

El texto medieval
De la edición a la interpretación

Edición al cuidado de
Pilar Lorenzo Gradín
Simone Marcenaro

Verba
Anexo 68

2012

El texto medieval

EL TEXTO MEDIEVAL
De la edición a la interpretación

EDICIÓN AL CUIDADO DE
Pilar Lorenzo Gradín
Simone Marcenaro

Verba, ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA
ANEXO 68

2012
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2012

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/publicacions

DOI <https://dx.doi.org/10.15304/9788498879353>

ISSN 2341-1198

ISBN 978-84-9887-935-3

ÍNDICE

Preliminar	7
El encuentro de caminos: edición e interpretación	
Pilar Lorenzo Gradín	9
Sobre el manuscrito <i>T</i> del <i>Bestiaire d'Amours</i> y algunas hipótesis de Xenia Muratova. Cuestiones de método	
Cesare Segre	21
A importância da Paleografia no trabalho filológico	
Susana Tavares Pedro	33
Problemas crítico-interpretativos y tradiciones unitestimoniales: el caso de la <i>tenso</i> entre Maïstre y Guilhalmi (<i>BdT</i> 112,1)	
Maria Luisa Meneghetti	45
Le sirventés occitan: un aller-retour entre édition et interprétation?	
Gérard Gouiran	63
La version française du <i>Devisement du monde</i> de Marco Polo: édition et interprétation	
Dominique Boutet	83
Note per un'edizione sinottica dell'<i>Huon d'Auvergne</i>	
Michela Scattolini	97
«Pour tout ce fournir et parfaire J'ordonne mes executeurs» (vv. 1920-1921). Editer et interpréter le <i>Testament</i> de Villon	
Sylvie Lefèvre	113
Do manuscrito á edición: consideracións sobre a segmentación textual na poesía profana galego-portuguesa	
Manuel Ferreiro	133

Mais bisílabo? Notas á marxe do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>	157
Mariña Arbor Aldea	
As <i>tensos</i> de Vasco Gil. Edición e estudo de V1020 e B1512	193
Déborah González Martínez	
La <i>rainha franca</i>, Jeanne de Ponthieu e il “ciclo delle tre dame” di Pero Garcia Burgalés	209
Simone Marcenaro	
A tradición manuscrita de Sancho Sanchez, clérigo	223
Miguel Ángel Pousada Cruz	
El arte de la distinción	245
Alfonso D’Agostino	
Inerzialità ecdotiche e interpretative: lavorando al <i>Lucidario</i> di Sancho IV	259
Luca Sacchi	
Las variantes de autor (De nuevo sobre los textos del Marqués de Santillana)	279
Miguel Ángel Pérez Priego	
Prolegómenos a la edición del Cancionero de Palacio (SA7)	295
Cleofé Tato García	
La tradición inquieta: filología mediolatina y filología romance. Tradición ibérica de la <i>Doctrina dicendi et tacendi</i> de Albertano de Brescia	315
Juan Miguel Valero Moreno	
Consideraciones sobre la edición crítica del <i>Félix</i> o <i>Libro de maravillas</i> de Ramon Llull	351
Lola Badia	
La edición crítica más allá del papel. ¿Hay vida fuera de la Galaxia Gutenberg?	367
José Manuel Lucía Megías	

Preliminar

El lector encontrará en este volumen una serie de trabajos que tienen como hilo conductor analizar la relación entre dos momentos esenciales en el estudio filológico de los textos: el proceso de edición crítica y la actividad exegética que se deriva del mismo. Se trata de dos tareas que, como bien sabe el especialista, están estrictamente conectadas entre sí. Los resultados que proceden del ejercicio acompañado de ambas resultan de vital importancia no sólo para la fruición del texto en sí mismo, sino también para afrontar cualquier otro tipo de investigación ulterior (lingüística, literaria, estilística, métrica, histórica...). Con este telón de fondo, los autores que intervienen en las páginas que siguen presentan y discuten problemas de diferente índole ligados tanto a la propia labor ecdótica como a la hermenéutica de los textos medievales.

Las aportaciones que se recogen en este volumen, además de abarcar un amplio conjunto de lenguas y tradiciones literarias – latín, occitano, francés, gallego-portugués, castellano, catalán... –, versan sobre cuestiones metodológicas y sobre aspectos puntuales que ponen a la luz la complejidad de la labor editorial en textos representativos de la cultura europea medieval. Asimismo, las contribuciones contemplan diversos géneros del espacio literario de la *Romania*: el cantar épico, las manifestaciones líricas de trovadores y poetas cancioneriles, la prosa didáctica, tratados doctrinales, traducciones de textos latinos, libros de viajes... Es obvio que cada ejemplar tiene sus peculiaridades y, por tanto, impone un tratamiento singular, pero la reconstrucción de la lección auténtica exige en todos y cada uno de los casos la aplicación científica de los métodos de la filología textual.

Una parte relevante de las contribuciones del libro, como ya pone de manifiesto su propio título, gira en torno a problemas ecdóticos que desembocan en una interpretación determinada del texto. En la mayoría de las ocasiones, la dinámica de estudio elegida se enmarca en una perspectiva comparada y/o interdisciplinar, que enriquece con enfoques complementarios la cuestión tratada. Por otra parte, la publicación abre puertas a temas de actualidad en el futuro inmediato de los estudios filológicos, como es el caso de la utilidad y oportunidades que brindan las

nuevas tecnologías, que, además de ensanchar las fronteras del conocimiento, permiten una difusión inmediata de los textos.

Los estudios que a continuación se ofrecen a la comunidad científica no pretenden (y tampoco desean) erigirse en solución indiscutible a todos los problemas que plantean; antes, por el contrario, su principal objetivo es proponer nuevas vías de investigación, suscitar el debate e impulsar la reflexión sobre las numerosas cuestiones que subyacen a la *editio* y la *interpretatio* filológicas¹.

¹ La publicación de este libro se inserta en las actividades desarrolladas en el marco del Proyecto de Investigación FFI2011-25899, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad ('Dirección General de Investigación y Gestión del Plan nacional de I+D+i').

El encuentro de caminos: edición e interpretación*

Pilar Lorenzo Gradín
Universidade de Santiago de Compostela

Los apógrafos renacentistas *B* y *V* (ca. 1525-1526)¹, elaborados en la Curia vaticana por encargo de Angelo Colocci, recogen en el primitivo sector que el arquetipo² de la tradición lírica gallego-portuguesa³ destinó a la copia de *cantigas de escarnio e maldizer* la producción satírica del trovador Roi Queimado (ca. 1210-1260)⁴. En la serie textual correspondiente a dicho autor se incluye el siguiente texto:

Don Estevan, en grand[e] entençon
foi ja or'aquí por vosso preito:
oí dizer por vós que, a feito,
sodes cego, mais dix'eu que mui ben
oídes cada que vos cham'alguen:
¿vedes como tiv'eu vossa razon?

E muitos oí eu oje mal son
dizer por vós [aquí], que, a feito,
sodes cego; e dix'eu log'a eito
esto que sei que vos a vós aven:
que nunca vos ome diz nulha ren
que non ouçades, se Deus mi perdon⁵.

* Esta contribución forma parte de las actividades desarrolladas en los siguientes Proyectos de Investigación: *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. II. Autores y textos* (FFI2011-25899), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y *O rei Don Denis e os trovadores da súa época* (09SEC023204PR), subvencionado por la Xunta de Galicia.

¹ *B* 1982; *V* 1973.

² Para la constitución de la tradición manuscrita gallego-portuguesa en dos grandes niveles, identificados con un arquetipo y un subarquetipo, remitimos, fundamentalmente, a los estudios de Tavani 1969, 1988 y 1999, y Resende Oliveira 1994.

³ Salvo indicación contraria, las cantigas se citarán a partir de Brea (coord.) 1996.

⁴ Para el establecimiento de la cronología del autor, véanse los datos que figuran en Lorenzo Gradín-Marcenaro 2010: 3-18.

⁵ Lorenzo Gradín-Marcenaro 2010: xxii, vv. 1-12.

El protagonista de la sátira no es desconocido en el cancionero de burlas gallego-portugués, pues los códices italianos⁶ transmiten otras cantigas en las que, al igual que en el texto que nos ocupa, los trovadores juegan desde diversas perspectivas con la escasa vista de la víctima con una finalidad lúdica o sarcástica. Según el cantar de Queimado, Don Estevan compensa su ceguera con un oído muy fino, que hace que esté atento al mínimo detalle de cuanto se dice a su alrededor para obtener los posibles beneficios. El trovador pone, por tanto, al descubierto la malicia y astucia que caracterizan al individuo criticado a través de una calculada ironía, según la cual el narrador defiende al escarnecido mediante la selección de uno de los rasgos que mejor lo caracterizan en el espacio cortés: su buena “vista” para captar lo que importa en un discurso dado a fin de recabar el máximo provecho.

En su clásica edición de las *cantigas de escarnio e maldizer*, M. Rodrigues Lapa⁷ editó el *incipit* de la cantiga de Queimado como sigue: *Don Estevan, ùa grand’entençon*. Como se observa, el filólogo portugués enmienda la lección enviada por los dos testimonios que transmiten el texto (*Don estevam en grandentencon*, B 1386, f. 296v, col. a; *Don estavam engranden tençon*, V 995, f. 159r, col. b), si bien no motiva en ningún momento el cambio efectuado.

La estructura métrica⁸ que ofrece la cantiga (10A 9’B 9’B 10C 10C 10A) indica que la lección manuscrita es hipómetra, pero en este caso consideramos que es posible paliar esa deficiencia de la tradición con una intervención que desvirtúa menos la base testimonial. Desde nuestra perspectiva, la enmienda que se revela menos gravosa es la que supone un error banal por omisión en el antecedente de B

⁶ Desde C. Michaëlis (1904, II: 351-352), el texto ha sido incluido en el ciclo poético dedicado al canciller de Afonso III Don Estevan Eanes. La ilustre filóloga luso-alemana integró en el mencionado ciclo las cantigas de Airas Perez Vuitoron (LPGP 16,5), Johan Soarez Coelho (LPGP 79,17 y 79,18), Men Rodriguez Tenoiro (LPGP 101,2) y Pedr’Amigo de Sevilha (LPGP 116,8). Sin embargo, en época reciente, A. Resende de Oliveira (2006: 236-240) analizó de manera detenida los datos históricos proporcionados por los textos referidos (sobre todo, por los de Vuitoron y Coelho) y cuestionó la identificación del protagonista de las cantigas con el célebre *privado* alfonsino. En su estudio, el historiador portugués apuntó que, probablemente, el sujeto de las sátiras y el favorito del rey sean dos individuos distintos. El noble que los trovadores ridiculizan por su escasa vista y falsedad pertenecería a la corte de Sancho II, y, según la cantiga de Vuitoron, habría mantenido una actitud engañosa entre las dos facciones que se enfrentaron en la guerra civil portuguesa de 1245-1247. En el *corpus* profano la figura del canciller aparece en un texto más tardío, en concreto en la cantiga de Estevan Fernandiz Barreto *Don Estev’Eanes, por Deus mandade* (LPGP 32,1), en la que el personaje, además de aparecer con su nombre completo, recibe un tratamiento muy alejado del que ofrece en los textos anteriormente citados, ya que en este caso está ausente cualquier alusión a su renombrada miopía.

⁷ Lapa 1970, n° 419: 612-613.

⁸ Tavani 1967, 189:29.

y *V*, en el que el copista habría olvidado reproducir la letra final del adjetivo *grande* al empezar el sustantivo siguiente (*entençon*) por la misma vocal. Solventado el error accidental del proceso de copia, la *res metrica* apoya que el encuentro entre las dos vocales átonas se resuelve aquí con la dialefa. A este propósito, conviene precisar que, si bien en la mayoría de los contextos tiene lugar la elisión de la primera vocal del encuentro intervocabular o la sinalefa entre ambos fonemas⁹, la tradición muestra también que los trovadores recurrieron al hiato cuando así lo requerían las necesidades silábicas del verso¹⁰. Para el encuentro fonético-sintáctico que aquí nos interesa (vocal átona + vocal átona), las diversas posibilidades de realización articulatoria (elisión, sinalefa, dialefa) se ven facilitadas por las normas que rigen el propio sistema lingüístico, ya que, cualquiera que sea la escansión silábica elegida, no se producen colisiones o ambigüedades que atenten contra la estabilidad de la norma gramatical.

La enmienda introducida por Lapa en el *incipit* de la cantiga tiene sus consecuencias en el verso posterior, pues, según la lectura proporcionada por el filólogo luso, *ũa grand'entençon* sería el sujeto del verbo *foi*. Por el contrario, si se mantiene el texto manuscrito con la leve corrección que se ha propuesto en las líneas precedentes, el sujeto de la acción sería el propio narrador y, en consecuencia, *foi* es la forma etimológica de la 1ª persona singular del perfecto de *seer* (FŪĪ). Por tanto, la interpretación de los versos iniciales del cantar es: ‘Don Estevan, mantuve ahora mismo aquí una gran discusión en vuestra defensa’.

La segunda estrofa del texto se inicia con un verso que ofrece lecciones erróneas en los dos apógrafos coloccianos: *E muytu9 oy eu oie mal sen*. La corrección más evidente se localiza en la palabra en rima *sen*, que debe ser sustituida por *son*. En este caso, el error es perfectamente subsanable y se justifica por la estructura métrico-rítmica sobre la que se construye la cantiga. El esquema en *coblas unissonans* exige que la rima *-a* que abre y cierra cada estrofa tenga terminación *-on*, por lo que tanto la métrica como el sentido del verso (el *sen* es obvio que no se oye) permiten subsanar el error accidental presente en el modelo de *B* y *V*.

Por otra parte, la inserción del pronombre átono *u9* después del indefinido (*muytv9*), además de no encajar en la semántica del pasaje, ocasiona un verso hipémetro. La presencia de tal elemento parece encontrar su explicación en un trivial error por duplografía, causado probablemente no tanto por la presencia reiterada del pronombre en el texto como por su cercanía en la perícopa (cfr. v. 8, v. 10 y v. 11). No se puede descartar que el error viniese facilitado por la grafía ofrecida

⁹ Para la consideración de la elisión y la sinalefa como variantes de un mismo fenómeno fonético, véanse las consideraciones de Arnold 1936: 141-158; Cunha 1982: 30-33, y Parkinson 2006: 116-117.

¹⁰ Cunha 1982: 168-169; Arbor Aldea 2008; Lorenzo Gradín 2009: 467-468.

por el propio cuantificador, que podría haberse presentado con la abreviatura habitual *muit*⁹. En definitiva, editando el verso *E muitos oí eu oje mal son | dizer por vós*, el pasaje encaja tanto desde el punto de vista semántico como métrico en el razonamiento del narrador. La enmienda propuesta por Lapa para el verso en cuestión (*Eu o muitos oí eu oj'e[n] mal son*) es igualmente plausible, si bien tiene la desventaja de ofrecer una adición para suponer la presencia de la locución adverbial *en mal son*¹¹, que no se revela necesaria. En nuestra opinión, la lección manuscrita es en este punto válida y no exige ninguna corrección, ya que *mal son* formaría parte de la completiva de objeto directo en infinitivo (cuyo sujeto es *muitos*) dependiente del verbo *oí* (es decir, el orden sintáctico de los elementos en el período sería el siguiente: ‘eu oí oje muitos dizer mal son por vós’).

La tercera estrofa del *maldizer* aquí comentado se presenta transcrita en los manuscritos de la rama italiana de la siguiente forma:

Oy dizer p' vos que a fazon	Oy dizer p'vos q'a sazón
Que vedes quanto poys me deyto	q'vedes quanto poys me deyto
E dormefco e dormho ben a feyto	edormesco e dormho bẽ afeyto
<i>Que affy veedes volo açon</i>	<i>q'affy veedes volo açon</i>
E allãhymeiu e dixi p'en	e allãhymeiu e dixi p'en
Cofonda des quen tego chama quẽ	cofonda des quẽ çego chama quẽ
Allÿ ouve como volo farmon	allÿ ouve como volo farmon
(B 1386, f. 296v, col. a)	(V 995, f. 159r, col. b)

Como se puede observar, la cobla ofrece un cuarto verso (destacado aquí arriba en cursiva) que no sólo rompe la sucesión de rimas de las estrofas precedentes (*a b b c c a*), sino que, a su vez, origina una unidad métrica integrada por siete versos y no por seis, lo que desbarata la regularidad del esquema en *coblas unissonans* de las estrofas anteriores. A pesar de esta extraña circunstancia, G. Videira Lopes mantiene el texto transmitido y realiza una pequeña enmienda a la forma manuscrita *açon* para convertirla en el sustantivo *artom*. Según su interpretación, la cobla, y de manera particular el verso mencionado, haría referencia a la homosexualidad del escarnecido; en tal contexto, la forma postulada por la estudiosa portuguesa (*artom*) significaría “arteiro, ou seja, astuto, manhoso, aquí no duplo sentido de malfeitor [Don Estevão faz a ronda nocturna contra os malfeitores] e de homosexual”¹². Justificar la asimetría de la estrofa para acomodarla a una interpretación del texto que no se sustenta en razones objetivas (que, además, pasan

¹¹ Lapa 1970, n° 419: 612.

¹² Videira Lopes 2002: 448.

por alto el tono y el sentido general de la cantiga) se muestra como una operación arbitraria (y arriesgada). La estructura formal de las dos coblas iniciales informa de la disposición concreta de los versos en las estrofas y éste es un argumento que no puede ser manipulado a gusto del editor.

Más prudente y acertado en este punto se revela el planteamiento de M. Rodrigues Lapa, que en su valiosa edición excluyó la legitimidad del pasaje comentado, justificando su opción con el siguiente comentario: “Depois deste verso os dois mss. trazem uma interpolação desajeitada. O escriba não percebendo o sentido dos versos anteriores procurou esclarecê-lo num outro verso, do que resultou uma trapalhada ininteligível”¹³.

Si bien concordamos con Lapa en la hipótesis de una interpolación – y no de una variante de autor –, que se ha introducido en la transmisión escrita en una fase posterior a la primitiva circulación del texto, entendemos que no hay pruebas sólidas para atribuir la autoría de la explicación interlinear al copista del antecedente de los apógrafos *B* y *V*. Es más, la propia transcripción del texto en ambos testimonios lleva a pensar que la glosa ya figuraba en el modelo en la misma posición que ocupa actualmente en los códices. Por tanto, creemos que resulta más prudente postular que el copista del ejemplar del que derivan *B* y *V* se haya limitado a reproducir el pasaje de modo mecánico como si se tratase de una lección auténtica.

La paternidad de la explicación parece obedecer más bien a los intereses de un lector del postulado antecedente de los códices italianos que, tras haber procedido a una lectura superficial de los versos 14 y 15 y haber captado en ellos un cierto nivel de dificultad interpretativa, habría añadido en una explicación interlinear (o, incluso, en un *marginalium* provisto de la señalización oportuna) la clarificación de un paso que, en un primer momento, le resultó opaco. A raíz de este proceso, el amanuense habría copiado o trasladado el pasaje al folio sin percibir su carácter apócrifo.

La lección que presenta el verso interpolado aparece desprovista de significado. La forma *açon* de los manuscritos se revela *a priori* como un error bajo el que se pueden esconder diversas lecturas. Por nuestra parte, avanzamos la hipótesis de que haya tenido lugar en la copia un trivial error por omisión y que la lección transcrita conserve una buena parte de la lección original: en este caso, podría tratarse del sustantivo *ançon*, vigente todavía en el gallego actual para designar un objeto de dimensiones tan pequeñas como un garbanzo¹⁴. Según esta conjetura, la interpolación tendría por finalidad insistir en la escasa vista de Don Estevan, que vería lo mismo que el narrador al dormir, es decir, nada de nada.

¹³ Lapa 1970: 612.

¹⁴ Véase la información recogida en González Seoane (coord.) 2006, s.v. *anzon*.

En consecuencia, razones métricas y semánticas, pues la precisión sobre la deplorable vista de la víctima resulta incoherente en el contexto de la cantiga, permiten plantear que la lección presente en los códices se explique como fruto de una glosa que el copista del antígrafo de *B* y *V* ha reproducido por fidelidad al modelo que transcribía. En un momento dado de la historia del texto, la fruición de un lector dejó sus huellas en el mismo para aclarar mediante una anotación el sentido de unos versos que no se prestan a una interpretación al vuelo. En situaciones semejantes es labor del editor localizar y explicar la mecánica de la inserción y proceder a su eliminación en la edición crítica.

Una casuística diversa la ofrece una de las *cantigas de amor* del propio Roi Queimado, enviada por los testimonios *A* y *B*. La *editio vulgata* del *Cancioneiro da Ajuda* de C. Michaëlis ofrece la siguiente lectura para la última cobla del texto *Sempr'ando coidando en meu coraçon* (*A* 134, f. 34v; *B* 255, f. 66v):

E assi guaresc'á mui gran sazon,	15
coidando muito, e non sei que fazer:	
mais pero, pois lhe non ei a dizer	
o ben que lh'eu quero, tenho que non	
é mia prol d'ir i; mais sei al por én:	
que morrerei, se a non vir e qu'én	20
soffr'eu tantas coitas tan gran sazon.	

E vëo outre, por quen me non ten
por seu! e moir', assi Deus me perdon!

(Michaëlis 1904, I: n° 134: 273).

En este caso los *loci critici* sometidos a revisión se localizan en los versos 20-21 y en la *finda*. La insigne filóloga alemana respetó la lección manuscrita y consideró que el primer pasaje estaba constituido por dos oraciones completivas dependientes del verbo *sei* (v. 19). Sin embargo, y concediendo siempre legitimidad a la lección enviada por los códices, estimamos que, si se procede a una segmentación de palabras diferente en los versos referidos y se introduce otra puntuación en los mismos, se obtiene una lectura de la estrofa más satisfactoria desde el punto de vista semántico: es decir, (*tenno que non*) *é mia prol d'ir i; mais sei al por én:| que morrerei se a non vir. E çquen | soffreu tantas coitas tan gran sazon?*.

A lo largo de la cantiga, el trovador se debate entre la disyuntiva de ver o no ver a la dama, toda vez que es consciente de que, una vez que se encuentre ante ella, no se atreverá a comunicarle sus sentimientos, lo que lo sumirá en la más extrema *coita*. Para los versos conclusivos del poema, Michaëlis siguió la lección

del testimonio más antiguo *A* (*e vëo outre por quem mi non ten*), que introduce en el texto un elemento perturbador tanto en la propia cantiga como en el conjunto de la tradición de las *cantigas de amor*: se trata de la presencia de otro hombre (*outre*) que habría sido preferido por la *senhor*. Pero, como ya se ha señalado anteriormente, en el razonamiento circular del trovador, que mantiene una disputa interior entre la necesidad de ver a la amada y el temor de mostrarle su amor, no se entiende el significado y el papel que puede desempeñar ese supuesto amante. Si, por el contrario, se acepta la disposición de palabras que hemos planteado para el v. 20 y se sigue para el primer hemistiquio de la *fiinda* la lección de *B* (*Eu enõ out'm p' que mho nõ tẽ*), el remate de la composición se presenta como fundada respuesta a la *interrogatio* formulada en los versos precedentes: el trovador, según una premisa conceptual extendida en la tradición gallego-portuguesa, cierra su monólogo con una hipérbole que transmite la intensidad del dolor que lo encamina a la inexorable muerte:

Eu e non outren, porque me non ten
por seu, e moir', assi Deus me perdon.

En el verso inicial de la *fiinda*, el copista de *A* parece haber cometido errores propios de la operación de copia, determinados, probablemente, por la reproducción de un ejemplar en escritura continua (haplografías: *euenõ*, transformado en *euẽo*; duplografías: *por quem* por *porque*). Por el contrario, el testimonio *B* ofrece para este segmento de la composición una lección más correcta, si bien cabe precisar que toda la tradición está dañada en el segundo hemistiquio, que, como se observa, presenta la habitual acumulación pronominal (*quem*) *mio* / (*que*) *mho*, que en el verso resulta totalmente incoherente desde el punto de vista semántico.

Hasta el momento la lectura de Michaëlis ha ocasionado que la mayoría de las bases de datos a disposición de los estudiosos¹⁵ – que, no lo olvidemos, se alimentan en su mayoría de las ediciones críticas elaboradas por los especialistas – recojan su propuesta editorial con las consecuencias que tal opción tiene no sólo a nivel filológico sino también literario y gramatical.

Cuando el estudioso no posee originales, autógrafos o idiógrafos, es decir, no tiene textos que cuentan con el *placet* de los propios autores, compete al filólogo reconstruir el texto más próximo al original a través del análisis exhaustivo de su tradición escrita (directa e indirecta). Estudiar una obra, analizar los mínimos detalles de su transmisión, documentar con la metodología científica adecuada los avatares de su recorrido son operaciones laboriosas que preceden a su

¹⁵ Varela Barreiro 2004; González Seoane 2006.

interpretación. Se trata de recorrer una doble vía que implica, en primer lugar, que se examinen y sistematicen con sumo cuidado las informaciones proporcionadas por los códices que han enviado el texto, y, a partir de ahí, proceder en un segundo momento a la síntesis que entraña el propio proceso de edición. Este se revela como un ejercicio fundamental para actualizar un texto del pasado, para acercarlo a nuestro tiempo, en definitiva, para hacerlo “renacer” y superar el salto de siglos que lo alejan de su momento de producción. Una vez establecida la edición con solvencia y rigor filológicos, queda abierta la senda para la comprensión de la palabra escrita, que, gracias a la actividad del filólogo, vuelve al decurso de la historia literaria para que nuevos lectores disfruten de otras vías estéticas y/o conceptuales.

No se puede negar que, las más de las veces, la labor editorial está llena de dificultades y tropiezos de diversa envergadura, que abarcan desde la simple presencia de una variante que implica una difracción en ausencia¹⁶ a la individualización de contaminaciones entre diversas familias de manuscritos, innovaciones de copistas o variantes de autor:

Ante esta situación, el editor puede desesperarse, dedicarse a otros menesteres o intentar llevar a cabo la menos mala de las ediciones posibles. La situación, sin embargo, no es en la práctica tan dramática como se presenta en una generalización. Cada texto tiene su peculiar tradición y la *recensio* permitirá orientar la *constitutio textus* con las mayores garantías de éxito (.....).

En ciertos tipos de tradición fluctuante puede ser preferible tomar como base el *codex optimus* y llevar a cabo, al igual que los humanistas, una *emendatio ope codicum* o, si se quiere ser más conservador, corregir tan sólo los errores evidentes, como postulaba Bédier. Una *emendatio ope codicum* cuando se sigue un *codex optimus* o una *selectio variarum lectionum* cuando no se sigue un código determinado debe llevarse a cabo con prudencia para no cometer los abusos de los humanistas (.....). Estemos, sin embargo, tranquilos por el porvenir de la integridad textual, pues frente a críticos con inclinaciones enmendadoras suelen aparecer otros de tendencias contrarias. Por fortuna para el enriquecimiento de los textos, porque, de no ser así, todavía seguiríamos teniendo por auténticos pasajes apócrifos que, compuestos por imaginativos enmendadores, fueron conservados por no menos escrupulosos mantenedores de lo escrito. Los extremos se tocan¹⁷.

Los problemas, por tanto, existen, pero son un desafío para el editor que, con *stemma* o sin él, y por encima de corsés metodológicos, tendrá que aplicar

¹⁶ Contini 1970.

¹⁷ Son palabras de Blecua 1983: 106-107 y 108-109.

conocimientos propios y ajenos (paleográficos, filológicos, lingüísticos, literarios, históricos...) para, con el debido juicio crítico y con el apoyo de todos los que lo han precedido en su labor, proponer la lección más cercana al original. En este recorrido, y tras haber procedido a las cuidadosas operaciones que conlleva la *recensio* en función de la obra objeto de estudio, edición e interpretación caminan a la par, ya que la comprensión del texto “è fondamento necessario non meno alla fissazione della lezione che alla valutazione critica”¹⁸.

¹⁸ Brambilla Ageno 1984: 319.

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2008): “Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*”, en *A edición da lírica trobadoresca en Galicia*, A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.
- Arnold, H. H. (1936): “Synalepha in Old Spanish Poetry: Berceo”, *Hispanic Review*, 4, pp. 141-158.
- Blecua, A. (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Brambilla Ageno, F. (1984): *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Antenore.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-CIRP, 2 vols.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)* (1973). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura.
- Contini, G. (1970): *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi.
- Cunha, C. Ferreira da (1982): *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- González Seoane, E. (coord., 2006): *Diccionario de diccionarios do galego medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, Servicio de publicacións e intercambio científico.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Lorenzo Gradín, P. (2009): “Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa”, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino. Padova: Unipress, vol. II, pp. 493-508.
- Lorenzo Gradín, P. – Marcenaro, S. (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Machado, J. P. (1977): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 3ª ed.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, reimpressão da edição de Halle, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2 vols [1990].

- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- (2006): “Distracções e cultura”, in L. Ventura, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 223-262.
- Parkinson, S. (2006): “Rules of Elision and Hiatus in the Galician-Portuguese Lyric: the View from the *Cantigas de Santa Maria*”, *La Corónica*, 24/2, pp. 113-133.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- (1988): *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna iberistica*, 65, pp. 3-12.
- Varela Barreiro, X. (dir.) (2004-): *Tesouro medieval informatizado da lingua galega*. Santiago de Compostela. Instituto da Lingua Galega [<http://www.usc.es/ilgas/TMILG>].

Sobre el manuscrito *T* del *Bestiaire d'Amours* y algunas hipótesis de Xenia Muratova. Cuestiones de método

Cesare Segre
Università di Pavia

Entre los años 1999 y 2000 los estudiosos tuvieron noticia de un manuscrito desconocido e importante del *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival. El códice, comprado por el importante anticuario suizo-alemán Heribert Tenschert, fue recogido en catálogos del propio Tenschert y de Sotheby; en uno de éstos, editado por H. Tenschert y E. König, el testimonio se recoge en reproducción fototípica¹.

Xenia Muratova, conocida especialista de manuscritos miniados y de bestia-rios, recibió el encargo del anticuario Tenschert de realizar un comentario del manuscrito en colaboración con Bruno Roy². No nos consta que tal comentario haya sido publicado, pero entre tanto Muratova ha dedicado al códice, que ha designado con la sigla *T*, tres estudios que merecen atención (Muratova 2001, 2003 y 2005).

Como editor crítico del *Bestiaire d'Amours* (Segre 1957)³, me interesa verificar las relaciones entre el nuevo manuscrito y la tradición textual de la obra del *BdA*. Por esta razón me permitiré discutir algunos puntos de la tesis de Muratova. La primera cosa que llama la atención es el cambio de fecha asignado al manuscrito: Tenschert propone 1275, Muratova apunta, sin proporcionar verdaderas pruebas, “remontant probablement aux années 1250-1260” (Muratova 2005: 267). Bruno Roy, más prudente, se inclina por “début des années 1260 ou peu avant” (Roy 2006: 205). Se trata de cambios de pocos decenios, pero son decisivos, puesto que Richard de Fournival muere en 1260. Si Muratova tiene razón, el manuscrito podría haber sido copiado en vida del autor. Más adelante volveremos sobre este problema.

Muratova insiste en la importancia “exceptionnelle” del manuscrito *T*⁴, toda vez que éste sería “le plus ancien et probablement le plus proche de l’original de Richard. Ce manuscrit nous transmet des échos du travail créatif de Richard lui-

¹ Dio noticia de este hecho A. Varvaro en *Medioevo Romanzo* (XXV/3, 2001: 497). Agradezco mucho que me haya facilitado una copia del texto, que no logré localizar en las bibliotecas que visité.

² Resulta extraño que Bruno Roy en los dos trabajos que ha dedicado a la cuestión (1999 y 2006) no nombre a Muratova y tampoco dé noticia de este encargo.

³ Usaré para designar dicho texto la sigla *BdA*.

⁴ Sigo para el nuevo códice la sigla *T*, adaptada por Roy y Muratova. Bianciotto preferiría *R*, dado que *T* ha sido ya usada por A. Vitale-Brovarone para el fragmento turinés de la obra.

même mêlant les vieilles et les nouvelles images avec toute la *ioliveté du cuer* propre à cet érudit exceptionnel en son temps, poète, alchimiste, astrologue, médecin, ecclésiastique de la cour et bibliophile passionné” (Muratova 2005: 269). Mientras dejamos que Muratova se complazca en todos esos ecos, nos preguntamos qué significa que el manuscrito sea “probablement le plus proche de l’original de Richard”. Para sostener una afirmación de este tipo, uno no puede basarse en meras impresiones. Un manuscrito para que pueda ser definido como el más próximo al original debe depender de un arquetipo diverso y mejor de los que transmiten el resto de la tradición de la obra, o, al menos, corregir errores del arquetipo del que descienden los otros manuscritos, o representar una rama del *stemma* menos contaminada respecto a los otros testimonios. Si no se cumple ninguna de estas condiciones, hay que individualizar el lugar de la tradición en el que el testimonio se inserta para proceder a su valoración en el conjunto de la propia tradición. Nos movemos en el terreno de los hechos. Y, a este propósito, tengo que decir que Roy, al buscar las relaciones de *T* en el seno de la tradición conocida y estudiada por mí del *BdA*, excluye las afirmaciones apodícticas de Muratova (Muratova 2005: 206-208).

La comparación entre la tradición del *BdA* y el texto de *T* resulta fácil, toda vez que el aparato de nuestra edición del texto contiene las variantes de los manuscritos que conocíamos hasta aquel momento; además, facilitamos de modo sintético las líneas de la tradición de la obra en tablas y árboles genealógicos, a la vez que añadimos otras tablas para dar cuenta de las ilustraciones – que deberían haber constituido el centro de atención de Muratova. En las páginas XCIX-CIII de nuestra Introducción se elencan los errores y las lecciones propias de las dos familias, α y β , de los códices que transmiten el *BdA*. El código *T* se alinea de forma constante con la familia β . Si examinamos la Tabla xiii (pp. xcix-c de nuestra edición)⁵, constatamos que *T* comparte siempre las lecciones características de β : *vertu* contra *maniere* 4, 2; *devant ce qu’il* contra *fors quant il* 10, 4; *sen mangier* contra *le mangier* 12, 7; *aussi com* contra *tout en tel maniere comme* 13, 5; *la feme* contra *l’amor de feme* 15, 3; *kil laint* frente al erróneo *kil ne l’aint* 17, 4; *quant elle* contra *se elle* 17, 6; *si est il si*, contra *il est si* 19, 1; *ramper ne monter* contra *monter ne ramper* 20, 3; *ne ne vivent* contra *ains ne vivent* 22, 2; *sont si vestu (si noir TC)* frente a *sont vestu* 22, 3; *maint* que falta erróneamente, in α 25, 4. Y prosiguiendo más deprisa: *deliurassent*, lección errónea por influencia de la línea 2, en lugar de *doutassent* 27, 4; *atendre*, eco de la línea 4, contra *requerre* 43, 9; *couient*, por influjo de la línea 6, por *estuet*; *aueries fait pour moi*, erróneo por *ariés fait moi* 90, 5; *brise*, eco del

⁵ Cuando cito el texto crítico, doy una transcripción interpretativa; por el contrario, cuando se trata de manuscritos, facilito la transcripción diplomática.

texto precedente, contra *deferme* 91, 9. En resumen, no hay dudas de que *T* pertenece a la familia β .

Continúemos con nuestra argumentación. Los manuscritos de la familia β son los siguientes: *HACE*.

¿Es posible insertar en éstos *T*? Un primer intento se puede realizar observando ciertos datos externos. Se percibe de inmediato que el texto del *BdA* en *T* no lleva título ni atribución inicial. El título se ha sustituido por una rúbrica (“Ceste damoisele est memoire”), que presenta a la doncella que se encuentra en la gran *T* inicial de la palabra *Toutes* con la que comienza el texto. Si analizamos la lista de las didascalias de *C* (Muratova 2005: clxx)⁶, constatamos que la primera dice “Ceste damoisele est memoire”, y el aparato (Muratova 2005: 4) registra que *C* se encuentra entre los códices que carecen de título. Podría tratarse de una semejanza casual. Vayamos, por tanto, a ver los *explicit*.

En nuestra edición los únicos testimonios que usan la fórmula de *T*, “Explicit li bestiaires”, son *A* y *C* (Muratova 2005: 102). Por tanto, *C* y *T* tienen en común la falta de título inicial, sustituido por la rúbrica mencionada, y la fórmula final. Además, el *implicit* de *A* y el *explicit* de *AC* poseen en común con *T* (y también con el *explicit* de *DB*) la designación de la obra como *Bestiaire*, y no *Bestiare d'Amours* (que se encuentra en el *implicit* de *KEG* y en el *explicit* de *HFGL*). Se observa, además, que el autor no se nombra ni al inicio ni al final de la obra; sin embargo, es mencionado en el *implicit* de *EAG* y en el *explicit* de *DBHF*.

Las rúbricas de las ilustraciones revelan todavía más hechos de interés. El manuscrito *C*, aunque no contiene miniaturas, posee las rúbricas que las explicarían. Dado que las rúbricas de *C* son prácticamente idénticas a las de *T* obedecen ciertamente a un mismo programa⁷.

Transcribo las rúbricas de *C* de las páginas clxx-clxxi de nuestra edición, indicando entre paréntesis las diferencias que no son meramente formales respecto a *T*. Se observará que, la mayor parte de las veces, estas diferencias consisten en la alternativa entre “Li chiens qui uomist” y “Cest li chiens qui uomist”, que viene determinada por la cantidad de espacio disponible. Advierto que la grafía de *T* no siempre es segura, porque en las fotografías las rúbricas resultan poco legibles.

⁶ Advertimos que en el códice *C* las miniaturas no han sido incorporadas; afortunadamente, las didascalias actúan como sustitutas de las imágenes, al menos desde el punto de vista del contenido.

⁷ Este hecho lo reconoce también Muratova: “Les rubriques de ce manuscrit (*C*), qui servent à la fois de légendes des futures enluminures et d'indications aux artistes, correspondent grosso modo aux rubriques du ms. *T* mais présentent en même temps de petites différences avec celles-ci” (Muratova 2005: 269). Sin embargo, la estudiosa no extrae las debidas conclusiones de esta afirmación. Añado, además, que *T* contiene, después de 26, la siguiente miniatura con rúbrica “Ce sont les ees”.

He aquí el elenco:

1. Ceste damoisele est memoire. 2. Ce sont li dui amant 3. Cest li arriere bans. 4. Cest li cois. 5. Cest li asnes sauuages. 6. Cest (*falta en T*) li lous qui fuit deuant (pour *T*) lome. 7. Li gresillons qui ist de for (dou four [?] *T*). 8. Li cignes acordanz (qui sacorde *T*) ala harpe. 9. Li chiens qui uomist. 10. Li lyons (lous au col tort *T*, *lección correcta*). 11. Cest li lous qui mort son pie. 12. Cest (*falta en T*) la huiure qui a poor delome nu. 13. Cest li singes qui se chauce. 14. Cest li singes chaucez pris. 15. Cest li corbiau sanz plume. 16. Cest (*falta en T*) li lyons qui cort lome sus. 17. La moutele qui concoit par l'oreille. 18. La moutele qui porte ses faons. 19. La kalandre en geiole quen porte deuant le malade. 20. Cest (*falta en T*) les seraines moiti fames et moitie poisson. 21. Les sereines qui endorment les homes (homes et les ocient *T*). 22. Cest uns serpenz qui a non aspis. 23. Li merles qui chante (*falta* qui chante *T*) en geiole. 24. Cest la taupe. 25. Li linx qui uoit par les paroiz. 26. Ce sont li quatre element. (*Miniatura sin didascalía en T*, pero se ven los cuatro elementos). 27. Cest li tygres. 28. Cest la pantere que les bestes siuent. 29. Cest la uirgine pucele qui tient lunicorne en son giron (*T añade* en locie, *lectura dudosa*). 30. Cest si com li uanerres emporte lunicorne et la pucele enfait duel. 31. Cest une pucele et uns hom. 32. Cest la grue qui les autres gaite. 33. Cest li paonos sanz queue. 34. Cest li lyons qui traîne sa queue. 35. Cest li paons qui fet la roue. 36. Cest argus qui sandort en chantant. 37. Ce sont (*falta en T*) les arondes cui en crieue les iauz. 38. Cest (*falta en T*) la moutele qui suscite ses faons. 39. Cest li lyon qui suscite ses lionciaus (son lionciau *T*). 40. Cest (*falta en T*) li pellicans qui tue ses poucins. 41. Li pellicans qui suscite se poucins. 42. Cest (*falta en T*) li castoires qui arache ses coilles. 43. Cest li espes. 44. Cest laronde qui manieue et boit (boit et menieue *T*) en uolant. 45. Cest li hericons au pomes. 46. Cest (*falta en T*) li quocadrilles qui deueure lome. 47. Cest (*falta en T*) li quocadrilles qui anglout lydre sanz trieue. 48. Cest la huiure qui ampreint dela teste au male. 49. La singesse qui sen fuit atout ses faons pource que enla chace. 50. Cest la serre qui fuit (suit *T*, *lección correcta*) la nef. 51. Cest la turterele. 52. Cest la perdriz cui ensemble ses oes. 53. Cest lotruce. 54. Cest la ceoingne et si poucins. 55. La (Ce est la *T*) hupe et li hupat. 56. Cest laigle qui brise son bec et raguisse. 57. La (Ce est le *T*) quocadrille qui manieue ala ioe de seur. 58. Li dragons qui euenime lome. 59. Li olifanz qui faone en lyaue pour paeur dou dragon. 60. Li colons seur lyaue qui doute lostour. 61. La baleine qui noie ceulz qui font le feu sor lui. 62. Li uulpis qui decoit les pies. 63. Cest li uoutours qui siut les oz. 64. Li diex diex damours (Ce est li dex damours *T*).

El estrecho parentesco entre *C* y *T*, que Bruno Roy ya había constatado (2006: 206-208), puede verificarse en cualquier punto de los dos textos. Reenvío a su trabajo y no hago más que ampliar su documentación por razones que precisaré

más adelante. Tomo como punto de partida algunos casos extremadamente significativos⁸. Leamos en la pág. 42,7-43,1 el texto crítico: *Et par le flairier meïsmes fui je pris, ausi com li unicornes ki s'endort au douc(h) flair de la virginité a la damoisele*. En *TAHC* se lee sin embargo: *et par le flairier meimes fui je pris ausi com les (des H) bestes qui duques a (iusqua TC) le mort suient la pantere pour la douchour de lalaine (le douce alainne H le douz flairier et pour (falta en T) la douce aleine TC) qui de li ist et ausi com li (con del H) unicorn qui sendort au douz flairier de la uirginité a la damoisele*. Parece que *TAHC* hayan deseado añadir al ejemplo del unicornio el de la pantera. Realmente, el copista ha realizado un *saut du même au même*, de “par le flairier meïsmes fui je pris, ausi com”, su ojo se desizó a 44,7-45,1, “tenu a flarier... Ausi com”. Transcrito el pasaje, continuó con *ausi com li unicornes* del texto crítico, y, a continuación, eliminó del mismo las oraciones que desplazó hasta aquí, desde *Pour che di jou* (44,6) a *ki de lui ist* (45,3). Tenemos delante de nuestros ojos los folios del ascendente β y el modo de trabajar, de equivocarse y de corregirse de su propio copista.

No resulta menos significativo el hecho de que *TC*, junto a toda la rama β , presenten en poco más de un tercio del texto dos eliminaciones considerables, en concreto de 9 y 7 líneas. Quizás estemos ante eliminaciones voluntarias, pero ciertamente no son independientes: se trata de alusiones a la vida cortesana de la época y en las que no se hace ninguna referencia a los animales. La primera (69,2 – 70,4) habla del juego *brichoart*, quizás poco claro para el copista⁹, dado que sus particularidades son oscuras si no se conocen sus reglas. La segunda (71,6 – 72,7) se refiere al armamento del caballero.

Para tener una idea general de la cuestión, vayamos a las páginas 22-32. Distingo las innovaciones de todo el grupo β de aquellas que sólo caracterizan a *TC*. Advierto de inmediato que en esta ocasión se trata, más que de valorar la lección en sí misma – lo que hago en los casos más significativos –, de poner de manifiesto lo que las lecciones innovan respecto al texto transmitido. En cuanto a las innovaciones de β , señalo 23, 6 *miex en trait*, que se convierte en *plus en prent* en *TAHC*, además de en *FGL*; 23, 7 *Ausi fait Amours*, en *TAHC* y *L* por *ausi est il damour*; 24, 2 *la samblance le Siengneur des siengneurs* en *TAHC* se transforma en la *samblance ihesu crist*: en este caso, el copista no entendió la simetría, también conceptual, entre la *sengnorie* e *Siengneur des siengneurs*, colocando en el lugar de la última expresión la habitual sigla *ihesu crist*; 25, 8; *tant se paine plus Amors de lui esragiement tenir*, en *TAHGT*: *tant se poinent plus amours de plus enragiement tenir*; *Amors* es plural con el verbo *painent* en lugar de *paine*, a pesar de que justo

⁸ Este aspecto lo analiza también Roy (2006: 212-213), pero no señala la relación con 44,6 – 45,1.

⁹ Bianciotto proporciona en su edición algunas informaciones a este respecto (2009: 235).

después se diga que “Amors resamble le corbel”; 26, 8-9 *Ausi com li mustoile, ki par le orelle conc[h]oit et par la bouce enfante*, en TC *ausi com la moutele qui est de tel nature quele concoit par loreille et faonne par la bouche* (lecciones únicamente semejantes en OH); 27, 3-4 *ausi com c’eles se doutassent d’estre prises*, in TAHC *tout en tel maniere queles se deliurassent destre prises* (en C falta *se deliurassent...prises*, lo que demuestra que T no deriva directamente de C); a 27, 3-4 *se delivrassent por se doutassent* es un eco de *s’en delivrent* 27, 2; 27, 5 *ki porte ses faons, quant elle a enfanté*, en PCAHL *car (que AHL) quant ele a enfante (faonne HL) si porte ele* (falta en AHL) *touz dis ses foons*; 27, 7-8 *une des grans desesperances d’amours*, en THC *une des granz desesperances*; 28, 1 *parler*, falta en C pero no en T, por lo que T no deriva de C; 28, 5 *k’il ne le voille regarder*, está ausente en TAHCL; 28, 6 *bele tredouce amie*, falta en TAHC; 28, 8 *m’acointance*, en TC *macointance a un escondit*; 29, 2 *moi regarder, malade*, en BAHM *regarder moi malade*, en TC *moi regarder*; 29, 7 *Et ki m’a mort? Jou ne sai, ou vous ou jou*, en TAHC *et ni a (et i a TC) il point de recourier? Ne sai qui ma mort (mort. Je ne sai TC) ou ie ou uous* TAHC; 29, 9 *par son chant*, en TAHCL *par son chanter*; 30, 3-4 *nus hom ne les ot, tant soit loins*, in THAC *se uns (se nuls C) hom lot ia tant niert loig (loing ne sera C ne sera loins H)*; 31, 5 *a vous oïr*, en TAHCL *par uostre chanter*; 31, 6-7 *garde se ie fuisse ausi sages comme li serpenz ki garde*, falta en C, a causa de *homoioteleuton*, por tanto, T no deriva de C; 32, 6 *si qui je ke vous seüstes bien com a envis jou m’en alai acointer de vous a la premiere fois*, en TAHC *et se cuït ie que uous oïstes bien dire que (comme AH) a nuit ie uous alai ueoir et oïr la premiere foiz que ie uous vi et oi (onques uous oi ne ui TC)*.

Afectan sólo a TC los siguientes casos: 21, 8 *ke tant ke si corbelot sont sans plume, pour chu k’il ne sont noir et k’il nel resambent, ja ne les regardera ne ne pastera*, que en TC aparece como: *que tant com li petit corbiau sont sanz plume que ia ne les regardera pour ce quil ne sont noir et que il nel resambent*. Tenemos retoques a un texto enredado (anticipación de *ne les regardera*); 23, 3-4 *Car corbeaus a encore autre nature, ke sor toutes riens resamble a nature d’Amour*, que en TC es: *Car corbiaus a encore autre nature qui miauz resamble sor toute rien a nature damour*; cruce entre *miauz resamble* e *resemble sor toute rien*; 24, 4 *si a honte d’avoir paour*, mientras que en TC tenemos sólo *si a honte*; 25, 9-26, 1 *ceste nature proeve*, se convierte en TC *ceste autre nature prueue bien*; 26, 7 *elles aiment*, en C *elles aiment si coiement* (no está en T, que, en consecuencia, no deriva de C).

Pasemos ahora a las páginas 63-73. He seleccionado éstas porque se trata de una zona del texto en la que tiene lugar un cambio de relaciones entre los códices. De hecho, el manuscrito H, que hasta ese momento concuerda con AC, es decir, con el grupo d, a partir de esa parte del texto ha sido cotejado hasta el final con un

ejemplar *α*, y, por tal motivo, ofrece lecciones divergentes de *AC*. Ahora bien, también en este caso encontramos que *T* y *C* son gemelos: 64, 6 *c'aucuns hom... m'en porroit bien*, en *TC* *que aucuns... men porroit*; 65, 4 *une courtoise maniere de vengeance*, en *TC* *une cortoise meniere*; 65, 7 *C'est uns serpens euvages*, in *TC* *cest uns serpenz qui repaire en iau*; *TC* sustituyen con una glosa la palabra *euvages*, que también resulta poco familiar a copistas de otros manuscritos; 66, 7 *ochis de*, falta en *TC*; 66, 8-9 *Et ensi en porroie jou estre vengiés a mon gré*, en *TC*, mientras que falta en *FG*.

Indico ahora algunos ejemplos en los que la concordancia con *C* afecta a todo el grupo (excluido *H*): 63, 4 *ne font riens*, en *TAC* *ne (ne ne C) meniuent*; 63, 5 *s'en trespasant non*, en *TAC* *sen uolant non*; 65, 3 *se che n'estoit par che k'ele*, en *TAC* y *L* *sele*; 66, 1-2 *et quant il l'a devoré*, en *TAC* y *M* falta; 66, 4 *et voirement trové*, en *TAC* y *M* falta; 66, 6 *ke vous m'avés por noient*, en *TEAC* *pour nient*; 65, 4 *maniere de vengeance*, en *AHCT* *de uenganche* no aparece, pero *de vengeance* es necesario; 67, 3 *se repent k'ele*, falta en *AHCT*; 68, 7 *l'autre venjance*, en *TAHC*, además de en *FGMQ*, *lautre*; 70, 10 *pluseurs*, en *THC* *.ij.*; 71, 3-4 *ki plus font l'umeliance*, en *TAHCT* *qui plus li sont humiliable*.

La proximidad entre *T* y *C* es, por tanto, indudable. Queda sólo decidir si uno de los dos manuscritos es modelo del otro, que sería, por tanto, un *descriptus*, o si ambos derivan de un ejemplar común. Anteriormente hemos señalado muchos puntos que muestran con certeza que *T* no deriva de *C*. Por lo que se refiere a la relación inversa, Roy (2006: 207-8) está convencido de que *C* es una copia de *T*: “Puisque *T* ne présente aucune omission par rapport à *C* et que *C* cumule toutes les fautes de *T* auxquelles il ajoute les siennes propres, il s'ensuit qu'il a nécessairement été copié sur *T*, sans intermédiaire”. Desgraciadamente tengo que disentir al respecto. Es cierto que el texto de *C* es mucho más defectuoso que el de *T*, y esta circunstancia excluye que este testimonio derive de aquel; pero *T* presenta varios errores que difícilmente *C* habría podido corregir. He aquí algunos precedentes de las pp. 3-35, es decir, de un tercio abundante de la obra (coloco en primer lugar el texto crítico): 8, 5-6 *Car ja ne m'amissiés vous, si sont che choses la ou iels se doit mult deliter a veoir*, sólo *T* escribe, frente a los restantes manuscritos, *choses ueues* en vez de *choses*. 9, 3 *engrosse sa vois*; únicamente *T* presenta *angoisse sa uoiz*. 23, 10 *s'il avient c'uns (quaucun THC ecc.) hom past d'encoste li*; en lugar de *past d'encoste*, *T* ofrece *passe encore*; y, poco después (24, 6), *encoste le lion* del texto crítico ha sido transcrito sólo por *T* como *encore le lion*. 25,9-26, 1 *et ceste autre nature*, se lee sólo en *T* *en ceste autre nature*. 29, 3 *desconfort* del texto crítico es *confort* en *T*. 30, 5 *l'ocist* se convierte en *T* en *locit en traison*. 32, 6 *nonporquant* del texto crítico falta únicamente en *T*. 32, 6-7 *Com a envis* del texto crítico, aunque ligeramente deformado, pero comprensible en *C* (*comme enuis*), se presenta

sólo en *T que a nuit*. 34, 8 *de tant conoissent il* del texto crítico se convierte en *T de tant que nuissent il*. En 35, 2 la lección crítica *ne fait conoistre* es sólo en *T ne fet quenuitre*. La conclusión es, por tanto, que entre *d* y *C* de mi *stemma* había un *codex interpositus*, del que derivan tanto *T* como *C*. De este *interpositus*, que podemos denominar *d'*, proceden todos los errores comunes a los dos manuscritos, mientras que después cada uno de ellos contiene errores propios, que son numerosos en *C* y bastante raros en *T*.

El análisis efectuado nos ayuda a valorar exactamente el valor de *T*. Este testimonio es más correcto que *C*, pero, desafortunadamente, hereda (y no podía ser de otro modo) los numerosos errores y omisiones de β , *d* y *d'*. En conclusión, un buen copista, el de *T*, ha manejado material bastante deteriorado (*d'*). Esta circunstancia aconseja que, cuando valoramos un manuscrito, tengamos que distinguir entre la corrección del copista y la bondad de la tradición a la que el copista se entrega. Una admonición a los bediéristas que van siempre a la caza del *bon manuscrit*: no basta que un manuscrito sea obra de un copista bastante preciso, sino que hace falta que el códice provenga de una tradición de buena calidad. En el caso de *T*, como hemos visto, el tono triunfalista de Muratova parece excesivo.

A Xenia Muratova le gusta reconocer en la miniatura del buitre la posible (y subrayo, posible) imagen de Thibaut de Champagne con las armas del rey de Navarra. De esta probabilidad derivan – a su parecer – una serie de hipótesis: ¿quizás el rey, junto a su mujer Isabel de Francia, sea el destinatario del manuscrito?. ¿O, quizás, se trata de un eco de la polémica (1260) sobre la utilidad de la nueva Cruzada? ¿Quizás el manuscrito *T* ofrece alguna relación con el matrimonio de Thibaut e Isabel? ¿No se tratará de un regalo de boda del propio Richard de Fournival?. ¿Y no podría Richard haber creado su obra “à l’intention du jeune couple royal?”. La lista de hipótesis puede enriquecerse hasta el infinito. Muratova, tras habernos lanzado en su vertiginosa sucesión de hipótesis, concluye de modo juicioso: “Nous n’en savons rien”. Perfecto. Esta es la verdad, incontestable. Desafortunadamente, media página después Muratova vuelve a abandonarse a la fantasía: “Ce manuscrit a été destiné à un usage strictement privé, en toute probabilité à celui du jeune couple du comte de Champagne et roi de Navarre, Thibaud V et d’Isabelle de France”. ¿En toute probabilité? Pero ¿no había dicho apenas media página antes *nous n’en savons rien*?¹⁰

En cualquier caso, Muratova es hábil a la hora de diseminar en sus artículos hipótesis, incluso sugerencias, que no se pueden demostrar. Por ejemplo, dice que *T* es desde el punto de vista lingüístico franciano, no picardo como la mayoría de

¹⁰ Sin embargo, ya desde la segunda página del artículo, Muratova afirma sin reservas que: “comme nous le verrons par la suite, ce manuscrit a été destiné à un personnage important” (p. 266).

los códices del *BdA*, lo que no tiene nada de extraordinario (como precisa y demuestra Roy [2006: 208-209], se trata de un franciano constelado de picardismos, lo que es natural para un texto escrito en Picardía por un autor picardo). Y, de hecho, la propia Muratova escribe sobre el *BdA*: “il a été transposé¹¹ en plusieurs dialectes de l’ancien français, tel le picard et le francien” (2005: 267), y reconoce también que el ms. 12786 de la BNF, es decir, *C*, justamente el gemelo de *T*, es franciano (Roy 2006: 269). A ese testimonio, como recuerda Bianciotto (2009: 99-100), se deben añadir los códices *S* (*Comites latentes* 179 de la Bibliothèque publique et universitaire de Ginebra) y el códice L.III.22 de la Biblioteca Nazionale de Turín, señalados por Alessandro Vitale Brovarone (1980) y ambos francianos. Por tanto, no hay nada extraño. Sin embargo, Muratova insiste en el dialecto franciano de *T*, como si esta circunstancia dotase al códice de una marca de excelencia. Habla incluso de “manuscrits originaux” (en plural) en las manos de Richard, que representarían “deux versions textuelles, celle en picard et celle en francien” del *BdA*. ¡Fantástico! ¿Y las pruebas? Ninguna, pero se nos advierte que la hipótesis “est argumentée dans mon commentaire”, hasta el momento no publicado (Muratova 2005: 274). Una hipótesis esta que implicaría variantes de autor, es decir, diferencias entre una lección de autor y otra, particularidad extremadamente rara en los textos franceses del siglo XIII.

En consecuencia, non hay ninguna prueba de que el manuscrito *T* haya sido regalado por Richard a Thibaud o al matrimonio Thibaud e Isabel. Hay, sin embargo, datos que permiten excluir esta circunstancia. La propia Muratova desliza en su texto una afirmación sintomática al respecto: “De prime abord, le manuscrit [*T*] produit l’impression d’une oeuvre modeste, située bien loin des grands manuscrits de luxe du XIII siècle”. Entonces ¿por qué habría sido donado a Thibaud?. Según Muratova, lo demuestra el hecho de que “ce manuscrit a été destiné à un personnage important”. Pero ¿quién lo dice? Ella misma que había afirmado precedentemente que el personaje importante era Thibaud de Champagne. Esto se llama círculo vicioso. Prosigamos. Richard habría ofrecido el manuscrito, como era y es habitual en él, para hacer méritos ante el rey. Pero el manuscrito no contiene ni siquiera el nombre de Richard. El canónigo, en lugar de insertar una dedicatoria al príncipe o, al menos, colocar en un lugar visible su propio nombre, lanza su homenaje a las nieblas del anonimato. Pero hay más: el canónigo, en vez de proporcionar el título del *BdA*, lo designa simplemente como *Bestiaire*. Por tanto, Richard regala no sólo una obra anónima, sino también una obra que lleva sólo el nombre del género al que pertenece: uno más de los cien *bestiarios* que circulaban en aquel momento.

¹¹ Siendo rigurosos, *transposé* está bien empleado para el *francien*, dado que el texto sólo puede haber sido compuesto (y no *transposé*) en picardo.

El pobre canónigo parece verdaderamente un atolondrado. Añadamos, además, que el texto, tal y como está transcrito en *T*, presenta una lección que no puede ser calificada de impecable; por tal motivo he ejemplificado los errores y lagunas que contiene *T* (y que, en raros casos, son de su responsabilidad). El testimonio representa una fase avanzada de la difusión del *BdA*. Las copias del texto se habían sucedido (al menos, β , d y d' , pero los *interpositi* podrían haber sido más), y los errores y descuidos que he documentado no colocan a *T* por encima de la media de otros manuscritos. *T*, como hemos visto, es más correcto que *C*, pero hereda muchos de los desaciertos de sus ascendientes: es la habitual degradación causada por la sucesión de transcripciones de un texto. En todo caso, pensar que Richard haya regalado al monarca un ejemplar que se encuentra tan lejos de la excelencia pudiendo haber ofrecido un texto perfecto es absurdo. Añado a esto que la obra debió tener una cierta demanda: los copistas del *scriptorium* del que salieron *T* y *C*, y *A* y *H* poseían al menos dos manuscritos de la misma, como demuestra el códice *H*, que, a partir del fol. 63, oscila entre la tradición α y β , evidentemente por intercambio de ejemplares¹². La contaminación demuestra el interés del público por el texto, pero no facilita (más bien todo lo contrario) que se frene la degradación entrópica de las lecciones. Estamos lejos de los dos arquetipos de autor, uno picardo y otro franciano, como fantasea Muratova. Cabe señalar, además, que *T* no ha sido depositado ni en aquel momento ni después en una biblioteca real; todavía en los siglos XV y XVI, como señala Roy (2006: 206), el manuscrito debió pertenecer, como indican algunas notas marginales, “à un membre du clergé”.

En conclusión, no hay motivos para afirmar que *T* haya sido un regalo de Richard de Fournival a Thibaud o al matrimonio real; por el contrario, hay muchos argumentos para excluir esta circunstancia. Si los hechos son los que son, es inútil pretender seguir estableciendo una relación entre el año de la muerte de Richard de Fournival y la datación del códice. El manuscrito *T* no salió de las manos de Richard. Por tanto, es el momento de que tanto Muratova como los otros especialistas afronten de manera desapasionada el problema de la datación sin tesis preconcebidas. Personalmente, la propuesta de Tenschert (1275) me parece aceptable y se aproxima a las dataciones más antiguas de otros códices del *BdA*: 1277 para *I*, que, además, presenta una lección mucho más correcta que *T*; siglo XIII (una parte del texto es, sin duda, de 1278) para *J*; 1285 para *B*, y, por último, finales del siglo XIII para *A* y *E*.

¹² Véanse las páginas xcii-xcv de nuestra edición del texto.

Bibliografía

- Bianciotto, G. (2009): Richard de Fournival, *Le Bestiaires d'Amours* et la *Response du Bestiaire*. Paris: Champion Classiques, pp. 99-100.
- Muratova, X. (2001): "Un épisode de la pratique de travail des enlumineurs du XIIIe siècle: l'utilisation des motifs bibliques pour illustrer les écrits profanes", in *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelona: Universitat Autònoma, pp. 545-554.
- (2003): "Il Dio d'Amore: immagine e racconto nella tradizione iconografica e letteraria", in *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi dell'Università di Parma*. Milano: Electa, pp. 424-443.
- (2005): "Un nouveau manuscrit du *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival", in Baudouin von den Abeele (ed.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*. Louvain-la-Neuve: Institut d'Études médiévales, pp. 265-281.
- Roy, B. (1999): "Autre texte, autre auteur. *Le Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival", *Cahiers Diderot*, 11, pp. 93-104.
- (2006): "Un nouveau manuscrit du *Bestiaire d'Amours*", in *Qui tant savoit d'engien et d'art. Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*. Poitiers: CESCUM, Civilisation Médiévale XVI, pp. 205-213.
- Segre, C. (1957): *Li Bestiaires d'Amours* di Maistre Richart de Fornival e *Li Response du Bestiaire*. Milano-Napoli: R. Ricciardi.
- Vitale Brovarone, A. (1980): "Un testimone sconosciuto ed uno recuperato del «Bestiaire d'Amours»", *Medioevo Romanzo*, VII/3, pp 370-401.

A importância da Paleografia no trabalho filológico *

Susana Tavares Pedro

Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Slow scholarship – like Slow Food – is deeper
and richer and more nourishing than the fast
stuff. But it takes longer to make, and to do it
properly, you have to employ eccentric people
who insist on doing things their way.
(Grafton 2010)

O estudo crítico de um texto medieval ou moderno pode passar pela análise de um ou de vários manuscritos; qualquer deles é um objecto único que pode ser estudado sob diversos aspectos: linguístico, literário, codicológico ou diplomatológico¹, histórico e paleográfico. Se o objectivo pretendido é o de atingir um conhecimento o mais completo possível do objecto ou dos objectos em questão, nenhum destes aspectos deveria ser descurado.

No entanto, é cada vez mais improvável que um só estudioso domine todos estes saberes e que seja versátil na aplicação dos diversos métodos e técnicas de investigação das várias disciplinas necessários para levar a bom termo a análise. Já vai longe o tempo dos eruditos multivalentes que conheciam um pouco de tudo e muito de algumas coisas. Depois de décadas de apelos e convites à interdisciplinaridade, hoje, paradoxalmente, numa época em que as possibilidades de comunicação rápida e de partilha quase instantânea de informação estão ao alcance de todos, os historiadores da língua, da escrita, da literatura, da cultura, correm o risco de se verem cada vez mais isolados nos seus nichos de estudo. A consequência quase inevitável é que alguns textos e fontes primárias de maior relevância histórica, linguística, literária e cultural sejam apenas alvo de estudos parcelares e que o seu conhecimento permaneça incompleto.

* Este trabalho integra-se no Projecto de investigação FFI2011-25899 (*La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. – Autores y textos, II*), dirigido pela Prof^a Pilar Lorenzo Gradín (USC) e financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad espanhol (‘Dirección General de Investigación’).

¹ “Diplomatologia” é o termo que António Ribeiro Guerra propõe para denominar o estudo dos aspectos materiais da feitura de diplomas medievais (Guerra 2003: 25, 48n.).

Com esta comunicação pretendo, de forma genérica, defender a importância da minha área preferencial de estudo, a Paleografia, face ao que eu percebo como um prejudicial distanciamento entre esta e os estudos filológicos, pelo menos em Portugal.

1. Antecedentes

Entre finais do século XIX e meados do século XX, a formação universitária nas “Humanidades” não supunha um afastamento efectivo entre as várias áreas de saber tão grande como o que se verifica hoje. A Paleografia, integrada no *curriculum* dos estudos diplomáticos, era ensinada desde 1801 por João Pedro Ribeiro, o nosso primeiro “diplomático”, no Real Arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa². Os ‘Peritos paleógrafos’ da altura, formados na Aula de Diplomática, tinham competência para ler e transcrever documentação antiga, respondendo à necessidade efectiva de fornecer uma leitura inteligível de documentos que ainda detinham validade e actualidade jurídicas.

Com a instauração da República e a subsequente criação da Faculdade de Letras de Lisboa em 1911, o ensino das Letras estruturou-se em torno das grandes áreas de línguas e estudos literários antigos e modernos (as Filologias Clássica, Românica e Germânica), Geografia, História e Filosofia, estas últimas reunidas primeiro no curso de Ciências Histórico-Geográficas, depois Ciências Histórico-Filosóficas (*cf.* Dores 2008: 39ss). Paleografia e Diplomática faziam parte dos *curricula* das Ciências Históricas e de Filologia Românica, com estatuto que variava entre o obrigatório e o opcional, e os alunos tinham aulas práticas na Torre do Tombo e na Biblioteca Nacional, com acesso directo aos documentos e códices preservados nestas duas instituições (Dores 2008: 43). Eram igualmente disciplinas obrigatórias nos cursos de formação de bibliotecários e arquivistas. A Paleografia tinha o estatuto de “ciência auxiliar” da História e o seu interesse para os trabalhos históricos e filológicos não ia muito além do de fornecer leituras correctas de documentos antigos e auxílio na datação de textos (sobretudo) medievais.

² A Cadeira de Diplomática, criada por carta régia de 9 de Agosto de 1775, deveria funcionar em Coimbra, na Universidade de Cânones; tendo o professor designado, José Pereira da Silva, falecido antes de assumir a docência, no ano seguinte de 1796 foi nomeado para o cargo João Pedro Ribeiro, “reservando-se o exercício da cadeira para quando assim fosse determinado, uma vez que esse primeiro mestre – consoante esclarece a carta régia da sua nomeação, datada de 6 de Janeiro – devia prosseguir, antes, nas suas indagações e trabalhos, que tinha extraordinariamente adiantados” (Cruz 1966: 208).

Ao contrário do que sucedeu em França com a criação da *École des Chartes*, estabelecimento vocacionado para formar especialistas no estudo e tratamento da documentação antiga, a investigação diplomatística e paleográfica iniciada em Portugal por João Pedro Ribeiro não teve continuidade, e nem mesmo no âmbito da Academia das Ciências, instituição que promoveu a publicação continuada das fontes históricas, se formou uma escola doutrinária dedicada ao desenvolvimento e transmissão do saber nestas áreas. Aquilo que teria sido uma excelente oportunidade de aliar paleógrafos e filólogos no estudo complementar dos textos cruciais para a História da Língua e História da Literatura portuguesas, criando uma tradição de colaboração continuada, perdeu-se. A Paleografia e a Diplomática não avançaram significativamente além da edição e publicação de fontes históricas, os filólogos prosseguiram em paralelo os seus trabalhos de edição e estudo dos textos literários.

Na Europa de fins do século XIX teve início o grande esforço, de influência positivista, de publicação de fontes textuais, tanto documentais como literárias. Em Portugal, no que respeita às edições de documentos de arquivo (mormente na vasta obra *Portugaliae Monumenta Historica*, na série *Diplomata et Chartae*), os principais editores tinham uma formação variada, em Direito ou História, (Alexandre Herculano e Oliveira Martins foram, neste aspecto, exceções) e, no campo das edições de textos literários, em Filologia, sobretudo. Alguma documentação de arquivo foi igualmente alvo do interesse de historiadores da língua, embora estes, na sua maioria, se tenham concentrado sobre os textos publicados na referida série *Diplomata et Chartae*.

Os historiadores não demonstraram (compreensivelmente) grande interesse em se dedicar à edição ou, sequer, ao estudo de textos literários, com exceção das crónicas régias, porque os textos literários não eram, e não são, considerados fontes históricas. Este ponto é particularmente importante e merece ser destacado: foi fundamentalmente por iniciativa dos filólogos que os textos literários medievais portugueses foram estudados paleograficamente, e não posso deixar de mencionar o incontornável estudo de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*. Os grandes filólogos de finais do século XIX e inícios do século XX tinham no seu *curriculum* uma formação prática de leitura de manuscritos e era nela que se apoiavam para realizarem as suas edições. Mas a realidade é que muitas dessas edições, a ser feitas hoje, responderiam a critérios e metodologias diversas, certamente mais exigentes, nomeadamente quanto à análise paleográfica e aos critérios de edição.

Como refere António Emiliano a propósito das edições dos documentos latino-portugueses publicados nos *Diplomata et Chartae*, estas “necessitam urgentemente de revisão e actualização devido às exigências que os filólogos e

linguistas contemporâneos põem relativamente ao exame e interpretação das suas fontes.” (Emiliano 2004: 51). O mesmo se poderá dizer quanto a muitos textos de cariz historiográfico (crónicas, livros de linhagens) publicados na mesma obra monumental, na série *Scriptores*.

Se somarmos a estes factos a pressão exercida actualmente sobre os docentes universitários para produzirem investigação em grande quantidade e, de preferência, em a publicarem em revistas especializadas internacionais, o quadro geral torna-se um pouco mais negro. Há áreas científicas onde o trabalho de investigação é longo e moroso: a Paleografia é uma delas. Há áreas onde os saberes são localizados, são preferencialmente centrados numa área geográfica, numa língua. A Paleografia portuguesa encontra-se nesse grupo. A internacionalização é desejável mas não é fácil de conseguir.

Um das consequências de maior importância da perda de continuidade na investigação paleográfica é a inexistência ainda hoje de instrumentos básicos de auxílio à investigação, como uma história da escrita em Portugal, um manual de Paleografia Portuguesa ou um dicionário exaustivo de abreviaturas paleográficas portuguesas. Estas obras seriam de enorme utilidade para qualquer investigador que trabalhe com manuscritos medievais e modernos e permitiriam suprir algumas das lacunas mais comuns sem recorrer a um paleógrafo. Mas no contexto actual, mesmo a colaboração de um paleógrafo com sólida formação prática e teórica pode vir a revelar-se cada vez mais improvável.

2. Perspectivas actuais

É certo que vivemos numa época em que a importância das “Humanidades” no quadro geral dos saberes valorizados pelos responsáveis pelas políticas educativas e culturais é cada vez menor face a áreas como as ciências económicas ou tecnológicas. Ora, se uma área de saber não é valorizada, se o seu papel no desenvolvimento das sociedades é considerado nulo pelos governantes, se o financiamento de projectos de investigação ou de cursos de formação superior nessa área é cada vez menor, é inevitável que esta visão acabe por se difundir na comunidade, reflectindo-se na diminuição do número de alunos (que procuram áreas de formação com maior empregabilidade) nestes cursos universitários.

Em resultado de novas regras de financiamento do ensino superior público, as universidades encontram-se recorrentemente em situação de potencial ruptura financeira e tendem a apoiar, naturalmente, apenas os cursos com mais alunos, que geram maior receita. A preocupação com a viabilidade económica dos cursos conduziu, em Inglaterra, à muito recente extinção da cátedra de Paleografia do

King's College, em Londres. Esta cátedra, a única do Reino Unido, foi regida por paleógrafos tão reputados como Julian Brown e Tilly de la Mare e era detida, no momento da sua extinção, por David Ganz, um dos tradutores do manual *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters* de Bernhard Bischoff. A decisão foi justificada institucionalmente com a necessidade de “criar uma actividade académica financeiramente viável através do desinvestimento em áreas que estão num nível subcrítico sem perspectiva realista de investimento adicional” (*apud* Beard 2010)³. O mesmo é dizer que a dedicação à Paleografia é uma actividade sem capacidade de gerar receitas e sem visibilidade.

A percepção é, sem dúvida, verdadeira mas, como lembrou Anthony Grafton, professor de estudos renascentistas em Princeton, em reacção a esta notícia, a utilidade da Paleografia não se esgota na análise das escritas, revela-se também em muitas outras áreas dos estudos humanísticos:

Paleography (...) is to the study of texts what archaeology is to the study of cities and temples. Paleographers lay the foundations other humanists build on. They tell historians and literary scholars which texts were written when and what they say, which scripts were used where, and why, and by whom (Grafton 2010).

Em Portugal, nos actuais cursos de 1.º Ciclo, o ensino da Paleografia tem-se mantido fundamentalmente orientado no sentido da prática de leitura e da classificação tipológica das escritas. O domínio desta vertente de leitura-ensino-transcrição é um processo lento: um bom ‘leitor’ é fruto de anos de aplicação e de exercício continuado. E a verdade é que mesmo um leitor com muita prática não é, necessariamente, um bom paleógrafo, se a prática não estiver alicerçada num conhecimento sólido da teoria paleográfica. Ora, na sequência das reformas recentes dos estudos superiores, a cadeira de Paleografia e Diplomática tem vindo a ser reduzida quer na sua carga horária (de anual passou a semestral) quer na obrigatoriedade curricular. É possível actualmente ser-se detentor de uma Licenciatura em História sem nunca se ter olhado para a imagem de um manuscrito medieval ou moderno.

A previsível remoção do ensino destas disciplinas do Curso de Bibliotecário-Arquivista (rebaptizado em 1982 Curso de Especialização em Ciências Documentais) motivaram Fernanda Ribeiro (professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), a escrever um artigo defendendo “razões metodológicas” para a sua manutenção. No entanto, na minha opinião, as razões apontadas revelam uma visão

³ No original: “to create financially viable academic activity by disinvesting from areas that are at sub-critical level with no realistic prospect of extra investment.”

excessivamente especializante e tecnicista das funções do arquivista ou mesmo do bibliotecário:

Não é mais para auxiliar na leitura e interpretação de “documentos históricos” que a Paleografia e a Diplomática são necessárias, pois no quadro da Ciência da Informação o olhar do profissional (técnico ou investigador) da área é distinto do do historiador. A Paleografia não é precisa para a leitura e interpretação de fontes, mas não pode dispensar-se como “ferramenta” para a compreensão do processo gerador da informação, do seu contexto orgânico e da tecnologia que lhe está associada. (...) No caso da Diplomática, também a sua presença é absolutamente vital. Não para uma hermenêutica conducente à descoberta da verdade histórica ou para a determinação da autenticidade dos documentos, necessária à construção científica sobre o passado. O especialista em informação não é historiador e não tem, por isso, de se preocupar com a veracidade dos documentos e com a construção da memória histórica. A Diplomática é indispensável porque é, afinal, uma das aplicações da análise de conteúdo – operação metodológica fundamental na construção do conhecimento científico sobre a Informação. A análise do discurso/texto (dos diversos discursos/textos), da sua estrutura, do formalismo (ou não) dos actos informacionais é importantíssima para a determinação do contexto genésico (orgânico) da informação e do seu posterior uso/fluxo no seio do sistema em que se integra ou dos outros sistemas com que se relaciona (Ribeiro 2006: 58-59).

Quer isto dizer que não compete aos arquivistas saber ler correctamente a documentação à sua guarda, mesmo que tal seja necessário para a competente catalogação e sumariação das espécies, ou identificar e distinguir, por exemplo, um documento original de uma cópia tardia, e catalogá-los adequadamente? E se não tem de se “preocupar com a veracidade dos documentos”, como deve então proceder perante um documento falso para determinar o “contexto genésico (orgânico) da informação” e o seu “posterior uso/fluxo no seio do sistema em que se integra”? Da mesma forma, não é sua função auxiliar um leitor menos familiarizado com as grafias de documentos de épocas recuadas, o que acontece com não pouca frequência – e em nenhum dos nossos arquivos existe oficialmente a função de paleógrafo. Nem mesmo compete aos bibliotecários ter competência para catalogar correctamente os vetustos impressos classificados genericamente na categoria do ‘livro antigo’ e que frequentemente apresentam abreviaturas de origem paleográfica nos títulos, ou, sequer, saber ler e identificar marcas de posse manuscritas, tantas vezes presentes nestes livros. Tudo isto é tarefa, ao que parece, para o historiador. Ou então, está tudo feito, e bem feito, e essas competências são já dispensáveis. Infelizmente, sabemos que não é esta a realidade.

* * *

O panorama apresentado até aqui é, admitidamente, desolador. No entanto, há um outro lado na questão que ameniza esta visão negativa. Em parte fruto das vontades e afinidades de indivíduos de grande visão e de indiscutível mérito científico, desenha-se actualmente uma aproximação entre investigadores das áreas que venho referindo.

No 2º Ciclo de estudos superiores existe desde 1984 um Mestrado em Paleografia e Diplomática na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o único do género na Europa, graças à iniciativa do saudoso mestre Eduardo Borges Nunes. Borges Nunes, o introdutor da ‘nova’ Paleografia em Portugal, publica em 1973 “O conceito novo de Paleografia” (cf. Nunes 1973a), onde apresenta a “revolução paleográfica”, ou seja, as ideias, propostas metodológicas e novas orientações da disciplina expressas na obra *Paléographie Romaine* (Madrid, 1952) de Jean Mallon. Os trabalhos inovadores do paleógrafo francês redefiniram o objectivo e o método da Paleografia que, de ciência meramente classificativa e descritiva das várias escritas europeias (com especial ênfase nas medievais), adquiriu uma nova vertente de investigação, aquela que “os paleógrafos modernos consideram a definidora da sua ciência, a saber a explicação histórica da evolução das escritas (de todas as escritas e não só das antigas)” (Nunes 1973b: 409).

Com a renovação dos estudos paleográficos, centrada em grande parte em torno da figura deste grande mestre, surge um primeiro esboço de aproximação entre estes e os estudos literários e linguísticos, por iniciativa de outro grande mestre, Luís Lindley Cintra, que procurou a opinião paleográfica especializada de Borges Nunes, nomeadamente a propósito da *Notícia de Torto de Lourenço Fernandes da Cunha*, considerado o mais antigo documento particular português. Foi igualmente por sugestão de outro linguista, Ivo Castro, que fiz da análise paleográfica desse documento o tema da minha dissertação de Mestrado em Paleografia e Diplomática.

Estou convencida que é no contexto dos seminários de 2.º e 3.º Ciclos que se encontra hoje a possibilidade de inverter de vez a tendência anterior de alheamento. É óbvio que uma tese de Mestrado ou mesmo de Doutoramento é um trabalho por definição solitário. Não é no âmbito da investigação conducente à produção de dissertações para obtenção de graus académicos que se vão criar práticas de colaboração interdisciplinar. Estas têm necessariamente de surgir depois, idealmente enquadradas em centros ou projectos de investigação académicos. Mas é, idealmente, da possibilidade de os alunos das especializações em História e em Estudos Literários frequentarem, os primeiros, seminários de crítica textual, literatura medieval

ou linguística histórica e os segundos, de paleografia, diplomática e codicologia, que origina a percepção da necessidade de colaboração futura e da importância do contributo dos vários saberes para o conhecimento mais completo dos textos medievais e modernos.

3. Potencialidades futuras

A curta afirmação de Anthony Grafton atrás citada acerca da importância da Paleografia no estabelecimento dos alicerces do trabalho filológico – na qual, lembro, se foca os aspectos da datação dos textos manuscritos, da sua leitura, das escritas empregues e de onde, porquê e por quem foram usadas – omite, no entanto, o aspecto mais importante da análise paleográfica: o de **como** os textos foram escritos.

É aqui, com efeito, que assenta a verdadeira importância da paleografia. Só através da análise do **processo de escrita** do texto é possível chegar a uma transcrição fiável, e é sobre transcrições muito rigorosas e fiáveis que o trabalho interpretativo posterior deve assentar. Já em 2004 António Emiliano afirmava serem ‘necessidades’ urgentes da Filologia Portuguesa (referindo-se ao estudo da documentação notarial latino-portuguesa anterior ao século XIII), o “estabelecimento de critérios de transcrição ultra-conservadores para edições paleográficas destinadas a estudos linguísticos e scriptológicos” e a existência de “boas edições interpretativas baseadas em edições paleográficas” (Emiliano 2004: 34). A afirmação pode com toda a pertinência ser expandida para englobar todos os textos manuscritos sobre os quais o interesse dos filólogos recai. A análise do paleógrafo deve incidir de forma prioritária no ‘como’ da produção do texto escrito: o estudo do traçado das letras, que revela acidentes de escrita, os tempos de escrita, as mãos que intervieram, as tintas e os instrumentos de escrita, os suportes e o planeamento das áreas e distribuição da mancha de texto nestes, e um elemento ainda hoje quase ignorado por grande parte dos editores: o conjunto de caracteres usado. Qualquer editor de manuscritos medievais e modernos tem consciência de que, durante séculos, os europeus que escreviam utilizando o alfabeto romano recorriam a um conjunto de caracteres que excedia largamente o número de sinais alfabéticos actualmente empregue, mesmo tendo em conta todos os caracteres ‘nacionais’ que foram sendo sectorialmente introduzidos para permitir a escrita de todas as línguas europeias.

De facto, em cada manuscrito medieval ou moderno está presente um conjunto de caracteres que engloba não só as séries alfabéticas maiúsculas (capital, uncial, gótica), minúsculas (visigótica, carolina, gótica, humanística) e aquilo que

poderemos considerar um grupo ‘intermédio’ heterogéneo (composto por certas formas literais maiúsculas reduzidas em tamanho e outras formas minúsculas aumentadas) mas também os braquigrafemas (sinais de abreviação geral, de significação especial e modificações literais), os sinais de pontuação e os sinais auxiliares de composição (de chamada, de acrescentos ou correcções textuais, de translineação, etc.). A prática tradicionalmente seguida na edição destes manuscritos é a de proceder a uma transliteração que elimina distinções alográficas e reduz o conjunto de caracteres do original ao contemporâneo, moderniza a pontuação original e substitui os sinais de abreviação pelas letras que no original foram omitidas. Apenas pontualmente foi considerado pertinente publicar uma edição que reproduzisse com a fidelidade possível a grafia do original – e refiro, a título de exemplo, a edição de Henry Carter do já mencionado *Cancioneiro da Ajuda*. Este tipo de edição tem recebido designações diversas: diplomática (Carter 1941; Masai 1950: 179), paleográfica (Pedro 1994: 64), facsímile (Haugen 2008: Chapter 3), científica (Ferreira 1986: 58), documental⁴ ou mesmo “servil” (Costa 1993: 84), designações que traduzem, na verdade, a multiplicidade dos critérios adoptados e a inexistência de uma noção generalizada da necessidade real de realizar sistematicamente edições ultra-conservadoras das fontes primárias de maior importância.

Todos os fenómenos gráficos referidos nos dois parágrafos anteriores podem e devem ser transmitidos através de códigos editoriais muito detalhados para que a informação seja acessível e esteja disponível para posterior interpretação por parte do filólogo. Uma edição paleográfica (ou como se lhe queira chamar), reproduz, de forma aparentemente mimética, mas na realidade através de um conjunto de regras editoriais normalizadas e normativas, todos estes aspectos, nomeadamente aqueles caracteres que não fazem já parte do actual conjunto de caracteres da escrita alfabética de origem romana.

O número de projectos de edição de fontes primárias, publicadas em papel ou por via electrónica, que assentam em transcrições muito próximas dos originais como ponto de partida para edições incrementalmente interpretativas e destas para estudos literários e linguísticos subsequentes, tem vindo a crescer. Paralelamente, o progresso das tecnologias da informação veio desenvolver significativamente as possibilidades de tratamento informatizado de vastos conjuntos de *corpora* linguísticos, textuais e de imagem, pesquisáveis através da utilização de etiquetas que codificam a informação textual ou gráfica. Algumas aplicações de linguagens

⁴ Termo escolhido para designar a transcrição ultra-conservadora, da minha responsabilidade, do manuscrito do *Leal Conselheiro* de D. Duarte, ainda em preparação, integrada na edição electrónica da mesma obra, um projecto coordenado por João Dionísio, do Centro de Linguística da Universidade de Letras da Universidade de Lisboa, em parceria com as Bibliotecas da Universidade of Wisconsin, Madison e a Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

de codificação da informação como o *Text Encoding Initiative* são especialmente desenhadas para responder à crescente necessidade de produzir edições electrónicas (ou digitais) de fontes textuais; têm a grande vantagem sobre as edições impressas em papel, quando adequadamente contruídas, de permitir o levantamento automático de todo o tipo de informação considerada relevante no momento da definição das etiquetas.

Para alguns investigadores que optam pela via da edição electrónica paleográfica, o problema da ausência de certos caracteres ‘medievais’ na tipografia actual impede a partilha de informação por via electrónica e a visualização generalizada dos caracteres especiais por todos os utilizadores interessados. Assim, alguns classicistas, medievalistas, paleógrafos e tipógrafos digitais organizaram-se de modo a criar: 1) um inventário de caracteres especiais abrangente; 2) um quadro de atribuição de números de identificação únicos (*code-points*) para cada um desses caracteres e, 3) um conjunto de tipos digitais para uso específico na transcrição de textos clássicos, medievais e modernos que integrem, exactamente nos mesmos *code-points*, os caracteres especiais identificados. Sob acção concertada de vários investigadores reunidos na plataforma *Medieval Unicode Font Initiative* (MUFI), o consórcio Unicode aceitou a proposta de introdução na norma ISO/IEC 10646 (*Information technology – Universal multiple-octet coded character set* (UCS), que define o Conjunto Universal de Caracteres usados em tipos digitais para permitir a partilha de informação em qualquer sistema operativo), de alguns caracteres específicos para uso desta comunidade, nomeadamente de muitos sinais abreviativos, isolados e associados a letras-base, e algumas formas gráficas características da escrita medieval que caíram em desuso. Estas ferramentas que estão gradualmente a surgir no horizonte e prometem ou potenciam a obtenção de resultados até agora dificilmente alcançáveis devem ser igualmente aproveitadas para sustentar o esforço de colaboração interdisciplinar, até mesmo porque possibilitam que vários investigadores trabalhem conjuntamente e em simultâneo num mesmo projecto por maior que seja a distância geográfica que os separe.

Uma muito rigorosa transcrição paleográfica deve ser a base inicial de trabalho. A edição final, “interpretativa”, é mais legível pelo público, mas não impede uma transcrição primária que documente claramente o **processo de escrita**. Aliás, neste aspecto, a transcrição paleográfica deve adequar-se inteiramente às exigências do trabalho filológico e nós, paleógrafos, devemos deixar de lado as tradições editoriais comumente seguidas na publicação de fontes, que são sempre interventivas, por mais que o editor lhes chame paleográficas ou diplomáticas.

Os paleógrafos têm todas as vantagens em colaborarem com os historiadores da língua, com os editores de textos literários, com qualquer investigador de qualquer área que precise de partir de manuscritos medievais e modernos para levar a

cabo os seus trabalhos: mesmo que a sua participação num projecto seja parcelar ou meramente consultiva, é fundamental que percebam como podem contribuir para o melhor conhecimento dos textos escritos. Se da parte dos filólogos for claro que podem em muito aproveitar da análise paleográfica para os seus estudos e edições, com mais naturalidade e frequência serão levados a propor a colaboração destes colegas especialistas. Esta vertente do trabalho paleográfico pode não ser aquela que Borges Nunes descreveu como “definidora” do paleógrafo moderno mas é, certamente, muitíssimo apelativa.

Bibliografia

- Beard, M. (2010): “University cuts, redundancies – and bye-bye palaeography at King’s College London”. *Times Online, A don’s life*, January 28.
<http://timesonline.typepad.com/dons_life/2010/01/university-cuts-redundancies-and-byebye-palaeography.html>.
- Carter, H.H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York-London: Modern Language Association of America; Oxford University Press.
- Costa, A. de Jesus da (1993): *Normas Gerais de Transcrição e Publicação de Documentos e Textos Medievais e Modernos*. 3.^a ed., Coimbra: Instituto de Paleografia e Diplomática, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Cruz, A. (1966): “Observações sobre o estudo da Paleografia em Portugal”, *Cale: Revista da Faculdade de Letras do Porto*, 1, pp. 173-233.
- Dionísio, J. (no prelo): “Uma edição digital do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte”, *Cadernos de Literatura Medieval*, vol. II, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Dores, H. Gonçalves (2008): *A História na Faculdade de Letras de Lisboa (1911–1930)*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dactiloscrito].
- Emiliano, A. (2004): “A edição e interpretação da documentação antiga de Portugal: problemas e perspectivas da Filologia Portuguesa face ao estudo das origens da escrita em português”, *Aemilianense*, I, pp. 33-63.
- Ferreira, J. de Azevedo, (1986): “Uma edição do *Fuero Real* de Afonso X”, in *Critique Textuelle Portugaise / Actes du Colloque, Paris, 20-24 Oct. 1981*. Paris: Centre Culturel Portugais, pp. 55-64.

- Grafton, A. (2010): “Britain: The Disgrace of the Universities”, *The New York Review of Books*, NYRB’blog, March 9.
<<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2010/mar/09/britain-the-disgrace-of-the-universities/>>.
- Guerra, A. J. Ribeiro (2003): *Os Diplomas Privados em Portugal dos Séculos IX a XII: gestos e atitudes de rotina dos seus autores materiais*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Haugen, Odd Einar (ed.) (2008): *The Menota handbook: Guidelines for the electronic encoding of Medieval Nordic primary sources*, v. 2.0. Bergen: The Medieval Nordic Text Archive.
<<http://www.menota.org/guidelines/index.page>>.
- Masai, F. (1950): “Principes et conventions de l’édition diplomatique”, *Scriptorium*, 4, pp. 177-193.
Medieval Nordic Text Archive – Menota, <http://www.menota.org>.
Medieval Unicode Font Initiative – MUFI, <http://helmer.aksis.uib.no/mufi>.
- Nunes, E. Borges (1973a): “*Varia Palaeographica. Maiora ac Minora*. 1.1. O conceito novo de paleografia”, *Portugaliae Historica*, 1, pp. 223-232.
- (1973b): “Jacques Stiennon, *Paléographie du Moyen Âge*”, *Portugaliae Historica*, 1, pp. 405-411.
- Pedro, S. Tavares (1994): *De noticia de torto*. Dissertação de Mestrado em Paleografia e Diplomática apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dactiloscrito].
- Ribeiro, F. (2006): “O Ensino da Paleografia e da Diplomática no Curso de Bibliotecário-Arquivista”, in *Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Universidade de Porto, vol. 2, pp. 47–63.
Text Encoding Initiative – TEI <www.tei-c.org>.

Problemas crítico-interpretativos y tradiciones unitestimoniales: el caso de la *tenso* entre *Maïstre* y *Guilhalmi* (*BdT* 112,1)*

Maria Luisa Meneghetti
Università di Milano

La *tenso* *Can vei fenir a tot dia*¹, que sólo conserva el manuscrito *R* (en el f. 48v) con atribución a “Sercalmon”, pero en el interior de la cual los dos interlocutores se apostrofan, respectivamente, con el apelativo “Maïstre” y con el diminutivo “Guilhalmi”, ha recibido hasta el momento la atención de los especialistas, sobre todo, por cuestiones de orden cronológico.

Efectivamente, la mayor parte de los estudiosos ha aceptado como correcta la atribución y ha centrado su interés en el papel desempeñado por el poema en la cuestión relativa a la génesis de los textos poéticos dialogados, preguntándose si podría considerarse *Can vei fenir* – seguramente datable, gracias a las alusiones internas que contiene, en la tardía primavera de 1137, cuando Poitiers esperaba la llegada del Delfín de Francia Luis, prometido de Leonor de Aquitania, única heredera del difunto Guillermo X – el ejemplar más antiguo en el ámbito de los géneros dialogados o si, en cambio, esa palma correspondería a la *tenso* marcabruniana con *Uc Catola* (*Amics Marchabrun, car digam*)². A este propósito, cabe apuntar que tuvo poquísimos seguidores una hipótesis bastante innovadora de Rudolf Zenker. En su estudio de 1889 Zenker dio cuenta de dos aspectos: por una parte, señaló la presencia en la producción de Raimon de Miraval de un intercambio de *coblas* de tono personal y polémico con un tal Villelmi y, por otra, llamó la atención sobre el hecho de que el Maïstre de *Car vei fenir* parecería referirse a la existencia de un

* La traducción al español, a partir de la versión original italiana del trabajo, es de la autoría de M. A. Pousada Cruz, Becario del Centro ‘Ramón Piñeiro’ para Investigación en Humanidades (Santiago de Compostela-Xunta de Galicia).

¹ Reproduzco en apéndice el texto de la *tenso* según la reciente edición de L. Rossi (2009), conservando sólo para el verso 47, que será aquí objeto de discusión junto al verso 49 (ambos en cursiva), la lección ofrecida por el manuscrito.

² Después de decenios de dudas y valoraciones opuestas, el diálogo poético entre Marcabru y *Uc Catola* ha sido datado en el 1133 o en los años inmediatamente anteriores, como estableció Au. Roncaglia (1968: 212-213), basándose en la identificación de *Uc* con el caballero al que Pedro el Venerable, abad de Cluny, dirige su carta 51, la cual, según Roncaglia, podría haber sido escrita ca. 1134-1136. En su edición de la obra de Marcabru, S. Gaunt, R. Harvey y L. Paterson (2000: 98-99) sostienen que, aunque la identificación es fiable, el texto no puede ser fechado con certeza, porque no se encuentran en la correspondencia de Pedro elementos seguros para fechar en los años indicados por Roncaglia la carta en cuestión.

castillo de su propiedad. Basándose en estos argumentos, lanzó la hipótesis de que la *tenso* podría incluirse en el cancionero de Raimon, cuya biografía y textos poéticos aluden a menudo a complicados acontecimientos acaecidos en el castillo de su familia, con lo que el texto que nos ocupa podría ser datado unos sesenta años más tarde³.

En efecto, la alusión a un castillo, que, aparentemente, es propiedad del interlocutor que se oculta detrás del *senhal* de Maïstre («Guilhalmi, ben pauc vos costa | lo mieus ostals del castel», vv. 48-49), ha despertado la atención de una parte de los especialistas y ha dejado perplejos a muchos de los intérpretes del texto que estaban a favor de su antigüedad, ya que el diálogo se desarrolla dentro de los moldes de una discusión entre personajes que parecen pertenecer a la clase social de los juglares. Así, la crítica ha oscilado entre dos opciones: a) la primera pretende menguar la sustancia del verso, como hace, por ejemplo, Valeria Tortoreto, que enfatiza la conexión del posesivo con el término *hostal*, considerando el determinante como subjetivo y, en consecuencia, traduciendo el verso como ‘Guilhalmi, molto poco vi costa il mio soggiorno al castello’ (Tortoreto 1981: 203); y en esta misma dirección han ido recientemente los autores de la edición colectiva *The Troubadour Tensos and Partimens*: “Guillelmi, what is clear is that you are little concerned about my lodging in the castle” (Harvey-Paterson 2010, I: 249); b) por el contrario, la segunda posibilidad hermenéutica considera que dicha alusión constituye un indicio importante relativo al estatus social y a la identidad del personaje calificado como *Maïstre*. Esta última hipótesis ha sido planteada hace poco, si bien con cautela, por Luciano Rossi que, tras proponer la idea de ver en “Maïstre” una hipóstasis de “Sercalmon”, invita a reconocer detrás de este último *senhal* (identificado no tanto con el sustantivo compuesto trotamundos, sino con un tipo de divisa personal o de lema heráldico formulado en forma imperativa: *cerc amon* ‘yo miro a lo alto’, o bien *cerc ’amon* ‘mira a lo alto’) la sombra huidiza del enigmático Ebles de Ventadorn⁴.

¿Pero estamos verdaderamente seguros de que la lección del v. 49 tal y como nos la ofrece el único testimonio manuscrito puede ser considerada fiable (y, por tanto, intocable), a pesar de que su significado desentone con el sentido más inmediato del texto, que pone en escena – no lo olvidemos – a dos poetas profesionales que van a la perenne búsqueda de un sustento para sobrevivir?

Antes de adelantar una propuesta de corrección conjetural al verso en cuestión – una propuesta, lo anticipo desde este momento, poco invasiva y, al menos

³ Sin embargo, cabe apuntar que el propio Zenker (1892) ha reformulado unos años más tarde su propuesta, considerándola privada de fundamento sólido.

⁴ Rossi ha sintetizado y enriquecido sus hipótesis en su edición (2009), sobre todo en las páginas 7-58.

desde mi punto de vista, portadora de una lectura más satisfactoria de toda la *cobla* final –, es necesario observar su contexto inmediato, y, en particular, considerar el ataque de Guilhalmi que provoca la respuesta del Maïstre. Los vv. 46-47, como propone la reciente edición de Rossi («Maïstre, josta la brosta [*tra il fogliame*] | vos pareisa! cesc novel!»), son a su vez el fruto de una conjetura, pues el códice presenta en el v. 47 la lección «vos pareisa! test novel».

No es este el lugar para hacer referencia a las distintas hipótesis interpretativas, más o menos fantasiosas, que el fragmento mencionado – probablemente corrupto (muchos han notado el doble uso, en los vv. 47 y 50, del idéntico rimante *novel*) y precedido de una laguna de más de un verso – ha suscitado en el seno de la crítica hasta la actualidad. Traigo a colación, antes de la propuesta realizada por Rossi, sólo las tres menos improbables. Las dos primeras, basadas en correcciones poco justificadas desde el punto de vista paleográfico, son la de Tobler («vos pareisso! jet novel»), es decir, ‘os aparecen los nuevos retoños’, en alusión al próximo duque de Aquitania, considerado como el más reciente *rejenton* – aunque indirecto – de una estirpe gloriosa), y la de Dejeanne («vos pareisso! teit novel» ‘os aparecen los techos nuevos’)⁵. La propuesta de Dejeanne fue adoptada como propia por George Wolf, que, sin embargo, defiende la forma del manuscrito, *pareisa*, como posible presente de subjuntivo del verbo *pareiser* (‘aquí aparezca...’, Wolf-Rosenstein 1983: 69). Más complicada se revela la tercera hipótesis, ofrecida en la reciente edición colectiva de *tensos* y *partimens* provenzales dirigida por Ruth Harvey y Linda Paterson (*vid. supra* nota 4), que no tiene en cuenta, por probables razones de contigüidad cronológica, la conjetura de Rossi. Harvey rechaza la propuesta de Wolf en lo que respecta a la forma *pareisa*, afirmando que «normal usage [del presente de subjuntivo] would require *pareisca* (...)», y, a su vez, recupera parcialmente una propuesta de Chabaneau (que interpretaba *test* como ‘cáscara’). La estudiosa, suponiendo un hecho imposible de demostrar – «the defective lines 44-45 contained the grammatical subject of *pareis*» –, sostiene que en el v. 47 cabría entender una referencia a los nidos, *ostal* de huevos (metonímicamente: ‘cáscara’) apenas puestos, y explica, con alguna dificultad, todo el contexto del siguiente modo: “Maïstre’s retort in lines 48-49 about *lo mieus ostals* (‘my dwelling-place’) could indicate that Guillelmi has just been speaking lightly of *someone else’s* dwelling-place which ‘is apparent to you from the new egg-shell’ (...): ‘it’ could therefore be the nest of a bird which, coupled with the time of year at which the *tenso* was composed, could explain *brosta* ‘green shoot’» (Harvey-Paterson 2010: 251-252).

⁵ Un resumen de todas las propuestas relativas al v. 47 formuladas hasta la edición de Jeanroy 1922 puede ser consultado en Tortoreto 1981: 209-210.

La interpretación del último editor de Cercamon, que, por otra parte, recoge la propuesta realizada en su día por Wolf para la forma *pareisa* (lo que no se sostiene fácilmente, como ya fue demostrado por Harvey), me parece, sin embargo, la más digna de atención, en primer lugar, porque es bastante defendible desde el punto de vista paleográfico confundir en un modelo escrito en *littera textualis t* por *c*. Rossi propone, por tanto, corregir *test* por *cesc*, término atestiguado en el área romance sur occidental (en Gascuña, particularmente) y, más allá de los Pirineos, en el área aragonesa y catalana, para designar al ‘junco’ (*typha latifolia* o su pariente cercana *typha angustifolia*: *massette* o *roseau des étangs* en francés, *cat’s tail* en inglés, en italiano también ‘stiancia’ o ‘biodo di palude’, es decir, una planta acuática bastante extendida en las áreas pantanosas de las regiones templadas y que florece en primavera)⁶. El verso es traducido por Rossi como: «puisse-t-il vous apparaître la nouvelle massette!», por lo que el sentido de la respuesta de Guilhalmi debería de ser más o menos el siguiente: ‘pónte tranquilo, ya es primavera, y entonces, será más fácil sobrevivir’. A pesar de la hipótesis planteada, cabe señalar que el editor italiano muestra sus reticencias sobre el verdadero sentido del verso⁷.

Creo, sin embargo, que la senda abierta por Rossi es merecedora de atención, a pesar de que su reconstrucción tenga un punto débil que va más allá de la presencia de la forma *pareisa*. Todos los testimonios occitanos e iberoromances del término que designa la *typha*, derivados del gálico *SESCA, son de género femenino (cfr. *FEW*, XI: 551, s.v.), por lo que una forma masculina *cesc* representa una variante que no es fácil explicar. Quizás se podría pensar que el verso original ofreciese, más o menos, la forma: «Vos pareis cesc’e rauzel», según una lección que uniría dos términos que tanto pueden indicar la *typha* – estaríamos ante una ditología sinonímica (*sesque* y *roseau*) que lenguas modernas todavía conservan –, como hacer referencia a dos tipos de plantas consideradas afines y caracterizadas por el hecho de ser comestibles: la *typha*, de cuyos tallos secos se hacía una harina de sabor agradable, y que era utilizada en períodos de carestía para preparar panes y hogazas, y el más raro *cyperus esculentus* (*souchet* comestible, que en los dialectos occitanos es, a menudo, confundido con el *roseau*)⁸, cuyos tubérculos en la Edad Media eran una comida bastante refinada y que eran empleados, sobre todo

⁶ *Cesca/sesca/sesque* parece, efectivamente, un término extraño o ausente en la parte septentrional del dominio de *oc* (Poitou y Limousin) y, en cambio, aparece difundido sobre todo en el área gascona y lengadociana (cfr. Mistral 1879-1886, II: 893 s.v. *sesco/sesque*) y pirenaica (cfr. *DECLC*, IV, s.v. *sisca* o *jisca* – *sisca* es propiamente la voz catalana occidental). La difusión del término podría entonces ser relevante también en relación con la *vexata quaestio* del origen gascón de Cercamon.

⁷ En la nota 11 de la página 201 sugiere, también de forma muy cauta, una posible alusión jocosa al nuevo señor (Luis, delfín de Francia, y por tanto titular de la insignia con los lirios), basándola en una confusión, ya tardo-latina, entre *massette* y el así nombrado *lis à queue de renard*.

⁸ Cfr. Mistral 1879-1886, II: 816, s.v. *rousèu*.

molidos, como sucedáneo de la harina de almendra⁹. ¿Qué significado se puede atribuir entonces a la afirmación de Guilhalmi? Diría que, continuando con el comportamiento tranquilizador, optimista y de bajo perfil que caracteriza a su *character* en el decurso de la composición, Guilhalmi recurre en los vv. 46-47 a un *souhait* de sabiduría popular: ‘ahora, entre el ramaje, despunta para vós el junco’, o bien ‘despuntan para vós el junco y los *souchets*’, asoman las plantas comestibles de las que se podrá obtener un alimento seguro. En conclusión, el pasaje se puede parafrasear como ‘pronto Dios proveerá’.

Para ser coherente con esta afirmación, la respuesta del “Maïstre” recogida en los dos versos sucesivos debería presentar un contenido que se acomodase a la metáfora culinaria y, de hecho, creo que así sucede. Si *castel* – que, analizada detenidamente, podría ser considerada una *lectio facilior* del copista de *R*, “arrastrada” por la proximidad del término *ostal* ‘alojamiento, hospitalidad’– fuera sustituido por *gastel*, término que en el área galoromance significa precisamente ‘hogaza’ y, por extensión, ‘comida poco costosa’, se podría considerar que los vv. 48-49 presentarían en origen una lección del tipo «Guilhalmi, ben pauc vos costa | lo mieus ostals e'l gastel». A partir de este planteamiento, cabe realizar las siguientes consideraciones: a) que el posesivo *mieus* tenga un valor objetivo, b) que *ostal* haga referencia al follaje (*brosta*), usual protección de los viandantes sin alojamiento, y, por último, c) que los *gastels*, las hogazas de harina de *cesca*, hagan referencia por metonimia a una comida de poco valor¹⁰. De ser así, el significado de la réplica sería: ‘Guilhalmi, si esperáis la ayuda de la providencia a la que acabáis de hacer referencia – de hecho la Providencia *tout court* –, os cuesta verdaderamente poco la hospitalidad y la comida que me proponéis’.

Una vez aclarado el posible sentido literal de la última *cobla* del debate (y téngase en cuenta que la *cobla* final constituye un punto delicado del texto, especialmente si es de carácter dialógico, precisamente por los significados que ese segmento puede reverberar sobre el resto de la composición), un sentido que hace desaparecer los castillos y nos traslada con toda probabilidad a un horizonte más modesto – casi de *commedia dell’arte* –, conviene afrontar otro problema que es también crucial y que está muy lejos de haber sido resuelto: se trata de la excesiva presencia de *inputs* de autoría en una composición, que, enviada por un único tes-

⁹ El *Cyperus esculentus* fue, de hecho, introducido en Europa meridional por los árabes, pero sólo en el área ibérica, donde se lo denomina *chufa*, ha encontrado un estable cultivo y uso (de ella se produce sobre todo la horchata). Naturalmente la hipótesis aquí propuesta obliga a considerar el plural *rauzel* concordado sólo *ad sensum* con *pareis*.

¹⁰ El único testimonio trovadoresco del término, presente en la composición de Peire Cardenal *Tostemps azir falsetat et enjan*, v. 36: «... e'ls prozomes paissera d'un gastel, | car ja pe'ls pros non fora cars conres» (‘con un solo *gastel* podría apagar las personas de bien, | ya que los caballeros no tienen necesidad de costosas comidas’), es el que garantiza esta acepción del término.

timonio, limita toda posibilidad de verificación al respecto. Si se observa bien, ninguna de las tres instancias presentes en el poema (el autor real, o en cualquier caso explícito, y los dos autores implícitos) ofrece una indicación onomástica sólida.

En primer lugar, la rúbrica refleja el pseudónimo o sobrenombre que en los distintos manuscritos (de forma regular o con mínimas variantes formales) esconde la verdadera identidad del poeta. Esta identidad aquí se nos escapa y quizás se nos escape para siempre, pero, en el caso de Cercamon, siempre se está ante un autor que parece recurrir sistemática y voluntariamente a una técnica de ocultación no sólo de sus datos generales, sino también de su propio estatus social. Todavía más extraña e intrigante resulta la designación de la pareja de interlocutores que actúan en el texto. Las dos etiquetas “Maïstre” y “Guilhalmi” parecerían, a primera vista al menos, dejar traslucir que “Sercalmon” haya querido evocar la costumbre de la *disputatio* escolástica, en la que se presenta a un *magister* que responde con sabiduría – y, a menudo, con eficacia dialéctica – a las preguntas de un también aguerrido, y a veces polémico, joven *discipulus*. Si así fuese, sería obvio pensar que el mismo autor hubiese intentado hacer suyo el rol de *magister*, pero no me parece en realidad que exista ningún elemento, interno o externo a *Can vei fenir*, que pueda llevarnos a considerar con fiabilidad que entre el “Sercalmon”, que el manuscrito propone como único autor real, y el “Maïstre” que parecería hacer de *magister* en el interior de la composición, exista una relación directa y precisa; en otros términos, es difícil demostrar que “Maïstre” sea verdaderamente la contrafigura o el emisor del propio “Sercalmon”¹¹.

La idea (asumida por una parte de la crítica) de que el texto pertenezca a una cierta tipología de debates escolásticos – las burlescas *Altercationes magistri et discipuli* del área especialmente anglosajona, en las que el estudiante se burla del maestro mediante la interpretación maliciosa de su nombre¹² –, no me parece que se pueda mantener de forma sólida. De hecho, en el texto no hay ningún tipo de *interpretatio* maligna u ofensiva de ningún nombre; es más, si realmente la composición aludiese al “tipo” de *altercatio* entre un maestro y un discípulo, debería aparecer resaltado un constituyente esencial de dicha modalidad: la menor edad del estudiante respecto al maestro. Por el contrario, en este caso ningún dato nos lleva a deducir que Guilhami sea más joven que su compañero. Es más, si se sigue con atención el diálogo entre los dos personajes, la forma diminutiva del nombre del interlocutor del “Maïstre” parece evocar más bien un estatus de inferioridad de rango y cultura que no uno referido a la minoría de edad.

¹¹ Por esta razón me parece un poco atrevido el título «*Tenso* of Maïstre (that is, Cercamon) and Guillelmi» propuesta en la edición de Harvey-Paterson (2010: 245).

¹² Véase todo lo que ha afirmado Rossi (2009: 53), siguiendo la línea de Goddard 1985, Lapidge 1972 y Gwara 1994.

En realidad, todo el ritmo del debate parece alejarnos del contexto escolástico para llevarnos hacia otro más familiar del público trovadoresco: el de la actividad de aquellos poetas profesionales (de diverso rango social) que viven gracias a los favores de uno u otro señor, y que, por tanto, como en este caso, pueden encontrarse esperando con comprensible preocupación la inminente llegada de un nuevo protector. Además de la primera *cobla*, en la que el “Maïstre” se exhibe en su mejor repertorio (una *laudatio temporis acti*, enriquecida con el motivo, culto y a la par muy patético, del ‘canto del cisne’)¹³, el resto de la composición – incluida la propia conclusión, como creo que acabo de demostrar – gravita sobre temáticas muy concretas y de carácter utilitarista, que son muy adecuadas para dos poetas que viven de su trabajo: se habla de los beneficios que se puedan esperar de la inminente aparición del nuevo “coms de Peitieux”, es decir, se trata del problema del sustento y alojamiento, cruciales para todo juglar ‘caminante’. De manera constante, el “Maïstre” – presentado por el compañero de menor rango como un poeta de cierto valor, en lo que se puede considerar un anticipo de una figura de “maïstre dels trobadors” como la de Guiraut de Bornelh – manifiesta escasa confianza en la generosidad del señor que está a punto de llegar, mientras que Guilhalmi asume la parte del optimista mediocre, que ve todo de ‘color rosa’ e imagina un futuro inmediato lleno de regalos y provecho (e, incluso, de “premios” sexuales).

Volveré más adelante a los dobles sentidos obscenos que parecen caracterizar una buena parte del diálogo. Querría, ahora, detenerme en este “Guilhalmi”, cuyo nombre merece, desde mi perspectiva, una breve reflexión.

Como es sabido, en el repertorio onomástico de los trovadores son muchos los apelativos presentes en forma de diminutivo, y, en apariencia, un número considerable son diminutivos caracterizados por el sufijo *-in*; esta circunstancia no es extraña, ya que se trata de uno de los sufijos más productivos en el ámbito galoromance. Cuando funciona como alterativo, *-in* confiere en buena parte de las ocasiones a las palabras o los nombres a los que se aglutina un sentido vagamente irónico y también despreciativo. Meyer-Lübke anota, en efecto, que el citado sufijo expresa, por un lado, la idea de la semejanza y, por otro, la de un conjunto incompleto, caracterizado por su pequeñez, por su carácter deficiente o imperfecto (1890-1896, II: 540).

Sin embargo, al observar con un poco de atención la lista onomástica de los trovadores, nos damos cuenta de que, en la mayor parte de las ocasiones, la terminación *-in* posee no tanto la función canónica de tipo alterativo, sino que se emplea para ligar nombres a determinados topónimos (véanse los casos de *Feirari* o de *Cerveri*), o para establecer relaciones de naturaleza diversa (como *Gaudi*, que

¹³ Para las fuentes clásicas del motivo, reenvío una vez más a la síntesis de Rossi 2009: 196-197.

deriva de WALDA ‘poder’, o *Palazi*, de PALATIUM). En estos casos, por tanto, estamos ante “falsos” diminutivos. En cuanto a los verdaderos diminutivos trovadorescos en *-in*, puede ser interesante subrayar que en la lista, a parte de *Lamberti* (Buvalelli), que por otro lado es italiano, sólo aparece el nombre *Guilhalmi*, un nombre que caracteriza además, como hemos ya destacado, a dos individuos diversos: uno es el protagonista de la composición que nos ocupa, y el otro es su probable epígono, el coautor del ya recordado intercambio de *coblas* con Raimon de Miraval¹⁴.

Pero el nombre de Guilhalmi puede abrirnos perspectivas completamente inéditas si, al menos por un momento, ampliamos el campo de nuestra investigación fuera del dominio de *oc* y dirigimos nuestra atención a un breve poema italiano antiguo, continuando la senda abierta por D’Arco Silvio Avalle en un estudio que tituló (de modo aparentemente críptico) *Le maschere di Guglielmino* (Avalle 1986). En un *Memoriale* boloñés de 1290, transcrito por el notario Nicola de Giovannino Mannelli (MemBo, 78), se lee la siguiente cancioncilla o balada¹⁵:

Turlù turlù turlù,
questo no sapivi -tu,
çocho la mia speranza è vana.

Tu ç’andra’ fòr de ’Sscona
e per altro çamino,
tu çe batera’ la lana
[’n] Lonbardia et in Tosskana;
si chomo chativo, Guglelmino,
va’ percaçando
et habundancia precaçando.

Esta es la paráfrasis interpretativa del texto, ofrecida por el propio Avalle: «[*Turlù turlù ecc.*] A questo [e cioè, come sembra lecito desumere dal contesto, “che tu te ne andrai”, v. 4] tu forse non pensavi, o, meglio, questo tu forse non lo mettevi in conto, non lo prevedevi, ma sono pronto a scommettere, a giocarmi la testa, che è vano sperarlo [che tu, cioè, questi progetti non li avessi già in mente]. [Te lo dico io che] tu te andrai fuori di [lascera] Ascona [ora nel Canton Ticino,

¹⁴ Cabe apuntar que en el repertorio de los autores de textos líricos occitanos existe también otro juglar indicado con el “regular” diminutivo Guillalmet, cfr. *BEdT*, *ad loc.*: “Non identificabile, probabilmente un giullare. Promotore di una breve tenzone (due coblas e due tornadas) [che si trova nel solo ms E] nella quale schernisce un “Prior”, anch’egli non meglio identificato, a motivo delle ristrettezza economiche in cui si trova “il santo” affidato alle sue cure”.

¹⁵ El texto aquí transcrito es el establecido in *CLPIO*, p. 13 (B52).

sul lago Maggiore presso lo sbocco del fiume Maggia], e [che] prenderai un'altra strada; tu andrai a batter la lana in Lombardia [termine usato per indicare genericamente l'Italia settentrionale] e in Toscana, tanta voglia hai tu, Guglielmino, di [andare a] cercar fortuna e di arricchirti, come succede [ahimè] a tutti quelli che vivono nella miseria» (Avalle 1986: 5).

El Guglielmino del notario Nicola Mannelli, y del que Avalle ha seguido la pista hasta remotos orígenes germánicos, se identifica en ámbito medieval y románico, que es el que aquí nos interesa, con un trotamundos. Un trotamundos como lo era Cercamon, al menos si nos atenemos a la *interpretatio nominis* tradicional, atestiguada por la *vida* occitana, pero también como lo había sido por vocación (igualmente garantizada por la respectiva biografía) el duque Guillermo IX de Aquitania, che “anet lonc temps per lo mon”.

Volveré más adelante sobre las condiciones específicas del “errante” Guillermo IX. Ahora querría subrayar que, como se deduce de los tres casos apenas referidos, la galaxia de los *vagantes* en la Edad Media se revela amplísima: va desde los auténticos mendicantes, o desde la gente que ejercita oscuros trabajos (calderero, afilador, deshollinador, *battilana* – es decir, cardador o colchonero andante, como el Guglielmino del *Memoriale* boloñés –), hasta los clérigos “artistas” a la caza de prebendas o ganancias (como probablemente nuestro Cercamon), a los cruzados descarriados, a los auténticos caballeros errantes, a menudo «difficilmente distinguibili dai banditi (...) e dai ladri di strada» (Avalle 1986: 30). Además, muchos de estos *vagantes* – y los que acabamos de mencionar no son una excepción – muestran una acentuada propensión por la música y el canto, o incluso una conexión con este tipo de actividad cultural (baste sólo pensar en el estribillo *Turlu turlu turlu* que acompaña la descripción de la *gesta* de Guglielmino y que podría pensarse que fuese entonado por el mismo).

A propósito de la actividad erótica que a menudo parece caracterizar a la categoría de los *vagantes*, y que es aplicada de modo explícito a Guillermo IX por el autor de su *vida*, cuando el noble asume la identidad de un peregrino («Lo coms de Peitieu si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas, e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar; e saup ben trobar e cantar. *Et anet lonc temps per lo mon per enganar las dompnas*»)¹⁶, destaco que Sandro Orlando, en su reciente edición de los *Memoriali bolognesi* (Orlando 2005: 79), subraya en la referida balada de Guglielmino la presencia de metáforas sexuales, como la que de hecho se esconde tras la (aparentemente) inocua actividad del *battilana* – a través del *GDLI*, Orlando reenvía al *Decameron* (II, 10), a

¹⁶ Texto tomado de Boutière-Schutz 1964: 7 (la cursiva obviamente es mía).

Sercambi (LI) y a Bandello –; a esto hay que sumar que el nombre Guglielmino parece indicar, al menos en la tradición poética italiana central, el miembro viril¹⁷.

Por otra parte, una conexión análoga a la que se establece en la “balada” de Guglielmino entre las alusiones a las gestas eróticas y la descripción de un largo itinerario durante el que tales gestas han sido (o serán) llevadas a cabo se encuentra en la *danseta* escrita contra *Ma Vida* (probablemente Sordello) por Uc de Saint Circ. En dicho texto, el trovador caorsino utiliza expresiones procedentes de la *vida* del duque de Aquitania para caracterizar la vivaz actividad amorosa del protagonista de su texto:

Una danseta voil far jogan rizen de Ma Vida, cui Deus gar son gentil sen: a qe'l farai alegrar son cor dolen.	5
<i>Ab dous chan en dansan, voil che s'anes conortan, baratan, e trichan las domnas e galian.</i>	10
Sos bons sens li fai canjar alberg soven: car es vengutz sai estar e vai queren autra que puesc'enganar c'aia argen. <i>Ab dous chan, ecc.</i>	15
Mantoana e Verones perdut l'ai; e Trevis'e Senedes atresi sai. E se'l perc Visentines o'l menrai? <i>Ab dous chan, ecc.</i>	20 25

¹⁷ Cfr. la referencia en Mancini 1996: 161, ofrecida en Orlando 2005: 79.

En Alvergne et en Forez
 et en Veslai:
 lai on no sabon qi s'es
 ni ls trag q'el trai; 30
 Pueis me trai l'en Vianes,
 a Anonai.
*Ab dous chan [...]*¹⁸.

Pasando por alto su especialización donjuanesca, el trotamundos, el *vagans* del cuadro trazado por Avalor – y confirmado, según nuestro juicio, por los dos testimonios trovadorescos citados a propósito de Guillermo IX y Sordello – es siempre un *trickster*, un engañador; a veces, incluso, el príncipe de los engañadores, es decir, el diablo... No por casualidad, el propio Avalor recuerda que Guglielmino era tradicionalmente el nombre de un diablo, compañero de otros demonios igualmente caracterizados por un diminutivo o pseudo-diminutivo con sufijo *-in*, como Baudouin, Robin, Hellequin o Apollin (Avalor 1989: 85 sgg.).

Por lo que respecta al problema de la identidad y estatus de nuestro Guihelmi, el compañero del *Maistre* en la *tensó*, quizás estas últimas anotaciones no parezcan tan oportunas y nos alejarían de las cuestiones que tratamos en esta aportación. Volvamos, por tanto, ahora a temas no sólo menos oscuros, sino también estrechamente conectados a la exégesis de la *tenso* que nos ocupa. Toda la parte central de la misma, como ya se ha señalado en *passant*, está ocupada por el *Leitmotiv* de la ganancia y, en particular, del “beneficio” erótico. Al igual que Guillermo de Aquitania, Sordello o el pobre *mechanico* Guglielmino del *Memoriale* de 1290, Guilhalmi también parece interesado en las conquistas sensuales, a las que repetidamente alude en clave ecuestre: nótese la insistencia sobre el motivo de la montura (*palafre, destrier*), a la que se corresponde, por parte del Maistre, la disquisición sobre la utilidad de un «polhe | qu'estes en autrui sarralha» (vv. 23-24), motivo que reenvía abiertamente al lenguaje metafórico de las canciones dirigidas a los *companhos* por el duque de Aquitania: baste recordar el *poilli paissen* que Guilhem reclamaba poder tener por un período cien veces mayor al que lo había poseído su legítimo señor¹⁹.

El mismo Maistre, cuyo apelativo también deja intuir un estatus de importancia, cultura o sabiduría relativamente mayor al de su oponente, se muestra de acuerdo en mantener el debate a un nivel no elevado: en el pasaje que acabamos de

¹⁸ Para las estrechas relaciones estilísticas que unen la *danseta* con la *vida* de Guillermo IX y hacen sospechar, entre ambas, la “firma” de Uc de Saint-Circ, cf. Meneghetti 1992: 182-183.

¹⁹ A este propósito, comparto totalmente la interpretación de Rossi que, fundándose sobre diversas observaciones de M. Pfister, entiende *polhe* como ‘potro’ y no como ‘pollo’, como hacen por el contrario el resto de los editores (Rossi 2009: 55-57).

citar, al noble potro de dudosa conquista declara preferir una *calha*, término que, como oportunamente apunta también Rossi, es usado en la jerga, desde la Antigüedad, para designar a la prostituta (Rossi 2009: 57).

El hecho de que el Maïstre de nuestra *tenso* aparezca simplemente como una especie de *alter ego* de Guilhalmi (un poco más refinado y “estirado”) podría encontrar una explicación adecuada si se retoma la tipología – la máscara, como dice Avalor – de Guglielmino. El Guglielmino arquetípico presenta a menudo una doble naturaleza: es engañador, lo hemos visto, pero también es engañado, timado (ya en la “ballata” transcrita por el notario Nicola Mannelli, la “voz externa” evoca una derrota que ha sufrido). A menudo, engañador y engañado se desdobl原因 físicamente y dialogan entre sí. A este propósito, Avalor (1989: 52 sgg.) recuerda la existencia de una tradición – que remonta al Bajo Imperio y que se difunde a lo largo de todo el Medievo – que pone en escena el encuentro entre dos *scurrae* (dos “subtiles impostores”, como frecuentemente los definen los textos) que juegan a superarse en argucias y juegos de palabras. Uno de los dos asume generalmente la parte del más sabio, irónico e, incluso, también cruel hacia su compañero, que se muestra optimista y divertido, cuando no un poco bobo. El punto de llegada de esta tradicional antítesis es la disputa circense entre el *clown* blanco y el payaso Augusto. Sobre la complementariedad de estas dos últimas figuras, que puede alcanzar una dimensión consustancial en cuanto «convulsa condensazione dei contrari», ha escrito Jean Starobinski páginas muy ingeniosas²⁰.

Textos arcaicos de diversas áreas culturales, y, en particular, del área nórdica y anglosajona, muestran que este tipo de tradición ha tenido también una evolución muy particular y, por así decirlo, ceremonial, pues en las zonas geográficas mencionadas se emplean para escenificar (des)encuentros dialécticos que tienen como protagonistas a personajes de rango elevado. Estos personajes, que son los detentores de la sabiduría y de la capacidad de jugar con las palabras (a menudo, palabras mágicas), ocupan un papel institucional (son los *oratores* o poetas-consejeros del rey) y vienen etiquetados como *thulir* o, en anglosajón, *Pylas*. Sin embargo, tales protagonistas pueden aparecer con frecuencia derrotados e, incluso, ridiculizados – casi degradados a *scurrae* – por alguien que se revela más sutil que ellos. A este propósito es célebre el caso del héroe epónimo del *Beowulf*, cuya agudeza verbal

²⁰ Starobinski 1984 (1970), en particular los caps. VII-VIII (la cita está tomada de la p. 117). Querría destacar, en el volumen de Starobinski – que, de hecho, es un *livre à figures* –, la presencia, entre otras, de una imagen que asume, en el contexto del presente ensayo, un valor simbólico extraordinario: en la p. 102 se reproduce una de las litografías que Odilon Redon publicó en el año 1885 con el título *Fleur du marécage*, y que representa una cabeza de *clown* blanco que despunta, como una flor, de un carrizo o de una sisca.

vence el discurso belicoso de Unferth, el *Byle* del rey Hrothgar (vv. 499-606)²¹. En resumen, si en el contraste que opone el *Byle-orator* (*magister*, podríamos también decir...) al *scurra* las partes no son estables y pueden al contrario invertirse de forma paradójica, parece obvio que la “representación” del propio contraste funciona sólo si los papeles de los dos protagonistas permanecen asimétricos.

Si pensamos que “Maïstre certa” es el ambicioso (auto)*senhal* que Guglielmo d’Aquitania se atribuye explícitamente en una de sus composiciones más interesantes desde el punto de vista ideológico, *Ben vuelh que sapchon li pluzor*²², el nombre y el *character* de Guilhalmi, unido al de un “Maïstre” que nada, como hemos visto, nos obliga a identificar *tout court* con el autor real de nuestra *tenso*, es decir, con Cercamon, podría representar un segundo *avatar*, jerárquicamente inferior, del propio Guillermo IX-Maïstre. Y ya que en *Car vei fenir a tot dia* abundan los ecos temático-formales de los textos del duque de Aquitania (a partir de la ya aludida metáfora de las mujeres-caballo y de las alusiones “ecuestres” al acto sexual), no parece osado pensar que Cercamon, poeta de la corte de Guillermo X de Poitiers, hijo del gran duque-trovador, haya querido construir una *tenso* ficticia entre dos *avatars* guillerminos, representados como *clerici vagantes* que hablan en el marco canónico y ceremonial de un encuentro-disputa. Un encuentro quizás fortuito, pero no irrelevante, toda vez que el momento evocado es el del final del poder autónomo del ducado de Aquitania, y de su traslado – ciertamente momentáneo, pero Cercamon no lo podía prever – a la órbita del reino de Francia.

En este encuentro-disputa Guilhalmi representa la parte del payaso augusto, que piensa todo en clave de utilidad inmediata (recuérdese, una vez más, el doble motivo del sexo y la comida), mientras el “Maïstre” mantiene una actitud de contenida superioridad. Esta última faceta parece revelarse como la parodia del autorretrato narcisista que el duque de Aquitania ofrece de sí mismo en la ya mencionada *Ben vueilh que sapchon*. Estaríamos, pues, ante la evocación de un Guillermo IX “desdoblado”, como, por otra parte, debía de aparecer “desdoblado” en su personalidad a los estúpidos dignatarios de corte el gran señor que, al regreso de la cruzada, se había divertido exhibiéndose como un *scurra* delante del rey y del pueblo, como recuerda Orderico Vitale: «(...) miserias captivitatis suae, ut erat iocundus et lepidus, postmodum, prosperitate fultus, coram regibus et magnatibus atque Christianis cœtibus multotiens retulit rythmicis versibus, cum facetis modulationibus».

²¹ Véase *Beowulf* (Koch 1987), y cf. concretamente la p. 101, nota 15, para el significado y el papel del *Byle* en el contexto del poema; a la bibliografía aportada en la nota cabe añadir al menos Hollowell 1976.

²² Para la interpretación de esta composición, nos permitimos enviar a otro ensayo nuestro (Meneghetti 2006).

Apéndice: Cercamon, *Car vei fenir a tot dia* (ed. L. Rossi, salvo el v. 47)

“Car vei fenir a tot dia
 [...], lo Joi e.l Deport,
 e no.m socor la clerzia,
 non puese mudar no.m cofort
 co fay, can conois sa mort, 5
 lo signes, que bray e cria
 e.n mou son sonet per fort,
 que.l cove fenir sa via
 e non plus no.i a de conort”.

“Maïstre, si Dieus me valha, 10
 ben dizetz so que cove;
 mas ja d’aiso no vos calha
 car li clerc no vos fan be;
 car lo bos temps ve – so cre –,
 que auretz aital guazalha, 15
 que vos dara palafre
 o renda que mais vos valha,
 car li coms de Pieitieux ve”.

“Guilhalmi, non pretz mealha
 so que.m dizes, per ma fe, 20
 mais volria una calla
 estreg tener en mon se
 no faria un polhe,
 qu’estes en autrui sarralha,
 c’atendes la lor merce: 25
 car soven, so cug, badalha
 qi s’aten a l’autrui be”.

- “Maïstre, gran benanansa
podetz aver si sofretz”.
“Guilhalmi, vostra vanansa 30
non crei, si com vo.m disetz”.
“Maïstre, car no.m crezetz?
Grans bes vos venra de Fransa,
si atendre lo voletz”.
“Guilhalmi, tal esperansa 35
vos don Dieus, com vos m’ufretz”
- “Maïstre, n’ajatz coratge
d’efan ni d’ome leugier”.
“Guilhalmi, sobre bon guatge 40
vos creyria volontiers”.
“Maïstre, man bon destrier
an li home de paratge,
per sufertar, al derrier”.
“Guilhalmi, fort ... [-atge] 45
e salvat e ... [-ier]”.
“Maïstre, josta la brosta
vos pareisal test novel!”
“Guilhalmi, ben pauc vos costa
lo mieus ostals del castel”.
“Maïstre, conte novel 50
aurem nos a Pantacosta,
qe.us pagara ben e bel”.
“Guilhalmi, fols qi.us acosta:
vos.m pagatz d’autrui borcel”.

Bibliografia

- Avalle, D'A.S. (1989): *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- BEdT: Asperti, S. (2008, coord.), *Bibliografia elettronica dei trovatori*. Roma <http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_03_20/index.aspx>.
- BdT: Pillet, A. – Carstens, H. (1933): *Bibliographie der Troubadours*. Halle a-S.: Niemeyer.
- Boutière, J. – Schutz, A.-H. (1964): *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, édition refondue [...] par J. B. avec la collaboration d'I.-M. Cluzel. Paris: Nizet.
- CLPIO: Avalle, D'A. S. (a. c. di) (1992): *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*. Milano: Ricciardi
- DECLC: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols. Barcelona: Curial.
- FEW: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 22 voll. Strasbourg: Éditions de linguistique et philologie.
- GDLI: Battaglia, S. (coord.) (1967-2004): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, 21 vols. Torino: UTET.
- Goddard, R.N.B. (1985): *The Early Troubadours and The Latin Tradition*, Ph. D. Dissertation. Oxford: University.
- Gwara, S. (1994): "An Onomastic Pun in a Tenth-Century Anglo-Latin Poem", *Medium Ævum*, 63, pp. 99-101.
- Harvey, R. – Paterson, L. (2010): *The Troubadour Tensos and Partimens. A Critical Edition*, 3 vols. Cambridge: D.S. Brewer.
- Hollowell, I.M. (1976): "Unferth the Thyle in 'Beowulf' ", *Studies in Philology*, 73, pp. 239-265.
- Jeanroy, A. (1922): *Les poésies de Cercamon*. Paris: Champion.
- Koch, L. (a. c. di) (1987): *Beowulf*. Torino: Einaudi.
- Lapidge, M. (1972): "Three Latin Poems from Æthelwold's School at Winchester", *Anglo-Saxon England*, 1, pp. 82-137.
- Mancini, F. (1996): *Poeti perugini del Trecento*. Perugia: Guerra.
- Meneghetti, M.L. (1992): *Il pubblico dei trovatori*. Torino: Einaudi.
- (2006): "'Maistre (certa)'. Niveaux de savoir et conception du monde chez Guillaume IX d'Aquitaine", *Critica del testo*, 9, pp. 765-773.
- Meyer-Lübke, W. (1890-1906): *Grammaire des langues romanes*, traduction française par E. Rabiet, A. Doutrepoint, G. Doutrepoint, 4 voll. Genève: Slatkine Reprints.

- Mistral, F. (1879-1886): *Lou tresor dóu felibrige ou dictionnaire provençal-français embrasant les divers dialectes de la langue d'oc moderne* (reimpr. Osnabrück, Biblio-Verlag: 1966).
- Orlando, S. (a. c. di) (2005): *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*. Bologna: Forni (Commissione per i testi di lingua).
- Roncaglia, Au. (1968): "La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno", in *Linguistica e filologia: omaggio a Benvenuto Terracini*. Milano: Il Saggiatore, pp. 203-254.
- Rossi, L. (2009): Cercamon, *Œuvre poétique. Édition bilingue avec introduction, notes et glossaire par —*. Paris: Champion.
- Starobinski, J. (1970): *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, traducción italiana *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a. c. di C. Bologna (1984). Torino: Bollati Boringhieri.
- Tortoreto, V. (1981): *Il Trovatore Cercamon*. Modena: Mucchi.
- Wolf, G. – Rosenstein R. (1983): *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*. New York: Garland.
- Zenker, R. (1889): "Zu Guilhem Ademar, Eble d'Uisel und Cercalmon", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 13, pp. 294-300.
- (1892), "Zu Peire d'Alvernhe's Satire und nochmals *Car vei fenir a tot dia*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 16, pp. 437-451.

Le sirventés occitan: un aller-retour entre édition et interprétation?

Gérard Gouiran
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Dans les questions que nous pose la problématique que nos hôtes nous ont proposée, je crois qu'on ne saurait négliger celle des genres et j'ai donc choisi d'étudier, à partir d'un corpus réduit, les rapports dialectiques que tout éditeur de textes n'a pu, à mon avis, que constater entre édition, ou plus précisément ecdotique, et interprétation dans les *sirventés* politiques. Je préfère employer le terme d'ecdotique plutôt que celui d'édition, tant il me semble évident que l'interprétation fait partie du travail de l'éditeur.

Dans la saga de Bertran de Born, il est une période assez obscure, celle qui voit le seigneur-troubadour passer du camp des *loosers* à celui des *winers*, si l'on veut bien me passer ce vocabulaire fort peu académique. Bertran, qui n'hésitait pourtant guère à les critiquer féroce­ment, s'était fait dans les années 1181-1183 le porte-parole des éternels révoltés qu'étaient les barons aquitains en prenant parti contre Richard, le comte de Poitou, duc d'Aquitaine, et le père et suzerain de celui-ci, le roi d'Angleterre Henri II Plantagenêt. Le poète-guerrier apportait son appui au fils aîné, déjà couronné, Henri le Jeune, aux côtés duquel s'était rangé Geoffroy de Bretagne, avec qui semble avoir eu les relations les plus cordiales. La mort du *Joven rei* à Martel, le 11 juin 1183, eut tôt fait de dissoudre l'hétéroclite coalition de mécontents à laquelle la mort du prince héritier enlevait toute légitimité, et ce fut le sauve-qui-peut, chacun regagnant ses terres pour essayer de se mettre à l'abri. Hautefort avait le malheur de se trouver sur la route de Richard et l'imprenable forteresse ne lui résista qu'une semaine. Bertran eut beau appeler ses alliés au secours en leur rappelant le serment qui les liait, tout particulièrement le comte de Bretagne dont il se plaignit amèrement: personne ne lui répondit; pis encore, il semble, à en croire la *razon* aussi bien que le poète, que le roi Alphonse II d'Aragon, son admirateur et son ami jusque là, l'aurait trahi. Bien sûr, on sait qu'en pays d'Oc, si un vassal rendait sa place forte avant quarante jours, il n'était pas d'usage de la lui ôter; mais la situation de Bertran était particulière, car il avait peu avant chassé d'Hautefort son frère et copropriétaire Constantin.

Intelligence du désespoir ou extrême ruse, Bertran se tourna vers le futur Cœur de Lion auquel il offrit ses services dans des *sirventés* d'une parfaite franchise où il exprimait le droit: puisque son seigneur direct, le vicomte de Limoges, l'abandonnait (et on voit mal ce qu'aurait pu faire le pauvre Aimar dont Henri II avait fait détruire pierre à pierre le château!), le seigneur d'Hautefort transférait son

hommage à leur supérieur à tous deux, le duc d'Aquitaine qui, une année auparavant, avait fait fort bon accueil au poète à la cour d'Argentan. Les termes de Bertran étaient clairs: «Si le comte me traite bien, s'il ne m'est pas hostile, je lui serai très utile dans ses affaires, sûr comme l'argent, doux et dévoué. Et que le comte agisse avec la même intelligence que la mer: quand il y tombe quelque chose de bon, elle veut que cela reste en elle, et ce qui ne lui sert à rien, elle le rejette sur le sable; c'est ainsi qu'il convient qu'un baron en use avec son pardon et, s'il prend, il faut ensuite qu'il donne»¹.

Richard ne prit pas la peine d'entamer un échange poético-politique comme il devait le faire plus tard avec Dauphin d'Auvergne, mais ce qu'il y a de sûr, c'est que des chartes nous montrent Bertran tranquillement installé, par la suite, à Hautefort alors que le malheureux Constantin signe à l'extérieur de la place forte. De plus, aucun *sirventés* ne semble désormais s'en prendre à Richard, ce qui est d'autant plus compréhensible que le caractère du Plantagenêt a toujours correspondu à ce que le poète attendait d'un seigneur digne de ce nom, comme l'indique le *senhal* qu'il lui avait attribué, *Oc-e-Non*: savoir dire oui ou non sans tergiverser étant la marque même du pouvoir.

Au demeurant, cette nouvelle allégeance donnait encore une preuve de la remarquable intelligence manœuvrière du seigneur d'Hautefort. En effet, on voit souvent dans la remise du château à Bertran au détriment de son frère, et donc, semble-t-il, contre tout droit, une conséquence de la brouille, toujours latente, entre Richard et son père, méfiant et qui était fort rapide à trouver que ses fils en prenaient trop à leur aise avec le pouvoir royal. En rendant Hautefort à Bertran que Richard venait d'en chasser – et pour d'excellentes raisons, il faut le reconnaître –, Henri II montrait qu'il était le maître chez lui en se donnant les gants de sembler respecter les pratiques aquitaines dont j'ai parlé, ce qui n'était pas sans conséquence puisque, peu après, dans l'intention de favoriser Jean sans Terre, son dernier né, Henri tenterait d'en dépouiller Richard, allant jusqu'à tirer Aliénor de sa prison dorée et lui faire traverser la Manche pour rappeler qui était la véritable comtesse de Poitou. Bertran montra l'étendue de son habileté en obtenant que le vieux roi lui rendît son château sans pour autant s'aliéner celui qui était désormais son futur successeur.

Après avoir couru tant de risques et côtoyé le précipice, on imagine que notre troubadour ne devait pas être trop pressé de se mettre en avant, mais comment le spécialiste du *sirventés* politique pouvait-il échapper à son devoir d'en

¹ Gouiran 1985, chanson n° 17, str. IV: *No mi desconort: Si-l coms m'es avinens | E non avars, | Mout li serai valens | En sos affars | E fis com us argens, | Humils e cars. | E-l coms fassa lo sens | Que fai la mars: | Quan res i chai de bo, | Vol que ab lei s'esto | E so que no-l te pro | Gieta fors el sablo. | Aisi taing de baro | Que teigna so perdo | E, s'el tol, que pois do.*

composer pour son nouveau seigneur, à ses rancunes à l'égard de ceux qui l'avaient trahi et à sa pente naturelle de moraliste de l'aristocratie, toujours prêt à faire la leçon et cela, de préférence, aux plus puissants que lui-même? Probablement, le premier *sirventés* par lequel Bertran de Born reprit du service fut *Molt m'es descendre car col* (Gouiran 1985: 507, t. II, n° 25), même s'il est bien difficile de lui attribuer une date de composition précise (cf. Annexe I). On peut supposer que la périphrase par laquelle Bertran y désigne Richard, *Lo seingner que ten Bordel*, pourrait fort bien être une forme de réduction et nous indiquer que Richard est alors dépouillé de son comté de Poitou, ce qui se produisit au printemps 1185. On en trouverait une confirmation dans une strophe qui ne se trouve que dans le seul ms. *a* (qui attribue le texte à Peire Vidal dont Bertran a repris en fait le schéma métrique) et qui reproche ironiquement à Richard de préférer la région bordelaise à toutes les seigneuries auxquelles il pourrait prétendre: «Puisque le comte Richard préfère Benauges (?) près de Bordeaux à Cognac et à Mirebeau, à Chastres et à Saint-Jean, il aura du mal à reprendre Boutavant et à faire mouiller de peur le haut-de-chausses à son seigneur; aussi ai-je peur que Merlin ne se moque de lui»². Le texte même du *sirventés* nous permet de parvenir à un peu plus de précision puisque, nous dit le troubadour, les beaux jours sont passés: *oi mais plou et ierna* (v. 32).

La première strophe a fait durement travailler nombre de critiques, de Raynouard (1838-1844: 334, t. II, art. *carcol*) qui voit en *carcol* un 'collier' («il m'est pénible de déceindre le collier»), à Stimming (1892: 277) qui y voit lui un 'escalier en colimaçon', («mener la guerre avec un château fort – dont on ne peut pas faire de sortie signifie tout à fait pour moi descendre l'escalier»), à Chabaneau qui le prend au sens de 'machine de siège' et propose de corriger *descendre* en *destendre* («je suis las de tirer à la machine de guerre»; ensuite Levy (1922: 93) propose de corriger en *Mal m'es de suivi* d'un substantif (*senhor* ou un nom propre), puis de *car col* où *col* serait un verbe «Cela me déplaît de la part de... qu'il dédaigne de faire la guerre»; enfin, Kastner (Kastner 1937: 170) a trouvé chez Aimeric de Pegulhan le verbe *colre* pressenti par Levy, mais propose de lui donner le sens de 'souffrir, permettre'.

Plus tard, Guy De Poerk reprit la question à partir de la forme *discandre* qui se trouve dans les mss *UV*; selon lui, il fallait lire *d'iscandre* ou *d'escandre*, 'de scandale' et comprendre: «ce m'est grand scandale que je souffre – de faire la

² Gouiran 1985: 518, t. II: *Pos lo coms Richartz mais vol | Beïrmes sai pres Bordel | Qe Conhat ni Mirabel | Ni Chartres ni Sain-Joan, | Grieu cobrera Botenan | Ni feira a son signior | Braias moillar per paor, | Per q'ieu crei(s) Merlis l'esquerna*. J'ai relégué cette strophe dans l'apparat critique, à la différence de l'édition de W. Paden et al. (1986 : 331), car il me semble difficile d'admettre que Bertran ait employé deux fois *Bordel* comme mot-rime.

guerre derrière (les murs d') un château». La proposition était ingénieuse, mais quelle étrange façon de s'exprimer que ce mot à mot: «Il m'est beaucoup de scandale»; d'autre part, n'est-ce pas beaucoup solliciter *ab* que le traduire par ce 'derrière' encore glosé par 'les murs de'?

Il m'a semblé préférable de me fier aux diverses avancées qu'ont permises les recherches de Kastner: *colre de*: 'souffrir, permettre'; *descendre* absolu avec le sens de 'déchoir'; *castel*, pour désigner la machine de siège bien décrite par Martin-Chabot dans son édition de la *Chanson de la Croisade*: «Sorte de tour ou beffroi à plusieurs plates-formes: les roues dont il était muni permettaient de l'approcher du rempart de la ville assiégée; la hauteur du château étant la même que celle du mur, les soldats du château, en abaissant son pont-levis sur les créneaux du rempart, y prenaient pied s'ils en repoussaient les défenseurs».

On parvient ainsi à une traduction: «C'est beaucoup déchoir pour moi que de daigner faire la guerre avec une tour de siège».

Évidemment, on ne peut plus dès lors se satisfaire du commentaire que Guy De Poerk (1957: 148, 2n, t. II) donnait du texte: «Cette manière toute passive de faire la guerre s'oppose à la façon active de guerroyer dépeinte dans les vers 3 et 4; à son grand dépit, Bertran est tenu de faire la guerre «retranchée», si éloignée de son tempérament batailleur».

Je souscris des deux mains à ce que dit le savant belge sur les options stratégiques de Bertran: dans un autre *sirventés* de la même période, parmi les faux exploits que pourrait accomplir Philippe de France, on a la description des épisodes d'un siège³. Mais je ne crois pas que la situation soit celle que décrit Guy De Poerk: Bertran n'est pas à l'abri des murailles d'une forteresse, il fait partie des assiégeants.

Il faut bien reconnaître que, si l'on peut reprocher à un attaquant de mener une guerre de siège, on serait malvenu d'adresser ce reproche à un assiégé qui n'a pas le choix, comme le sait fort bien le troubadour par son expérience encore cuisante. Ajoutons encore que c'est dans ce type de guerre méprisé de Bertran que s'était précisément illustré Richard encore adolescent.

³ Gouiran 1985, n° 28, p. 576: *Non puosc mudar mon chantar non esparga*, vv. 17-24 : *Si-l reis Felip n'agues ars' una barga | Denan Guiortz, o crebat un estanc, | O a Roam intres per forssa el parc, | Que l'asetges pel puoig e per la comba | C'om no-n pogues traire breu ses colom, | Adoncs sai eu q'el volgra far parer | Carle, que fon del mieills de sos parens, | Per cui fon Poilla e Sansoigna conquesta*. «Si le roi Philippe avait brûlé une barque devant Gisors, ou asséché un étang, ou s'il pénétrait de force dans le camp fortifié à Rouen, s'il l'assiégeait par la colline et par la vallée de sorte qu'on n'en pût sortir de lettre sans pigeon, alors je saurais qu'il aurait voulu paraître Charles qui fut le plus parfait de ses ancêtres, le conquérant des Pouilles et de la Saxe». La nature des «exploits» éventuels de Philippe montre clairement l'ironie de Bertran.

Cette ambiguïté entre temps de la guerre de siège et temps de la guerre en espace ouvert, celui où l'on se rencontre par milliers, par centaines, si bien qu'on inspirera des chansons de geste⁴, comme le dit le même seigneur d'Hautefort, a fait problème pour les copistes. En effet, si l'on se reporte à la strophe III, qui ne figure pas dans les chansonniers *ADUV*, deux groupes s'affrontent, les jumeaux *IK* d'une part et *CERT* de l'autre. Dans ce groupe hétérogène, nous trouvons la vision la plus traditionnelle: quand l'hiver commence, les barons sont ardents à la bataille... Évidemment, puisque l'hiver est la saison où le mauvais temps empêche les combats et où, par conséquent, les matamores peuvent s'exalter sans risque; en revanche, dès que le beau temps est de retour et qu'ils pourraient démontrer leur beau courage sur les champs de bataille printaniers tant aimés de Bertran, voici qu'une grande douceur les envahit... C'est un *topos* si ordinaire sur les grands seigneurs sans valeur qu'on se demande par quelle étrange étourderie ou perversion les copistes de *IK* auraient pu inverser les saisons. Je n'ai pas personnellement la religion de la *lectio difficilior*, mais, après ce que nous avons dit de la première strophe, tout peut s'expliquer: nous ne sommes pas dans une guerre ouverte, mais dans une guerre de siège et, en conséquence, tout s'inverse: les assiégés sont à l'abri de leur forteresse, les assiégeants sont à la pluie et au vent; allez donc faire rouler une tour de siège contre des remparts quand tout n'est que boue et chemins glissants!

Au demeurant, dans le même *sirventés*, Bertran reprend dès la strophe suivante l'opposition traditionnelle, en disant: «ils ne sont pas fanfarons au point de ne pas attendre le printemps, car désormais il pleut et c'est l'hiver»⁵, mais qui sont ces gens qui ne sont pas «si fanfarons»? Ce sont *Frances*, les troupes de Philippe, et on est fondé à penser qu'il ne s'agit pas ici d'enlever un ou deux châteaux, mais bien de la vraie guerre, celle où se manifeste la pompe des rois, celle enfin que Bertran appelle de ses vœux en ces temps d'escarmouches et de trêves pendant lesquelles Richard, personnage moins épique que Bertran, véritable *arbiter bellorum*, ne dédaigne pas de régler quelques comptes en jouant les poliorcètes.

On peut comprendre ainsi l'état des lieux dressé par le poète: les seigneurs vivent dans un état de non-belligérance depuis plus d'une année: les adversaires (assurément ceux qui l'ont trahi, barons aquitains et peut-être d'autres) sont trop craintifs pour déclencher la guerre tandis que ceux qui sont désormais les siens (Henri II, le seigneur de Mouliherne en Anjou, et Richard, le seigneur de Bordeaux) ne manquent pas de courage, mais se perdent dans des querelles qui les paralysent; voilà pourquoi ils s'abstiennent «à cause» (c'est le sens de *per s'amor de*)

⁴ Gouiran 1985, vv. 7-8 : *E·nz encontrem a milliers et a cens, | Si c'apres nos en chant hom puois de gesta.*

⁵ Gouiran 1985, vv. 30-32 : *Et non son tan gabador | Ben non atendo-l pascor | Que oïmais plou et ierna.*

d'Henri qui a ôté à Richard son titre de comte de Poitou. Il n'empêche que tous deux entrent dans la métaphore du rémouleur, Henri par l'emploi de *Molierna*, nom choisi parce qu'on y trouve la racine de *molere* > *molre*, tandis que Richard est, lui, l'*esmoledor* qui s'obstine à travailler la matière dont sont faits les barons aquitains, et là, Bertran fait appel à tout le vocabulaire technique: *aguisar*, *esmolre*, *tocar*. Mais que peut-on faire d'une matière d'aussi mauvaise qualité? Le poète n'avait-il pas dit autrefois des mêmes barons qu'ils étaient de plus mauvaise qualité que le fer pour saint Léonard, patron des prisonniers⁶? Désormais, les voici «trop épais sur le devant, émoussés sur le tranchant». Avec son ironie contondante, il insiste en expliquant que Richard leur permettra d'obtenir la vie éternelle en les rendant plus loyaux qu'un prieur! Et ce n'est pas la seule fois que le poète s'amusera de cette façon puisqu'il fera un parallèle entre le roi Philippe et saint Pierre de Tarentaise⁷, tant il est vrai que la mesure pour Bertran consiste à ce que chacun joue le rôle qui lui incombe: un religieux doit se comporter en religieux et un roi en roi, et cela n'a rien à voir.

C'est ainsi que l'on voit apparaître de nouveau dans ce *sirventés* l'ennemi intime de Bertran, le roi Alphonse qui, selon la *vida* et le troubadour lui-même⁸, avait trahi celui-ci. Comme si cela ne lui avait pas suffi, le sire d'Hautefort qui, avec l'aimable collaboration de Guillem de Berguedà, avait accordé au souverain la faveur de deux épouvantables mercuriales, ne résista pas au plaisir de revenir sur le sujet en une sorte de résumé, d'autant plus efficace, et qu'il achève en l'envoyant au diable. Mais c'est un autre point que je veux maintenant aborder: c'est la présence, dans ces *sirventés* guerriers du thème de l'amour. Je ne ferai que passer sur la str. VI avec son allusion à la chanson de Giraut de Bornelh⁹, pour mieux attirer votre attention sur la métaphore de l'autour qui la suit: la dame – la reprise du second envoi précédée par *la reïna d'amor* me fait préférer y voir une dame – est comparée à un autour, mais curieusement, cet autour est *tersol*, c'est-à-dire 'tiercelet', donc mâle. Qui plus est, le tiercelet, outre qu'il est plus petit que l'autour femelle comme l'indique son nom, lui est également inférieur en qualité... Comment expliquer l'emploi de ce vocable? Après tout, les *senhals* désignant les dames sont aussi masculins... Veut-on faire comprendre que cette dame n'est pas la même que celle de la strophe précédente?

⁶ Gouiran 1985, n° 16, *Un sirventes que motz no-ill fail*, vv. 33-34 : *Qu'ill son de peior obraila | Que non es lo fers san Launart, Per qu'es fols qui s'en trebailla*.

⁷ Gouiran 1985, n° 26, *Al doutz nou termini blanc*, vv. 50-51 et note.

⁸ Gouiran 1985, n° 24, *Cant vei pels vergiers desplegar*, vv. 9-12 et strophe VIII.

⁹ La formule de Bertran, *Lai vir on la dens me dol* (v. 41) reprend les vers de Giraut de Bornelh *Non puosc sofrir c'a la dolor | de la den la lenga no vir* (vv. 1-2, ms. A 21).

Continuons par un autre *sirventés*, *Anc no·s poc far maior anta*¹⁰ (cf. Annexe II), pour une fois facilement datable, puisque Richard se trouve en possession de l'Angleterre et de la Normandie, ce qui est vrai après son couronnement du 3 septembre 1189. D'autre part, comme le nouveau roi passa par l'Aquitaine avant d'aller donner un sérieux avertissement aux barons de Gascogne dans les premiers mois de 1190, la strophe V n'a de sens qu'avant cette date.

Il faut enfin rappeler que, pendant les dernières années du règne d'Henri II, il existe une véritable pression pour que les rois d'occident oublient leurs désaccords afin de participer à une croisade commune, si bien que, entre septembre et octobre 1188, les comtes de Flandres et de Champagne refusèrent de combattre tant qu'ils ne se seraient pas acquittés de leur vœu de croisade.

Je voudrais simplement préciser pour la compréhension du texte que les deux premières strophes relèvent de la poésie amoureuse et critiquent une dame qui rejette le troubadour; celui-ci fait mine de se réjouir de son abandon. Il est temps désormais pour lui de passer à la poésie politique. Si les strophes IV à VI sont clairement consacrées à Richard, *Oc-e-No*, celui qui a tout ce qu'il désire, le destinataire de la strophe III est moins évident. Pour le copiste de *M*, ce serait *Le seinher de cui es Nanta | E Mercurols*, alors que ceux de *C* et *DIK* s'entendent sur *Manta* dans le premier vers, mais divergent pour le second, *Murols* pour *DIK*, tandis que le *Mercuriols* de *C* rejoint *M*, avec néanmoins le lourd handicap que ce nom de trois syllabes rend le vers hypermétrique. Si nous avons affaire au seigneur de Nantes, il s'agit de Richard, mais que sera alors ce *Murols* proposé par *DIK* et qu'il nous faut bien adopter pour que le vers retrouve ses trois syllabes? *Moreuil* en Picardie que le comte de Flandre dut abandonner à Philippe à la suite de la campagne de 1185? *Murol* en Auvergne, province que les derniers traités entre les deux rois avaient placée dans la mouvance directe du roi de France? Dans tous les cas, le seigneur de ces villes est Philippe et il en irait de même avec *Mercuriols* ou *Mercoeur* que la métrique contraint d'écarter.

Dès lors, si nous admettons que cette strophe est consacrée au seigneur de Mantes, nous pouvons revenir à la question de *Murols* en nous souvenant que les noms de lieu, dont Bertran de Born est friand dans sa poésie, sont souvent choisis en fonction de l'actualité. Le fait est que Mantes, qui venait de s'illustrer par la résistance de sa milice à un coup de main tenté par le roi Henri pendant l'été 1188, est située dans la proximité immédiate des Mureaux, en occitan *Murels*, dont *Murols* pourrait fort bien être une déformation pour cause de rime, ce qui, pour des noms de lieu, ne serait pas si exceptionnel chez notre troubadour. On pourrait espérer que la suite de la strophe nous apporte des éléments susceptibles de nous aider,

¹⁰ Gouiran 1985, n° 31, p. 631.

mais, en fait, on déchantait rapidement car c'est un point où les trois branches de la tradition manuscrite divergent: *Se-l seingner... fos primers tersols tornatz* (IKd), *Lo senhor... s'es prim tersols tornat* (C) et *Le seinher... s'es prim de tersols tornatz* (M).

Nous avons vu que le *tersol* est le tiercelet, à savoir l'autour mâle, ainsi nommé parce que sa taille est d'un tiers inférieure à celle de la femelle pour laquelle il existe un mot spécifique, rare, *prim*. Daude de Pradas écrit dans *Dels Auzels cassadors* (Schutz 1945): «Si, lors de la mue, vous voulez que l'autour devienne blanc, il faut faire manger au *prim* du sang de mule et au *tersol* du sang de mulet à cinq reprises au moins, et ainsi vous les rendrez blancs». Le même auteur nous explique que *De totz auzels cassadors te hom los femes per meillors*, c'est-à-dire que l'autour femelle, le *prim*, est supérieur à l'autour mâle, le *tersol*. La raison en est simple, «les femelles sont *deziron* et le *femeniges* les tient si fort (*destrenh*), que, loin de dédaigner capturer, elles sont ardentes à la chasse». Pour autant, que les hommes se rassurent: la comparaison avec l'autour, l'oiseau chasseur, est en elle-même extrêmement élogieuse. Ce type de comparaison est pour nous surprenant, mais il était tout naturel pour l'amateur de volerie qu'était le seigneur d'Hautefort et l'on peut gager que son propos était parfaitement clair pour un public aristocratique. En revanche, il l'était beaucoup moins pour les copistes, comme le montre leur hésitation, quand ce ne serait qu'à cause du mot *prim* dans ce sens qu'ils ignoraient très visiblement et où ils étaient naturellement portés à la confusion avec l'adjectif *prim*, 'premier', quitte à bouleverser le texte pour qu'il cadre avec ce sens.

Si l'on suppose, à partir de M, une leçon d'origine qui aurait été *Le seinher... s'es de prim tersols tornatz* («le seigneur s'est d'autour femelle transformé en tiercelet»), on voit que la modification introduite par le copiste est minimale et parfaitement efficace: il suffit de déplacer la préposition *de* pour obtenir *Le seinher... s'es prim de tersols tornatz* («Le seigneur s'est le premier détourné des tiercelets») et il ne lui reste qu'à ajouter un -s de cas sujet à *prim* pour que la phrase soit correcte, ce qui a été fait. Le copiste comprend que l'auteur veut dire que, la croisade étant désormais la seule préoccupation qui vaille, Philippe a renoncé aux divertissements, même à celui qui est le plus digne d'un roi. Indéniablement, cela ne convient guère puisque tout le monde savait parfaitement que Richard avait été, il y avait déjà longtemps, le premier à prendre la croix, au grand dam de son père.

Voyons comment a réagi le copiste de C: partant de l'idée que *tersol* était en soi élogieux, il a pu voir en *prim* un adverbe, au sens d'«excellamment» à moins que ce ne soit de «premièrement», et il a tout simplement supprimé la préposition désormais gênante, parvenant à son *s'es prim tersols tornat* (s'est remarquablement – ou le premier – transformé en tiercelet), omettant de restituer la syllabe qui man-

quait désormais, une négligence confirmée par l'oubli du *-z* final de *tornatz*.

Enfin, pour ce qui est du copiste à l'origine de la commune leçon *IKd*, il semble qu'il ait voulu être parfaitement clair (et réparer le vers hypométrique) en remplaçant *prim* par l'adjectif *primiers* (ou *primers*). De plus, pour mieux marquer le rapport avec le conditionnel du v. 25, il a ajouté la conjonction conditionnelle et introduit le subjonctif *fos*. Le texte devient: *Se·l seingner... fos primers terzols tornatz* (« Si le seigneur était le premier devenu tiercelet » – ou « le premier des tiercelets »), mais la proposition conditionnelle qu'il vient d'ajouter est inutile dans la mesure où il en existait déjà une.

Levy avait déjà entrevu cette solution et il cite le passage de Daude de Pradas, mais, comme il avait songé à une transmutation de *tersol* en *prim*, il n'avait pu surmonter l'obstacle de la rime qui exige une forme en *-ols*. On ne peut se tirer d'affaire que si l'on comprend que le compliment n'est que modérément élogieux. Je l'ai dit, pour Bertran, assimiler quelque'un à un oiseau de chasse est assurément déjà un grand éloge: comme les deux rois sont alliés avant leur départ pour la croisade, Bertran n'attaque plus le roi de France, celui dont il avait favorablement accueilli les débuts à son avènement, «le petit roi du plus grand pays»¹¹, mais il va de soi que celui qui est le héros de ce *sirventés* est Richard. Par cette métaphore, si j'ose dire conditionnelle (*ab que sai non rest!* «pourvu qu'il n'en reste pas là!»), Bertran fait remarquer que Philippe ne montre plus – et pour cause! – les mêmes qualités belliqueuses que lors des dernières guerres de 1888-1889: il tarde à partir pour cette croisade où il aura tout loisir de se couvrir de gloire et de devenir de nouveau *prim* selon le cœur de Bertran.

On comprend mieux dès lors la présence un peu bizarre de la question de la croisade dans la troisième strophe de ce texte: une affaire aussi importante devrait intervenir soit au tout début du texte (mais la présence du thème amoureux l'en empêche) ou à la fin, puisqu'il faut bien que Richard ait mis de l'ordre dans le sud de son royaume avant de prendre la mer; mais comment parler de la croisade à propos de Richard sans que cela prenne des allures de critique? Sans que l'appel aux règlements de comptes en Aquitaine apparaisse comme un scandaleux appel à des combats contre des chrétiens alors même que Jérusalem se trouve aux mains des infidèles, ce qui entraînerait encore de nouveaux délais comme ceux qui ont indigné l'opinion publique pendant les dernières guerres? Bertran n'aurait-il pas trouvé une élégante solution en mettant en avant un Philippe de France presque bien traité, mais sous condition, celle de répondre à l'appel au secours de Jérusalem. On ne peut dès lors qu'admirer l'ellipse qui fait que le poète ne mentionne pas

¹¹ Gouiran 1985, n° 15, *Corz e gestas e joi d'amor*, vv. 15-16 : *Del pauc rei de Terra Maior | Me platz [...]*.

la croisade lorsqu'il s'adresse à Richard dont tout le monde sait, semble-t-il dire à son public, qu'il n'a jamais souhaité autre chose.

En guise de conclusion, je voudrais montrer par un dernier exemple que même une bonne connaissance de l'arrière-plan historique ne dispense pas l'éditeur de la plus extrême prudence. De fait, toujours pendant ce qu'on a appelé la première guerre de cent ans, la sempiternelle guerre d'escarmouches et de coups de main que se livraient Capétiens et Plantagenêts connaissait des intervalles de trêves plus ou moins longs (toujours trop aux yeux de Bertran); elles étaient conclues dans des entrevues qui se déroulaient à la frontière de la Normandie sous un orme vénéré. Or, à la fin d'une conférence encore moins fructueuse que les précédentes, Philippe, exaspéré et probablement désireux de marquer qu'il n'y aurait désormais plus de trêves, fit couper le vieil arbre.

Parmi les *sirventés* que Bertran de Born a consacrés aux guerres de cette époque, l'un d'entre eux¹² emprunte à une chanson d'Arnaut Daniel, *Si-m fos Amors de joi donar tan larga* (Eusebi 1984: 121, n° XVII), son schéma métrique et ses rimes dont certaines sont très difficiles: *-arga, -anc, -arc, -omba, -om, -er, -ens, -esta*. La chanson d'Arnaut comprend six strophes et une *tornada*. Le *sirventés* de Bertran ne compte lui que cinq strophes et deux *tornadas* dont seule la première est un véritable envoi («*Sirventés, pars sur-le-champ, sois rapide, cours, sois à Treignac avant la fête*»¹³), tandis que dans la seconde, Bertran fait mine, avec beaucoup d'esprit, de ne se préoccuper que de l'échec du défi que sa composition portait au maître de Ribérac: «Dis à Roger et à tous mes parents que je ne trouve plus de rimes en *-omba, -om* et *-esta*»¹⁴ et qui s'achèverait donc par une panne sèche sinon un fiasco littéraire.

Parmi les nombreux chansonniers qui nous ont transmis ce *sirventés* qui tient du tour de force: *ADFIKMYUVa*, presque tous ont lu *-omba* (avec les variantes graphiques *-onba M* et *-umba T*), seuls deux proposent une autre leçon: *ombrar A*¹⁵ et *umbra a*. En réalité, seul le copiste de *A*, copiste fort intelligent et que ses capacités conduisent parfois à intervenir sur le texte¹⁶, propose un second vers de la *tornada* dont le sens diffère vraiment de celui des autres manuscrits: *Que no-i trob plus ombrar ni olm n'i resta*, «car je n'y trouve plus d'ombrage: il n'y subsiste pas un orme», ce qui semble vraiment nous renvoyer à l'affaire de l'orme frontalier.

¹² Gouiran 1985, n° 28, *Non puosc mudar mon chantar non esparga*, p. 569.

¹³ Gouiran 1985: *Vai, sirventes, ades tost e correns, | A Traïnac sias anz de la festa*.

¹⁴ Gouiran 1985: *Di-m a-n Rotgier et a totz mos parens | Que no-i trob plus omba ni om ni esta*.

¹⁵ En fait, *ombr* surmonté d'un *a* suscrit.

¹⁶ Je notais dans l'introduction à la chanson n° 15, *Corz e gestas e joi d'amor*: «Il semble que le copiste *A*, ne comprenant pas que le sixième vers de chaque strophe n'avait que quatre pieds, ait commencé par le supprimer dans les cinq premières strophes, puis l'ait rétabli dans les trois dernières. Ce vers manque d'ailleurs également dans la strophe II du manuscrit a», Gouiran 1985: 276.

Il va de soi qu'en tout bon respect de la *lectio difficilior*, A, tout isolé qu'il est, devrait recevoir la priorité aux dépens de la superbe version de la disette des rimes: je n'ai pas cru la lui accorder et je n'ai pas changé d'avis.

Annexe I - Molt m'es descendre car col (*BdT* 80,28)

I - Molt m'es descendre car col
De guerra far ab castel
E car assaut ni cembel
Non vim mais aura d'un an
E teing m'o a gran affan
Car il n'estan per paor
E nos autri per s'amor
Del seingnor de Molierna.

I - C'est pour moi une grande déchéance de souffrir de faire la guerre avec une machine de siège et que ni assaut ni mêlée nous n'ayons vu depuis plus d'un an, et je considère cela comme un grand tourment, car eux s'en abstiennent par peur et nous à cause du seigneur de Mouliherne.

II - Que·ls aguisa e·ls esmol
E·ls toca coma coutel
Lo seingner que ten Bordel,
Mas trop son espes denan
E moz devas lo trenchan
E plus leial d'un prior,
Merce de l'esmoledor,
Tuit venran a vita eterna.

II - Il les aiguise, les affine et les affûte comme un couteau le seigneur qui tient Bordeaux, mais ils sont trop épais devant et émoussés du côté du tranchant; et, plus loyaux qu'un prieur, grâce au rémouleur, ils gagneront tous la vie éternelle.

III - Ja·N Berlai de Mostairol
Ni·N Guillem de Monmaurel
No agren cor tan isnel
Com nostre baro cada an
Can ven a l'estiu intran,
Puois quan intr'a la fredor,
L'ardit torna en paor
Can lo clars temps s'esbüerna.

III - Jamais Berlai de Montreuil ni Guilhem de Montmoreau n'ont eu le courage aussi vif que nos barons chaque année quand arrive le debut de l'été, puis quand il commence à faire froid, cela change leur audace en peur au moment où le temps clair s'assombrit.

IV - Del seingnor de Mirandol
 Qui ten Cruessa e Martel
 No cre ogan se revel
 Troque veia que faran
 Frances que van menasan
 Et non son tan gabador
 Ben non atendo·l pascor
 Que oi mais plou et iverna.

V - Aragones fan gran dol,
 Catalan e cil d'Urgel,
 Car non an qui los capdel
 Mas .I. seignor flac e gran
 Tal que·s lausa en chantan
 E vol mais diners c'onor
 E pendet son ansessor,
 Per que·s destrui et enferna.

VI - Lai vir on la dens me dol
 Vas cella de cui m'es bel
 Qu'eu la reпти e l'apel
 De traicion e d'engan,
 Car per son leugier talan
 Soffre que·l fals feinnedor
 S'anon feinnen de s'amor
 De leis que bon pretz governa.

VII - Eu sai un auster tersol
 Mudat, q'anc no pres ausel,
 Franc e cortes et isnel,
 Ab cui eu m'apel Tristan
 E tot per aital semblan
 A·m pres per entendedor
 Et a·m dat mais de ricor
 Que s'era reis de Palerna.

E -Tristan, per la vostr'amor,
 Me veiran torneiador
 En Pitau, qui qe·m n'esqerna.

IV - Pour le seigneur de Mirandol
 qui tient Creysse et Martel,
 je ne crois pas qu'il se révolte cette année
 avant de voir ce que feront
 les Français qui sont menaçants;
 et ils ne sont pas fanfarens au point
 de ne pas attendre le printemps,
 car désormais il pleut et c'est l'hiver.

V - Les Aragonais se lamentent
 ainsi que les Catalans et les gens d'Urgel,
 car ils n'ont pour les gouverner
 qu'un seigneur qui est un grand indolent,
 fait son éloge dans ses chansons,
 préfère l'argent à l'honneur
 et a pendu son ancêtre,
 ce qui lui vaut de se perdre et se damner.

VI - Je me tourne du côté où la dent me fait
 souffrir, vers celle qu'il me plaît
 de blâmer et d'accuser
 de trahison et de tromperie,
 car, à cause de sa frivolité,
 elle souffre que des simulateurs hypocrites
 fassent semblant d'être aimés d'elle, qui
 dirige le vrai mérite.

VII - Je connais un autour tiercelet
 qui a passé la mue, n'a encore jamais pris
 d'oiseau, affable, courtois, et allègre,
 avec lequel j'échange le nom de Tristan.
 Et exactement de la même manière,
 il m'a pris pour amoureux
 et m'a rendu plus riche
 que si j'étais le roi de Palerme.

E - Tristan, pour l'amour de vous, on me ver-
 ra participer aux tournois en Poitou, peu
 m'importe qu'on se moque de moi pour cela.

E' - Puous la reïna d'amor
M'a pres per entendedor,
Ben puosc far cinc et ill terna.

E' - Puisque la reine d'amour m'a pris pour
amoureux, je peux bien faire un cinq quand
elle fait un terne.

Ce *serventès* figure dans dix manuscrits: *A* (193), *C* (140), *D* (120), *I* (174v),
K (160), *R* (7), *T* (173), *U* (140), *V* (48) et *a* (120). Texte de base *K*.

Dispositions des strophes :

<i>IK</i>	1 2 3 4 5 6 7 e e'
<i>ADUV</i>	1 2 - 4 5 6 7 e -
<i>C</i>	1 2 3 6 5 4 7 e e'
<i>R</i>	1 2 3 - 5 - 7 e e'
<i>T</i>	1 2 3 4 7 - 5 e' e
<i>a</i>	x 7 y 5 8 2 - e' e

vv. 1-2

<i>K</i>	Molt m'es descendre car col De guerra far ab castel
<i>I</i>	Molt m'es descendre car col De guerra far ab castel
<i>A</i>	Molt m'es dissendre car col De gerra far ab castel
<i>D</i>	Molt m'es desendre car col De guerra far ab castel
<i>U</i>	Mout m'es discandre car col De guerra far ab castel
<i>V</i>	Mout m'es discandre car col De guerra far a chastelh
<i>R</i>	Greu m'es defendre car tol E sapchatz que no m'es bel
<i>C</i>	Greu m'es de fendre car col E sapchatz que no m'es belh
<i>T</i>	Ben m'es deisedre cancol E sappxatç qe no m'es bell

vv. 21-22

<i>K</i>	Can ven a l'estiu intran, Puous quam intr'a la fredor, L'ardit torna en paor Can lo clars temps s'abinerna
<i>I</i>	Can ven a l'estiu intran, Puous quan intr'a la fredor, L'ardit torna en paor Can lo clars temps s'abinerna
<i>R</i>	Falh lay a yvern intran, E can se tray la verdor, Tornan l'ardit en valor Can lo clar tems s'abüerna

C Quan son a l'yvern intran, | E quan son a la cholor, | Torna l'arditz en doussor
 | Quan lo clar temps s'esbuzerna
T Can son a ivern intran, | Puous can ven a la calor, | Torna l'arditç e dosor | Pel
 crars temps qui s'es büerna

Annexe II - *Anc no's poc far maior anta (BdT 80,3)*

I - Anc no's poc far maior anta
 Qan m'asols
 Ni mi pres en dols.
 E pueis ill so a enqest
 Midons ni-l plai qe m'esclava
 Ni qe-m lais,
 No m'es danz
 Si-lls autruis enfanz
 Colc'el mieu bressol
 Q'ieu sui granz.

I - Jamais elle n'a pu s'attirer de honte plus
 grande
 qu'en me congédiant
 et en me prenant en aversion.
 Et puisque l'a voulu ainsi
 ma dame et qu'il lui plaît de rompre notre
 lien
 et de m'abandonner,
 je n'éprouve aucun préjudice
 si elle couche les enfants d'autrui
 dans mon berceau:
 moi, je suis grand!

II - Fatz cars, e pos ill t'encanta,
 Tu t'o cols !
 E fatz i qe fols,
 Que de tot joi si devest
 E de pretz si cura e lava.
 Per ja mais
 Le bobanz
 Remainha e-l mazanz,
 Q'ieu o vueilh, si-s vol,
 Dos aitanz.

II - Esprit insensé, et comme elle
 t'ensorcelle,
 tu le souffres!
 Et tu agis comme un vrai fou,
 car elle se dépouille de toute joie,
 se nettoie et se lave de tout mérite.
 Qu'à jamais
 soient abandonnées
 la pompe de l'amour et sa célébration,
 car si elle le veut, je le veux
 deux fois plus.

III - Le seinher de cui es Manta
 E Murols
 S'es de prim tersols
 Tornatz. Ab qe sai non rest!

III - Le seigneur qui possède Mantes
 et Murol,
 d'autour femelle est devenu
 tiercelet; pourvu qu'il ne reste pas ici!

Sieus seria, si·s n'anava
Lai, Roais,
Trevaganz,
Alaps e Aranz
E fera filhol
Dels Persanz.

À lui seraient, s'il partait
là-bas, Édesse,
Trevagan,
Alep et la Syrie
et il convertirait
les Persans.

IV - Vas mon Oc-e-No t'avanta,
Papiols
Qar sieus es Bristols
E Nortzecrentz e Suest
E Londres e Titagrava
E Carais
E Roanz,
E Toars e Canz.
Pos tot ha qan vol,
Sai s'eslanz.

IV - Rends-toi auprès de mon Oui-et-Non,
Papiol:
Il règne sur Bristol,
Northampton, le Sussex,
Londres, Titgrave,
Carhaix,
Rouen,
Thouars et Caen.
Puis qu'il a tout ce qu'il désire,
Qu'il se précipite ici!

V - Entre Dordoinha e Charanta
Es trop mols
So·m dis N'Auriols,
Q'enqier no·i a ren conquest.
Et er l'anta si·s suava
Ni qe lais
Benanz
E gortz e tiranz
Cels q'amar non sol
E poissanz.

V - Entre la Dordogne et la Charente,
il se montre trop mou,
à ce que m'a dit Auriol,
car il n'y a pas encore fait de conquête.
Et il sera couvert de honte s'il s'apaise
et laisse
prospères,
gras, rebelles
et puissants
ceux qu'il n'aime pas.

VI - Enaps e copas mazanta
E orçols
d'argen e pairols
E sec ribiera e forest,
E sai tolli'e donava!
No·s bias
Dels afanz
Preisas e mazanz,
Gerras ab tribol
L'er ennaz.

VI - Il brandit hanaps, coupes,
brocs d'argent et chaudrons
et il s'adonne à la chasse au bord des rivières
et en forêt, lui qui avait coutume ici de prendre et de donner!
Il ne faut pas qu'il se détourne
des souffrances:
mêlées et tumulte,
guerres et trouble
seront à son avantage.

E - Bells-Seinher, truanz
Seres, si no·us dol
Le mieus danz.

E - Beau-Seigneur, vous ne serez
qu'un trompeur, si vous n'éprouvez pas de
souffrance devant mon malheur.

E' - Mariniers, enjanz
Es q'amar destol
Als amanz.

E' - Marinier, c'est la tromperie
qui enlève l'amour
aux amants.

Ce *sirventés* figure dans cinq manuscrits: *C* (143v), *I* (177), *K* (162v^o), *M* (229v^o) et *d* (282). Texte de base *M*.

Dispositions des strophes:

<i>M</i>	1	2	3	5	6	4	e	e'
<i>C</i>	1	2	3	6	5	4	e	-
<i>IKd</i>	1	2	3	5	6	4	e'	e

vv. 21-24

<i>M</i>	Le seinher de cui es Nanta E Mercuriols S'es prims de tersols Tornatz. Ab qe sai non rest !
<i>C</i>	Lo senhor de cuy es Manta E Mercuirols S'es prim tersols Tornat. Ab que sai non rest !
<i>I</i>	Sel seingner de cui es Manta E Murols Fos premiers terzols Tornatz. Abque sai non rest !
<i>K</i>	Sel seigner de cui es Manta E Murols Fos primers terzols Tornatz. Ab que sai non rest !
<i>d</i>	Sel seigner de cui es Manta E Murols Fos primers terzols Tornatz. Ab que sai non rest !

Annexe III - *Non puosc mudar mon chantar non esparga (BdT 80,29)*

I - Non puosc mudar mon chantar non
 esparga,
 Pois N'Oc-e-Non a mes fuoc e traich
 sanc,
 Car grans gerra fai d'escars seignor
 larc,
 Per qe·m plai ben dels reis auzir la
 bomba,
 Que n'aion ops paisson, cordas e pom,
 E·n sion trap tendut per fors jazer,
 E·nz encontrem a milliers et a cens,
 Si c'après nos en chant hom puois de
 gesta.

II - Q'ieu n'agra colps receubutz en
 ma targa
 E faich vermeil de mon gonfanon
 blanc;
 Mas per aisso m'en soffrisc e m'en
 parc
 Qu'En Oc-e-Non vei que un dat mi
 plomba
 Mas non ai ges Lezinan ni Rancom
 Q'ieu puosca loing osteiar ses aver,
 Mas ajudar puosc de mos conoissens,
 L'escut al col e·l capel en ma testa.

III - Si·l reis Felips n'agues ars'una
 barga
 Denan Guiortz, o crebat un estanc,
 O a Roam intres per forssa el parc,
 Que l'asetges pel puoig e per la comba

I - Je ne peux m'empêcher de divulguer
 mon chant,
 puisque le seigneur Oui-et-Non a mis le
 feu et versé le sang,
 car une grande guerre rend généreux le
 seigneur avare;
 aussi, j'aime bien entendre le tumulte des
 rois,
 et que leur servent pieux, cordes et
 pommes,
 et que soient dressées les tentes pour per-
 mettre de coucher dehors
 et que nous nous rencontrions par mil-
 liers, par centaines,
 de sorte qu'après nous la postérité chante
 sur notre geste.

II - Pour moi, j'aurais reçu des coups sur
 ma targe
 et rendu vermeil mon gonfanon blanc,
 mais j'y renonce, je m'en abstiens,
 car je vois que le seigneur Oui-et-Non me
 truque un dé;
 mais je ne possède ni Lusignan ni Rancon
 pour pouvoir aller faire la guerre au loin
 sans argent,
 mais je peux apporter l'aide de mes pa-
 roles lucides,
 le bouclier au cou et le capuchon de
 mailles sur la tête.

III - Si le roi Philippe avait brûlé une
 barque
 devant Gisors, ou asséché un étang,
 ou s'il pénétrait de force dans le camp
 fortifié à Rouen,

C'om no·n pogues traire breu ses colom,
 Adoncs sai eu q'el volgra far parer
 Carle, que fon del mieills de sos parens,
 Per cui fon Poilla e Sansoigna
 conquesta.

IV - Anta l'adutz e de pretz lo descarga
 Gerra cellui cui hom no·n troba franc,
 Per qu'eu non cuich lais Caortz ni Cajarc
 Mos Oc-e-Non, pois tant sap de trastomba.
 Si·l reis li da lo thesaur de Chinom,
 De gerra a cor et aura·n pois poder;
 Tant l'es trebailhs e messios plazens
 Que los amics e·ls enemics tempesta.

V - Anc naus de mar, qand a perdut sa barga
 Et a mal temps e·is vol urtar al ranc
 E cor plus fort d'una sajeta d'arc
 E·is leva en aut e puois aval jos tomba,
 No·n trais anc pieitz, e dirai vos ben com,
 Q'ieu fatz per lieis que no·m vol retener,
 Que no·m manten jorn, terme ni covens,
 Per que mos jois qu'era floritz bisesta.

s'il l'assiégeait par la colline et par la vallée
 de sorte qu'on n'en pût sortir de lettre
 sans pigeon,
 alors je saurais qu'il aurait voulu paraître
 Charles qui fut le plus parfait de ses ancêtres,
 le conquérant des Pouilles et de la Saxe.

IV - Il est couvert de honte et dépouille de mérite
 par la guerre, celui qu'on n'y trouve pas hardi.
 Aussi, je ne crois pas que mon Oui-et-Non renonce
 à Cahors et à Cajarc, puisqu'il connaît tant de tours.
 Si le roi lui donne le trésor de Chinon,
 il a déjà l'envie de faire la guerre, il en aura alors le pouvoir;
 Il aime tant la fatigue et la dépense qu'il se déchaîne
 contre les amis aussi bien que contre les ennemis.

V - Jamais navire de haute mer, lorsqu'il a perdu sa barge, a mauvais temps, est sur le point de heurter l'écueil, court plus vite qu'une flèche,
 est soulevé vers le haut avant de retomber tout en bas,
 n'a souffert davantage – et je vais vous en donner la raison – qu'elle ne me fait souffrir en refusant de me garder auprès d'elle et de respecter jour, date fixée et ententes;
 aussi ma joie qui était en fleur languit-elle.

E - Vai, sirventes, ades tost e correns, A Traïnac sias anz de la festa;	E - <i>Sirventés</i> , pars sur-le-champ, sois ra- pide, cours, sois a Treignac avant la fête;
E' - Di·m a·N Rotgier et a totz mos parents Que no·i trob plus omba ni om ni esta.	E' - dis à Roger et à tous mes parents que je ne trouve plus de rimes en <i>-omba</i> , - <i>om</i> et <i>-esta</i> .

Ce *sirventés* figure dans douze manuscrits : *A* (193v^o), *C* (138), *D* (120v), *F* (64v), *I* (178), *K* (163), *M* (232v), *R* (7), *T* (172), *U* (139), *V* (27), et *a*^I (447). Texte de base *A*.

Dispositions des strophes :

<i>ADFIKUV</i>	1 2 3 4 5 e e'
<i>CR</i>	1 4 2 3 5 - -
<i>Ma</i> ^I	1 4 3 2 5 e e'
<i>T</i>	1 3 4 2 5 e e'

v. 44

<i>A</i>	Que no·i trob plus ombrar ⁱ ni olm ni resta
<i>D</i>	Que no·i trob plus omba ni om ni esta
<i>F</i>	Q'eu non trob mais omba ni om ni esta
<i>I</i>	Que no·i trob plus omba ni om ni esta
<i>K</i>	Qe no·i trob plus omba ni om ni esta
<i>M</i>	Q'ieu non trueb plus onba ni on ni resta
<i>T</i>	C'ieu no trop mais umba ni um ni esta
<i>U</i>	Q'eu non trop mais omba ni om ni esta
<i>V</i>	Q'eu non trob mais omba ni om ni esta
<i>a</i> ^I	Q'unz non treup mais umbra ni un ni esta ⁱⁱ

ⁱ En fait, *ombr* surmonté d'un *a* suscrit.

ⁱⁱ *mesta* où le *m* initial a été exponctué avec *ni* suscrit.

Bibliographie

- Gouiran, G. (1985): *L'Amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, édition critique, traduction et notes. Aix-en-Provence: Publications de l'Universit  de Provence.
- Paden, W., Sankovitch, T., Stablein, P. H. (1986): *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Raynouard, F. (1838-1844): *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*. Paris: Silvestre.
- Stimming, A. (1892): *Bertran von Born*. Halle: Niemeyer.
- Levy, E. (1922): "Textkritische Bemerkungen zu Bertran de Born", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 144, pp. 265-270.
- Kastner, L. E. (1937): "Notes on the Poems of Bertran de Born", *Modern Language Review*, V/32, pp. 398-419
- Martin-Chabot, E. (1957): *La Chanson de la croisade albigeoise*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schutz, A. H. (1945): *The Romance of Daude de Pradas called Dels Auzels Cassadors*. Ohio: Columbus.
- Eusebi, M. (1984): Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*. Milan: All'insegna del pesce d'oro.

La version française du *Devisement du monde* de Marco Polo: édition et interprétation

Dominique Boutet
Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)
(EA 4349 «Etude et édition de textes médiévaux»)

Mon intention ne sera pas d'évaluer les mérites respectifs de la version française du *Devisement du monde* par rapport à la rédaction franco-italienne *F* (BnF, fr 1116) et aux rédactions vénitienne, toscane et latines – question sur laquelle je m'accorde avec les réflexions de Ph. Ménard (Ménard 1980: 9-16. Voir aussi Ménard 2006) –, mais d'essayer de montrer les problèmes de sens que peut rencontrer l'éditeur de cette version, l'apport que peuvent fournir les autres rédactions pour éclairer l'interprétation des passages corrompus ou peu clairs, mais aussi pour mettre en lumière les écarts que de tels passages ont pu engendrer entre les rédactions, les copistes ayant été les premiers «éditeurs» du texte, selon la formule célèbre d'Elspeth Kennedy (1970). Je m'intéresserai principalement à la dernière partie du *Devisement*, que les manuscrits dénomment le «Livre d'Ynde», que j'ai contribué à éditer et à annoter avec Thierry Delcourt et Danièle James-Raoul (Ménard 2009)¹.

1. L'adaptation des italianismes

La critique s'accorde à penser que la version française procède d'un manuscrit rédigé en franco-italien mais différent de *F*. Le problème de la transposition linguistique a invité les scribes à se transformer en «éditeurs» pour offrir un texte compréhensible par les destinataires français (qui pratiquement tous, d'ailleurs, appartenaient à des milieux proches du pouvoir): ils l'ont fait à des degrés divers, la famille *B* ayant conservé un plus grand nombre d'italianismes. Ainsi, au chap. **104**, 16 (t. IV), à propos du fameux pont sur la rivière Sang-kan (dénommé aujourd'hui «pont Marco Polo»), non loin de Cambaluc, qui possède 24 arches et 24 piles, *BI* parle pour ces dernières de «XXIII. motel en l'aighe», entièrement en marbre bis. Le terme de *motel* («petite motte»), dépourvu de sens

¹ Ce volume contient les chapitres 157 à 194. Selon l'usage de cette édition, les numéros des chapitres sont mentionnés en gras, suivis des numéros des lignes.

dans ce contexte, est une mélecture de *moreles* (*F1* ; *morelle*, *TA*), «piles de pont», comme le notent les éditeurs J. Blanchard et M. Quereuil, mais la famille *B* a néanmoins choisi de le conserver. En revanche les copistes de la famille *AD* ont cherché à donner un sens à ce terme incompréhensible, en rapport avec l'eau (puisqu'ils sont «en l'aighe»), et l'ont interprété comme désignant des «moulins» à eau; les scribes de la famille *C* ont préféré quant à eux faire disparaître purement et simplement le terme litigieux et enchaîner sur l'évocation du matériau et de la qualité de la construction, commune à toutes les rédactions («XXIII. arches de marbre bis qui sont moult bien essises»).

Au chap. 8, 5 (t. I), l'emploi du mot «mansion» par la famille *B* pose un problème de traduction, et donc d'interprétation: les tables d'or délivrées au père et à l'oncle de Marco Polo par le Grand Khan, lors de leur premier voyage, précisent que, où qu'ils aillent, «leur deust estre donnez toutes leurs mansions que besoing leur fust et de chevaux». P.-Y. Badel traduit par «résidences», comme on peut s'y attendre: «on devait donner toutes les résidences nécessaires» (Badel 1998: 59). Toutefois les autres versions, et même les autres familles de la version française, ne s'accordent pas avec ce sens. La version franco-italienne *F* écrit: «lor deust estre donnee toutes les mesion que lor b[i]çognoit et chevalç» (Ronchi 1982: 311. Edition de la version toscane et de *F*). Ph. Ménard se demande si «mansion» ne serait pas une adaptation de l'italien *missione* (Ménard 2001: 180, 5n.), en rappelant qu'en latin médiéval *missio* a le sens de «frais de déplacement». La famille *A* récrit le passage dans ce sens (*AI*: «leur deust estre donné toutes les choses qui besoins leur fust et de chevaus»), et *D* et le fragment *X* donnent une leçon analogue, confirmée par ailleurs par la version toscane (Ronchi 1982: 10): «li fosse fatto cio que loro bisognasse», qui toutefois omet ensuite les chevaux et les hommes d'armes. Même si le dictionnaire de Godefroy (V, p. 346) indique qu'en ancien français *mission* a quelquefois ce sens, il paraît clair que la plupart des copistes de la version française ont préféré éviter ce terme, que ceux de la famille *B* ont seuls repris en le déformant, peut-être faute de l'avoir compris. Le mot «mission» n'apparaissant dans aucun des manuscrits de la version française, fallait-il néanmoins corriger «mansion» en s'inspirant du «mesion» de *F*? Faut-il exclure que le copiste de *BI* (source directe ou indirecte de toute la famille *B*) ait eu sous les yeux un manuscrit franco-italien comportant cette forme atypique, qu'il aurait prise pour le mot «mension» (avec substitution de *e* à *a*) auquel il aurait cru que manquait le tilde d'abréviation? Il a paru plus sage de conserver la forme donnée par tous les manuscrits de la famille *B* (sauf *B5*, très tardif, qui abrège et récrit). Mais le sens ne saurait faire de doute pour l'éditeur, même si le terme prête à confusion pour le simple lecteur.

Au chap. 157 qui ouvre le «Livre d'Ynde», Marco Polo explique que les deux épaisseurs de planches ne sont pas enduites de poix, mais d'un mélange spécifique de chanvre, d'huile végétale (sans doute de palme?) et de chaux vive: la famille *B* emploie le terme de «pech» et son dérivé verbal «empeeschiees» (157, 17-19), correspondant au «peç» (italien *pece*) de *F*, mais la famille *A* traduit logiquement par «pois» et «empoies» (empoisees *A3*), tandis que le ms. *C2*, de la fin du XV^e siècle, adapte aux nouvelles techniques en transcrivant en «goutren» et «goutrennez», ce dernier verbe n'étant en effet attesté qu'à partir de cette époque. L'adaptation ne change pas le sens, puisque l'usage de la poix n'est qu'une référence comparative aux techniques occidentales.

Dès les premières lignes, *B1* (suivi par *B2* et *B3*) parle des «provinces deraines»: l'expression est fautive et dépourvue de sens, mais on constate que la faute résulte d'une mélecture d'un italianisme, *F* parlant de «provinces tereines» («terrene» dans la version toscane); le texte oppose ainsi les provinces continentales, dont il a été question jusqu'ici, aux territoires maritimes et insulaires dont le texte va désormais parler. Cependant les autres manuscrits français n'ont pas compris et ont cherché trouver un équivalent phonétiquement proche: *B4* et *B5* ont écrit «derrenieres», ce qui revient au même dans la mesure où le terme renvoie aux provinces antérieurement décrites, qui étaient continentales, et les familles *A* et *C* éludent la difficulté en supprimant l'adjectif litigieux, mais en semblant malgré tout gloser la formulation de *B4* et *B5* (ou du moins comprendre de la même manière qu'eux, *A1* étant antérieur d'un bon siècle à ces deux manuscrits): «contrees qui cy devant sont escriptes» (*A1*). De même, la famille *C* éprouve le besoin de remplacer l'italianisme «domesches» («plantent arbres domesches et les arousent», *B*, 174, 8-9, «demiesches», *A1*, pour désigner la culture du poivre) par une formule qui en est une sorte de commentaire: «ont jardins d'arbres et les arousent» (*C1*, *C2*), commentaire que *C3*, au début du XVI^e siècle, amplifie: «jardrins ou il y a moult de beaulx arbres, lesquelz ilz arousent».

En d'autres lieux, en revanche, les copistes de la version française ont été trompés par de fausses ressemblances entre l'italien et le français. C'est probablement le cas lors de l'évocation de l'habitat de l'unicorne, c'est-à-dire du rhinocéros de Sumatra (165, 46-47): les familles *A* et *B*, de même que *C1* le disent se complaire «entre lacs et plantains», et *C2* et *C3* parlent de *plantifz*, leçons qui laisseraient supposer que l'animal est familier des terres agricoles, ce qui ne convient évidemment pas. L'archétype devait contenir un italianisme dérivé de *pantano* (bourbier), comme le laissent supposer la rédaction vénitienne («inel paltano e inel fango»), et, pour le sens, les leçons de *F* («fang»), *TA* («buoi») et du latin («in luto» dans *Z* comme chez Pipino).

L'interprétation erronée du terme *oisi* (forme donnée par *F*) a conduit les copistes français à penser que les hindous se frottaient le visage avec de la poudre d'os de vaches calcinés («Il prennent les os du bœuf et les ardent, et en font poudre», 172, 54-55), alors qu'il s'agissait d'excréments (*uscito* en italien). Cependant la version toscane commet la même erreur («l'ossa del bue», Ronchi 1982: 251), ainsi que *Z* qui comprend également «ossa». La faute est aisément compréhensible. Il est en revanche plus difficile de comprendre la faute symétrique commise au chap. 169, 165-166, par la quasi-totalité des manuscrits de la version française, où les mêmes excréments ont été confondus avec du suif: «Sachiez que la gent de ce païs oignent touz leurs ostiex de ce suif de bœuf». Là encore, *TA* commet la même erreur («elli ungono tutta la casa del grasso del bue», Ronchi 1982: 240), alors que *F* emploie déjà le terme *osci*. Quant à *D* et *C2*, ils comprennent respectivement «chief» (ce qui est dépourvu de sens: comment «oindre» les murs d'une maison avec un «chief de bœuf»?) et «sang».

Enfin, à propos de l'Abyssinie, la version française est la seule qui réduise au seul terme de «marmon» (187, 91; var. *maimon*, *meimon*, du persan *maimun* désignant une variété de singes) l'expression étrange de «chat maimon» que l'on rencontre aussi bien dans les versions italiennes («gatti mamoni» dans *TA* et Ramusio) que dans le latin de *Z* («gatos mamones»), avec même dans *F* une surenchère (partagée avec la version vénitienne et avec Pipino) puisqu'il y est question de «gat paulz et autre gat maimon» (Ronchi, p. 604). Ces animaux ayant des têtes ressemblant à des visages humains, les copistes français ont préféré écarter la qualification de «chats».

2. Réécritures liées à des difficultés de compréhension

Au sein même de la version française, il est notable que les copies de la famille *B* (à l'exception de *B5*, du dernier tiers du XV^e siècle, qui a tendance à réécrire en réduisant) présentent une rédaction fréquemment gauche, qui peut rendre la compréhension difficile. Les copistes des autres familles, et particulièrement ceux de la famille *A*, cherchent alors souvent à rendre le texte plus clair, ce qui les incite à en donner une interprétation. En voici deux exemples significatifs.

Au chap. 124, 56-57 (t. IV), lorsqu'il explique que le Grand Khan a donné l'ordre de laisser en l'état une «tour» (un *stupa*?) dont le roi d'une cité de Birmanie avait entrepris la construction, Marco Polo ajoute que cela n'a rien de surprenant, car, selon la formulation de *B1*, «nul Tartar du monde ne touche pas volentiers nulle chose mortel». Ce dernier adjectif n'offre pas un sens satisfaisant, et les éditeurs du t. IV ont choisi de corriger en «nulle chose [de mort]» en faisant appel à

C1 et *C3*, qui sont plus clairs. Le ms. *A1*, quant à lui, écrivait, reprenant le verbe *touchier*, «ne touche mie volontiers nulle chose du monde qui touche mort» (f. 54b), ce qui ne lève que partiellement l'ambiguïté (si «mort» est perçu comme le substantif féminin, la formulation équivaut à «mortel»). En revanche, *F* et les rédactions toscane et vénitienne sont parfaitement explicites: «une cousse d'aucun mort» (*F*), «cosa di neuno uomo morto» (*TA*), «niente che sia de morto» (*VA*). Il ne peut s'agir alors que de ce qui a appartenu à un mort. Il est difficile de comprendre comment la famille *B* a pu remplacer une formulation claire par une autre chargée d'ambiguïté, à la limite du contresens, si son modèle était proche de *F*, car un tel remplacement a peu de chances d'être accidentel: il faut sans doute en déduire que le copiste de *B1* n'était pas attentif au sens.

Au chap. 158, Marco Polo fait une digression pour relater une tentative malheureuse d'invasion du Japon par les Mongols. Une tempête fracasse sur la côte un certain nombre de navires, tandis que d'autres peuvent s'échapper et rentrer en Chine. Voici le passage litigieux de la famille *B*, donné d'après *B1*:

«Si monterent en leur navie et firent voile et s'en partirent. Et quant il furent auques alé, si trouverent une petite ylle. Et ceulz qui se trouverent haut et qui porent monter celle ylle, si eschaperent. Et ceulz qui ne la porent monter, si se trouverent bas, si se ferirent en terre et brisierent leur navies».

Le problème est celui du sens de «se trouver haut / bas» et de «monter celle ylle». Le texte paraît corrompu: on comprendrait volontiers que «se trouver haut» signifie «se trouver face à une côte escarpée», mais dans ce cas ce sont ces navires qui devraient se fracasser sur les rochers, et non ceux qui se «trouvent bas», c'est-à-dire sur une côte basse où il devrait être plus facile de toucher terre en douceur. Il est notable que *F* écrit également «monter celle isle», et non «monter sur», mais que ses éditeurs (Benedetto et Ronchi) ont choisi d'ajouter la préposition. C'est sans doute ce qui incite Pierre-Yves Badel, dans son édition bilingue de la collection «Lettres gothiques», à comprendre la phrase tout autrement: «ceux qui furent sous le vent et purent doubler cette île s'en tirèrent; mais ceux qui ne purent la doubler restèrent en aval, furent précipités sur l'île et brisèrent leurs navires» (Badel 1998: 381). «Monter l'île» n'équivaudrait nullement à «monter sur l'île»: le *Nouveau glossaire nautique* d'Augustin Jal rappelle qu'en italien *montare un capo* signifie «doubler un cap», et le dictionnaire du dialecte vénitien de Boerio donne un exemple de ce sens. Ramusio (1980: 253) paraît justifier cette interprétation, en opposant les navires étaient face à la côte («ch'erano alla riva dell'isola») et qui s'y sont fracassés, aux autres qui en étaient éloignés («le altre navi che non erano vicine») et qui ont pu échapper au naufrage et rentrer dans leur pays. Les autres versions ont préféré récrire le passage, en se contentant de dire que certains navires se sont fracassés sur le rivage tandis que d'autres marins ont pu aborder et se

réfugier dans l'île, en négligeant le fait d'être «haut» ou «bas». Ainsi, *TA* écrit: «chi poté montare su quell'isola si campo, l'altre ruppero» (Ronchi 1982: 217). Dans la version française, les mss *ACD* récrivent eux aussi en simplifiant, c'est-à-dire en éludant la difficulté des formules «si se trouverent haut» et «se trouverent bas» propres à *B*: «si ferirent a icelle non mie de leur gré. Si brisa leur navie et perit grant multitude de l'ost» (texte de *AI*). Il n'est plus question d'opposer deux positions, l'une salvatrice, l'autre destructrice: seule est conservée la mention de ceux dont il sera question dans la suite du chapitre. La clarté a pour rançon une déperdition d'information.

3. Divergences irréductibles dans la version française

Le cas le plus délicat, pour qui veut éditer la version française, se présente lorsque l'une des familles de ses manuscrits se distingue des autres tout en rejoignant les versions italiennes et franco-italienne. C'est le cas, par exemple, au chap. 77, 22 (t. III), lorsque Marco Polo veut évoquer l'immensité de l'armée du Grand Khan. La famille *B* écrit que «ces .CCC. et .LX. mil hommes a cheval que il fist venir furent si fauconnier et baconniers». Les éditeurs du t. III corrigent *bacconniers* en *braconniers* (= «conducteurs de chiens braques») d'après *B3* et la famille *A* (*B4* donne «bracomers»), ce qui n'est guère contestable et convient bien au sens. En revanche, la famille *C* remplace ce terme par une expression désignant l'ensemble de ceux qui faisaient partie de l'entourage du Grand Khan, avec seulement de légères variantes d'expression entre *C1*, *C2* et *C3*: «gent qui entour lui ou pres demouroient assiduellement» (*C1*). Or la version vénitienne parle de «uomini della sua famiglia», la version toscane de «gente che andava drieto a llui» (Ronchi 1982 : 98) et *F* de «autres homes qui estoient entor lui» (*ibid.*: 408). Sans être contradictoires (les *braconniers* font partie du plus vaste ensemble du personnel et de l'entourage du souverain), ces leçons divergentes sèment le trouble si l'on admet, avec Ph. Ménard, que *B1* est le manuscrit le plus proche de l'archétype de la version française et que ce dernier adaptait un manuscrit vraisemblablement franco-italien distinct de *F*: cela signifierait que la divergence remonte à ce manuscrit intermédiaire, mais aussi que le copiste de *C1* avait accès à *F* ou aux rédactions italiennes, ce que tendent à confirmer certains autres passages (ainsi, au chap. 81, 15, *C1* est le seul, avec *F*, à désigner du terme correct d'*escolié*, «eunuque», les serviteurs de l'épouse du Grand Khan, alors que les autres manuscrits donnent *escuier* pour *A*, *B* et *C3* ou *varlets* pour *C2*)².

² Voir Ménard 2003: 25 (introduction du t. III).

Dans ces conditions, quelle leçon faut-il éditer: la plus vague ou la plus précise? En général, une leçon plus vague est la conséquence d'une interrogation non résolue d'un copiste devant un terme difficile, et la grande majorité des manuscrits de la version française donnent la leçon la plus précise, avec un terme symétrique de «fauconniers» qui ne pose pas de problème d'interprétation pour un lecteur français. Et le chiffre de 360.000 hommes est d'autant plus mirifique que ces hommes appartiennent à un ensemble plus limité. C'est donc bien «braconniers», me semble-t-il, qu'il faut préférer à la leçon de *F*, de *C* et des versions vénitienne et toscane.

Il existe enfin des variantes surprenantes, qui changent complètement le sens du texte et donnent ainsi des informations erronées. L'une des plus surprenantes se trouve au début du chapitre sur le Japon. La famille *B*, en accord avec *F* («Et il ont perles en abondance, et sunt rojes, mout bielle e reonde e groses: elle sunt de si grant vailance com les blances e plus», Ronchi 1982: 532) et avec les versions vénitienne, toscane et latines (ainsi que Ramusio), mentionnent la particularité de perles rouges, très belles et de grande valeur, qui sont très grosses et rondes (*ibid.*: 158, 19-22). Les perles japonaises étaient en effet célèbres, comme en attestent divers témoignages. Mais dans *A*, *C* et *D* ces «pelles» deviennent des gelines: «Ilz ont gelines rouges qui moult sont bonnes a mengier et si ont en ont assés» (*A1*), et *D* éprouve même le besoin de surenchérir et précisant que ces gelines «ponnent beaux blans oeufs», tandis que *Z* et Ramusio ajoutent que l'on avait coutume de placer une perle dans la bouche des morts. Le miniaturiste de *A2* (le très célèbre ms. BnF, fr 2810) a illustré ce chapitre en plaçant quelques poules rouges devant le souverain japonais, témoignant d'une lecture attentive de ce passage, mais surenchérissant ainsi à son tour sur la leçon fautive en mettant en valeur un détail parfaitement mineur de ce chapitre dont l'essentiel est consacré à la tentative avortée de conquête du Japon.

Au chap. 165, 138, à propos du royaume de *Lambri*, la tradition manuscrite hésite entre le soufre (*B1*, *B2*), le safran (*A4*, *C*) et le camphre (*B3*, *B4*, *B5*, *A1*, *A2*, *D*), cette dernière leçon étant confirmée par *F* («canfora»), les versions toscane et vénitienne, et *Z*, ainsi que par le récit d'Odoric de Pordenone (1929: 446, chap. XII). La même hésitation se reproduit une page plus loin (165, 159), à propos du royaume de *Fansur*, qui produit le meilleur «canfre» du monde selon *B3*, *B4*, *B5*, *A*, *D* et *F*, mais du «soufre» selon *B1* et *B2* et du safran selon *C*. Là encore, l'expression arabe «kafur al-fansury», analogue à celle de «canfre fansury» employée par *F* trois lignes plus loin et par les mss. *B3*, *B4*, *A1*, *A2*, *A3* et *D*, confirme la bonne leçon, qui n'est pas celle du manuscrit de base de l'édition Droz, lequel est souvent fautif dans ce chapitre. Ainsi, à propos de *Lambri*, il omet, après la mention du camphre, tout un membre de phrase sur la culture du bois de brésil

qu'il a fallu rétablir d'après *ACD* (confirmés par *F*), faute de quoi le texte laissait entendre que c'était le camphre qui était semé et dont Marco Polo avait rapporté quelques boutures à Venise.

Deux autres passages du Livre d'Inde témoignent d'une semblable hésitation sur l'objet du discours. Les hindous de la côte de Coromandel sont superstitieux: «Quar se aucun alast son chemin et il oïst aucun estourni, si li samble bien, il va avant » (169, 218-220). «Estourni» signifie «éternuement», leçon confirmée par *F* (*estornu*), *TA* (*istornuto*) et *Z* (*aliquis stertat sive sternutet*); mais *B4* (édité par P.-Y. Badel) écrit «estornel» («étourneau»), ce qui est loin d'être absurde dans la mesure où la phrase qui précède immédiatement évoque les présages portant sur les oiseaux («il sevent moult bien que il senefie quant il rencontre aucun oysel ou aucune beste», 169, 216-217). C'est la leçon que P.-Y. Badel a conservée, sans chercher à la corriger, mais en soulignant qu'il s'agit d'une innovation de son manuscrit (Badel 1986 : 421). Ce même manuscrit, décidément rebelle aux éternuements, change dans un contexte analogue le même mot en «estourmis» («bruit» ?), comme *B1*, au chap. 172, 30, alors que la famille *A* donne la bonne leçon («il oient aucun estornnir»), ici encore confirmée par *F*. Quelques lignes plus tôt (172, 25), un autre terme posait problème: «tarente» (selon tous les mss sauf *B1* et *B2*, qui écrivent «caunite», terme inconnu par ailleurs). Il semble s'agir, à première lecture, de tarentules («tarantola», *TA*, p. 250; «tarantule», *F*, p. 569), variété d'araignées qui courent sur les murs et qui sont interprétées comme des présages lors des marchés: c'est ainsi que l'ont compris Pauthier, Charignon, Yule, Louis Hambis, Pierre-Yves Badel, ainsi que le tome VI de l'édition dirigée par Philippe Ménard. Cependant *Z*, dans un passage antérieur qui ne figure que dans ce manuscrit, décrit ces *tarentulas* comme des espèces de lézards («similantur lacertis») qui poussent des sortes de sifflements très particuliers («vocem habent sicut dicentur: 'cis'», p. 330), et son éditeur Barbieri précise en note (n. 12) que ce seraient des reptiles de la famille des geckos, très communs dans les pays chauds; le terme de *tarantola* peut d'ailleurs désigner en italien le *gecko* (*tarantola muraiola* en italien, ou *tarentula mauritanica* selon Linné), et le grand dictionnaire de Battaglia renvoie même précisément à ce passage de Marco Polo pour ce sens (t. XX, p. 729), ce qui est peut-être audacieux; mais le passage cité de *Z* ajoute que ces animaux sont venimeux («Iste tarantule venenosum habent morsum»), ce qui est le cas des tarentules mais non des geckos, qui sont totalement inoffensifs: si la correction du manuscrit de base s'impose, l'interprétation de *tarente* demeure délicate. L'édition dirigée par Philippe Ménard a choisi prudemment de se rallier à l'opinion de ses illustres prédécesseurs.

Il est un autre passage du Livre d'Inde qui ne pose pas de problème d'édition mais dont l'interprétation est pour le moins incertaine. Au chap. 165, 53-65, Marco

Polo s'applique à détruire le mythe des «petits hommes d'Inde» empaillés que l'on exporte jusqu'en Occident, et il décrit la façon dont sont ainsi apprêtés frauduleusement de petits singes à visages quasi-humains. Il précise ainsi qu'ils les épilent presque complètement «et puis les metent en fourme et les laissent sechier». Que signifie «metent en fourme»? Les familles *ACD* omettent ces trois mots (attestés par *F* et les autres versions), qui ont dû leur poser problème. P.-Y. Badel (p. 399) traduit par «on les met dans des boîtes». Je préfère comprendre qu'on modifie leur apparence pour leur donner une forme proprement humaine. Mais le point intéressant est que chacune de ces deux interprétations a été explicitée, respectivement par Pipino et par *Z* (les autres versions se contentant de reproduire l'expression litigieuse, sans explication). Selon Pipino, «*ea* in formulis mortuas ponunt»: le verbe *ponere* est sans ambiguïté, et Ramusio suit cette interprétation: «le mettono in alcune cassete di legno» (1980: 261). *Z* en revanche donne de longues explications (qui sont peut-être héritées d'une version du texte revue par Marco Polo): «manualiter ad similitudinem humanam conformant» en allongeant ou en raccourcissant les membres «*quae non bene conformia sunt membris humanis*» (éd. Barbieri 1998: 290).

Il y a enfin des omissions qui pourraient être significatives, qui engagent l'interprétation et posent un problème à l'éditeur du texte. A propos des cannibales du Japon et des autres îles, *B1* et *B2* (qui le suit toujours) écrivent qu'ils prennent leur victime «et l'ocient et le menjuent a grant feste, et si ont le meilleur char du monde, la char de l'omme» (160, 25-27). Tous les autres manuscrits de la version française (y compris *B3*, *B4* et *B5*), en accord avec *F*, *TA* et *VA*, précisent, après «l'ocient»: «et le cuisent». *F* insiste même: «et entendés qu'il le fait cuire». Opposition du cru et du cuit? L'homogénéité de la tradition manuscrite et des différentes versions nous a conduit à estimer que *B1* et *B2* avaient simplement omis ce détail (que *F* ne mentionne pas dans l'ordre des opérations, mais comme une précision ajoutée *in fine*): nous avons donc corrigé. Un problème analogue se pose à la fin de la même phrase, où Marco Polo semble prendre lui-même en charge le fait que la chair humaine est la meilleure au monde (cette fois selon l'ensemble de la famille *B*, sauf *B5* qui omet ce membre de phrase): «et si ont le meilleur char du monde». Toutes les autres familles, comme les autres rédactions, en font une opinion des seuls indigènes: «et dient que» (*ACD*), «ont il por la meilor» (*F*), «dicono» (*TA*), «dicunt» (*Z*). Ici, l'accord de l'ensemble de la famille *B* nous a incité à ne pas corriger, tout en soulignant en note (t. VI, p. 94) le problème d'édition et d'interprétation, et en opérant un rapprochement avec la *Prose 1* de la *Lettre du Prêtre Jean* dont les manuscrits présentent un écart similaire, également à propos du cannibalisme.

4. Ecart entre le texte et l'enluminure

Je voudrais terminer cet exposé en évoquant ce lien particulier entre édition et interprétation qu'est l'enluminure. Plusieurs articles ont été consacrés à l'iconographie des manuscrits du *Devisement du monde*³: je retiendrai principalement quelques témoignages du plus illustre d'entre eux, *A2* (BnF, fr. 2810), offert par le duc de Bourgogne Jean sans Peur au duc de Berry en 1413, en renvoyant au dossier iconographique qui figure à la fin des volumes de l'édition dirigée par Ph. Ménard.

Beaucoup de miniatures s'efforcent de restituer aussi fidèlement que possible les informations, ou l'une des informations, du chapitre qu'elles illustrent. Dans *A2* (f. 84), la cueillette du poivre est dépeinte avec un grand réalisme, sans la moindre adjonction de merveilleux (t. VI, planche XIX).

Le cas extrême est la miniature qui inaugure le long chap. **165** (Sumatra) dans le manuscrit de l'Arsenal (*C3*, du premier tiers du XVI^e siècle): elle rassemble en un même tableau de bord de mer très vivant des éléphants, des unicorns plus proches de la description originale qu'en fait Marco Polo que de l'imaginaire de la licorne, un homme à courte queue, des pots disposés sous des palmiers pour en recueillir le «vin», et quelques très petits singes (t. VI, planche VI).

Dans *B2* (Oxford, Bodleian, f. 260; t. VI, planche 1), le Livre d'Inde s'ouvre sur une vignette représentant toute sorte de peuples étranges couverts de poils (un cynocéphale, mais aussi un sciapode et un cyclope, dont il n'est nullement question dans le texte): manifestement, la mention de l'Inde appelait ce type de représentation dans l'esprit de l'illustrateur. De même, *A2* offre plusieurs illustrations de licornes parfaitement conformes au canon occidental, alors que Marco Polo décrit au chap. **165**, à propos de Sumatra, un *unicorne* qui est à l'évidence un rhinocéros. Au chap. **175**, le miniaturiste a même peint, hors de toute référence textuelle, une licorne blanche très élégante au milieu d'animaux divers (un chameau, un lion, un ours, un sanglier, des cygnes...), alors que le texte parle simplement d'un «moult sauvages lieux» où il y a «bestes de moult diverses façons», ne mentionnant que les lions, les ours, et surtout des singes ressemblant à des hommes, que la miniature oublie de représenter (f. 85). De même, au chap. **118** (t. IV), lorsque Marco Polo évoque des «grans culueuvres» et des «grans serpens», de dix pas de long, avec deux pattes près d'une tête énorme et une gueule

³ Entre autres, Harf-Lancner 2003; Ménard 1998 et 2006; Meneghetti 2006.

effrayante (sans doute une variété de crocodiles), le miniaturiste représente des dragons ailés et multicolores, dont aucun ne retient les détails du texte à l'exception des griffes (f. 55; t. IV, planche IX), et qui sont conformes là encore à des canons occidentaux topiques.

Dans ce même manuscrit, les cannibales de cette île, dont le narrateur déclare qu'ils «sont tel comme bestes», sont représentés en tête de chapitre comme de nobles orientaux, richement vêtus, et dégustant des pieds et des mains humains dans des assiettes dans une sorte de loggia soutenue par une colonnette ornée d'un chapiteau sculpté (f. 74v ; t. VI, planche V). Tout se passe comme si le niveau social du destinataire imposait une adaptation de l'image éliminant toute sauvagerie. On retrouve cette adaptation à propos des hommes à tête «comme de chiens» des îles Andaman (**167**): dans ce manuscrit ils sont vêtus comme des marchands et sont représentés en train de négocier des sacs d'épices, avec une cité médiévale fortifiée à l'arrière-plan (f. 76v; t. VI, planche VIII), alors que Marco Polo dit qu'ils «sont comme bestes sauvages». Le ms. de l'Arsenal (C3) est plus conforme au texte: ses Cynocéphales sont nus ou à peine vêtus, et l'un d'entre eux porte une massue, emblème de la sauvagerie (t. VI, planche VII): mais nous sommes déjà au XVI^e siècle. Les manuscrits proprement médiévaux, comme *A2* ou *B2*, manifestent donc une tension entre une défamiliarisation conforme au texte et une re-familiarisation qui estompe l'écart et constitue une interprétation occidentale du monde de l'Orient, interprétation capitale dans la mesure où ces manuscrits devaient être plus souvent feuilletés et admirés que lus par les princes destinataires, et où leur lecture se trouvait comme pré-conditionnée par le programme iconographique.

Le texte de Marco Polo ne peut se comparer à de la littérature narrative de fiction. Sa matière, d'une totale étrangeté pour des scribes occidentaux, et sa forme linguistique originelle probable (un français fortement teinté d'italianismes, incluant des termes d'origine arabe ou orientale), étaient de nature à déstabiliser les copistes, particulièrement ceux de la version française, et, pour les meilleurs d'entre eux, à les inviter à l'occasion à interpréter un texte difficile à comprendre. Cette difficulté rejaillit évidemment sur la pratique des éditeurs d'aujourd'hui, qui doivent résoudre les hésitations des copistes en se faisant interprètes plus encore qu'éditeurs au sens ordinaire du terme.

Bibliographie

Editions

- Badel, P.-Y. (1998): Marco Polo, *Le Devisement du monde*, édition bilingue de —. Paris: Le Livre de Poche (coll. «Lettres gothiques»).
- Barbieri, A. (1998): Marco Polo, *Milione, redazione latina del manoscritto Z*. Parma: P. Bembo-U. Guanda.
- Ménard, Ph. (2001): Marco Polo, *Le Devisement du monde, édition critique publiée sous la direction de —*. Genève: Droz (TLF), t. I (*Départ des voyageurs et traversée de la Perse*), éd. M.-L. Chênerie, M. Guéret-Laferté et Ph. Ménard.
- (2003): Marco Polo, *Le Devisement du monde, édition critique publiée sous la direction de —*. Genève: Droz (TLF), t. III (*L'empereur Khoubilai Khan*), éd. J.-Cl. Faucon, D. Quérueil et M. Santucci.
- (2005): Marco Polo, *Le Devisement du monde, édition critique publiée sous la direction de —*. Genève: Droz (TLF), t. IV (*Voyages à travers la Chine*), éd. J. Blanchard et M. Quéreuil.
- (2009): Marco Polo, *Le Devisement du monde, édition critique publiée sous la direction de —*. Genève: Droz (TLF), t. VI (*Le Livre d'Ynde*) ed. D. Boutet, Th. Delcourt et D. James-Raoul.
- Odoric de Pordenone [Odoricus de Portu Naonis] (1929): *Relatio, publiée dans Sinica franciscana*, vol. I, *Itinera et relationes Fratrum Minorum saeculi XIII et XIV*, éd. A. Van den Wyngaert. Grottaferrata: Quaracchi.
- Ronchi, G. (1982): *Milione, Le Divisament dou Monde*. Milano: Mondadori.
- Ramusio, G. B. (1980): *Navigazioni e Viaggi*, éd. M. Milanese. Torino: Einaudi.

Articles

- Kennedy, E. (1970): "The Scribe as Editor", in AA.VV., *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Genève: Droz, t. 1, pp. 523-531.
- Harf-Lancner, L. (2003): "Divergences du texte et de l'image: l'illustration du Devisement du Monde de Marco Polo", in C. Croizy-Naquet (coord.), *Texte et image, Ateliers*, 30, pp. 39-52.

- Ménard, Ph. (1998): “Réflexions sur l’illustration du texte de Marco Polo dans le manuscrit fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de France”, in *Mélanges in Memoriam Takeshi Shimmura*. Tokyo: France Tosho, pp. 81-93.
- (2006): “Intérêt et importance de la version française du *Devisement du monde* de Marco Polo”, in F. Masini, Fr. Salvatori, F. Schipani (coord.): *Marco Polo. 750 anni, Il viaggio, Il libro, Il diritto*. Roma: Tiellemedia, pp. 183-198.
- (2006): “Marco Polo en images, Les représentations du voyageur au Moyen Âge”, in P. G. Beltrami, M. Gr. Capusso, F. Cigni, S. Vateroni (coord.): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini, t. II, pp. 993-1022.
- Meneghetti, M.-L. (2006): “Quando l’immagine dice di più, Riflessioni sull’apparato decorativo del *Livre des Merveilles du Monde*”, in P.G. Beltrami, M. Gr. Capusso, F. Cigni, S. Vateroni (coord.): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini, t. II, pp. 1023-1050.

Note per un'edizione sinottica dell'*Huon d'Auvergne*

Michela Scattolini
Università di Genova

1. La tradizione dell'*Huon d'Auvergne*

All'interno del panorama dell'epica franco-italiana, il cui studio pure ha ricevuto una forte accelerazione negli ultimi decenni, l'*Huon d'Auvergne* rimane in buona misura un'incompiuta, una sorta di "oggetto misterioso" frequentemente menzionato ma scarsamente indagato dagli specialisti. La bibliografia su questa *chanson de geste* molto *sui generis*, che in una cornice tradizionalmente cavalleresca inserisce temi e motivi tipici della letteratura religiosa e una vicenda di impianto vistosamente agiografico, è estremamente scarna e in gran parte limitata alla restituzione di singoli episodi e frammenti del testo, del quale manca ancora un'edizione completa.

Di fatto, la conoscenza dell'*Huon d'Auvergne* deve ancora moltissimo ai pionieristici contributi di Edmund Stengel, che nei primi decenni del Novecento ne pubblicò larghi stralci secondo la versione del testimone *B*, oggi conservato al Kupferstichkabinett di Berlino con segnatura 78 D 8 (Stengel 1908a, 1908b, 1908c, 1910, 1911, 1912 e 1927). Alla stessa famiglia di *B*, che fu esemplato nel 1341 verosimilmente per essere destinato ai Gonzaga di Mantova, appartiene il testimone *T* (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria N.III.19), più tardo di esattamente un secolo e latore di una versione strettamente parallela a quella tradata dal berlinese, benché qualitativamente molto peggiore. Il testo di *T* fu parzialmente restituito da Rodolfo Renier in un'edizione di taglio meramente divulgativo (Renier 1883), realizzata prima che il codice fosse gravemente danneggiato nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino. Nonostante un accurato restauro, la gran parte del testo del manoscritto torinese è da considerarsi perduta; per lo studio di questa versione dell'opera è quindi imprescindibile fare riferimento all'unica trascrizione completa condotta sul codice integro, conservata nelle carte personali di Pio Rajna e mai pubblicata (Carte Rajna, XIX.15: cfr. Borroni 1956).

Se *B* e *T* procedono sostanzialmente concordi per tutta la loro estensione – condividendo inoltre l'ampia lacuna che coinvolge l'intero episodio dell'"assedio d'Alvernia" –, il testimone dell'*Huon d'Auvergne* siglato *P* e conservato alla Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova con segnatura 32 ha trasmesso una versione dell'opera significativamente differente, più sintetica e dotata di un prologo che non compare in nessun altro testimone diretto. Tale prologo si ritrova tutta-

via nel rimaneggiamento toscano di Andrea da Barberino (*Storia di Ugone d'Avernia*: Zambrini-Bacchi Della Lega 1882) che è il principale rappresentante della tradizione indiretta dell'*Huon d'Auvergne*, e ciò benché nella sua struttura generale il romanzo dipenda in gran parte dalla tradizione opposta rappresentata da *B* e *T*. Al testimone padovano fu dedicata una tesi di laurea discussa presso l'Università di Padova (Giacon 1960), la quale contiene anche una trascrizione completa, non sempre affidabile, del testo manoscritto; tale studio, oltre a non essere mai stato pubblicato e a risultare sostanzialmente irreperibile, presenta le carenze prevedibili nel lavoro di un non-specialista, ed ha quindi un valore scientifico limitato¹.

L'unico testimone dell'*Huon d'Auvergne* a godere di un'edizione completa è il frammento *Br* (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio B 3489, noto come "frammento Barbieri"), della consistenza di 14 carte; la porzione di testo conservata corrisponde alla prima parte dell'episodio relativo alla discesa all'inferno del protagonista, di gran lunga il brano più celebre della *chanson de geste* e principale motore dell'interesse degli specialisti, in primo luogo perché rappresenta un precocissimo caso di imitazione dell'*Inferno* dantesco. A pubblicare il testo integrale di *Br*, per un totale di 1261 versi², fu Vincenzo De Bartholomaeis, che per primo rinvenne il frammento fra le carte dell'umanista modenese Giovanni Maria Barbieri (De Bartholomaeis 1925-29).

Agli stralci dell'*Huon d'Auvergne* pubblicati nel corso del XX secolo si sono aggiunti, più recentemente, altri due brevi segmenti testuali la cui edizione è stata curata dalla filologa statunitense Leslie Zarker Morgan (2003 e 2005-2007). I decenni intercorsi fra le prime scoperte e pubblicazioni relative al testo e i recenti contributi di Morgan (cfr. anche Morgan 2004, 2005, 2006, 2008) rappresentano per gli studi sull'*Huon d'Auvergne* un lungo momento di sostanziale silenzio, interrotto solo da pochi contributi di carattere linguistico (Möhren 1977, Holtus 2001) e da ancor più rari tentativi di affrontare la complessa tradizione dell'opera (Vitale Brovarone 1978, Holtus-Wunderli 2005). Benché da più parti sia stata annunciata l'intenzione di realizzare un'edizione complessiva della *chanson de geste* (Wunderli-Holtus 1989, Holtus 1994, Vitale Brovarone 1978)³ il progetto non si è mai

¹ Il prologo di *P* era già stato pubblicato da Idido Ludovisi, a fine Ottocento, per una piccola casa editrice aquilana (Ludovisi 1895). Anche in questo caso, l'edizione è da considerarsi pre-scientifica e il testo è analizzato in quanto mera curiosità letteraria; ciononostante, nella premessa Ludovisi introduce alcune valide osservazioni sulla tradizione indiretta.

² De Bartholomaeis ne aveva contati 1263, ma la sua numerazione dei versi compresi nel frammento contiene due sviste (fra i vv. 24 e 28 e fra i vv. 1240 e 1244). Gli errori si sono poi riversati a cascata sulla totalità della bibliografia relativa a *Br*, che si basa sulla sua numerazione.

³ Cfr. anche Morgan 2003, dove la filologa americana conferma che il lavoro in preparazione attribuito a F. Möhren (da Labie-Lerquin 1994) è stato abbandonato, così come il progetto di Holtus.

concretizzato e sembra anzi essersi precocemente arenato, probabilmente anche a causa della particolare natura della tradizione manoscritta dell'*Huon d'Auvergne*, che rende difficilmente praticabile l'idea di un'edizione critica di stampo tradizionale.

2. Dell'impossibilità di un'edizione tradizionale

B e *T*, lo si è detto, appartengono alla medesima famiglia e presentano testi sostanzialmente congruenti; a grandi linee, a livello cioè di quelle che si possono definire le macro-strutture narrative dell'*Huon d'Auvergne*, la versione trasmessa dai due codici si compone di una prima parte relativa alle avventure del protagonista alla ricerca dell'ingresso dell'oltretomba, e di un epilogo centrato sull'ultima battaglia del protagonista a difesa di Roma, prima assediata dai saraceni e poi teatro della competizione fra francesi e tedeschi per il soglio imperiale. La corrispondenza fra il testimone di Berlino e quello di Torino, fatta salva la veste linguistica (una commistione sostanzialmente equilibrata di francese e italiano nel caso di *B*, un codice a base toscana e fortemente contaminato da forme settentrionali in *T*) e malgrado il pressoché completo dissolvimento delle coordinate metriche nel torinese, si presenta strettissima, tanto che alcuni critici hanno sostenuto la diretta dipendenza del secondo dal primo; in realtà i due manoscritti discendono indipendentemente da un medesimo antecedente danneggiato e mutilo dell'episodio dell'assedio d'Alvernia, com'è provato dall'assenza in *T* di due lacune minori proprie del solo berlinese.

Rispetto alla coppia *BT*, *P* presenta un carattere fortemente peculiare anche a livello macro-strutturale. Innanzitutto, nel codice padovano il testo si apre con un prologo (il quale occupa le prime 32 carte del codice su 117 totali) che non trova altra corrispondenza nella tradizione diretta dell'*Huon d'Auvergne*, ma è invece confluito, come si è detto, nella *Storia di Ugone d'Avernia* di Andrea da Barberino. Il tema amoroso sul quale esso è imperniato – la passione involontariamente suscitata da Huon nella moglie del suo *compagnon* Sanguino, il tentativo di lei di sedurre l'amato e la guerra fratricida che ne consegue – si salda non senza qualche difficoltà alla vicenda centrale dell'opera, rispetto alla quale il prologo sembra conservare una natura piuttosto indipendente, malgrado qualche sforzo da parte del narratore per connettere le due materie. La maggiore ampiezza nella parte iniziale è compensata in *P* non solo dalla completa assenza dell'epilogo di ambientazione romana che si ritrova invece in *B* e *T*, ma anche da un andamento narrativo estremamente sintetico nella parte centrale. Di fatto, dei lunghi viaggi che nella versione *BT* Huon d'Auvergne affronta prima di approdare finalmente alle porte

dell'Inferno in *P* non sopravvive altro che un *résumé* stilizzato e alquanto rimaneggiato. Interi episodi scompaiono, particolarmente nella seconda metà del racconto, e contemporaneamente ne sono introdotti di nuovi; rispetto a *BT* la progressione narrativa è alterata e parecchi dettagli vengono modificati. Anche la seconda parte della discesa all'inferno e la conclusione dell'avventura oltremontana presentano un carattere del tutto autonomo, cosicché la versione rappresentata da *P* viene ad avere con *BT* solo una limitata corrispondenza narrativa, configurandosi di fatto come una versione indipendente⁴. In effetti, i tre testimoni *B*, *T* e *P* sono *commensurabili*, ovvero presentano un testo quasi sovrapponibile (ma mai perfettamente) solo in quattro segmenti testuali (cfr. Stengel 1908a, 1908b e 1910, Merzaggi 1953); e soltanto per uno di essi, la discesa all'inferno nella quale culminano le avventure del protagonista, possediamo anche la versione di *Br*, la quale appare prossima al dettato di *P*, senza tuttavia – lo vedremo – corrispondervi completamente.

3. Edizione sinottica e nuove tecnologie

Già da questa sommaria presentazione dovrebbe risultare evidente l'impossibilità di portare a compimento un'edizione critica "classica" dell'*Huon d'Auvergne*, che si scontrerebbe con le enormi discrepanze, anche a livello macrostrutturale, fra le versioni conservate. Per aggirare questo problema è stata ipotizzata un'edizione di tipo sinottico, che restituisca il testo di ciascuno dei testimoni ponendo in parallelo, quando possibile, le differenti redazioni di uno stesso passaggio; si tratta della soluzione che ho adottato nella mia tesi di dottorato per l'edizione dell'episodio della discesa infernale, il solo – come si è detto – per il quale si disponga di tutti e quattro i testimoni. Com'è ovvio, la discordanza fondamentale che contrappone *BT* a *P* innanzitutto sul piano diegetico non permetterebbe di estendere tale modello in modo 'automatico' alla totalità dell'*Huon d'Auvergne*, giacché a fronte di pochi episodi in cui la sinotticità sarebbe pienamente rispettata si incontrerebbero larghissime sezioni di testo in cui il parallelismo

⁴ È verosimile che il testimone padovano rappresenti il prodotto di un'operazione di rimaneggiamento di secondo grado: si tratta probabilmente del compendio di una redazione dell'*Huon d'Auvergne* già di per sé alternativa a quella rappresentata da *B* e *T*. Se la versione più vicina alla redazione originale dell'opera sia quest'ultima o al contrario la padovana (o nessuna delle due) è questione complessa, che finisce per intersecarsi inevitabilmente con un altro interrogativo fondamentale, quello relativo all'origine dell'*Huon d'Auvergne* e alla lingua (francese o franco-italiano) nella quale esso fu composto. A questioni di tale ordine, che ovviamente non possono essere trattate adeguatamente in questa sede, ho dedicato ampio spazio nella mia tesi di dottorato (Scattolini 2010), alla quale rimando per una discussione più approfondita del tema.

fra le versioni si presenterebbe vago o del tutto assente. Per il prologo di *P*, ad esempio, non vi sarebbe alcuna versione parallela, mentre per l'epilogo ambientato a Roma si avrebbe il solo riscontro di *B* e *T*; ampi stralci della parte centrale, che presenta sviluppi diversi e largamente incompatibili nei diversi testimoni (sempre secondo la configurazione, che abbiamo visto costante, *BT* vs *P*), presenterebbero aspetti problematici, in particolare laddove la sequenza degli episodi muta da una versione all'altra. Tutti questi elementi costituirebbero altrettante oggettive difficoltà nella composizione di un'edizione in forma di volume a stampa: immaginando una disposizione su due pagine affiancate, con *BT* da una parte e *P* (e *Br*, per ciò che riguarda il solo episodio infernale) dall'altra, prologo ed epilogo comporterebbero intere facciate bianche in corrispondenza dei testimoni che non contengono tali sezioni testuali. Ancora più problematica sarebbe la resa di episodi – come la visita del protagonista al Papa o l'assedio d'Alvernia – che in *P* si trovano dislocati in posizione anticipata, per i quali non sarebbe possibile fornire una collocazione a fronte delle altre versioni. In tutti questi casi, la fruibilità del testo (concretamente, la sua leggibilità) risulterebbe gravemente compromessa: è la stessa natura sequenziale della “forma-libro” a costituire un ostacolo per una edizione unitaria del testo dei quattro manoscritti, ostacolo che potrebbe essere scavalcato a piè pari se il *medium* adottato non fosse la stampa, bensì un ipertesto come quelli che i contemporanei mezzi informatici consentono di produrre. In tal caso, le modalità di visualizzazione potrebbero essere modellate sulle esigenze del lettore che, di fronte ad uno specifico passaggio, potrebbe facilmente richiamare l'omologa versione fornita da un altro testimone (o anche, volendo – e se la riproduzione fosse autorizzata dalla relativa biblioteca, ovviamente – accedere ad una immagine digitale del foglio del codice contenente i versi in questione).

Naturalmente, sarebbe di certo possibile editare a stampa una “versione ridotta” dell'*Huon d'Auvergne*, operando un taglio verticale e selezionando solo una parte della tradizione: se da una parte il codice *P* può ben essere letto come una versione a sé stante, meritevole di un'analisi volta a mettere in luce le sue specificità rispetto alle altre versioni, *B* e *T*, editati insieme e sinotticamente, offrono una prospettiva diacronica (interessante soprattutto nell'ottica di uno studio linguistico) sull'evoluzione del testo nei 100 anni esatti che separano il primo testimone dal secondo. Operazioni di questo tipo avrebbero però potenzialità più limitate rispetto ad un'edizione “globale” che offra una visione d'insieme della tradizione dell'*Huon d'Auvergne*, la cui natura peculiare è verosimilmente indizio di una circolazione abbastanza ampia, ma della quale non ci restano che poche tracce a livello manoscritto. Che alcuni testimoni siano andati perduti è accertato dallo spoglio degli inventari delle biblioteche delle grandi famiglie nobili dell'Italia padana, Gonzaga, Este, Visconti-Sforza; il codice berlinese proviene sicuramente dalla bi-

biblioteca dei signori di Mantova, ma degli altri tre manoscritti dell'*Huon d'Auvergne* non è possibile stabilire una provenienza certa. Un ulteriore conferma della diffusione dell'*Huon d'Auvergne* viene dai testimoni indiretti: il già citato rimaneggiamento in prosa di Andrea da Barberino (della fine XIV sec., o al più tardi dell'inizio del secolo successivo), infatti, rappresenta una rilettura precoce e di immediato successo della *chanson de geste* franco-italiana, con la quale ha certamente rivaleggiato fin da subito in termini di popolarità. Il codice *T* – e forse lo stesso può dirsi per *P* – è posteriore al rimaneggiamento toscano, e testimonia quindi di una fase della circolazione e della ricezione del testo in cui almeno due modelli narrativi, epopea in versi e romanzo in prosa, si trovavano in concorrenza. Ma il fatto che Andrea possa a sua volta aver conosciuto una fonte diversa e forse più ampia dei testimoni franco-italiani superstiti – come suggeriscono alcuni episodi del romanzo estranei all'*Huon d'Auvergne* in versi –, in aggiunta all'inconfutabile termine *post quem* per l'episodio infernale (la cui matrice dantesca obbliga a datare il testo dopo il 1314), somma un'ulteriore difficoltà e conduce a tratteggiare fin dal principio un quadro molto complesso, nel quale più forme e veicoli di diffusione della materia devono essere coesistiti in un arco temporale molto breve. Non va dimenticato, inoltre, che nella seconda metà del Quattrocento circolava in area settentrionale un cantare su *Carlo Martello e Ugo conte d'Alvernia*, che ci è noto da una copia toscana redatta da Michelangelo da Volterra nel 1488 e da due stampe cinquecentesche. Pur essendo fortemente rielaborato e intrecciato alla vicenda dell'*Aiolfo del Barbicone* (che anche nella versione di Andrea da Barberino mostra una forte contiguità con quella ugoniana), l'*Ugo conte d'Alvernia* testimonia di una tradizione parallela alle *chanson de geste* franco-italiane e all'*Ugone d'Avernia* in prosa (rispetto al quale è stato provato essere indipendente: cfr. Bendinelli 1967), confermando per la materia dell'*Huon d'Auvergne* una fioritura vivace e diversificata, diffusa primariamente nell'Italia del Nord e da qui ripresa in Toscana, fra fine del XIV secolo e quello successivo, attraverso il doppio tramite della prosa e dei cantari.

4. Tradizione attiva e stadi di elaborazione

Il carattere attivo della trasmissione dell'*Huon d'Auvergne*, aperta a contaminazioni, manipolazioni e rifacimenti, non è esclusivo della tradizione post-testuale, ma come si è detto riguarda in primo luogo i testimoni franco-italiani: la netta bipartizione in due rami *BT* vs *P* poggia su macroscopiche varianti redazionali, che si traducono in sviluppi narrativi autonomi e largamente inconciliabili. L'analisi dell'episodio della discesa all'inferno, unico segmento a testimonianza

quadruplici (*B*, *T*, *P* e *Br*), conferma questo dato e al contempo lo complica notevolmente, introducendo ulteriori difficoltà e conducendo a tratteggiare un quadro più intricato.

Il frammento *Br* (14 carte per un totale 1261 versi suddivisi in 59 lasse) ha conservato precisamente la parte del racconto che comincia con la morte del cavallo di Huon d'Auvergne nella "terra desolata" che prelude all'inferno vero e proprio e termina bruscamente all'inizio di un episodio – significativo, lo vedremo – che ha per protagonisti Aiglentine e Gui de Nanteuil: si tratta, grosso modo, della prima metà dell'avventura oltremontana del protagonista. Una corrispondenza precisa fra tutti e quattro i codici si ha solamente nel segmento che equivale alle lasse II-XLIX di *Br*; *B* e *T* – rigorosamente concordi qui come in tutto il resto dell'opera – danno infatti della lassa I (la morte del cavallo di Ugo) una versione leggermente differente, mentre *Br* e *P* procedono in stretto parallelo: il ricorso al secondo consente anzi di integrare i primi versi mancanti nel frammento bolognese, e comprendere il senso della similitudine che l'inizio di *Br* ha conservato a metà. In corrispondenza delle lasse L-LI di *Br*, *B* e *T* ne inseriscono nove, dedicate ad una digressione di tema cavalleresco, che non trovano riscontro negli altri due codici e che più di un motivo invita a considerare frutto di interpolazione, per recuperare poi una corrispondenza parziale con il frammento Barbieri e con il codice padovano per le sole lasse LII-LIV, prima di assumere nuovamente un andamento autonomo. Come provano le strettissime coincidenze testuali, spesso in opposizione alle lezioni di *BT*, *Br* e *P* sono certamente riconducibili ad un medesimo ramo della tradizione: ma pur discendendo da una medesima redazione alternativa a quella rappresentata da *BT*, il testimone padovano e il frammento bolognese ne rappresentano verosimilmente due rielaborazioni autonome. Infatti se dalle lasse I a LIV il parallelismo fra i testi dei due codici è costante e quasi sempre perfetto, fatte salve le differenti vesti linguistiche, la lassa LV segna una brusca divaricazione fra le due versioni, che prendono direzioni divergenti e incompatibili. In definitiva, i quattro testi traditi da *B*, *T*, *P* e *Br* sono più o meno sovrapponibili per un'estensione corrispondente a 50 lasse sulle 59 superstiti nel testimone bolognese: anche nella porzione di testo in cui c'è un riscontro preciso fra tutti i testimoni, tuttavia, non si ha mai una perfetta sovrapponibilità testuale, in primo luogo a causa della differente veste linguistica dei quattro codici. Non solo: il parallelismo più o meno costante che ci ha consentito di ascrivere *Br* e *P* ad un medesimo ramo della tradizione, e a monte, ad una stessa redazione alternativa a quella di *BT*, è talvolta tradito dall'uno o dall'altro testimone, che si trova invece in accordo con i due collaterali.

Nell'episodio che stiamo considerando (ma vale, più in generale, per tutti i segmenti sinottici dell'*Huon d'Auvergne*) la contrapposizione fra varianti riguarda quasi sempre porzioni testuali relativamente ampie; in genere, a fronte di un dettato

più sintetico in *BrP*, il testimone berlinese e quello torinese presentano uno svolgimento più ampio, con l'aggiunta di un certo numero di versi (normalmente uno o due, ma talvolta anche sette o otto). Tutto ciò avviene senza che la versione più sintetica appaia lacunosa o che, al contrario, quella più estesa sembri visibilmente manomessa: si può dire che l'una e l'altra "funzionino" in maniera compiuta pur non essendo mai congruenti, e pur essendo di norma impossibile capire quale delle due sia più prossima all'originale. Spesso quelle che appaiono come "farciture" di *BT* (o viceversa come tagli di *BrP*) hanno una certa rilevanza sul piano dell'intreccio e fanno riferimento a sviluppi narrativi che nella versione del padovano e del bolognese mancano del tutto: è il caso dei richiami alla porta del purgatorio, della duplice menzione dei dodici conti consiglieri di Carlo Martello, del ricordo della punizione degli alti prelati, tutti passaggi narrativi che in *BT* infittiscono la trama dell'episodio, a fronte di una versione più asciutta e povera di eventi in *BrP*. È evidente che una dinamica di questo tipo non può che essere frutto di un'opera di rielaborazione e riscrittura del testo, la cui direzione (da un originale simile a *BrP* ad un rimaneggiamento *BT* o viceversa) è difficilmente individuabile.

Come si è detto, non sempre la presenza o assenza di "farciture" contrappone *BT* a *BrP*: la bipartizione di base è talvolta trasgredita, e un solo codice fra il testimone padovano e il frammento bolognese condivide con *BT* versi che nel compagno di redazione mancano, quantunque si tratti di un fenomeno saltuario. Questi casi riguardano talvolta *P*, al quale mancano uno o due versi laddove *Br* presenta un dettato congruente a quello di *BT*; il senso però non è mai compromesso, e i versi assenti nel padovano non possono essere interpretati come lacune: si tratta piuttosto di una sintesi, di un alleggerimento della trama testuale. Ma più frequente è la circostanza contraria, in cui è *Br* a presentare una versione riassuntiva o comunque mancante di uno o più versi, rispetto a tutti gli altri testimoni o al solo *P*. Anche nei luoghi in cui *P* e *BT* concordano nel presentare un versione più estesa, *Br* non appare lacunoso: come nel caso inverso (in cui è *P* ad avere una mancanza), i versi omessi in genere non sono indispensabili per il senso del passaggio. In poche circostanze a fronte di una "farcitura" più ampia in *BT*, *P* condivide un solo verso aggiuntivo rispetto a *Br*, il che farebbe supporre che *P* e *Br* rappresentino in questi luoghi due diversi stadi di riduzione del testo.

Non c'è dubbio che il testimone conservato a Padova si situi ad un livello particolarmente basso nella catena di manipolazioni e rielaborazioni del testo che caratterizza la trasmissione dell'*Huon d'Auvergne*. Si è già ricordato che larga parte del suo intreccio rappresenta una versione particolarmente sintetica, presumibilmente compendiata, di una redazione già di per sé alternativa a *BT*; per ciò che riguarda il segmento sinottico, il suo parallelismo con il frammento di Bologna cessa abbastanza repentinamente a partire dalla lassa LV di *Br*, e da qui *P* assume uno

svolgimento proprio, per il quale attinge abbondantemente al repertorio tematico di *exempla* e *visiones*. Ma se pure *P* è evidentemente frutto di una massiccia operazione di riscrittura rispetto alla versione, già alternativa a *BT*, dalla quale discende assieme al codice di Bologna, anche quest'ultimo dev'essere frutto di un rimaneggiamento, come provano i luoghi dove ora l'uno, ora l'altro codice concordano con la redazione opposta. Ovviamente, esiste un "orizzonte degli eventi" oltre il quale non è possibile spingere le proprie congetture rispetto alla fisionomia originaria del codice appartenuto a Barbieri: esso è rappresentato dal fatto che la porzione di testo conservata corrisponda ad uno dei rari segmenti testimoniati in tutte le versioni, e che quindi doveva necessariamente essere già presente nell'originale.

Fra i pochi elementi che consentono di gettare uno sguardo a ritroso oltre questo limite va ricordata la presenza tanto in *BT* quanto in *Br* di un episodio – quello di Gui de Nanteuil e Aiglentine – che il solo testimone di Padova non ha conservato; tale dato ha però una valenza contraddittoria, giacché nella versione del berlinese e del torinese tale passaggio compare nella già menzionata "digressione cavalleresca" dell'estensione di nove lasse che presenta tracce di interpolazione. Queste nove lasse proprie dei soli *BT* sono collocate all'interno di una cornice narrativa che costituisce l'impianto di tutta la prima parte della discesa infernale: in questa zona l'oltretomba è strutturato come un castello dotato di sette porte, ciascuna delle quali dovrebbe corrispondere ad una delle arti del trivio e del quadrivio. Tale corrispondenza risulta però parzialmente disattesa e complicata da alcuni passaggi particolarmente tormentati in tutte le versioni, che suggeriscono la presenza di qualche difficoltà, forse un guasto, già ai piani alti della tradizione. Il castello delle arti è organizzato come una vera e propria scuola, ed ogni stanza ospita una disciplina specifica, con un maestro desunto dalla tradizione classica (Tolomeo, Tisia di Siracusa, Aristotele...), e un certo numero di anime dannate nel ruolo di scolari; l'impostazione e il tono grottesco che spesso emerge nel corso del lungo episodio suggeriscono una possibile lettura parodica, alla quale si sovrappone comunque il ricordo del castello degli spiriti magni di *If* IV. La memoria dell'episodio dantesco è particolarmente presente nella redazione *BT* allorché, attraversando la quarta porta, Huon entra nella stanza che dovrebbe essere dedicata alla geometria (come avviene in *BrP*) e al contrario ospita una carrellata di eroi dell'epica classica: il protagonista si trova faccia a faccia con la «flor de la giant primeraine, | de Troien et de Greis qi si portent haaine» (*B* vv. 1121a-b), inclusi Ettore, Achille, Agamennone e parecchi altri guerrieri che la guida oltremondana Enea, coinvolto in prima persona nella materia, è in grado di presentare ad uno ad uno indicandoli col dito. In questo modo le lasse L-LI, che in *BrP* si mantengono coerenti con l'impostazione "scolastica" ed il tema della geometria, nell'altra versione vengono calate in un contesto completamente diverso, pur mantenendo un

dettato molto vicino a quello dei due codici collaterali; tutta una serie di piccole sostituzioni – una generica «charte de scripture tot plaine» (*B* v. 1115) al posto di un trattato di geometria, i guerrieri greci e troiani invece degli studenti “vestiti alla moda di Parigi” – trasforma completamente l’essenza della scena, pur preservandone lo scheletro.

È a questo punto che vengono inserite le nove lasse estranee a *BrP*, nelle quali sono messi in scena alcuni dei protagonisti della tradizione cavalleresca francese: Gui de Nanteuil e Aiglentine, i guerrieri saraceni di *Aspremont*, Thibaut e Guiborc, Girart de Fraite. Diverse ragioni inducono a considerare questa digressione frutto di una manipolazione, forse a parziale correzione di un problema a monte. In particolare, il fatto che l’ultima lassa racchiuda un perfetto duplicato della scena introduttiva della lassa L (in cui un allievo-dannato è punito per aver parlato senza essere stato interpellato) rende tutto il passaggio estremamente sospetto; ma anche altri elementi, in primo luogo la mancata coerenza tematica con il resto dell’episodio – che presenta invece uno sviluppo più compatto e logico nell’opposta versione *BrP* – rendono fortemente probabile che relativamente a questo specifico passaggio l’originale fosse più prossimo a ciò che oggi leggiamo nel frammento bolognese e nel testimone padovano. Ciononostante, il tema cavalleresco doveva essere presente in qualche forma anche nel modello a monte del frammento bolognese e del testimone padovano: se da una parte non abbiamo modo di confrontare la versione di *Br* dell’episodio di Aiglentine con quella di *B* e *T*⁵ – giacché la mutilazione subita dal frammento Barbieri ne ha risparmiato solo i primi versi –, dall’altra il testimone *P* include riferimenti ad altri protagonisti della “digressione cavalleresca” (Guiborc e Girart de Fraite) nella seconda parte dell’episodio infernale, che abbiamo già descritto come pesantemente rimodellata e contaminata con modelli estranei. È forse possibile che, se una “parentesi cavalleresca” era presente nell’originale, questa occupasse la medesima posizione che ha oggi nel testimone bolognese, cioè fosse collocata in chiusura della lunga cornice narrativa dedicata al castello delle sette scienze; ma si tratta di una congettura impossibile da verificare.

5. Tradizione e traduzione

L’esempio appena introdotto è esemplificativo di una situazione testuale estremamente complessa, che giustifica il ricorso ad una edizione di tipo sinottico.

⁵ Sappiamo però con certezza che l’elaborazione doveva essere piuttosto differente: lo prova il fatto che la lassa LIX di *Br* rimi in *-on*, mentre quella corrispondente in *B* termina in *-ure*.

È inevitabile, tuttavia, che in presenza di quattro fisionomie testuali così differenti, anche l'allestimento di un'edizione sinottica presenti diversi problemi: non solo quelli precedentemente introdotti e relativi al *medium* di fruizione (libro vs ipertesto), ma anche, concretamente, in merito ai criteri di base da applicare all'organizzazione del testo. In primo luogo è necessario stabilire dei criteri pratici di equivalenza, vale a dire decidere quando e in presenza di quali condizioni due lezioni di codici differenti sono da considerarsi sovrapponibili, ovvero equivalenti. Nel caso della mia edizione del segmento dell'*Huon d'Auvergne* trasmesso da tutti e quattro i codici, il concetto di "equivalenza" fra due versi corrispondenti in testimoni diversi è stato necessariamente considerato in un senso ampio che si estendesse oltre la sovrapponibilità letterale delle singole lezioni; ai fini della collocazione dei versi e della loro numerazione, ho considerato corrispondenti a *Br* (trattato come manoscritto base) i versi di *P*, *B* o *T* che presentassero lezioni *paragonabili*, ovvero:

- lezioni uguali, fatta salva la veste linguistica;
- lezioni parzialmente sovrapponibili a quelle di *Br* (un emistichio in comune; es.: v. 318, *Br Gentils Guieume, de Deu pugneor / P Çentil Guielmo che de Dio pugnador / B Jantis Guillame, por Diex li salveor / T Zentil Guielmo, per Dio salvadore*);
- lezioni parzialmente divergenti nel senso, ma con rimante identico;
- lezioni divergenti nel senso, con rimanti differenti ma un nucleo semantico/lessicale presente anche nella versione antagonista (es.: v. 314, *Br qant il pur degne colpés fere retor / P quando el pur far degno colpa far retor / B que pur retorne a la vestre douçor / T biato è chy retorna al vostro gran secorso*);
- lezioni equivalenti nel senso (equivalenza sinonimica; es.: v. 182, *P che per invidia fo del ciel trabuçé / B que por orgoil dou ciel fu descacee*).

Il concetto di equivalenza sinonimica introduce un ultimo punto utile ad illustrare un altro carattere peculiare della tradizione dell'*Huon d'Auvergne*, ovvero la presenza di una dinamica di "traduzione interna" che configura il processo di trasmissione testuale come una vera e propria riscrittura in un altro codice. È stato sottolineato più volte come l'*Huon d'Auvergne* sia un esempio particolarmente utile ad illustrare la natura complessa del fenomeno che va sotto il nome di franco-italiano, presentando per un unico testo una gamma di possibili gradazioni del rapporto di commistione e interferenza fra codici diversi (francese, italiano dell'area padana con apporti variabili dai diversi dialetti, in alcuni casi toscano) che ne è la cifra caratteristica. In linea molto generale, i testi di *Br* e *B* presentano una *Mischsprache* con maggior componente francese e con un grado contenuto di italianizzazione, tanto che nei segmenti comparabili le loro versioni sono spesso quasi congruenti, benché mai identiche. La lingua di *P* è decisamente veneta (anche se

non immune da toscanismi), e i soli elementi riconducibili al francese si ritrovano in posizione finale di verso, dove il tentativo di uniformarsi al modello condiziona la forma dei rimanti, meramente ripresi ed inseriti in un contesto linguistico pienamente settentrionale o modellati in senso francesizzante. Ancora diverso è il caso di *T*, testimone tardo (è datato 1441) e rappresentativo della fase finale e deteriore dell'evoluzione dell'*Huon d'Auvergne* in versi. Il confronto con *B* consente di valutare in *T* la distanza rispetto al testo dell'antecedente comune (cui il codice berlinese è probabilmente abbastanza fedele) e la deformazione cui il testo è stato sottoposto, presumibilmente attraverso una serie di testimoni interpositi. Sotto il profilo metrico, il testo di *T* si avvicina nettamente alla prosa, non conservando della versificazione originaria che tracce residue delle rime contenute nel modello; la lunghezza dei versi è del tutto arbitraria, essendo determinata solamente dalle esigenze del discorso. La lingua è un italiano di matrice settentrionale, ma con una forte presenza di tratti toscani. Il testo del modello è frequentemente frainteso e restituito in maniera fortemente scorretta, segno che fra l'antecedente comune e *T* sono intercorsi svariati passaggi che hanno compromesso l'intelligibilità del testo, oppure che il copista del codice torinese non è più grado di intendere la lettera del suo antigrafo (probabilmente entrambe le cose: il copista di *T* ha difficoltà a comprendere un testo già travisato da più letture e trascrizioni errate).

Va notato come talvolta quelle che appaiono come convergenze fra le lezioni di *T* e *P*, entrambi codici tardi e nettamente italianizzati – è il caso del v. 182 ricordato poc'anzi – siano verosimilmente dovute alle dinamiche di “traduzione interna” che legano tali testimoni ai rispettivi modelli e che segnano il passaggio da una lingua più vicina al francese (com'è quella propria di *B* e di *Br*, e come doveva essere quella dei capostipiti di entrambe le famiglie) ad un codice in cui predomina la componente italiana. Vediamo qualche esempio, utile a chiarire la relazione che intercorre fra il testimone di Torino e il codice *B*, il cui testo è verosimilmente abbastanza prossimo a quello dell'antecedente comune già segnato dalla lacuna relativa all'assedio d'Alvernia; si tratta di un aspetto particolarmente interessante, perché per ciò che concerne l'*Huon d'Auvergne* quello relativo al ramo della tradizione che comprende *B* e *T* è l'unico rapporto che si configuri in termini conservativi, di copia e non di rimaneggiamento. O meglio, che si *configurerebbe* in tali termini, se un elemento attivo, dinamico, non si fosse infiltrato ai piani bassi della tradizione: il passaggio ad un altro codice linguistico, che porta con sé uno scardinamento della forma originaria. Come si è detto, il testo di *T* presenta un deciso allontanamento rispetto alle coordinate formali dell'originale: la struttura metrica appare integralmente dissolta, pur con tentativi di riprendere il modello rimico che si risolvono in omoteleuti imperfetti; ne risulta un testo dall'andamento prosastico, entro il quale è soprattutto la disposizione grafica dei versi a consentire di riconoscere

l'architettura del modello. Il passaggio da una *Mischsprache* più prossima al francese (come quella propria di *B* e *Br*) ad un codice linguistico toscanizzato, ma pur sempre a base settentrionale, costringe il copista ad un costante sforzo di traduzione che produce esiti differenti: rispetto a *B*, a fronte di termini ed espressioni complessi o marcati in senso francofono, si ha spesso un adattamento di tipo sinonimico, con la scelta di termini equivalenti all'originale entro lo spettro lessicale del codice di arrivo. Spesso di fronte ad un luogo complesso dal punto di vista lessicale o sintattico il copista/traduttore rinuncia a rendere il testo del suo modello, che con ogni probabilità non intende, adattando come può, semplificando, cercando un'espressione che possa risultare appropriata al contesto. In un caso, ad esempio (v. 273-274), *B* descrive l'abbigliamento di Guglielmo, appena comparso in scena: fra i laceri indumenti che il santo indossa si menzionano «la cote noire ensi cum pois boillie» e «le floch de sus de autretiel partie». In difficoltà di fronte ad una terminologia che gli risulta oscura, *T* traduce liberamente: «la cota negra cosy com se posea vedere; | le vistymente sono d'altro colore». Analogamente, laddove Guglielmo ricorda «Quant vieuç et frais <e> fuy et desroy» (v. 295b), *T* ha «quando vivy yn Franza fuy adestrato», cercando di ricostruire una lezione accettabile a partire dal contesto fonico di partenza (il cui valore semantico, evidentemente, non gli è comprensibile: la dittologia «vieuç et frais» diventa «in Franza», «desroy» «adestrato»). Il risultato è una lezione incongrua tanto rispetto al modello di partenza quanto rispetto al contesto di arrivo, giacché in *B* come in *T* la lassa procede facendo riferimento agli eventi occorsi durante la vecchiaia dell'eroe.

In buona sostanza, il testo di *T* si presenta deterioro a tutti i livelli, e spesso frutto di due tensioni contrarie: da una parte la necessità di trasporre il testo da un codice linguistico ad un altro, almeno parzialmente differente (e comunque abbastanza lontano da non risultare sempre completamente intelligibile); dall'altra il tentativo di mantenerne, almeno per alcuni aspetti, la sostanza fonica o formale, talvolta a scapito della coerenza del risultato (gli omoteleuti parzialmente conservati, gli adattamenti basati "sul suono"). In questo tipo di confronti si parte, come già ricordato, dal postulato che il modello di *T* dovesse non essere troppo distante da *B*, tanto nella lettera quanto nella veste linguistica. Resta da chiarire se l'attività di traduzione e adattamento si debba situare al livello di *T* (ovvero, il copista sia anche traduttore di un testo linguisticamente disomogeneo rispetto a quello di arrivo) o vada piuttosto collocata ad un piano superiore della tradizione, fra *T* e l'antecedente comune a *B*; o ancora, se più operazioni di traduzione abbiano operato consecutivamente, producendo un testo linguisticamente stratificato. Ciò che risulta più significativo, comunque, è che anche in questo caso gli aspetti attivi del processo di trasmissione testuale sono prevalenti, e il tentativo di riproduzione fe-

dele del modello si risolve inevitabilmente in un'operazione di traduzione e riscrittura.

Un'ultima nota, per concludere: ho finora fatto riferimento alle “specificità” e alle “peculiarità” della tradizione dell'*Huon d'Auvergne*, utilizzando evidentemente di una definizione pratica e in qualche modo di comodo. È ovvio che la mobilità della fisionomia testuale nei singoli testimoni è un fenomeno proprio di quasi tutta la letteratura medievale, e corrisponde al concetto di *mouvance* formulato da Zumthor (1972). Quello che è particolarmente interessante nel caso dell'*Huon d'Auvergne* è che la natura ridottissima della tradizione “emersa”, limitata a quattro testimoni rappresentativi di momenti fra loro distanti nell'incessante opera di ricodificazione del testo, costringe l'editore ad adottare un approccio che non sia volto al tentativo di restituzione dell'originale (in questo caso quanto mai inattuabile), ma sia invece rispettoso della natura dinamica del prodotto letterario. L'edizione sinottica rappresenta quindi anche un'occasione per cercare di rendere visibile, direttamente percepibile e fruibile da parte del lettore, l'architettura dinamica che connette fra loro le diverse incarnazioni testuali dell'opera, che esiste solo come somma delle sue singole manifestazioni.

Bibliografia

- Bendinelli, M. L. (1967): “Preistoria dell'*Aiolfo* di Andrea da Barberino”, *Studi di filologia italiana*, XXV, pp. 7-108.
- Borroni, F. (1956): *Le Carte Rajna della Biblioteca Marucelliana. Catalogo e Bibliografia*. Firenze: Sansoni Antiquariato.
- De Bartholomaeis, V. (1925-29): “La discesa di Ugo d'Alvernia all'inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri”, *Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali*, serie II, tomo 10 e serie III, tomi 1-3, pp. 1-54.
- Giacon, C. (1960): *La redazione padovana dell'Huon d'Auvergne. Studio, edizione, glossario*. Padova, Università degli Studi, Facoltà di Lettere (Tesi di laurea inedita in filologia romanza).
- Holtus, G. (1994): “Lo stato attuale delle ricerche sul franco-italiano”, in G. Holtus – M. Metzeltin – M. Pfister (ed.), *La dialettologia italiana oggi. Studi offerti a Manlio Cortelazzo*. Tübingen: Niemeyer, pp. 209-19.
- (2001): “Considerazioni sulla lingua dell'*Huon d'Auvergne* (B, T, P)”, in L. Morini (ed.), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli*

- XIII-XV (Pavia, 11-14 settembre 1994)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 41-54.
- Holtus, G.-Wunderli, P. (2005): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA) III.1/2.10: Franco-italien et épopée franco-italienne*. Heidelberg: Winter.
- Labie-Lerquin, A. F. (1994), voce "Huon d'Auvergne", in G. Hasenohr – M. Zink (eds.), *Dictionnaire des lettres françaises*, vol. 1: *Le Moyen Age*. Paris: Fayard, pp. 702-703.
- Ludovisi, I. (1895): *L'Ugo d'Alvernia secondo il codice franco-veneto della Biblioteca vescovile di Padova*. L'Aquila: Mele.
- Meregazzi, L. (1953): "L'episodio del Prete Gianni nell'*Ugo d'Alvernia*", *Studj romanzi*, 26, pp. 5-69.
- Möhren, F. (1977): "*Huon d'Auvergne / Ugo d'Alvernia: objet de la lexicographie française ou italienne?*", *Medioevo Romanzo*, 4, pp. 312-325.
- Morgan, L. Z. (2003): "The Passion of Ynide: Ynide's Defense in *Huon d'Auvergne* (Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 337)", *Medioevo Romanzo*, 27, pp. 67-85 e 425-62.
- (2004): "Dirige gressus meos: The dialectic of obedience in *Huon d'Auvergne*", *Neophilologus*, 88, pp. 19-32.
- (2005): "Chrétien de Troyes comme sous-texte de *Huon d'Auvergne*?", in C. Alvar-J. Paredes (eds.), *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes. Granada, 21-25 juillet 2003*. Granada: Universidad, pp. 649-63.
- (2005-2007): "Ynide and Charles Martel. Turin, Biblioteca Nazionale N III 19, Folios 72r-89r", *Medioevo Romanzo*, 29, pp. 433-54; 31, pp. 70-110.
- (2006): "Crusade as metaphor: variations on an epic theme in *Huon d'Auvergne*", in P. E. Bennett – A. E. Cobby – J. E. Everson (eds.), *Epic and Crusade. Proceedings of the Colloquium of the Societe Rencesvals British Branch Held at Lucy Cavendish College, Cambridge, 27-28 March 2004*. Edinburgh: Société Rencesvals British Branch, pp. 65-86.
- (2008): "(Mis)-quoting Dante: early epic intertextuality in *Huon d'Auvergne*", *Neophilologus*, 92, pp. 577-599.
- Renier, R. (1883): *La discesa di Ugo d'Alvernia allo inferno secondo il codice franco-italiano della Nazionale di Torino*, Bologna: Forni.
- Scattolini, M. (2010): *Ricerche sulla tradizione dell'Huon d'Auvergne*. Siena: Scuola di Dottorato Europea in Filologia Romanza (Tesi di dottorato).
- Stengel, E. (1908a): "Huons aus Auvergne Höllenfahrt Nach der Berliner und Paderaner Hs", *Festschrift der Universität Greifswald ausgegeben zum Rektoratswechsel am 15. Mai 1908*. Greifswald: F. W. Kunike.

- (1908b): “Eine weitere Textstelle aus der franco-venezianischen Chanson de geste von *Huon d’Auvergne* (Nach der Berliner und der Turiner Handschrift)”, in R. Philippsthal (ed.), *Festschrift zum 13. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in Hannover Pfingsten 1908*. Hannover-Berlin, pp. 35-49.
- (1908c): [rec. a] G. Brockstedt, *Floovent-Studien. Untersuchungen zur altfranzösischen Epik*, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 33, pp.159-163.
- (1910): “Huons von Auvergne Keuschheitsprobe, Episode aus der franco-venezianischen Chanson de geste von *Huon d’Auvergne* nach den drei erhaltenen Fassungen, der Berliner, Turiner und Paduaner”, in *Mélanges M. Wilmotte*. Paris: Champion, pp. 685-713.
- (1911): “Karl Martels Entführung in die Hölle und Wilhem Capets Wahl zu seinem Nachfolger. Stelle aus der Chanson von *Huon d’Auvergne* nach der Berliner Hs.”, in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*. Firenze: Ariani, pp. 873-891.
- (1912): “Huons aus Auvergne Suche nach dem Hölleneingang nach der Berliner Hs.”, in *Festschrift der Universität Greifswald ausgegeben zum Rektoratswechsel am 15. Mai 1912*. Greifswald.
- (1927): “Roms Befreiung durch Huon d’Auvergne und dessen Tod”, in *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*. Cividale: Stagni, pp. 267-290.
- Vitale Brovarone, A. (1978): “De la *Chanson d’Huon d’Auvergne* à la *Storia d’Ugone d’Avernia* d’Andrea da Barberino”, in M. Tyssens-C. Thiry (eds.), *Charlemagne et l’épopée romane: Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals*. Paris: Belles Lettres, pp. 393-403.
- Wunderli, P. – Holtus, G. (1989): “La renaissance des études franco-italiennes. Rétrospective et prospective”, in G. Holtus – H. Krauss – P. Wunderli (eds.), *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano. Atti del 1° simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987)*. Tübingen: Niemeyer.
- Zambrini, F. – Bacchi della Lega, A. (1882): *Storia d’Ugone d’Avernia volgarizzata nel sec. 14 da Andrea Barberino, non mai fin qui stampata*. Bologna: Forni.

**«Pour tout ce fournir et parfaire | J'ordonne mes exécuteurs»
(vv. 1920-1921).**

Editer et interpréter le *Testament* de Villon

Sylvie Lefèvre
Columbia University (New York)

Sans révoquer les legs du texte de 1456, François Villon récrit ses dernières volontés et les date de 1461: ce testament «tres estable» (v. 78) est lui aussi «inrevocable» (80)¹. Cette fois cependant, poussant plus loin la parodie des conventions testamentaires, il désigne six exécuteurs: d'abord Martin Bellefaye, (Guillaume) Colombel, Michel Jouvenel, puis leurs substituts: Philippe Bruneau, Jacques Raguier et Jacques James (huitains 182-184). Par leur lieu d'apparition dans l'œuvre, ils sont avant tout liés au dispositif des obsèques qu'ils doivent «fournir et parfaire». Un autre personnage se voit dévolu un rôle plus déterminant d'exécuteur, au sens où l'on rencontre ce terme à la même époque dans un autre registre de la justice, à savoir comme «bourreau sive maistre des œuvres (...)»². Celui qui pourra trancher dans le texte au point de «L'oster jusqu'au rez d'une pomme» (v. 1850), pourra aussi bien «le gloser et commenter», «le diffinir et descrire, Diminuer ou augmenter», «le canceller et perscripre De sa main, et ne sceut escripre, Interpreter et donner sens A son plaisir, meilleur ou pire» (vv. 1852-1858). «A tout cecy je m'y consens» (v. 1859) affirme le testateur puisque Jean de Calais, qu'il désigne pour cet office, connaît parfaitement ses intentions. A preuve, il ne l'a pas vu depuis trente ans, soit depuis la naissance supposée de Villon³... L'éditeur ou le commentateur du *Testament* semble donc trouver dans l'œuvre même une autorisation pour chacun de ses choix, chacune de ses manipulations, c'est-à-dire pour ses leçons comme pour ses lectures.

Massacré par ses premiers imprimeurs: telle est la réputation que Clément Marot lors de son édition de 1533 a fait au texte villonien avant qu'il ne l'ait «r'abillé» comme un médecin le fait d'un corps blessé et brisé (Cerquiglini-Toulet 2005: 23) Depuis ce premier travail qui s'affichait comme philologique, on s'est attaché à restaurer et reconstruire l'œuvre de Villon. Les commentaires de leur côté

¹ Sauf indication contraire, je cite le texte de l'édition Jean Rychner et Albert Henry (1977).

² Voir le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne: «maistre George Boucher, habitadour d'Arle, et bourreau sive maistre des oeuvres et exécuteur de justice» (*Comptes du roi René A.*, t. 2, 1474, 455).

³ Sur cette manière de laisser l'œuvre ouverte, de l'écrire et de l'effacer simultanément, voir Jacqueline Cerquiglini-Toulet (1995), en particulier pp. 50-51.

ont tenté de rendre compte de son ou plutôt de ses interprétations, entre un sens littéral qui parfois continue de nous échapper, en dépit des avancées de nos connaissances aussi bien historiques (depuis Longnon, Schwob et Champion) que linguistiques, et un sens second (pour ne pas parler de sens triple) qui découlerait de la poétique systématiquement ambivalente du poète⁴. De tout cela, je ne donnerai à la fois qu'un panorama et des échantillons.

1. À rebours: des imprimés aux manuscrits

Le texte de Marot s'est perpétué jusqu'au XIX^e siècle. Les grandes éditions qui ont ensuite marqué l'histoire moderne du texte sont celles de l'abbé Prompsault de 1832, d'Auguste Longnon en 1892, de Longnon révisée par Alfred Foulet entre 1913 et 1932 et enfin de Jean Rychner et Albert Henry en 1974. D'une édition de référence (Marot) à l'autre (Rychner-Henry), derrière les manuscrits retrouvés s'effacent progressivement les imprimés anciens: Marot tout comme les éditions incunables, celle de Pierre Levet en 1489 (I), celles de Dupré et Bineaut de 1490 (Rychner 1973).

Marot affirme avoir corrigé le texte défectueux de Villon en usant des éditions antérieures, de la mémoire «des bons vieillards qui en savent par cueur» et de son «jugement naturel». Pourtant mettant en doute la réception mémorielle de l'œuvre, on a supposé qu'il avait dû également avoir accès à un manuscrit pour rétablir deux huitains manquants dans les imprimés (h. 97 et 165), un manuscrit réputé aujourd'hui disparu⁵. C'est donc seulement avec le travail de l'abbé Prompsault que les manuscrits contenant des œuvres de Villon sont officiellement et ouvertement pris en compte pour établir l'édition de ses textes. Il s'agit, pour le *Testament*, des volumes parisiens C (BnF fr. 20041) et R (fr. 12490). Le premier permet de restituer les strophes 146 et 167, mais aussi le rondeau qui précède immédiatement ce second huitain (*Au retour de dure prison*), ainsi que les deux dernières strophes et l'envoi de la ballade de conclusion (vv. 2004-2023). Le texte établi par Marot reste cependant la base du travail d'émendation réalisé par l'abbé, à la lumière de ces manuscrits, mais aussi et toujours des imprimés anciens.

Le second grand manuscrit du *Testament* est redécouvert à la fin du XIX^e siècle par Paul Lacroix, devenu conservateur de la bibliothèque de l' Arsenal (A = Arsenal 3523). Alors qu'il a donné en 1854 pour la Bibliothèque elzévirienne une

⁴ L'étagement du sens villonien sur trois niveaux est presque devenu une marque de fabrique de l'école de Jean Dufournet. Voir par exemple l'article de Jean-Claude Aubailly (1981).

⁵ En faveur de l'existence de ce manuscrit se sont prononcés Bijvanck (1882: 98); Thuasne II (1923, II: 130); contre: Longnon dans sa Préface de 1892, pp. xc-xci. Voir Speer (1977: 346).

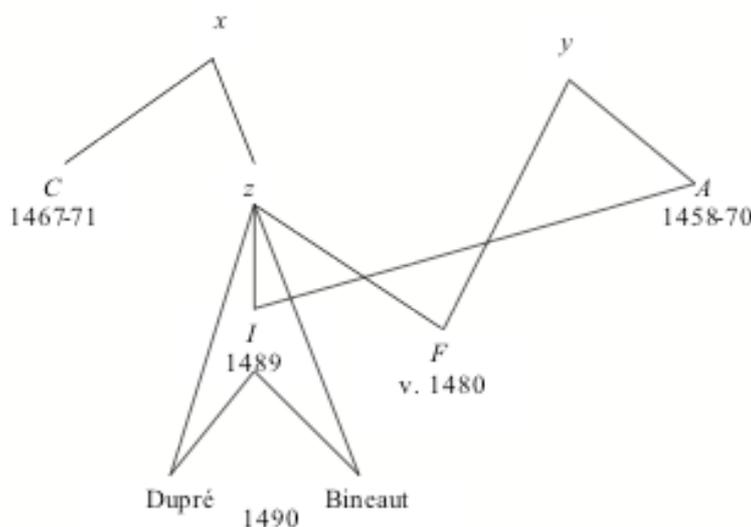
édition de Villon basée sur celle de Prompsault, mais avec plus de modifications, bonnes ou mauvaises, qu'il ne l'indique dans sa préface, en 1866 il publie une édition diplomatique du manuscrit *A* sous le pseudonyme du bibliophile Jacob.

Enfin le troisième et dernier grand manuscrit de Villon, le manuscrit *F*, conservé à Stockholm (BR V. u. 22) est mentionné par Auguste Longnon en 1873. C'est à l'occasion d'une nouvelle édition du *Lais* (basée sur BnF fr. 1661 = *B* et non plus *I*), que Willem Bijvanck en 1882 étudia et démêla le premier la tradition des textes villoniens.

Son regroupement de *AF* d'une part et *CI* de l'autre en deux familles distinctes est demeuré un fait établi jusqu'à aujourd'hui (*infra* le stemma de Rychner-Henry, avec l'ajout des dates approximatives des manuscrits). Lorsqu'elle est publiée en 1892, l'édition d'Auguste Longnon apparaît comme toujours dans le droit fil du travail de Marot: le savant procède en effet à une amélioration du texte des éditions antérieures à l'aide des manuscrits, mais en aucun cas ne se lance dans une édition critique établie sur nouveaux frais à partir d'eux et des incunables. Révisant le texte de Longnon dans trois éditions successives des Classiques Français du Moyen Age (1914, 1923 et 1932), Lucien Foulet accordera de plus en plus de poids aux manuscrits, à *C* en particulier, c'est-à-dire au volume qui contient un *Testament* "complet", à la seule exclusion du huitain 39.

Il reviendra à Albert Henry et Jean Rychner de réaliser l'édition critique si longtemps attendue, que pour des raisons de cohérence ils ont basé pour le *Lais* comme pour le *Testament* sur le ms. *C*, sans pour autant s'empêcher de le corriger aussi souvent qu'ils l'ont jugé nécessaire (soit une centaine de fois sur un peu plus de 2000 vers). Quant aux leçons de *I*, elles ne sont plus jugées meilleures ou éclairantes que dans une demi douzaine de cas seulement⁶. Le travail de Jean Rychner et Albert Henry signe, en quelque sorte, la disparition des anciens imprimés. Marot ne fait même plus partie de l'apparat critique. Il en va de même dans les éditions de Claude Thiry (1991) et de Jean-Claude Mühlethaler (2004).

⁶ Liste de ces cas pp. 5-6 de l'édition de 1974. On remarquera une liste différente donnée par Knud Togeby dans son compte rendu de cette édition pour la *Revue romane* (1975), pp. 192-198.



2. Détails biographiques, détails du texte. L'âge du capitaine et de ses manuscrits

L'importance d'Auguste Longnon tient moins aujourd'hui à son édition, qu'au fait qu'il fut le premier à découvrir en 1873 des pièces d'archives concernant un homme surnommé Villon (procès-verbaux de 1457-1458). Ces révélations documentaires n'ont cessé depuis de tisser avec l'œuvre des rapports qui peuvent relever de fausses évidences lorsque l'homme est purement et simplement identifié à l'auteur, mais des rapports tellement complexes aussi qu'il semble devenu presque impossible, comme le faisait Théodore de Banville cette même année 1873, réagissant sans aucun doute à l'article de Longnon, de décréter que Villon, s'il fut voleur, ne fut que voleur de feu⁷.

Ouvrètement, voire violemment autobiographique, le texte même du *Testament* a pu être lu comme une source pour la biographie de son auteur. C'est

⁷ Dizain à Villon, 31 juin 1873: *Pauvre Villon, dont la mémoire fut | Navrée, hélas ! comme une Iphigénie, | Tant de menteurs s'étant mis à l'affût, | Dans ta légende absurde, moi je nie | Tout, grand aïeul, hors ton libre génie. | O vagabond dormant sous le ciel bleu, | Qui vins un jour nous apporter le feu | Dans ta prunelle encore épouvantée, | Ce vol hardi, tu ne l'as fait qu'à Dieu: | Tu fus larron, mais comme Prométhée.*

lui qui nous donnerait l'année de naissance du poète (1431), lui encore qui nous permettrait d'entrevoir une partie de son itinéraire. Sorti de la prison de Meung-sur-Loire où le faisait croupir l'évêque Thibaut d'Aussigny (emprisonnement dont seule l'œuvre porte témoignage), le poète arrive dans «une bonne ville» (v. 101, h. 13). Suivant le texte choisi, on a vu là une allusion à Moulins, lieu de résidence du duc de Bourbon, et une confirmation interne de rapports entre le poète et le duc puisque ce dernier, depuis l'édition Levet, est désigné comme le destinataire d'une des ballades indépendantes de Villon: la ballade dite de *Requeste (Le mien seigneur et prince redoubté)*⁸.

Dieu, qui les pelerins d'Esmaulx
Conforta, ce dit l'Evangille,
Me monstra une bonne ville
Et pourveut du don d'esperance
(Rychner-Henry)

C: Et pourveue
A: Et pourveut; F: Et pourveust

Dieu qui les pellerins de maulx
Conforta ce dit l'evangille
Me monstra une bonne ville
Et pourtant du don d'esperance (I)

Dieu qui les pellerins D'esmaux
Conforta, ce dit l'evangile
Me monstra une bonne ville
Et pourveut du don d'esperance
(Marot)

Seul le texte du manuscrit *C* lie le don d'espérance à la ville («pourveue») et permet une interprétation qui fait apparaître les Bourbon et leur devise *Espérance*, mais aussi par contre coup leur capitale (Paris 1901: 61; Champion 1913: II 99-104). Pour *AF* comme pour Marot, c'est Dieu qui reste sujet et dispensateur de cette vertu («pourveut»). Quant à l'édition Levet, elle est manifestement fautive, la suite du texte n'expliquant nullement le «pourtant». C'est elle, cependant, qui pour la ballade de *requeste* avait durablement imposé la figure du duc de Bourbon (Jean II depuis décembre 1456) dans le paysage villonien. L'abbé Prompsault, le premier, vit là une décision arbitraire de Marot, qui ne faisait que copier les imprimés anciens depuis Levet. Il contesta donc cette attribution, relayé plus tard par Jean Rychner et Albert Henry avec beaucoup de finesse (1977: II 80-81), ou par Gert Pinkernell avec plus de conviction (1983: 391; 1992: chap. VIII; 2002: 66-69). Ce-

⁸ En dehors des incunables, cette ballade figure dans trois manuscrits différents de ceux dont il a été question pour le *Testament*: *H* (Chansonnier dit de Rohan, ancien chansonnier de Louis Malet de Graville; Berlin, BN, Cabinet des Estampes 78 B17, f. 30), *P* (BnF fr. 1719, f. 154) et *R* (BnF fr. 12490, f. 96). Dans ce dernier, le prince auquel la *Requeste* serait adressée est également identifié comme le duc de Bourbon. Cette *Requeste* est éditée comme le Poème varié IV par Rychner-Henry, comme Poésie diverse X par Thiry et XII par Mühlethaler.

pendant, et cela a été noté, un poète comme Guillaume Crétin imite la ballade de requête de Villon dans une de ses propres épîtres à François Ier, publiée en 1527, après sa mort, mais datable autour de 1515-1523 (Chesney 1932: xxxix, 230-232). Pour Crétin, le prince auquel s'adressa avec succès Villon fut «ung duc de Bourbon». Bien sûr, Crétin lit la ballade de son confrère dans une édition qui porte cette attribution. Mais, ami de Jean Marot, père de Clément, Guillaume fut aussi en relation avec François Robertet. Or ce dernier a été un des conservateurs de l'œuvre de son propre père Jean, serviteur des Bourbon. Ce dernier, comme son duc mais aussi comme Villon, laissa sa marque dans l'album personnel du duc d'Orléans: il composa une ballade sur le thème de "Je meurs de soif auprès de la fontaine" copiée à deux pages de distance de celle de François⁹. Peut-on imaginer que Crétin n'était pas plus mal informé que Levet? Qu'il ne tire pas toute sa science villonienne des éditions, mais aussi du témoignage de «bons vieillards»? Doit-on définitivement éliminer toute possibilité de relation entre l'œuvre de Villon et un autre duc que Charles d'Orléans, alors que les traditions poétiques et la circulation des textes sont de plus en plus éclairées par les pratiques d'une sociabilité élargie (Jane Taylor, 2007: en particulier le chap. 2)? Et ceci bien sûr même si la bonne ville dans cette strophe du *Testament* n'est peut-être ni Blois, ni Moulins mais Paris, ainsi que le proposa Rupert Pickens en 1994. Cette ville à laquelle Clément Marot le premier a définitivement associé le poète¹⁰.

Passons de l'itinéraire du poète à la chronologie de son œuvre et des manuscrits. C'est pour fixer sa délivrance par le roi Louis XI de la «dure prison de Mehun» où il a passé l'été et dater tout à la fois la rédaction du testament que le poète cite «l'an soixante et ung» (h. 11). La critique historique a même resserré la datation de l'élargissement de Villon puisque le tout nouveau roi, après les fêtes du couronnement d'août-septembre, séjourna à Meung le 2 octobre, lors de son voyage de Paris vers Tours où il arriva le 9. On suppose donc que Villon bénéficia, non d'une grâce particulière, mais d'une grâce générale liée à l'avènement du roi et à son entrée dans une de ses bonnes villes. Pour remercier le roi, Villon lui souhaite «[Et] douze beaux enffans, tous masles» (h. 9, v. 65). De fait, dans la réalité de l'année 1461, Louis n'a qu'un enfant en vie, une fille née en avril, la future Anne

⁹ Ballade de Montbeton et Robertet pp. 166-167 de l'album du duc d'Orléans (BnF fr. 25458 = O); ballade de Villon pp. 163-164. Jean, comte de Clermont, puis duc de Bourbon, a laissé plusieurs rondeaux dans cet album, dont certains forment un dialogue avec des pièces de Charles d'Orléans, auquel il était apparenté.

Dans une luxueuse copie de O (*O*² = BnF fr. 1104, entre 1458 et 1465), on trouve un autre rondeau de Robertet, éloge du duc d'Orléans. Et Auguste Longnon repéra sur un feuillet de garde (f. 143) une copie (faite de mémoire?) de la ballade de la *Grosse Margot*, quatorzième pièce insérée du *Testament*.

¹⁰ Dans son introduction de l'édition de 1533, mais aussi dans son épigramme à Salel où il associe les deux poètes: «Villon, Crétin, ont Paris décoré».

de Beaujeu; tandis que son premier fils Joachim ne vécut que d'avril à novembre 1459. Cependant Villon continue en espérant que ces douze fils seront «Aussi preux que fut le grant Charles». Deux vers plus loin, le texte se divise en deux leçons:

Ainsi en prengne au bon daulphin *I*, Marot, Prompsault, Jacob 1854
 Ainsi en preigne au feu daulphin *CAF*.

Aucun des éditeurs modernes (Rychner-Henry, Thiry et Mühlethaler) ne commente la leçon des imprimés, car qui pourrait être à cette date le bon dauphin? En revanche le bibliophile Jacob ne semble pas buter sur une impossibilité chronologique puisqu'en parlant de la mort de Joachim de France, il indique seulement qu'il «mourut en bas âge et n'exécuta pas le legs de Villon». Il peut ensuite poursuivre pour commenter la leçon d'un «manuscrit qui porte: "Au feu Dauphin"». Ce témoin, dit-il, «est donc postérieur à la mort de ce prince, né le 25 juin 1459, et décédé avant la naissance de son frère Charles, qui vint au monde le 30 juin 1470». Il s'agit du manuscrit *C*, un des deux volumes dont l'abbé Prompsault a donné la leçon dans les variantes finales de son édition. On a là de la part de Jacob un intéressant essai de datation interne d'un volume grâce à une variante textuelle. Willem Bijvanck fera le même genre d'hypothèse sur le manuscrit *A*, en s'appuyant sur une mention marginale au huitain 7 (vv. 55-56):

Loué soit il [*le fils de Dieu*], et Nostre Dame,
 Et Loÿs, le bon roy de France *en marge*: et Charles

Cette actualisation dynastique qui fait passer de Louis XI à son fils Charles VIII indiquerait que le livre est postérieur à 1483¹¹. Lucien Foulet qui reprend l'information en 1913 en conclut que *A* est contemporain de l'édition Levet (492). Cependant Albert Henry et Jean Rychner font disparaître cette preuve lorsqu'ils notent que la mention a été écrite par une main différente de celle du copiste (1974: 13, note 8). La mise à jour de la louange villonienne serait donc, selon eux, à mettre au compte d'un lecteur postérieur, vivant sous le règne de Charles VIII¹².

¹¹ *Spécimen*, p. 69-70. Au v. 1266, «le jeune Marle/Merle» de *CIF* devient dans *A* «Germain de Merle». Bijvanck date ce changement en liaison avec un événement de 1475. Lequel? puisque Germain est changeur dès la fin 1457 et que son père Jean est mort en 1462.

¹² Comme le manuscrit est, en fait, datable des années 1460-1470 (voir *infra*), on pourrait aussi imaginer l'intervention d'un lecteur contemporain, qui aurait voulu associer Louis à son père, Charles VII, tout juste disparu.

J'ai dit ailleurs combien il était étonnant de constater que si l'histoire de l'auteur a été scrupuleusement étudiée, celle des manuscrits de ses œuvres a été somme toute négligée (Lefèvre 2008: 255-256). Alors qu'ils sont tous copiés sur papier, les datations proposées ne se sont jamais fondées sur l'identification des filigranes. Pourtant *C* est copié sur six types de papier utilisés entre 1467-1471, plutôt dans le nord et l'ouest de la France¹³; et *A* fut réalisé sur huit sortes de papier dont les dates d'utilisation sont concentrées autour des années 1458-1470¹⁴. Tout indique que les dates fournies par le texte de Villon ont obnubilé celles que l'on pouvait tirer des livres conservant son œuvre.

Mais revenons au problème d'interprétation du mot «feu». Le terme ne devrait pouvoir que désigner un défunt. Un dauphin tout juste mort, il y en a bien un: Joachim. Mais à quoi rimerait de lui souhaiter encore d'être preux comme Charle(s)magne) et bon comme saint Martial? Il faut donc interpréter l'adjectif d'une façon inédite: le dauphin n'a pas disparu dans la mort, il s'est métamorphosé en roi. Le feu dauphin est un "ex-dauphin" ou un "ancien dauphin" comme traduisent respectivement Claude Thiry et Jean-Claude Mühlethaler. Il y a là une figure burlesque qui sera réinventée de loin en loin, dans la langue et la littérature, et à chaque fois donnée pour une nouveauté. Cette nouveauté qui a gêné les imprimeurs et fait naître la leçon «bon»¹⁵. Comment donc l'entendre ici, dans le contexte de la louange? Pour Claude Thiry, qui comprend ces strophes de bénédictions comme clairement opposées aux malédictions proférées à propos de l'évêque d'Orléans, «cet effacement du titre de "Dauphin" devait particulièrement plaire à Louis XI, qui l'avait porté trop longtemps à son goût» (1991: 94, n. 70). Et il poursuit en rappelant les fameux démêlés du père et du fils, l'exil de ce dernier entre 1456 et 1461. Au contraire, s'inspirant du commentaire de David Mus (1992²: 224-227), Jean-Claude Mühlethaler souligne différents accents ironiques qui rendent l'éloge paradoxal: «le grant Charles» pourrait bien être une périphrase pour Charles VII; les douze héritiers mâles pourraient être une source de soucis pour le roi leur père

¹³ Roach 1977: 214-215 (ms. *T*). J'ai fait des relevés tout à fait identiques pour cinq filigranes.

¹⁴ Filigranes relevés par Laidlaw 1974: 116-117 (ms. *Po*). Ces éléments vont contre la suggestion de W.G.C. Bijvanck qui considérait *A* comme de dix ans plus récent que *F*, datable vers 1480 (1882). Ils vont aussi contre D.M. Stewart qui pensait que *A* avait été copié après 1483 (1961: 151).

¹⁵ Voir le *Dictionnaire de Féraud*, 1787-88, mot *Feu*: «Suivant *Ménage*, il ne se dit que des personnes mortes, que nous avons vûes, ou que nous avons pu voir; suivant l'*Acad.* de ceux, qui sont morts il n'y a pas long-temps; *feu* mon père; le *feu* Roi, la *feûe* Reine. — On ne dira pas *feu* Platon, *feu* Aristote, etc. excepté en vers burlesques, comme a fait Scarron. MEN. (...)».

Rem. 3°. * *Le feu Bacha* pour *l'Ex-bacha*, est une nouveauté assez burlesque. "Il a fait demander *au feu Bacha*, etc. *Journ. de Gen.* = Cela ne peut se dire que dans le style comique".

Feu mon esclave, enfin s'il me faut l'épouser. | Pourroit bien en venir à me tyranniser. *Barthe.* l'Homme personel. Il s'agit d'une comédie de Nicolas-Thomas Barthe de 1778.

comme Louis l'avait été pour le sien... (2004: 212-213) Gert Pinkernell abonde dans ce sens (2002: 63-65). Selon lui, «la formule *feu le Dauphin* qui, à première vue, semble vouloir dire simplement “l'ex-dauphin (et nouveau roi)”, pouvait apparaître comme une maladresse voulue qui devait évoquer la deuxième mort, la vraie, de Louis en tant que roi». Pareille lecture fait disparaître le burlesque de la locution au profit de l'expression d'une véritable rancœur de l'homme Villon pour son ancien libérateur qu'il imagine le critique. Parce que Louis n'aurait pas apprécié une ballade indépendante, que Pinkernell voit écrite à la sortie de prison (*contre les ennemis de la France*)¹⁶, parce qu'il n'aurait pas rémunéré ou pris en grâce particulière le poète, celui-ci se serait vengé dans le *Testament*.

On voit là combien les lectures varient sur une leçon identique et comme le poids d'un contexte plus ou moins avéré pèse sur le texte. On relèvera cependant que ni Jean-Claude Mühlethaler, ni Gert Pinkernell ne commentent dans leur perspective ironique la leçon majoritaire du v. 66:

Et douze enfans, tous masles,	
Veoir de son cher sang royal	C / Voire de AF / Voire de son tres
	cher I (et Lyon 1490)
Veoir de son trescher sang	Royal Marot, Prompsault

Pour Jean Rychner et Albert Henry, l'argument décisif en faveur de la variante de *C* est d'ordre stylistique. Puisque Villon aux vers 47-48 prie pour son bourreau Thibaut d'Aussigny en renvoyant explicitement à un verset du Psaume CVIII, référence qui est en fait une formule de condamnation ou dégradation¹⁷, alors dans ses vraies prières pour le roi libérateur, il doit tout aussi bien retravailler des formules bibliques. Il y aurait donc ici un souvenir de la bénédiction accordée par Dieu à ses élus pour qu'ils vivent longtemps et voient leurs enfants, et les enfants de leurs enfants (Job 42, 16: «Vixit autem Job post haec centum quadraginta annis, et vidit filios suos, et filios filiorum suorum usque ad quartam generationem»; Psaumes 127, 5-6). Reste un problème métrique, qu'ils ne résolvent pas comme Thiry et Mühlethaler en marquant par un tréma la diérèse de *veoir*: cet infinitif, ainsi qu'ils le rappellent, est partout ailleurs monosyllabique chez Villon (1974: II, 23 et 302). Mais que signifierait *voire* dans ce vers? L'adverbe introduit

¹⁶ Cette ballade est le texte VIII de l'éd. Rychner-Henry; texte V chez Thiry; texte XIII chez Mühlethaler. L'attribution de ce texte à Villon reste en débat (RH 1977: II, 96). Récemment, Tania Van Hemelryck a proposé de la rendre à Baudet Herenc (2001).

¹⁷ T 45-48: *Ou psaultier prens, quand suis a mesme, | Qui n'est de beuf ne cordouen, | Le verselet escript septiesme | Du psëaulme Deus laudem*. Plutôt qu'au verset actuellement numéroté 7, Villon se référerait au verset 8 du Psaume CVIII (*Imprecationes contra impios inimicos*): «Fiant dies ejus pauci et episcopatum ejus accipiat alter» (RH 1974: II, 20-21).

une surenchère: on peut traduire “douze beaux enfants, tous mâles, et même issus de son précieux sang royal”, c’est-à-dire douze fils dont il serait vraiment le père! Il ne s’agit pas de tomber dans le piège de la psychologie d’un auteur-Villon aigri et méchamment ironique. Placés dans la même strophe, ces deux mots («feu» et «voire») pourraient être interprétés comme burlesques et sans doute uniquement burlesques.

3. Le manuscrit C: l’œuvre complet contre les anthologies. Le copiste et l’auteur

S’il est difficile de trouver une vérité dans et au texte de Villon, chaque éditeur a bien cherché à construire son œuvre et à la lire comme un tout. Or, les manuscrits *A* et *F* sont des recueils poétiques qui comptent respectivement une trentaine et une centaine de pièces. Après le roman de *Mélusine* en vers de Coudrette, *C* ne contient que six pièces de Villon: le *Lais* et le *Testament* y sont encadrés par quatre pièces diverses. Comme le remarquent Jean Rychner et Albert Henry (1974, t. I, p. 16): «Plus que les autres manuscrits, *C* donne l’impression d’avoir recueilli l’œuvre de Villon pour elle-même (...)». Certes, ce volume ne conserve pas tous les textes du poète: le *Lais* y compte trente et non quarante strophes; sur les seize pièces diverses réunies par la critique, il n’en compte que quatre¹⁸; il n’a aucune des onze ballades en jargon, conservées uniquement et partagées entre *F* (cinq pièces) et *I* (six pièces). Cependant pour ce que l’on a longtemps appelé le *Grand Testament*, il offre la version la plus longue (un seul huitain manque sur 186, mais il comporte les dix-neuf pièces lyriques insérées, ballades et rondeaux). En comparaison et par ordre dégressif,

– le manuscrit *A* comporte 183 huitains (manquent les str. 46, 96, 106) et dix-sept pièces lyriques (manquent la *Ballade en vieil langage* – pièce 3 – et la *Ballade de doctrine* – pièce 15 – plus l’envoi de la *Ballade des Contredits* – pièce 12);

– l’édition Levet de 1489 compte 182 huitains (manquent les str. 97, 146, 165, 167) et dix-huit pièces (manquent le rondeau/bergeronnette 16, mais aussi toute la ballade de conclusion 19, à l’exception de la première strophe);

– le manuscrit *F* n’a que 163 huitains (manquent les str. 97, 141, 146-150, 153-154, 160-166, 170, 173-176, 179-180) et treize pièces lyriques (manquent 11,

¹⁸ PD XI *Ballade des pendus* (Thiry XIV; Mühlethaler I, *Épitaphe Villon*), f. 107v; PD XV *Question au clerc du guichet* (Thiry XVI; Mühlethaler II *Ballade de l’appel*), f. 112v; PD XII *Épître à ses amis* (Thiry IX; Mühlethaler à la fin du *Testament* p. 200), f. 152; PD X *Ballade de Fortune* (Thiry XII *Problème*; Mühlethaler à la fin du *Testament* p. 204), f. 152v.

13, 14, 16, 18, 19; plus les str. 2 et 3 de la double ballade 5, les str. 2 et 3 et l'envoi de la *Ballade des Contredits* 12).

D'une certaine façon et en réduction, le manuscrit *C* offre une œuvre comparable à celle que rassemble Marot dans son édition de 1533. Clément débarrasse, en effet, le poète des ballades en jargon publiées par Levet et les éditeurs postérieurs; il réordonne *Lais* et *Testament* chronologiquement (ce qui est vrai aussi dans *F*)... Ainsi que l'a subtilement analysé Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Marot s'oppose ainsi à l'esthétique avouée de Villon: la déliaison et l'échappée belle. Sans être poète, sans exprimer sa relation à l'œuvre médiévale en des termes de filiation et de proximité comme Marot, tout éditeur ne peut pourtant, comme lui, qu'en fixer le texte et en donner une version qu'il pense authentiquement complète.

On a vu comment les éditions entre Marot et Rychner-Henry dessinaient le mouvement bien connu qui fait passer de pratiques empiriques anciennes à de plus modernes, fondées sur un examen philologique et une hypothèse stématique. Parallèlement cependant, la conception bédieriste du manuscrit de base a fait son chemin, tendant à transformer le manuscrit *C* de meilleur manuscrit en texte de base, voire en texte tout court. En 1973, Jean Dufournet donne ainsi à la NRF (Poésie/Gallimard) les *Poésies* de Villon dans une graphie modernisée de *C* (ballades en jargon exclues)¹⁹. L'année suivante, Rika Van Deyck publie les *Oeuvres* d'après le même manuscrit. Trente ans plus tard, en 2004, contre les choix éditoriaux de Rychner-Henry et d'autres, elle défend un certain nombre des leçons *difficiliores* de ce témoin. Ces leçons, selon elle, manifestent la présence métadiscursive du testateur et poète; et l'unité de composition du *Testament* comme dit à insertions lyriques serait plus claire là que dans les autres témoins et éditions du texte. Quant à Claude Thiry et Jean-Claude Mühlethaler, tout en avouant leur dette envers Rychner-Henry, ils ont essayé de rester plus fidèles à *C*²⁰. Le second de ces éditeurs va même plus loin lorsqu'il fait suivre le *Testament* par les deux pièces (diverses) qui figurent dans *C* avant la mention *Explicit le Testament | maistre François Villon*, à savoir l'*Epître à ses amis* et la *Ballade de Fortune* ou *Problème*²¹. Il a défendu cette option et cette lecture au nom de la variante non d'auteur²², mais de copiste. Et il invite la critique «à valoriser la culture “scribale” qui, à l'époque de François Villon, concurrence et l'emporte

¹⁹ Puis les *Poésies* toujours, à l'Imprimerie nationale en 1984; édition reprise en GF en 1992.

²⁰ Claude Thiry est explicite sur ce point, fournissant une liste de 20 cas où il a maintenu le texte de *C* (1993 : 45).

²¹ La première de ces pièces (PD XII de Rychner-Henry) n'est d'ailleurs connue que par *C*, la seconde (PD X de Rychner-Henry) figure dans *A*, *C* et *P*. Voir aussi la note 18.

²² Le problème des variantes d'auteur qui remonteraient à Villon a été abordé, entre autres, par Lucien Foulet (1930: 400) et Giuseppe Di Stefano (1984 et 1988).

encore sur une culture “auctoriale”, même si celle-ci gagne du terrain» (2008: 437). Encore n’est-il pas allé lui-même jusqu’au bout de sa logique, arrêté sans doute par les mentions d’explicit: ainsi n’a-t-il pas donné le *Lais* et le *Testament* tels qu’ils sont encadrés par les pièces diverses dans ce manuscrit. Rika Van Deyck y voit pourtant un «assemblage [qui] ne peut qu’être l’indice d’une vision particulière» (2004: 241).

L’unité de l’œuvre de Villon dans *C* est donc remarquable. Mais encore une fois, ce qui a donné à ce témoin une place toute particulière, tient à la dimension qu’y a le *Testament*. A l’opposé, *A* et surtout *F* semblent en avoir transcrit des versions anthologiques. Cela est patent dans le cas de *F*: non seulement vingt-trois huitains manquent à l’appel, mais aussi trois ballades (*des langues, des femmes de Paris, de la grosse Margot*). Or ces pièces lyriques ne sont pas véritablement absentes: elles figurent dans l’anthologie poétique du début du volume²³. Le copiste l’indique dans le cas de la seconde puisqu’il en copie un vers et demi à sa place après le huitain 144 (f. 59v) puis indique par un *alibi* que le reste se trouve ailleurs (soit au f. 2v). Une autre anthologie poétique, contemporaine des manuscrits de Villon, conserve elle aussi deux de ces trois ballades (*des langues, de la grosse Margot*) qui semblent avoir joui d’une bonne diffusion, indépendamment du *Testament*. Il s’agit du chansonnier de Louis Malet de Gravelle, devenu au XVIII^e siècle propriété du cardinal de Rohan (manuscrit *H*). Pour Lucien Foulet, la partie anthologique de *F* ainsi que le manuscrit *H* représentent une autre tradition textuelle que celle de *C, I, A* et de la seconde partie de *F*. Considérant que certaines pièces lyriques de Villon ont pu avoir une existence autonome avant d’être intégrées au *Testament*, il juge que cette autre tradition textuelle est plus ancienne et il l’inscrit dans la biographie de Villon à un moment où on le sait à la cour de Charles d’Orléans. C’est pourquoi il parle de la tradition de Blois (1930: 390-398). Jean Rychner et Albert Henry ont bien montré que *F*, pour le *Testament* tout au moins, contamine les deux lignes *x* et *y* (voir *supra*, stemma). Rien d’étonnant donc à ce qu’un troisième modèle ait pu être utilisé pour la seule partie anthologique; le volume semble bien avoir été composé dans un atelier plein de sources et de ressources. En revanche, les deux éditeurs ne croient ni à l’antériorité de cette autre tradition (1974: II, 206 et 158), ni à une composition du *Testament* par morceaux ajustés après coup, contre l’opinion défendue par Italo Siciliano, Gaston Paris et bien d’autres. Pourtant si elle ne prouve pas leur autonomie première, la circulation de pièces détachées du *Testament*, tout comme l’élaboration de versions réduites de

²³ Respectivement au f. 22v, 2v et 21. La liste des autres pièces poétiques de l’anthologie se trouve dans Piaget-Droz 1932.

cette même œuvre dans *A* et *F*, prouve que le geste de Villon a été prolongé. Ce geste même du don, de la dispersion qui fait et défait l'œuvre tout à la fois.

En raison même de cette esthétique, il devient difficile de choisir entre les différentes rédactions du *Testament*, mais aussi du *Lai*. A-t-on affaire à des variantes d'auteur ou de copiste, ainsi que l'imagine Jean-Claude Mühlethaler à propos de *C*? Mais les deux figures semblent bien se confondre dans le cas de Villon: «Selon le clerc est deu le maistre» est-il écrit à propos de «Fremin l'estourdiz», secrétaire fictif du testateur (h. 57). Jean Rychner et Albert Henry ont d'ailleurs pensé nous faire presque toucher du doigt Villon copiste. Sous une leçon fautive partagée par *C* et *A* (*cecy* pour *se sy*), susceptible donc de remonter à l'archétype puisque ces deux témoins appartiennent à deux familles différentes de la tradition, ils croyaient déceler l'orthographe personnelle du poète (1974: II, 247). Le second couplet du rondeau-bergeronnette offert à Jacquet Cardon (texte ne figurant que dans *C* et *A*), pour qu'il se plaigne de Fortune se présente, en effet, ainsi (vv. 1791-4):

Cecy plain est de desraison	<i>corr. en:</i> Se sy plaine est
Qui vueille que du tout desvie,	Que v.
Plaise a Dieu que l'ame ravye	
En soit lassus en sa maison !	

Pareille hypothèse n'est plus tenable depuis que le caractère autographe des pièces de Villon copiées dans l'album de Charles d'Orléans, d'abord proposé par Willem Bijvanck puis soutenu par Sergio Cigada (1960), a été reconnu par la majorité de la critique, y compris Jean Rychner et Albert Henry en 1977²⁴. Mais si Villon copiste réel du *Testament* nous échappe, l'auteur s'est bien fait écrivain dans le cadre du jeu social de la cour de Blois. Et celui qui disparaît dans l'envoi de la ballade de conclusion du *Testament* (vv. 2020-2024):

Prince gent comme esmerillon,
 Saichiez qu'il fist au departir:
 Ung traict but de vin morillon,
 Quant de ce monde vould partir.

incarne à la fois le goliard comme l'a rappelé Jean-Charles Payen (1980), mais aussi le copiste. Roger Dragonetti l'a parfaitement saisi dans son article sur la soif de

²⁴ J. Rychner et A. Henry, *Commentaire des Poèmes variés*, 1977 : 53-57. Les deux éditeurs ne reviennent pas là sur leur commentaire du vers 1791 du *Testament*. L'usage du copiste Villon dans l'Album de Charles d'Orléans montre une claire différenciation entre *ce* et *se*, *ci* et *si*.

Villon (1993, p. 135): «le *traict*, tout en rappelant l'expression *estre au traict de la mort*, se double du trait et du retrait de l'écriture»²⁵. Nombreuses d'ailleurs sont les formules de scribes médiévaux qui associent la boisson à la fin du travail, à l'adieu à l'écriture: «Explicit expliceat, bibere scriptor eat»²⁶.

4. Pour terminer en chanson

Claude Thiry a voulu montrer que Villon avait peu d'intérêt pour la musique ou plutôt que cette dernière était associée par lui à la tradition du martyr d'amour et de la lyrique courtoise qu'il renie, ne conservant quelque tendresse que pour les chansons des rues et des sots (1993). Comment interpréter dès lors la seule mise en musique médiévale connue d'un de ses textes, le lai-rondeau (vv. 978-989) qu'il offre au huitain 94?

Item, a maistre Ythier Merchant,
 Auquel mon branc laissay jadiz,
 Donne, mais qu'il le mette en chant,
 Ce lay contenant des vers dix,
 Et au luz ung De profundiz
 Pour ses anciennes amours,
 Desquelles le nom je ne diz,
 Car il me hairoit a tousjours.
Mort, j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as ma maistresse ravie
Et n'es pas encore assouvye
Se tu ne me tiens en langueur.

Oncques puis n'euz force, vigueur.
 Mais que te nuysoit elle en vie ?
Mort[j] appelle de ta rigueur,

²⁵ Rychner et Henry ne sont pas assurés que Villon ait joué sur le mot *trait*, par référence à l'expression *estre au traict de la mort*, car si elle est attestée au XIII^e s., elle reste rare (1974: II, 274-275). Ils ne disent rien du sens de *trait* en lien avec le tracé d'une ligne (depuis le XIII^e), puis d'une ligne d'écriture. Le DMF cite ce bel exemple d'Alain Chartier où le mot est joué à la rime (*Debat des deux fortunés d'amour*): «Et se retrait Et s'enfermē en chambre ou en retrait Pour escripre plus a l'aise et a trait, Et met une heure a faire un tout seul trait De lettre close.»

²⁶ Formule relevée à plusieurs reprises dans le seul tome VI (N^{os} 18952-23774) des *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle* des Bénédictins du Bouveret (Fribourg, 1982), n^{os} 19937, 20759, 20937. On rencontre aussi le mot *vin* (20273) ou même le dessin d'un pot à boire (21053).

Qui m'as ma maistresse ravie].

Deux estions et n'avions q'un cueur
 S'il est mort, force est que desvye,
 Voirë, ou que vive sans vie,
 Comme les ymaiges par cueur.
Mort [j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as ma maistresse ravie
Et n'es pas encore assouvye
Se tu ne me tiens en langueur.]

Ce rondeau, préservé dans les manuscrits *CAF* du *Testament*, se retrouve dans le chansonnier *H*, mais aussi dans la *Chasse et départ d'amours* (Paris, Vêrard, 1509) et dans le gros recueil poétique qui appartient à Ysabeau Grolier (vers 1525, La Haye, BR 129 G 20, f. 131v). Surtout, avec la musique d'un certain Delahaye²⁷, il est conservé dans trois chansonniers notés, tous trois apparentés et datés des années 1460-1470, donc contemporains des manuscrits de Villon: Nivelles (BnF, Rés. Vmc. 57, ff. 62v-63²⁸), Laborde (Washington, Library of Congress, M2 1 L 25, ff. 88v-89²⁹) et Dijon (BM 517, ff. 41v-42 [44v-45]). Deux de ces volumes, Laborde et Dijon, avaient été reconnus comme du même copiste (Jeppesen, 1927). Des travaux récents de musicologues situent désormais la composition de ces recueils musicaux dans les pays de la Loire (Rifkin 1973; Higgins 1984).

Connue depuis longtemps grâce à Eugénie Droz et Geneviève Thibault (1927: 76-77, 123 et 1933: 29), considérée comme de très belle facture, la chanson à trois voix sur le texte du rondeau semble pourtant avoir peu intéressé les spécia-

²⁷ Alden 2001: 25-26, 45-46, n°7. La musicologue édite les sept rondeaux mis en musique qui lui sont attribués. Son identité reste mystérieuse. Si son nom doit être mis en relation avec son lieu de naissance, bien des La Haye se présentent: celui qui en Touraine a été renommé Descartes, mais aussi le village normand du pays de Lyons pour n'en citer que deux. Bien des personnages aussi se sont nommés Jean de La Haye dans ces années: un chapelain de la maison de l'archevêque de Rouen, Louis de Luxembourg; un bourgeois de la ville de Tours mentionné entre 1445 et 1461; un chanoine de Saint-Martin de Tours cité en 1454 (Jean Deshayes).

²⁸ Ce volume provient de la collection de Geneviève Thibault de Chambure. Paula Higgins en a donné un facsimilé commenté en 1984.

²⁹ Le volume est visible en ligne, sur le site de la Library of Congress. La table donne pour cette pièce les ff. 83v-84.

listes de Villon³⁰. Seul et récemment Jelle Koopmans lui a consacré une étude (2005)³¹; des musiciens l'ont interprété (La Morra: 2003).

Plusieurs questions se posent que je ne tenterai pas de résoudre ici, car elles donnent le vertige: ce rondeau ferait-il ressurgir la tradition de Blois, considérée comme antérieure au *Testament*? si oui, fut-il mis en musique avant son intégration dans le dit testamentaire? Auquel cas, Villon ne se moquerait pas seulement d'Ytier en sous-entendant son incapacité à composer de la musique et donc à obtenir son legs («mais qu'il le mette en chant»). Toute tentative de mise en musique serait inutile du moment où un maître musicien l'aurait déjà réalisée. Enfin, poussant plus loin l'hypothèse, comme le suggérait Jelle Koopmans (2005: 59), on peut se demander si Villon n'offre pas là ce qui ne lui a jamais appartenu, comme il le fait dans d'autres huitains de possessions imaginaires: aurait-il emprunté à un autre poète un rondeau mis en musique? Toutefois, Jane Taylor l'a bien montré (2000), on trouve de singuliers échos entre ce rondeau et le rondeau-bergeronnette offert à Jacquet Cardon (*vie, assouvie, ravie, desvie*); non seulement ces deux textes attendent d'être chantés, mais leur lecture parallèle est comme programmée. On peut aussi évoquer des reprises de rimes entre le rondeau d'Ytier et la *Louange de Marie d'Orléans* par Villon (*vie, envie, assouvie, devie* à la str. 10). Bref, le rondeau d'Ytier semble bien appartenir à Villon, même si certaines de ces rimes sont repérables ailleurs, dans des œuvres célébrant les amours mortes. Un rondeau de Charles d'Orléans est d'ailleurs convoqué par tous les éditeurs qui tentent de comprendre le *par cueur* du v. 988 (Champion II, 536, rondeau 422):

Dedens la maison de Doleur,
Ou estoit trespiteuse dance,
Soussy, Viellesse et Desplaisance
Je vi dancier comme par cueur.

Vivre ou danser par cœur, lorsqu'on est réduit à n'être plus qu'une représentation³² ou une malheureuse personnification, il s'agit dans tous les cas d'une ac-

³⁰ Les deux ouvrages d'E. Droz et G. Thibault sont utilisés pour le commentaire du v. 972 par J. Rychner et A. Henry. En revanche, ils ne figurent pas dans la bibliographie de l'article de Jelle Koopmans. Dans l'article de 1993 de C. Thiry, le rondeau mis en musique fait deux apparitions aux pp. 74 et 83.

³¹ Cette étude a été citée avant sa publication dans les notes de l'édition Mühlethaler.

³² Rychner et Henry verraient volontiers dans *ymaiges* le sens "ombres, fantômes" si la seule acception courante au XV^e n'était pas celle d'images peintes et surtout sculptées (1974: II, 145). Cependant, le DMF fournit au moins un exemple clair au sens de "fantôme" avec l'image d'un roi qui apparaît au narrateur du *Temple de Boccace* de Chastelain. Selon Mühlethaler, *ymaiges* ne désigne pas des représentations peintes ou sculptées, mais des images mentales, imprimées dans la mémoire. Et il traduit:

tion qui n'a plus que les apparences de la vie, qui n'en conserve que les automatismes acquis et mémorisés.

Autrement dit, si Ythier réussit à chanter ce rondeau, qu'il en crée la musique ou reprenne celle qui existe, lui aussi se transformera en moribond, pâle figure de la vraie vie. La musique savante et amoureuse est donc bien porteuse de mort. Villon, quant à lui, peut être un mort reconnaissant pour son Jean de Calais: son souhait d'une mise en musique a été rempli; le *lay* a pu être reçu, se détacher du *Testament* et accomplir son œuvre...

Bibliographie

EDITIONS DE VILLON

- Bijvanck, W. (1882): *Spécimen d'un essai critique sur les œuvres de François Villon, Le Petit Testament*. Leyde: De Breuck & Smits.
- Di Stefano, G. (1988): *De Villon à Villon. 1. Le lais François Villon, Ms. Arsenal 3523*. Montréal: Ceres (*Inedita et rara*, 3).
- Dufournet, J. (1973): *François Villon, Poésies*. Paris: NRF (*Poésie/Gallimard*).
- Jacob, P. L. (1854): *Oeuvres complètes de François Villon*. Paris: P. Jannet (*Bibliothèque elzévirienne*).
- Jacob, Paul L. (1866): *Les Deux Testaments de Villon suivis du Bancquet du boys, nouveau texte publié d'après un manuscrit inconnu jusqu'à ce jour, et précédés d'une notice critique*. Paris: Académie des bibliophiles [contient aussi la «Ballade de la Fortune» de Villon].
- Lacroix, P.: voir Jacob.
- Longnon, A. (1892): *Oeuvres complètes de François Villon publiées d'après les manuscrits et les plus anciennes éditions*. Paris: A. Lemerre.
- (1911): *François Villon, Oeuvres*. Paris: H. Champion (*CFMA*, 2).
- Longnon, A. et Foulet, L. (1914²): *François Villon, Oeuvres*. Paris: H. Champion (*CFMA*, 2).
- (1923³): *François Villon, Oeuvres*. Paris: H. Champion (*CFMA*, 2).
- (1932⁴): *François Villon, Oeuvres*. Paris: H. Champion (*CFMA*, 2).
- Mühlethaler, J.-C. (2004): *François Villon, Lais, testament, poésies diverses; avec*

“vivre sans vie comme les images de l'esprit”. Mais alors on aurait plutôt, me semble-t-il: *comme les ymaiges ou cueur*.

- Ballades en jargon* par Éric Hicks. Paris: H. Champion (*Champion Classiques. Série Moyen Age*, 10).
- Rychner, J., Henry, A. (1974): *Le Testament Villon*. T. I *Texte*; T. II *Commentaire*. Genève: Droz (TLF, 207-208).
- (1977): *Le Lais Villon et les Poèmes variés*. T. I *Textes*; T. II *Commentaire*. Genève: Droz (TLF, 239-240).
- Thiry, C. (1991): *François Villon, Poésies complètes*. Paris: Librairie générale française (*Lettres gothiques*).
- Van Deyck, R. (1974): *François Villon, Œuvres, Textes, variantes et concordances de R. Van Deyck, traitement automatique par Romana Zwaenepoel, Saint-Aquilin-de-Pacy. Mallier (Textes et traitement automatique, 2), 2 vol.*

ETUDES CRITIQUES

- Alden, J. (éd par, 2001): *Jean Delahaye, Chansons in Loire Valley Sources*. Paris : Minerve (CESR, *Epitomè musical*).
- Aubailly, J.-C., “Un exemple de triple signification chez Villon: «A Saint Satur gist soubz Sancerre» (T. 925)”, *Revue des Langues Romanes*, 79 (1981), pp. 73-84.
- Cerquiglini-Toulet, J. (1995): “L’échappée belle. Stratégies d’écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Age”, *Littérature*, 99, pp. 33-52.
- (2005): “Marot et Villon”, in J. Dufournet, M. Freeman, J. Dérens (eds.), *Villon et ses lecteurs. Actes du colloque international des 13-14 décembre 2000 (BHVP)*, pp. 19-31.
- Champion, P. (1913): *François Villon. Sa vie et son temps*, Paris: H. Champion (*Bibliothèque du XV^e siècle*, 20-21), 2 vols.
- Cigada, S. (1960): “Studi su Charles d’Orléans e François Villon relativi al ms. B.N. fr. 25458”, *Studi francesi*, 11, pp. 201-219.
- Di Stefano, G. (1984): “Le *Lais Villon* et le manuscrit de l’Arsenal”, *Romania*, 105, pp. 526-551.
- Dragonetti, R. (1993): “La soif de Villon », in J. Dufournet, M. Williams (eds.), *Villon hier et aujourd’hui (BHVP 1989)*. Paris: BHVP, pp.123-136.
- Droz, E. (1933): “Les chansons de François Villon”, in *Mélanges de musicologie offerts à Lionel de La Laurencie*. Paris: Droz, pp. 29-32.
- Droz, E., Thibault, G., (1927): *Trois chansonniers français du XV^e siècle*, fasc. I [manuscrit de Dijon, BM 517]. Paris (*Documents artistiques du XV^e siècle*, t. 4).

- Foulet, L. (1913): “Notes sur le texte de Villon”, *Romania*, 42, pp. 490-516.
- (1930): “Nouvelles notes sur le texte de Villon”, *Romania*, 56, pp. 389-410.
- Higgins, P. (1984): *Chansonnier Nivelles de la Chaussée (Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vmc ms. 57, ca. 1460)*, facsimilé avec introduction. Genève: Minkoff.
- Jeppesen, K. (1927): *Der Kopenhagener Chansonnier, das Manuskript Thott 2918 der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*. Kopenhagen: Levin und Munksgaar.
- Laidlaw, J. C. (1974): *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge.
- Longnon, A. (1873): “François Villon et ses légataires”, *Romania*, 2, pp. 203-236. [L'article a aussi paru comme *Extrait* en volume en mai 1873. Paris: Alphonse Lemerre].
- (1877): *Étude biographique sur François Villon d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales*. Paris: H. Menu.
- Koopmans, J. (2005): “«Mort, j'appelle de ta rigueur», ou la première Renaissance française à l'écoute de François Villon”, in J. Dufournet, M. Freeman, J. Dérens (eds.), *Villon et ses lecteurs*, BHVP 2000. Paris: Champion, 2005 (*Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Age*, 5), pp. 55-67.
- Kuhn, voir Mus.
- Lefèvre, S. (2008): “Le Lais de Villon, texte d'un voleur, texte volé?”, in T. Van Hemelryck, M. Colombo Timelli (eds.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*. Turnhout: Brepols (*Texte, Codex et Contexte*, 5), pp. 249-266.
- Mühlethaler, J.-C. (2008): “Eloge de la variante: la clôture du Testament de Villon”, in T. Van Hemelryck, M. Colombo Timelli (eds.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*. Turnhout: Brepols (*Texte, Codex et Contexte*, 5), pp. 425-437.
- Mus, D. (1992): *La Poétique de François Villon*. Seyssel: Champ Vallon (réédition du travail de 1967 sous le nom de David Kuhn. Paris: A. Colin).
- Paris, G. (1901): *François Villon*. Paris: Hachette (*Les grands écrivains français*).
- Payen, J.-C. (1980): “Le coup de l'étrier. Villon martyr et Goliard ou comment se faire oublier quand on est immortel”, *Études françaises*, 16, pp. 21-34.
- Piaget, A., Droz, E. (1932): “Recherches sur la tradition manuscrite de Villon: I. Le manuscrit de Stockholm”, *Romania*, 58, pp. 238-254.
- Pickens, R. (1994): “Villon on the Road to Paris”, in K. Busby, N. Lacy (eds.), *Conjectures. Medieval Studies in honor of Douglas Kelly*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 425-453.
- Pinkernell, G. (1983): “Une nouvelle date dans la vie et dans l'œuvre de François Villon: le 8 octobre 1458”, *Romania*, 104, pp. 377-391.

- (1992): *François Villon et Charles d'Orléans, d'après les Poésies diverses de Villon*. Heidelberg: C. Winter.
- (2002): *François Villon: biographie critique et autres études*. Heidelberg: Winter [la première étude est une nouvelle version de la biographie en allemand parue en 1977].
- Rifkin, J. (1973): "Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries", *Journal of the American Musicological Society*, 26, pp. 305-326.
- Rychner, J. (1973): "Observations sur les textes incunables du *Testament* de Villon, I: L'édition de Jean Dupré, Lyon, vers 1490", in *Etudes de langue et de littérature du Moyen Age offertes à Félix Lecoy*. Paris: Champion, pp. 529-539; "II: L'édition de Germain Bineaut, Paris, 1490", in *Mélanges de linguistique française et de philologie et de littérature médiévales offerts à Paul Imbs*. Strasbourg : Klincksieck, pp. 615-620.
- Roach. E. (1977) : "La tradition manuscrite du Roman de Mélusine par Coudrette", *Revue d'Histoire des Textes*, 7, pp. 185-233.
- Speer, M. (1977): "The Editorial Tradition of Villon's Testament: From Marot to Rychner and Henry", *Romance Philology*, 31, pp. 344-361.
- Stewart, D. M. (1961): "The Status of the Versions of Villon's *Testament*", in *Studies in Medieval French presented to A. Ewert*. Oxford: Clarendon Press, pp. 150-164.
- Taylor, J. (2000): "Lire l'illisible: le *Lay* et la *Bergeronne* du *Testament* de Villon", *La Recherche. Bilan et perspectives. Le Moyen français*, 44-45, 46-47, II, pp. 527-539.
- (2007): *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*. Turnhout: Brepols.
- Thiry, C. (1993): "Villon a-t-il réellement «mis sa vieille sous le banc»?", in *Villon hier et aujourd'hui* (BHVP 1989)". Paris: BHVP, pp. 73-91.
- Thuasne, L. (1923): *François Villon. Oeuvres*. Paris: A. Picard, 2 vol.
- Togoby, K. (1975): "Gloser et commenter le Testament Villon", compte rendu de l'édition et du commentaire de 1974 de Jean Rychner et Albert Henry, *Revue romane*, 10, pp. 192-198.
- Van Deyck, R. (2004 [2008]): "Le *Testament* de Villon selon Coislin: pour une unité de composition", in *Autour du XVe siècle. Journées d'étude en l'honneur d'Alberto Várvaro (Liège 2004)*. Genève: Droz, , pp. 241-252.
- Van Hemelryck, T. (2001): "La *Ballade contre les ennemis de la France*", *Le Moyen Français*, 48, pp. 37-55.

Interprétation musicale du rondeau *Mort j'appelle de ta rigueur* sur la musique de Delahaye:

Groupe La Morra (Schola Cantorum Basiliensis), *Le Jardin de Plaisance*, 2003, n° 9.

Do manuscrito á edición: consideracións sobre a segmentación textual na poesía profana galego-portuguesa *

Manuel Ferreiro
Universidade da Coruña

Un dos problemas importantes na edición dos textos medievais, particularmente dos textos trobadorescos galego-portugueses, é o proceso de segmentación de unidades léxicas e gramaticais, pois, como é sabido, a escrita medieval e, en concreto, a dos manuscritos da nosa lírica, caracterízase pola xeneralizada presenza de cadeas gráficas¹, moi afastadas dos modernos parámetros ortográfico-segmentativos, que consolidaron o paso dunha escrita “continua” a unha escrita “discreta”. Tal segmentación é, sen dúbida, unha operación delicada:

è esperienza comune a tutti gli editori di testi medievali il costatare che in talune circostanze la divisione del testo appare estremamente problematica e potenzialmente ambigua, oltre ad offrire una molteplicità di soluzioni: è in questi casi che il moderno operatore, in modalità assolutamente analoghe a quelle dei copisti e dei lettori dell'epoca, rischia di forzare il testo verso la sua interpretazione e immettere dunque problematici fattori di “soggettività” che vanno a compromettere l'integrità del testo stesso (Costantini 2007: 41).

Perante esta realidade complexa, os editores vense obrigados a marcaren decote os límites vocabulares, os segmentos dun *continuum* textual, en contextos que moitas veces permitirían diversas posibilidades segmentativas. É por isto que a segmentación en sentido amplo, isto é, a delimitación das unidades lingüísticas no texto, así como a aglutinación ou deglutinación de elementos que poderían ter unha outra consideración diferente, “si rivela elemento del tutto funzionale e determinante nel processo della lettura” (Costantini 2007: 15), xa que condiciona a texturalidade do corpus trobadoresco galego-portugués porque afecta todos os niveis lingüísticos e, en definitiva, a interpretación das cantigas.

* Este traballo insíbese no proxecto de investigación FFI2009-08917, subsidiado polo “Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación”.

¹ O estudo destas cadeas gráficas nos nosos cancioneros está aínda á espera dunha investigación profunda e criteriosa, semellante á realizada para outros ámbitos románicos, como o provenzal, o francés e o italiano. Vid. Costantini 2007 e Zimei 2009.

En calquera caso, a segmentación, dentro do proceso ecdótico, está condicionada por factores lingüísticos – nomeadamente os morfolóxicos –, semánticos e métricos, aínda que en moitas ocasións esta práctica ten un marcado carácter subxectivo, por veces certamente problemático, sobre todo en pasaxes propositadamente ambiguas. Ao mesmo tempo, resulta evidente que as decisións editoriais no relativo á segmentación inflúen decisivamente no repertorio final de unidades lingüísticas, condicionando o cómputo e a dicionarización do léxico dos textos trobadorescos, tarefa en que estamos empeñados desde hai algún tempo. Neste sentido, para alén destas breves consideracións xerais, pretendemos facer unha primeira aproximación a algúns problemas relativos á segmentación nalgúns pasaxes trobadorescas que achamos problemáticas na vulgata da nosa lírica (Brea 1996), procurando achegarnos alternativas e eventuais solucións para eses pasos dificultosos. Así pois, só consideraremos neste artigo algúns (entre outros moitos posíbeis) problemas de edición detectados no corpus trobadoresco que presentan modificacións das leccións manuscritas por parte dos editores, cando unha eventual solución dependa directamente dunha segmentación alternativa non realizada ou da eventual manutención da integridade vocabular. En calquera caso, as propostas aquí incluídas, desde unha óptica neolachmaniana, procuran rectificar tradicionais lecturas distantes das leccións manuscritas, tendo en conta o principio (aínda que de teor bedierista) establecido por D'Arco Silvio Avalle:

L'obbligo della fedeltà impone notoriamente un esercizio severo di *interpretatio*, attività questa, senza dubbio, assai più onerosa della *divinatio*, ma anche scientificamente meno aleatoria. Sotto questo punto di vista l'esperienza insegna che, mentre la *divinatio* favorisce molto spesso l'affermarsi, sia pure in via preterintenzionale, della *lectio facilior*, l'*interpretatio*, invece, nell'esacerbare l'agonismo dell'editore moderno, induce a ricerche supplementari che posso preludere alla *lectio difficilior*, o, addirittura, a lezione semplicissima obliterata da una erronea *distinctio* (Avalle 1992: LXXXIXb).

En todas as pasaxes analizadas, partimos dun principio esencial de respecto ás lecturas do manuscrito do Cancioneiro da Ajuda e mais dos apógrafos italianos, atentos sempre ao perigo de proxección da realidade lingüístico-expresiva do presente en textos antigos e séndomos conscientes de que, moitas veces, está en nós a incapacidade para vermos o que os manuscritos transmiten.

1. A segmentación e/ou a puntuación como solución alternativa

Ao longo dos cancioneiros profanos galego-portugueses, encontramos casos en que unha simple deglutinación diferente ou unha puntuación alternativa constitúen unha solución editorial máis acaída do que a tradicional.

Un exemplo indirecto dos problemas segmentativos – interpretativos en definitiva – é a cantiga 236 de Roi Queimado², cuxa edición na vulgata (Brea 1996: 920) procede da clásica edición de D^a. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. O problema localízase na segunda estrofa, onde, perante os aparentes problemas métricos levantados polo v. 11 na versión de *A*, a ilustre editora, contra o seu criterio, resolve a situación acudindo á lección de *B*, aparentemente máis satisfactoria:

236 / 148,4 RoiQuei [A130/B251], v. 11:
 E, se eu est' ouvess(e), averia
 o mais de ben que eu querri' aver:
 sabê'-lo ela ben, sen lh' o dizer
 eu! E non **attendess'** aquel día
 que eu attend', ond' ei mui gran pavor,
 de lhe dizer: "por vós moiro, senhor",
 ca sei que por meu mal lh' o diria.

Efectivamente, a lección do Cancioneiro da Biblioteca Nacional para o v. 11 (<atende]]>) mantén a medida decasilábica, aínda que levanta, con certeza, un problema sintáctico por canto o subxuntivo *attendesse* cumpre a función de verbo principal, feito verdadeiramente inusual, fronte á solución de *A* coa lección <attenderia>, aparentemente hipermétrica.

Porén, existe – coidamos – unha solución alternativa de tipo segmentativo que resolve, á vez, as dúas cuestións levantadas, sintaxe e métrica, confirmando, máis unha vez, a superioridade xeral das leccións de *A*; trátase de segmentar <attenderia> como <attender ia>, isto é, *atender ja*, de modo que

² Para as referencias ás cantigas, utilizamos o sistema de Jean Marie D'Heur, acompañada da numeración de Tavani, coas correccións incorporadas por J. M. Montero Santalla (2001: 55-101). Os criterios de edición utilizados son os propostos en Ferreiro – Martínez Pereiro – Tato Fontaiña (2007). Canto á lectura dos manuscritos, manexamos as edicións facsimilares dos cancioneiros: *Cancioneiro da Ajuda*. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura, 1973.

este verbo funciona en paralelo co anterior *saber* (v. 10). Así, a estrofa ficaría perfectamente correcta³:

E, se eu est'ouvesse, averia
o máis de ben que eu querri'aver:
sabe-lo ela ben sen lho dizer
eu e non **atender ja** aquel dia
que eu atend', ond'ei mui gran pavor
de lhe dizer "por vós moiro, senhor",
ca sei que por meu mal lho diria.

Nesta mesma cantiga, aparece na terceira estrofa (v. 18) un outro problema relacionado coa segmentación. Vexamos a tradicional edición de Carolina Michaëlis (Brea 1996: 920):

Ca senhor ei que m'estranharia
tanto que nunc'averia poder
de lh'ar falar, nen sol de a veer.
E mal me vai, mais peor **m'iria**.

Sen problemas de carácter sintáctico ou semántico, a edición de Michaëlis modifica a lección <meria> de *AB* no v. 18 a prol dunha forma de pospretérito (*m'iria*) que resulta acaída ao contexto. Mais o certo é que unha segmentación alternativa leva consigo unha forma verbal de copretérito, tamén perfectamente lóxica; por outra parte, tal segmentación fai emerxer de novo unha partícula *er*, que sendo maioritaria fronte a *ar* nos textos transmitido por *BV*, tamén aparece esporadicamente no Cancioneiro da Ajuda (vid. 310.7 e 14):

Ca senhor ei que m'estrãiaría
tanto que nunc'averia poder
de lh'ar falar, nen sol de a veer,
e mal me vai, mais peor **m'er ia**

Un problema similar ao anterior pode constatarse na edición da finda dunha cantiga dialogada de Pero Mafaldo, cuxa edición crítica, de Segismundo Spina, substancialmente coincidente coa de Michaëlis (1990: 848), foi incorporada á vulgata (Brea 1996: 867):

³ Esta solución xa está presente en Arias Freixedo 2003: 835.

333 / 131,8 PMaf [B371], vv. 19-20:

–Ja vo-lo dix', e direi outra vez:
*se vos por mí, [meu amigo, ven mal,
 pesa-m'ende, mays non farei i al].*

De que mi pesa, cuyd'eu que é mal!
 De máis, **amigu'**[é] demandades-mi al.

O editor brasileiro isola sintacticamente a *finda*, o cal leva consigo, inevitablemente, a modificación da lección de *B* no segundo verso (<De mays amigo demandades mhal>), pola aparente ausencia do necesario verbo. Mais se se ligar a *finda* ao discurso anterior, como acontece en moitas outras cantigas, xunto cunha outra puntuación diferente, a lección de *B* tórnase transparente e correcta:

–De vos pesar, senhor, ben ést'e prez,
 pero non poss'eu per tanto viver
 se vós i máis non quiserdes fazer.
 –Ja vo-lo dixi, e direi outra vez:
*se vos por mí, [meu amigo, ven mal,
 pesa-m'ende, mais non farei i al],*

de que mi pesa, cuid'eu, que é mal
 de máis, **amigo**, demandades-mi al.

A derradeira cuestión desta sección fai referencia tamén á puntuación, forma indirecta de segmentación, como solución a aparentes problemas de edición. As diversas edicións da cantiga 454 de Afonso X coinciden en modificar a lección manuscrita de *B* na segunda estrofa pola aparente imposibilidade lingüístico-interpretativa do texto. Estamos a referirnos ás mudanzas *e* > *e[n]* (v. 13), *de* > *e* (v. 14), presentes tanto na clásica edición de Lapa (Brea 1996: 156-57) como nas dúas versións da edición crítica de Paredes (2001: 107; 2010: 90):

454 / 18,32 Alf X [B459], vv. 11-16:

Mandou-m'el furtar alvor
 o meu podengo melhor,
 que avia **en** sabor;
e penhorar-lh'-ei de pran
 e filhar-lh'-ei a maior
 sa cadela, polo can.

De novo, unha lectura diferente a través dunha puntuación alternativa resolve interpretativamente o texto ao tempo que permite manter a literalidade da lección transmitida por *B*:

Mandou-m'el furtar a'lvor
o meu podengo melhor
que avia, e sabor
de penhorá-lh'ei de pran,
e filhar-lh'-ei a maior
sa cadela, polo can.

2. Segmentación e lectura crítica dos manuscritos

Certamente, o respecto polas leccións que os manuscritos nos transmitiron é un dos principios esenciais da crítica textual e do labor editorial. Con todo, non podemos ignorar que, moi especialmente nos apógrafos italianos polo seu peculiar proceso de transmisión, o erro forma parte intrínseca da copia, de modo que a lectura e a interpretación crítica das leccións manuscritas debe estar sempre presente, sobre todo cando o resultado da transcripción presenta problemas ou anomalías graves. É este o caso, coidamos, que se detecta nunha cantiga de Pero Viviae, cuxa edición crítica foi incorporada á vulgata (Brea 1996: 877):

429 / 136,1 PViv [B448], v. 26 [= v. 32]:
A Lobatom quero eu ir,
ca non perço cuydado
do coraçõ, en guissa tal
que me trax aficado
pola melhor das qu'eu sey,
que sse a non vir **morrey**: / ...

Para alén da cuestión da anómala crase de *que*, xa tratada noutra ocasión (Ferreiro 2009: 490), levántase o importante problema da forma *morrey*, hipotética P1 de futuro, mantida polo seu editor porque “sembra metricamente giustificata” (Beltrami 1974: 52). Mais non existe, cos datos de que dispomos, ningunha documentación na lingua medieval ou moderna con tal solución morfolóxica, polo que será preciso articular unha alternativa editorial coherente coa lección manuscrita e coa lingua.

Consciente dos numerosos problemas de copia, moi especialmente nos apógrafos italianos, a que antes aludimos, a solución para tal anomalía poderá basearse

en considerar un erro de transmisión <r>/<t>, habitual en *BV*: <morrey> vs. <mortey>. Deste xeito, cunha base *mortey*, poderemos efectuar a segmentación *mort'ey*, fixando no verso unha forma de presente, que, xunto co futuro, é o tempo utilizado nas cláusulas que levan un futuro de subxuntivo subordinado⁴:

A Lobaton quero eu ir, ca non perço cuidado
do coraçon en guisa tal que me trax aficado
pola melhor das que sei,
que se a non vir **mort'ei**

Un outro exemplo que nos semella problema de copia nos manuscritos, coa conseguente anomalía expresiva nun texto, aparece na primeira estrofa da cantiga 1387 de Martin Soárez (Brea 1996: 661), que no final do v. 5 presenta un texto expresivamente anómalo, sen o esperado O.D. de *ten*:

1387 / 97,44 MartSrz [B1369/V977], v. 5:
e a dona cavalgou e colheu [i]
Don Caralhote nas mãos; e ten
pois lo á preso, ca está mui ben,
e non quer d'el[e] as mãos abrir.

Ora ben, tendo en conta a frecuencia da confusión <e>/<o> nos apógrafos italianos, a deficiencia da frase pode corrixirse mediante a consideración deste erro na copulativa xunto coa conseguente segmentación da conxunción en *Caralhote*, o *forte preso* antes citado:

e a dona cavalgou e colheu
Don Caralhot'e nas mãos o ten,
pois-lo á preso, ca está mui ben,
e non quer d'el[e] as mãos abrir.

3. Arredor dos elementos <o, a>

Nesta sección, queremos salientar, en primeiro lugar, algúns casos de alteración da lección dos manuscritos a partir de certas actuacións banalizadoras dos editores, que, por veces, interveñen textualmente ao introduciren un desnecesario artigo en expresións perfectamente posíbeis na lingua medieval. Véxanse, como

⁴ Adoptamos a estrutura métrica proposta en Montero Santalla (2000: 375).

mostra, as seguintes pasaxes, onde os textos editados por Manuel Rodrigues Lapa (Brea 1996: 666 e 348) alteran a lección manuscrita coa introdución dunha forma de artigo ausente en *BV*⁵:

1492 / 16,4 AiPrzVuit [B1472/V1083], v. 18:
–Mui gran mal fazedes en consentir
a est' **om'o** torto que mi fazia

1546 / 56,5 GilPrzCo [B1527], v. 20:
Catad'o que mi foi fazer,
confiand'eu no seu amor!

Certamente, nestas pasaxes o artigo é desnecesario, por canto na lingua medieval *torto* aparece xeralmente sen artigo⁶, ao tempo que se documentan con facilidade as frases relativas con función de O.D. introducidas directamente por *que*⁷:

Mui gran mal fazedes en consentir
a est' **ome** torto que mi fazia

catade que mi foi fazer,
confiand'eu no seu amor!

Un outro problema relacionado co artigo (e o posesivo) aparece nunha cantiga de Fernan Velho, presente na vulgata (Brea 1996: 337) a partir da edición crítica de G. Lanciani:

424 / 50,8 FerVelh [B442/V54], v. 16:
E gram mesura Deus de me matar
fará, pois **m[h]a** mort'en seu poder ten,
ca El sabe que non ei d'atender
se non gram mal, se viver; ...

Sendo certo que en numerosas ocasións os manuscritos italianos presentan a variante posesiva *ma* (tamén lexítima)⁸ en lugar da esperada *mia* (<mha>), xeral-

⁵ Talvez recorrendo ao frecuente erro <e>/<o> que se detecta nos apógrafos italianos.

⁶ Entre as numerosas documentacións do substantivo, só achamos o artigo en 545.6, 561.27, 665.2, 674.19, 790.14, 1145.10, 1361.8 e 1659.6.

⁷ Cf., por exemplo, *e direi-vos que vos por én farei* (1052.16), *Filha, se gradoedes, | dizede que avedes* (1268.1-2).

⁸ Michaëlis (1990: 890) edita directamente *mia*, sen reintegración ningunha.

mente con diverxencia entre os dous manuscritos (vid. 505.3, 506.21, 548.5, 547.17 etc. etc.), tamén é certo que nesta pasaxe non é necesario considerar ningún erro, lapso ou omisión por parte dos copistas, pois facilmente se pode segmentar a secuencia <ma> en *m'a*, considerando a presenza do pron. *me* en crase coa forma feminina do artigo de *morte*:

E gran mesura Deus de me matar
fara, pois **m'a** mort'en seu poder ten,
ca El sabe que non ei d'atender
senon gran mal se viver; ...

A derradeira cuestión relacionada co artigo que queremos tratar neste apartado aparece nunha cantiga de Estevan da Guarda, que conta coas edicións de Lapa (cf. Brea 1996: 255) e Pagani (1971: 138), coincidentes no paso que agora tratamos:

1333 / 30,19 EstGuar [B1316/V921], v. 19:
Tan cruamente e tan mal
diz que foi ferido enton
que teedes i cajon,
s'el[e] d'esto non guarece;
e aqeste feit' é tal,
Martin Gil, tan desigual,
e já mui peor parece.

Dificilmente se pode xustificar a intervención editorial no v. 19, fronte á lección dos manuscritos: <E aqefto feyto tal> *B*, <eaqesto ffeyto tal> *V*. Coidamos que é posibel, como moitas outras veces, efectuar segmentacións alternativas e interpretacións diferentes de xeito que se poida ser fiel, máis unha vez, á lección dos apógrafos italianos⁹:

Tan cruamente e tan mal
diz que foi ferido enton
que teedes i cajon
s[e] el d'esto non guarece;
é aqest'o feito tal,
Martin Gil, tan desigual,
e já mui peor parece.

⁹ Como xa fixo neste paso Arias Freixedo (2003: 888).

Outras veces, as secuencias revisadas neste apartado din respecto á forma pronominal de terceira persoa en función de O.D. É esta a situación levantada coa lectura de Simões para o v. 19 da cantiga 624 de D. Pedro de Portugal (Brea 1996: 760), que continúa o texto historicamente xa establecido en Nunes (1972: 208):

624 / 118,8 PedPort [B608/V210], v. 19:
 polos que dizem que an mal d'amor,
 que com **verdade** nom poden dizer,
 porque cuydand'i tomam gram prazer,
 o que a mim nunca pode chegar.

Máis unha vez a lección dos manuscritos, diverxente neste caso (<uerdado> *B*, <u'dade> *V*), obriga a unha reconsideración do texto. Coidamos que, como é habitual, a lección de *B* é superior á de *V*, de modo que se pode – e debe – manter a través dunha segmentación do pronome persoal O.D. de terceira persoa interpolado, que resulta acaído para o contexto da cantiga porque introduce o necesario complemento de *dizer*:

E pois eu nunca d'outra ren sabor
 poss'atender pera me conortar,
 mui ben posso con verdade jurar,
 polos que dizen que an mal d'amor,
 que con **verdad'o** non poden dizer
 porque cuidand'i toman gran prazer,
 o que a min nunca pode chegar.

Aínda se detecta outra cuestión relacionada con este pronome na cantiga 991 de Pero da Ponte, por cuestións gráfico-fonéticas levantadas pola hipotética forma verbal *xamou* da edición de Panunzio (Brea 1996: 786):

991 / 120,42 PPon [B988/V576], v. 30:
 E a don Telo Deus **xamou**
 pera ssy, e x'o quis levar

Moi posibelmente a interpretación da secuencia manuscrita <xo amou> dos dous apógrafos italianos como *xamou* estea condicionada pola histórica lectura *chamou* de Carolina Michaëlis (1990: 903). Aluden os recentes editores de Pero da Ponte (Juárez Blanquer 1988, Panunzio 1992) a unha hipotética explicación da grafía <x> por <ch> procurando relacións con grafías semellantes en textos leoneses; con todo, semella que, máis unha vez, o preconcepto lusitanizante está por baixo de tal decisión editorial, esquecendo que a evolución da africada palatal xorda só mo-

dernamente se transformou nunha fricativa en portugués: non existen obstáculos paleográficos, nin tampouco semánticos, para interpretar exactamente o que os manuscritos transmitiron, isto é, *xo amou*, coa habitual crase do pron. *xe* co O.D., que volta a aparecer no verso seguinte:

E a don Telo Deus **xo amou**
pera sí, e xo quis levar

Para finalizar este apartado dedicado ás formas do pronome, queremos insistir (Ferreiro 2010b: 245) no problema levantado nunha cantiga de Joan Lopez d'Ulhoa (cf. Brea 1996: 475), onde a lectura errada de Michaëlis fixou unha anómala forma *la* para o pronome de terceira persoa en función de O.D. no contexto dunha cantiga de amor:

313 / 72,14 JLpzUlh [A202/B353], v. 16:
Por mal de min og' eu o logar vi
per u ira, se ousasse, alá;
pero m' ela non fez ben, nen fará,
catando-la direi-vus que fiz i: / ...

Tal como aparece na vulgata, o *catando-la* tirado da edición de D^a Carolina Michaëlis debe ser rectificado segundo a lección dos manuscritos: coidamos, pois, que a solución, de acordo con <catandala> *A*, <catã / Dala> *B*, é outra, evitando unha anómala conservación de *-l-* intervocálico alén das fronteiras da cantiga de amigo (Ferreiro 2010c: [no prelo]):

Por mal de min oj' eu o logar vi
per u irá, se ousasse, ala,
pero m' ela non fez ben nen fara;
catand' ala direi-vos que fiz i: / ...

Indirectamente relacionada co pronome, aparece unha pasaxe problemática en Joan Garcia de Guilhade, que conta con diversas edicións, todas elas con solucións diferentes para o v. 10, que presenta unha lección manuscrita diverxente en *BV* para o segmento problemático <queno fexiffē> *B*, <queno ferifse> *V*). A vulgata recolle a lección de Nobiling (Brea 1996: 465), seguida posteriormente por Nunes en 1928 (1973: 164):

762 / 70,54 JGarGuilh [B746/V348], v. 10:
 e dey-lh'eu d'ela ben quanta m'el disse;
 mays el demanda-mh-al, **que non pedisse!**

Recentemente, a edición do cancionero de amigo da autoría de Rip Cohen establece unha lección diferente, acollendo a lección de *B*, que presentaría unha forma certamente estraña na conxugación de *fazer* (Cohen 1995: 235):

e dei lh' eu dela ben quanta m' el disse,
 mais el demanda mh al, **que no<n> fexisse**

E a estas propostas aínda habería que acrecentar a de Rodrigues Lapa (1982: 166), que propón *quen no ferisse!* a partir da lección de *V*. Porén, estamos convencidos de que a solución da pasaxe reside, máis unha vez, nunha diferente segmentación do texto, considerando errada neste caso a lección de *B*, de modo que a presenza do verbo *oferir* (documentado tamén en 1497.32) é certamente pertinente no verso, en paralelo co v. 5 (*mais el demanda-m'outra folia*) e o v. 15 (*mais el demanda-m'outra torpidade*):

e dei-lh'eu d'ela ben quanta m'el disse;
 mais el demanda-mi al – **quen oferisse!**

Finalmente, coidamos que se debe reconsiderar unha importante alteración da lección manuscrita do Cancioneiro da Biblioteca Nacional que pervive na vulgata a partir da edición do *Cancioneiro da Ajuda* de Michaëlis de Vasconcelos. Os versos iniciais da primeira estrofa da cantiga 25 de Fernan Rodriguez de Calheiros presenta unha versión moi afastada da lección manuscrita (cf. Brea 1996: 320):

25 / 47,16 FerRdzCalh [B51], v. 6:
 Non vos façan creer, senhor,
 que eu [d']alhur querer viver,
 se non con vosqu', **aja** poder.

A serie de modificacións do texto manuscrito nos vv. 2-3 é importante á vista do texto transmitido por *B*:

<que eu alhur quero uiuer
 fenon con uofque ia poder>

Acreditamos en que se pode, coas segmentacións e interpretacións adecuadas, respectar a lectura de *B*, con base fundamental na consideración da loc. prep. *a poder* (“a più non posso” na tradución italiana de Stegagno Picchio 1968: 274) que se reitera no v. 5 e que se documenta noutras pasaxes trobadorescas (con valor semellante ao de *per bõa fe*):

Non vos façan creer, senhor,
 que eu **alhur** quero viver
 senon convosc', e **j'a** poder
 non vos menti, ca de pran é,
 a poder e per bõa fe:
macar m'end'eu quisesse al non
queria o meu coraçõ

Desta maneira, non é preciso introducir unha desnecesaria prep. *de* no v. 2, porque a segmentación de <ia> como *j'a* (con outras aparicións no corpus: 64.10, 1588.20) resolve sintáctica e semanticamente a situación, aínda que se perciba unha certa reiteración expresiva na acumulación que o trobador fai de fórmulas adverbiais aseverativas (*a poder, de pran, per bõa fe*)¹⁰.

O elemento <a>, de lectura múltipla como estamos a ver, tamén aparece implicado nunha pasaxe atribuída a Joan Fernandez Ardeleiro e mais a Rodriguez de Briteiros, nunha cantiga de escarnio procedente da edición lapiana (Brea 1996: 664):

1346 / 68,3 JFdzArd? [B1329/V935], v. 10:
 E foi-s'el morar a França
 e desemprou sa terra,
 ca non quis con el-Rei guerra;
mais á coita de sa madre,
 por que ficou a seu padre
 d'el no coraçõ a lança.

O confronto do texto coa coincidente lección transmitida por *BV* (<Mays lacoyta>, <mays la coyta>) revela que é posíbel manter a literalidade dos manuscritos cunha segmentación da forma verbal *á* que permita realizar unha edición máis apurada da pasaxe:

¹⁰ Véxase tamén diversas intervencións en *Locus Criticus* <webs.uvigo.es/locuscriticus/?cat=9>.

E foi-s'el morar a França
 e deseparou sa terra,
 ca non quis con el-Rei guerra;
mais-la coit'á de sa madre,
 porque ficou a seu padre
 d'el no coraçõ a lança.

4. A segmentación de <e> (*e*, *é*)

Arredor da conxunción *e*, un dos elementos máis facilmente segmentábeis, nos textos do corpus trobadoresco profano aparecen con frecuencia intervencións editoriais problemáticas que precisan revisión.

Os dous primeiros casos tratados inciden nunha cuestión, cal é a aparición reiterativa da conxunción copulativa, como tantas veces acontece nos textos medievais. A vulgata editorial da lírica profana galego-portuguesa presenta a cantiga 600, de D. Denis, cun *incipit* que altera a lección dos manuscritos: seguramente H. Lang (cf. Brea 1996: 180) e Nunes (1973: 35) interpretaron que no inicio da cantiga se produciu un erro <e>/<o>, xa comentado, para xustificar a modificación da lección de *BV*:

600 / 25,11 Den [*B583/V186*], v. 3:
Amigo fals'e desleal!
 que prol a de vos traballar
 d'em a mha mercee cobrar?

Mais o feito de se documentaren os sintagmas *Amigo fals'e muit'encoberto* en D. Denis (612.6) ou *d'aqueste mundo fals'e desleal* en Pero da Ponte (988.6) non parece razón suficiente para non considerar a presenza da copulativa na secuencia <Amigue> de *BV*, como xa estableceu Tavani (1967: 393) e Cohen (2003: 619), de modo que *falso* e *desleal* terán de funcionar como adxectivos substantivados en paralelo ao *amigo* inicial:

Amig'e fals'e desleal,
 que prol á de vos traballar
 de na mia mercee cobrar?

Na edición de D. Denis aínda se localiza unha outra cuestión semellante á anterior nunha cantiga de amor (Brea 1996: 227)¹¹:

540 / 25,108 Den [B523^b/V126], v. 14:
 Ca de me matar amor non m' é greu,
atanto mal soffro ja em poder seu;
 e tod' aquest' é, senhor, des quand' eu
 vos vi ...

Mais os manuscritos presentan a lección <τ tãto> *B*, <etanto> *V*, que ben pode ser segmentada en *e tanto* como inicio dunha frase parentética introducida pola copulativa:

Ca de me matar Amor non m' é greu,
e tanto mal soffro ja en poder seu;
 e tod' aquest' é, senhor, des quand' eu
 vos vi...

A segmentación tamén permite avaliar criticamente o texto establecido por Nunes para a cantiga 974 (cf. Brea 1996: 115), en cuxo v. 11 os apógrafos italianos presentan unha clara lección <feruice> *B*, <seruiçe> *V*:

974 / 12,2 AiEng [B972/V559], v. 19:
 Quando m' agora ren non dá,
 que lhi non ssey merecer mal
 o meu **serviço** non mi val,
 cuyd' eu nunca mi ben fará

Coidamos que a manutención *ad litteram* da lección de *BV*, con segmentación da conxunción, en combinación cunha puntuación diferente, resolve prudentemente o texto da terceira estrofa desta cantiga:

Quando m' agora ren non dá,
 que lhi non sei merecer mal
 o meu **serviç', e** non mi val,
 cuid' eu, nunca mi ben fara

¹¹ Esta cantiga foi tamén editada posteriormente por Nunes (1972: 146-47), que expunxe a prep. *en* por un – aparente – problema de medida métrica, que se resolve doadamente coa sinalefa *ja_en*.

Moi semellante é o problema levantado nunha cantiga de Martin Perez Alvin, tamén incorporada á vulgata a partir da histórica edición de Nunes (cf. Brea 1996: 638), cuxo v. 12 aparece nos cancioneiros como <Huu9 eu uiff logueu uoffamor> *B*, <hu u9 eu uifse logueu uofsamor> *V*:

1055 / 96,4 MartPrzAlv [B1053/V643], v. 12:

E, ante que vos eu visse, senhor,
tan muyto ben ouvi de vós dizer,
per bõa fé, que non pud'al fazer
que non ouuess'a viir a logar
hu vos eu **viss', e logo** voss'amor
fez-me-vos por tal guysa desejar
que non desejal ren senon morrer.

A segmentación de *visse* condiciona un texto en que o editor se viu obrigado a eliminar o pron. *eu*, presente nos manuscritos, alterando, en definitiva, o texto da cantiga, que se resolve por medio dunha puntuación diferente:

E, ante que vos eu visse, senhor,
tan muito ben ouví de vós dizer,
per bõa fé, que non pud'al fazer
que non ouuess'a viir a logar
u vos eu **visse log'eu:** voss'amor
fez-me-vos per tal guisa desejar
que non desejal ren senon morrer.

O espírito de fidelidade – crítica – aos manuscritos motiva tamén a revisión textual nunha cantiga de Afonso X transmitida unicamente por *B*. O texto, editado por Rodrigues Lapa (Brea 1996: 143) e recentemente por Paredes (2001: 116; 2010: 98), é o seguinte:

456 / 18,10 Alf X [B461], vv. 9-10:

en tal que o non **aolhasse**
quen no visse e o catasse.

O problema reside en que a ausencia de segmentación dunha conxunción no final do v. 9 obriga os editores a unha mudanza na lección manuscrita do v. 10: <que non ...>. Se, en coherencia con outros casos semellantes, aplicamos a segmentación final de *e*, poderase manter perfectamente a lección de *B* e acadar pleno sentido nesta pasaxe:

E outro meio filhou
 e peitea-lo mandou,
 ao colo o atou
 en tal que o non **aolhass'e**
que non visse e o catasse.

Por outra parte, a segmentación da forma verbal *é* resulta ser un proceso que se produce con moita frecuencia, do mesmo modo que a conxunción copulativa, de xeito que ao longo do corpus se poden localizar pasaxes onde a segmentación desta forma verbal pode resolver problemas de diverso teor.

Sendo certo que, por veces, a transmisión manuscrita exige do editor a utilización de prudentes *calefatações* para resolver pasos conflitivos, tamén é verdade que a segmentación pode evitar ás veces intromisións editoriais, como acontece nunha cantiga de Nuno Fernandez Torneol en que existe lección coincidente de *AB* para a pasaxe agora analizada (Brea 1996: 689):

161 / 106,13 NuFdZTor [A72/B185], v. 8:
 E ben mi-o per devedes a creer
 que me será mia **morte [mui]** mester
 des quando vus eu veer non poder'

Na realidade, onde a editora, Carolina Michaëlis, introduce *mui*, os manuscritos presentan a lección <me>, que se debe manter, coas pertinentes segmentacións de *morte* e *me*, sen problema ningún de interpretación:

E ben mi-o per-devedes a creer
 que me sera mia **mort'**, **e m'é** mester,
 des quando vos eu veer non poder

Un problema parcialmente similar aparece nunha pasaxe da cantiga 761 de Joan Garcia de Guilhade, a partir da edición de Nobiling (Brea 1996: 441), que é continuada por R. Cohen no cancionero de amigo (Cohen 2003: 234):

761 / 70,6 JGarGuilh [B745/V347], v. 13:
 Se s'el **enfinge** (ca x'ousa),
e direy-vos que façades: / ...

Perante a incoherencia sintáctica, cunha frase condicional sen verbo de que depender por causa da existencia da conxunción copulativa no inicio do v. 12,

na edición do cancionero de amigo, Cohen reconverte esa conxunción en *e[u]* para arranxar a situación:

Se s'el **enfinge** (ca x'ousa)
e<u> direi-vos que façades: / ...

Coidamos que a solución reside na segmentación de *é* en *enfinge*, xa presente na edición de Nunes (1973: 163):

Se s'el **enfing'é** ca x'ousa,
e direi-vos que façades: / ...

Unha outra alteración importante da lección dos manuscritos pode verse na edición dunha cantiga de Pero Amigo, a partir da edición crítica de G. Marroni (Brea 1996: 741), coincidente neste paso coa de Nunes (1972: 470):

1098 / 116,17 PAmigo [B1096/V687], v. 9:
Esta dona, que mi faz muyto mal
por que non quis nen quer que seja seu,
home, senhor, mays gran coita mi deu

A editora italiana considera un erro <n>/<h> na transmisión manuscrita (<Nõ me> *B*, <nõ me> *V*) e actúa en consecuencia apelando á autoridade de Nunes. Mais, de novo, unha segmentación sobre a lección transmitida por *BV* permite resolver certamente con éxito a pasaxe, solución xa presente en Arias Freixedo (2003: 686):

Esta dona, que mi faz muito mal
porque non quis nen quer que seja seu,
non m'é senhor, mais gran coita mi deu

Por outra parte, a fixación da forma demostrativa *aquestes*, fronte ao singular <aqueste> de *B*, nunha pasaxe de D. Denis torna incomprendible a estrofa enteira (Brea 1996: 236):

1553 / 25,127 Den [B1534], v. 11:
que eu sãõ certo de pram,
quant' **aquestes** amigos meus,
que por quanto mal em el a, / ...

A manutención, novamente, da lección manuscrita coa segmentación da forma verbal *é* (xa presente en Lapa 1970: 147) devolve o sentido, ao tempo que normaliza a sintaxe, á estrofa de D. Denis:

Tantos son os pecados seus
e tan muito é de mal talan
que eu sōo certo, de pran,
quant' **aqwest'**é, amigos meus,
que, por quanto mal en el á,
que ja máis nunca veerá
en nen un temp'a face de Deus.

5. Segmentación e hapax

Noutro lugar (Ferreiro 2010a: 243-244) xa expuxemos o problema levantado pola segmentación *sair mana* (vs. *sa irmana*) que se produciu nunha cantiga de Pero Vivieaz (319.r6), coa conseguente aparición dun hapax no corpus trobadoresco profano galego-portugués.

Agora queremos considerar outros dous problemas xurdidos a respecto dos hapax e dunha segmentación alternativa coherente que os evite. A primeira cuestión xorde na segunda estrofa dunha cantiga de Estevan da Guarda, presente na vulgata a partir da edición de Rodrigues Lapa (cf. Brea 1996: 255), aínda que tamén conta coa edición crítica de Walter Pagani, coincidente neste paso coa clásica versión lapiana:

1333 / 30,19 EstGuar [B1316/V921], v. 14:
e, Martin Gil, quen no vir,
parece mui **laid'**, **a feito**.

Na lección de Lapa e Pagani constátase a modificación da lección dos manuscritos, manifestamente superior en *B* (<lay de feyto> *B*, <lao deo feyto> *V*). É certo que a intervención editorial do profesor portugués é mínima, e deberase recoñecer que o resultado parece satisfactorio, coa presenza de *laido* 'feo'¹² nunha cantiga que se basea precisamente na fealdade de Martin Gil. Fronte a esta decisión, a opción de Pagani foi unha segmentación diferente (*parece mui laid'efeito*), semántica e lingüisticamente aceptábel, mais que xera outro hapax

¹² *Laido* é documentado no *TMILG* na *Cronica Troiana* (*Mays era tã laydo et tã desaposto que esto seria*), e aparece tamén nas *Cantigas de Santa Maria* (81.27).

trobadoresco, pois *efeito* non se rexistra até o século XVI (Machado 1967: s.v. *efeito*).

Mais tamén é certo que é posíbel unha segmentación alternativa que manteña a lección dos manuscritos e resulte tamén satisfactoria de todos os puntos de vista. Trátase, como xa fixeron no seu momento Videira Lopes (2002: 510) e Arias Freixedo (2003: 888), de considerar a presenza de *lai* (provenzalismo con documentación segura en 1574.r4 e 1648.20), xunto coa expresión adverbial *de feito*, documentada abundantemente, tanto isolada como en expresións correntes na prosa notarial do tipo *de feito e de dereito*, *de dereito e de feito*, *de paravoa e de feito*¹³. E aínda habería unha outra alternativa (*lai defeito*), mais crearía outro hapax no corpus trobadoresco¹⁴, de forma que a segmentación citada se impón como solución acaída para esta pasaxe:

Non no posso end'eu partir,
 pero que o ja roguei,
 que se non queix'ende al rei,
 ca se sente tan maltreito
 que non cuida en guarir;
 e, Martin Gil, quen no vir,
 parece mui **lai, de feito**.

Finalmente, queremos traer aquí un problema de transcendencia lingüística que ten consecuencias editoriais. Trátase da forma *aunque* que se rexistra na edición da cantiga 1612 de Pero d'Armea a partir da versión de Lapa (Brea 1996: 796-97), que modifica esa hipotética forma en *anque*, seguramente influído pola variante vulgar galega (moderna):

1612 / 121,8 PArm [B1602/V1134], v. 5:
 Donzela, quen-quer entenderia
 que vós mui fremosa parescedes;
 se assi é, como vós dizedes,
 no mundo vosso par non avia;
an qu'i vosso par [non] ouvesse,
 quen a meu cuu concela posesse,
 de parescer ben vencer-vos-ia.

¹³ Poden localizarse no *TMILG*, s.vv. *feito*, *feyto*.

¹⁴ Para alén de unha documentación de *defeito* en Machado (1967: s.v.), só localizamos outras dúas, en documentos de 1317 e 1427, no *TMILG* (s.vv. *defeito* e *defeytos*).

Para alén da moi anómala crase allea á lección manuscrita e aos usos dos nosos trobadores (vid. Ferreiro 2009), a forma establecida por Lapa constituiría, simultaneamente, un flagrante castelanismo e, asemade, un hapax, ao tempo que non responde exactamente ao que os manuscritos nos transmitiron: <anun *que y*> *B*, <auñ *que y*> *V*. Nótese, ademais, que ao ligar sintáctica e semanticamente os vv. 5-8, o editor se ve obrigado a introducir un *non* inexistente nos manuscritos.

Perante tal situación, coidamos que se impón unha segmentación alternativa que resolva o problema lingüístico e manteña a literalidade da lección manuscrita¹⁵:

Donzela, quen-quer entend[e]ria
que vós mui fremosa parescedes:
se assi é, como vós dizedes,
no mundo vosso par non avia;
á ùu que i vosso par ouvesse:
quen a meu cuu concela posesse,
de parescer ben vencer-vos-ia.

Fóra da acomodación desta alternativa editorial á liña conceptual da estrofa, non aparecen especiais problemas interpretativos, para alén dunha algo brusca interrupción do fío discursivo, que parecería exixir unha conxunción adversativa ou concesiva ausente, como noutras cantigas, do texto de Pero d'Armea.

Todos e cada un dos problemas levantados pola segmentación textual poñen en relevo a necesidade dun coidadoso estudo das cadeas gráficas dos manuscritos e da delimitación de unidades lingüísticas que, no discurso oral, eran sen dúbida percibidas polos ouvintes. Neste sentido, a edición – representación escrita moderna – dos textos trobadorescos condiciona sempre a lectura e a interpretación, sendo por veces incapaz de mostrar as diversas posibilidades segmentativas e múltiples alternativas interpretativas, en moitas ocasións dependentes da subxectividade por parte do editor ou da editora á hora de reflectir no texto as diversas secuencias lingüísticas. En consecuencia, resulta clara, para alén dos traballos “microtextuais”, a necesidade dunha profunda revisión global do corpus trobadoresco profano galego-portugués no ámbito da segmentación textual.

¹⁵ Cf. a lección fixada por Arias Freixedo: *a min, que i vosso...* (2003: 738).

Bibliografía

- Arias Freixedo, X. B. (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Avalle, d'Arco S. (1992): *Concordanza della lingua poetica italiana delle origini*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Beltrami, P. (1974): “Pero Viviaez e l'amore per udita”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, pp. 43-65.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cancioneiro da Ajuda*. Edición Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Cohen, R. (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Lisboa: Campo das Letras.
- Costantini, F. (2007): *Le unità di scrittura nei canzonieri della lirica italiana delle Origini*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Ferreiro, M. (2009): “Sobre a suposta crase de *que* no trobadorismo profano galego-português”, in R. Pontes, E. Dias Martins (orgs.): *Anais VII EIEM - Encontro Internacional de Estudos Medievais. Idade Média: permanência, atualização, residualidade*. Fortaleza / Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Estudos Medievais / Universidade Federal do Ceará, pp. 487-495.
- (2010a): “Os *hapax* como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X”, in M. Arbor Aldea – A. F. Guiadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Anexo 67 de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidade, pp. 239-261.
- (2010b): “Sobre o proxecto ‘Glosario Crítico da Lírica Profana Galego-Portuguesa’”, in M. Brea – S. López Martínez-Morás (eds.). *Aproximación ao estudo do Vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro ‘Ramón Piñeiro’ para a Investigación en Humanidades, pp. 239-252.
- (2010c): “Una anomalía en la lengua trovadoresca gallego-portuguesa: sobre los casos de conservación de -L- intervocálica”, *Medievalia*, México [no prelo].
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C. P. – Tato Fontaiña, L. (eds., 2007): *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa / Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry*. A Coruña: Universidade da Coruña.

- Juárez Blanquer, A. (1988): *Cancionero de Pero da Ponte*. Granada: Ediciones TAT.
- Lang, H.R. (1972 [1894]): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag [ed. facsimilar].
- Lapa, M. Rodrigues (ed.) (1970²): *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Vigo: Galaxia.
- (1982): *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Coimbra: Universidade.
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jogaes Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Machado, J. P. (1967²): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Confluência.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (ed.) (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda [ed. facsimilar].
- Montero Santalla, J. M. (2000): *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*. A Coruña: Universidade [Tese de doutoramento inédita].
- Nobiling, O. (2007): *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*. Ed. organizada por Y. Frateschi Vieira. Niterói-RJ: EdUFF.
- Nunes, J. J. (1972 [1932]): *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- (1973 [1928]): *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Pagani, W. (1971): “Il Canzoniere di Estevan da Guarda”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, pp. 53-179.
- Panunzio, S. (ed.) 1992): *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia.
- Paredes, J. (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica con introducción, notas y glosario. Roma: Japadre.
- (2010): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica con introducción, notas y glosario, Anexo 66 de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Stegagno Picchio, L. (a cura di.) (1968): *Martin Moya. Le Poesie*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

TMILG = Varela Barreiro, X. (dir.): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega <<http://ilg.usc.es/tmilg>>.

Zimei, E. (2009): *Paraula escricha. Ricerche sulla segmentazione della catena grafica nei canzonieri trobadorici*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Mais bisílabo? Notas á marxe do Cancioneiro da Ajuda*

Mariña Arbor Aldea
Universidade de Santiago de Compostela

I. Durante a fase de *constitutio textus*, o editor de pezas líricas conta cun factor de importancia fundamental, a denominada *res metrica*, que serve como parámetro de control e como guía no proceso de *examinatio* e de *emendatio* do poema que se considera. Nos estudos de lírica galego-portuguesa, este factor é cuestionado con relativa frecuencia, en tanto en canto continúa aberto o debate sobre a regularidade métrica das cantigas e sobre os problemas de hipometría e hipermetría que afectan a un importante número de versos enviados polos cancioneiros. Así, un repaso rápido polas edicións publicadas pon de relevo que, ante unha deficiencia métrica, os estudosos poden non intervir na lección manuscrita ou ben proceder á súa emenda, observándose, neste último caso, respostas moi dispares a problemas que, en liñas xerais, encontran a súa razón de ser, máis ca nunha pretendida ou real decisión do autor dos poemas, nas denominadas innovacións de copista, no fenómeno de trivialización a que se ven sometidos os textos durante o seu proceso de transmisión manuscrita.

Con estas premisas como referente, en diversos traballos previos ofrecemos unha serie de consideracións relativas á regularidade da métrica trobadoresca, tomando como base o estudo dos encontros vocálicos interverbais e os múltiples casos de hipometría e hipermetría que se verifican no *Cancioneiro da Ajuda (A)* e, para as cantigas que son comúns aos tres relatores, nos apógrafos italianos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)* e o *Cancioneiro da Vaticana (V)*; cfr. Arbor Aldea 2008, 2009c, 2010, 2011). Os datos proporcionados polos códices para as pezas consideradas, todas elas *cantigas de amor*, sinalan, esencialmente, que as deficiencias que se detectan no cómputo métrico admiten unha explicación satisfactoria considerando os principios que manexa a crítica textual para explicar a corrupción interna do texto e, en boa medida, validan a hipótese, sustentada por parte dos especialistas, de que a lírica galego-portuguesa e, de modo particular, o rexistro cortés, se cinguía ao principio da isometría.

* Os datos expostos neste traballo son froito parcial dos estudos que ocupan á autora no marco dos proxectos de investigación *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y textos* (FFI2011-25899), *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785), que reciben o apoio económico do Ministerio de Economía y Competitividad, e *O rei don Denis e os trobadores da súa época*, subvencionado pola Xunta de Galicia (09SEC023204PR).

Un argumento que, neste percorrido polo debate sobre regularidade métrica, as “sílabas contadas” e as pretendidas ou reais faltas de copista, suscita interese é a consideración como hiatos, en determinadas formas, de encontros vocálicos que, noutros contextos, serían considerados como ditongos. Unha das voces afectadas por esta decisión crítica é a recorrente *mais*, nos seus diversos valores e funcións¹. Sobre este elemento ofreceremos aquí algunhas notas, que describen o seu comportamento en *A* – e nos versos que en común ofrecen *BV*⁻², e que queren ser unha achega que permita reflexionar sobre o funcionamento que presenta este vocábulo nunha parte do corpus, un funcionamento que, talvez, contribúa a aclarar o carácter mono- ou bisilábico que a forma podería adoptar noutras pezas poéticas.

II. A voz *mais* ofrece, como adverbio, conxunción ou como palabra aglutinada con outros elementos, un alto índice de frecuencia en *A*³.

¹ Verbo do comportamento que os estudosos adoptan en relación con esta forma, pode consultarse, a título ilustrativo, canto se indica en Rodríguez (1980: 60, nota ao verso 19), e bibliografía citada.

² Téñase en conta que o primeiro poema copiado en *V* se corresponde con *A* 222, *B* 391, e que non hai unha correspondencia perfecta entre os relatores, verificándose determinadas lacunas en *BV* con respecto a *A*. Para este traballo, partimos sempre do texto de *A*, sinalando, cando sexa oportuno, a lección dos outros manuscritos e o número que á peza considerada lle corresponde nos apógrafos italianos. Para *A*, servímonos da transcripción das cantigas que realizamos consultando o orixinal, que se encontra depositado na Biblioteca da Ajuda, en Lisboa, e a reprodución dixitalizada que nos ofreceu a propia Biblioteca, á que mostramos o noso agradecemento polo apoio constante que brinda ao traballo que realizamos. Para *B* e *V*, manexamos as súas reproducións facsimilares: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973. No tocante ás correspondencias e diverxencias que, na transmisión dos textos, se verifican entre *A*, *B* e *V*, véxase Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni (2004) e bibliografía citada.

³ Neste estudo, os versos reproducense seguindo a lectura que deles ofrecemos na edición crítica de *A* que preparamos, acompañándose, cando presenten correccións ou propostas de emenda nas marxes do códice, da lección manuscrita en nota. Para facilitar a consulta, marcamos en negra a forma que se analiza, indicando entre parénteses a medida do verso, que se corresponde coa que moldea o patrón compositivo da cantiga. Dado que se trata dun traballo en curso, os versos que ofrecen problemas desde o punto de vista crítico van acompañados por un asterisco (*). Nalgúns casos – e sen ánimo de ser exhaustivos –, colocamos en nota lecturas diverxentes de autores precedentes: adoptamos este procedemento cando o elemento afectado é a forma que nos ocupa ou cando se trata de propostas editoriais susceptibles de revisión. A este respecto, debe terse presente que, na maior parte das edicións consideradas, se selecciona ou se rexeita a lección de *A* fronte á de *BV* con criterios que non se xustifican de modo conveniente. Así mesmo, en múltiples ocasións é necesario recorrer aos manuscritos para verificar as decisións dos editores, pois non sempre os aparatos críticos son claros e completos. Os signos diacríticos que empregamos nos fragmentos que se seleccionaron para este traballo son estes:

() formas anuladas durante o proceso de copia ou durante a fase de revisión do texto transcrito,

{ } formas escritas sobre raspadura ou nas marxes do folio durante o proceso de control da copia,

Documéntanse, en efecto, algo máis de 500 ocorrencias do vocábulo⁴ e, delas, a inmensa maioría presenta, desde o punto de vista do cómputo métrico, carácter monosilábico. En concreto, *mais* conta como sílaba única nos versos que se refiren nas liñas que seguen:

\ / formas escritas na entreliña,

-- grafemas ilexibles,

[] ausencia de letra de espera. Cando esta se observa no manuscrito, márcase o grafema (maiúsculo) en cursiva.

Nas propostas de lectura crítica, as emendas por adición sinálanse entre parénteses cadradas; reservamos as redondas para marcar as formas que son susceptibles de considerarse espúreas. No tocante á presentación gráfica do texto, advertimos que esta aínda non é definitiva; nos casos en que se regularizou a grafía, seguimos, en liñas xerais, as normas que, para a lírica profana galego-portuguesa, se publicaron en 2007 (cfr. Ferreiro-Martínez Pereiro-Tato Fontaiña 2007).

⁴ Deixamos á marxe aqueles casos en que o manuscrito da Ajuda ofrece a forma *mas* con valor de conxunción, unha forma que, con frecuencia, foi transformada polos editores en *mais*. Véxanse, a título de exemplo, estes versos: 58, v. 20. *mas* de qual mort' eu morrerei (8); 159, v. 15. *Mas*, cativ', eu de mellor que querria (10'), editado por Michaëlis como *Mais cativ' eu! de melhor que querria?* (1990 [1904], I: 320) e por Correia como *Mas, cativo eu, de melhor que querria* (2001: 239; *A*, manuscrito único, copia *Mas catiuueu de mellor q̄ rria*); 159, v. 20. *mas* tan mal dia ante non perdi (10), impreso por Michaëlis como *Mais tan mal-dia ante non perdi* (1990 [1904], I: 320); 160, v. 6. *Vi* eu viver coitados, *mas* nunca tan coitado (13'); 160, v. 16. *De* cousas me non guardo, *mas* pero guardar-m'-ia (13'), que Michaëlis edita como *De cousas me non guardo, mais pero guardar-m' ia* (1990 [1904], I: 322); 162, v. 9. (... ouuess' a parar) a mia fazenda, *mas*, quen Deus guardar (10); 164, v. 9. (... non podian...) fazer gran mal, *mas*, que lles ar fiz eu? (10), editado por Michaëlis como (... non podian...) *fazer gran mal. Mais ¿que lhes ar fiz eu?* (1990 [1904], I: 328; *mays* é lección de *B* 317); 167, v. 17. *mas* non é tempo ja, [nen] me valria (10'; *mas* nō e tempo ia me ualrria *A*), impreso por Michaëlis como *mais non é tempo ja, nen me valria* (1990 [1904], I: 335), atendendo, probablemente, á lección de *B* 319: *Mays* non e tenpoia nēmj ualiria; 177, v. 14. *mas* nunca o soub' ome nen moller (10), con lectura en Michaëlis (1990 [1904], I: 352) e Correia (2001: 479) *mais nunca o soub' ome nen molher*, en concordancia con *B* 329, *Mays*; 186, v. 16. *mas*, pois m' ant' ela veg' estar (8), que se ofrece como *Mais pois m' ant' ela veg' estar* en Michaëlis (1990 [1904], I: 370) e como *mais poys m' ant' ela vej' estar* en Barbieri (1980: 39), en coincidencia coa lección de *B* 338, *Mais*; 196, v. 16. *mas* leixar-m'-á morrer ir (7), editado como *mais leixar-m'-á morrer ir!* por Michaëlis (1990 [1904], I: 382) e como *mays leixar-m' á morrer hir* por Barbieri (1980: 62), seguindo *B* 348, *Mays*; 198, v. 18. *mas* non lle vi de nulla ren pesar (10), que Michaëlis estampa como *Mais non lhe vi de nulha ren pesar* (1990 [1904], I: 388), en concordancia con *B* 350, *Mays*; 200, v. 21. *mas* do om' ei eu gran sabor (8) – fronte á decisión adoptada en versos precedentes, Michaëlis conserva neste caso a lección de *A*, referindo en aparato a forma de *B* 352, *Mays*; cfr. 1990 [1904], I: 392, 391 –; 201, v. 9. *mas* ouvi gran coita, per bōa fe (10), editado como *mais ouvi gran coita, per bōa fé* por Michaëlis (1990 [1904], I: 393), conforme á lección de *B* 353, *Mays*; 207, v. 9. *mas* avia de lle falar (8), que Michaëlis imprime como *Mais avia de lhe falar* (1990 [1904], I: 404), seguindo *B* 359, *Mays*; 207, v. 17. *mas* non cuidei que foss' assi (8), con conservación da lección de *A*, contrariamente a canto se verifica noutros casos, en Michaëlis (1990 [1904], I: 404), fronte a *B* 359, *Mays*; 220, v. 17. *se* Deus me valla, *mas* faria ben (10): tamén neste caso Michaëlis conserva a lección de *A*, fronte a *B* 389, *mays*, que rexistra en aparato (cfr. 1990 [1904], I: 426, 425).

- 1, v. 13. (... non poderei) perder per ren, **mais** averei (8)
 1, v. 14. (... averei) dela **máis**, con mui gran razon (8)
 1, v. 19. **mais** semella muit' outro mal (8)
 2, v. 13. **mais** faç' eu esto porque sei ca non (10)
 2, v. 14. (... non) vive null' ome que de vós **máis** ben (aja de mi...) (10)
 3, v. 19. (... sabor / que vos vejo aver de m' alongar) de vós mui **máis** ca outr' ome por én (10)
 3, v. 20. **mais**, mia sen[n]or, direi-vos ùa ren (10)⁵
 3, v. 22. Ben o creede, **mais** por vos buscar (10)⁶
 3, v. 30. ca me sera, mia sennor, **máis** mester (10)
 4, v. 13. **Mais** pero, enquant' eu viver (8)
 4, v. 14. sempre a ja **máis** amarei (8)
 4, v. 16. o **máis** que eu poder rogar (8)
 5, v. 5. **mais**, que mester lle pod' aver (8)
 5, v. 22. **Mais**, quen s' én ben guardar quiser (8)
 6, v. 12. **mais** vós en preito sodes én (8)
 7, v. 6. **mais** a verdad[e] vos quer' eu dizer (10)⁷
 7, v. 8. **Mais**, se mi-o Deus desse ora, mia sennor (10)
 7, v. 12. **mais** o vosso fremoso parecer (10)
 7, v. 27. **mais** non sei ora consello prender (10)
 8, v. 7. **mais**, poi-l' eu non sei, que me val? (8)
 8, v. 20. d' aver **máis** ben do que og' ei (8)
 9, v. 8. E, sennor, **máis** vus direi én (8)
 10, v. 4. de nunca i **máis** de consell' aver (10)⁸
 10, v. 9. (... vos fez mellor) falar, e **máis** fremoso parecer (10)
 10, v. 10. (... máis fremoso parecer) d' outra dona, e mui **máis** loado (o vosso prez...) (10)
 10, v. 27. **mais** porque vejo que é vosso sén (10)
 11, v. 12. (per que en esto soo chegado⁹) einda vos **máis** direi én (8)¹⁰

⁵ Michaëlis edita *mais, mia senhor, direi-vus ùa ren* (1990 [1904], I: 9). Nos códices lese mais mia senor direi u9 ùa ren *A* : mays mha senhor direyu9 hũa *B* (93).

⁶ En Michaëlis, *Ben-no creede, mais por vos buscar* (1990 [1904], I: 10). A lección manuscrita ofrece Beno creede mais por uos buscar *A* : Bēno creede mais por u9 buscar *B* (93).

⁷ mais auerdad u9 / quereu dizer *A* : mays a uerdade u9 quereu dizer *B* (97). No códice da Ajuda, a vogal do artigo está moi apagada, afectada por unha mancha.

⁸ de / nunca y mais de consell auer *A*, que corrixe o segundo enlace preposicional: nun primeiro momento, escribiuse *do*; despois, raspouse a vogal velar parcialmente e trazouse a curvatura do *e*.

⁹ Michaëlis edita *por que en esto sōo chegado* (1990 [1904], I: 25). Os manuscritos ofrecen para este verso as leccións p q̄ en esto soo chegado *A* : p q̄ eesto sōo chegado *B* (101).

¹⁰ En *A* lese e inda uos mais direi en, co primeiro grafema escrito en tinta diferente, máis escura: é, con toda probabilidade, froito de corrección. *B* 101 envía aínda u9 mays dyrei en. En Michaëlis, *E inda vus mais direi én* (1990 [1904], I: 25). A sintaxe da cobra aconsella considerar a existencia no

- 13, v. 4. mais**, se o sei, non ar sei ren (8)
13, v. 10. mais, pero vos pesa, non sei (8)
14, v. 19. mais de vós nunca o cuidei (8)
14, v. 20. (... nunca o cuidei) aver, sennor, **mais** ave-l'-ei (8)
14, v. 26. mais agora ja per morrer (8)¹¹
15, v. 5. ca sempr' eu desejei **mais** d' al (8)
15, v. 25. mais pod' entender, se quiser (8)
16, v. 15. Mais amor á tan gran poder (8)
16, v. 19. ja **mais** seu ben non averei (8)
17, v. 3. (que muito ben non desejei) aver de vós, **mais** salvar-m'-ei (8)
17, v. 5. (... non cuidei end' acabar) **mais** do que vos quero dizer (8)
***18, v. 4. mais**, per que m' aqeste mal vén (en tamanna cuita sera) (8)¹²
18, v. 17. mais per sa morte sabera (8)
18, v. 20. al lle faria, **mais** non praz (8)
19, v. 4. mais eu non o posso creer (8)
19, v. 9. (E os que esto creud' an) Deus, é que queren **mais** viver (8)¹³
19, v. 20. (log' averian a querer) mui **mais** sa morte ca 'tender (8)¹⁴
20, v. 8. Mais, de pran, algũa sazón (8)
21, v. 14. mais faz cada día peor (8)
21, v. 19. mais atal sennor eu non ei (8)
21, v. 26. mais per muitas t[er]ras irei (8)¹⁵
22, v. 24. mais Deus vo-lo leixe saber (8)

verso da forma *einda*, presente tamén en *A* 7, v. 11, e documentada noutros textos medievais, tanto en lírica como en prosa (cfr. Lorenzo 1977: 215).

¹¹ mais agora ia p morrer *A* : mays agora ia p^r morrer *B* (107). En Michaëlis, *Mais agora ja por morrer* (1990 [1904], I: 34).

¹² En Michaëlis, *Mais per quen m' aqeste mal ven* (1990 [1904], I: 41; cfr. o comentario de Lang ao verso 457, en 2010 [1908]: 403). Os códices rexistran mais per que m(e) aqeste mal / uen *A* – o grafema subpunteado foi anulado, ademais, cun trazo de pluma – : mays per que mha queste mal uen *B* (111).

¹³ En Michaëlis, *¡Deus! e que queren mais viver* (1990 [1904], I: 43).

¹⁴ En Michaëlis, *mui mais sa morte c' atender* (1990 [1904], I: 43). A lección manuscrita ofrece catēder *A* : ca cēder *B* (112). Chamamos a atención, neste punto, para o carácter refractario á elisión que ofrece a partícula *ca* en contacto con vogal (cfr. Cunha 1961, Arbor Aldea 2008, Lorenzo Gradín 2009, Ferreiro 2011, e bibliografía citada). Con respecto ao segmento precedente, merece destacarse a emenda que se realiza na lección de *A*, que envía log aueran aquerer {am}, co último grafema do verbo en forma persoal corrixido; o verso, insuficiente, vai acompañado, ademais, por unha cruz (+). *B* 112 copia loga u'iam a q̄rer. Para as notas de *A*, características da súa escritura e valor destas desde o punto de vista da edición do texto, véxase Michaëlis (1990 [1904], II: 167-179), Pedro (2004), Ramos (1993) e Arbor Aldea (2009a, 2009c, 2010, 2011). Remitimos aos traballos citados para completar os datos que aquí se ofrecen en relación coa escritura das apostilas, coa revisión das cantigas de *A* e cos problemas que se verifican na copia deste manuscrito.

¹⁵ Michaëlis edita *mais per muitas terras irei* (1990 [1904], I: 48). Na lección manuscrita recóllese mais p muitas tras irei *A* : mays p muytas trās irey *B* (114).

- 23, v. 21. (a mui gran coita 'n que me ten / lle perdôasse Deus por én) e **máis**, se ll' ela **máis** rogasse (8')
- 24, v. 27. **mais** vejo ja que morre[re]i (8)¹⁶
- 26, v. 6. **mais** este ben, por non mentir (8)
- 26, v. 8. **Mais** fez-m' atal sennor aver (8)
- 26, v. 25. **mais** Deus me faz assi viver (8)
- 27, v. 25. (ca, Deu-lo sab', á gran sazon) que desejei **máis** d' outra ren (8)
- 28, v. 8. (ca ja m' en maior coita ten ...) Mentr' eu viver, **mais** guardar-m'-ei (8)
- 28, v. 15. **Mais** gran med' ei de me forçar (8)
- 29, v. 6. **mais** fez-mi-a Deus, des que a vi (... mui' amar) (8)
- 29, v. 14. **mais** non quer oir mia razon (8)
- 29, v. 24. **mais**, se me Deus cedo non val (mui' ei gran coita de sofrer) (8)
- 29, v. 28. (*Deu-lo sab', é-me mui mester) **oimais** mia morte ca viver (8)¹⁷
- *31, v. 23. **máis** mi-o deviades vós (a) agradecer (10)¹⁸
- 31, v. 26. (por algun ben que eu de vós cuidasse) aver, **mais** Deus non me dé de vós grado (10')
- 32, v. 3. **mais** quant' end' eu no coraçõ temia (10')
- 32, v. 7. A ren do mundo que eu **máis** amava (10')
- 32, v. 8. e **máis** servía nen **máis** desejava (10')
- 33, v. 4. **mais** eu nunca sono perdi (8)
- 33, v. 10. **mais**, pois i foren, dormirán (8)

¹⁶ En Michaëlis, *mais vejo ja que morrerei* (1990 [1904], I: 54). Os códices recollen mais ueio ia \bar{q} morrey A : mays ueio ia \bar{q} moirerei B (117).

¹⁷ oy mays mia mort ca uiuer {e} A, que acompaña a nota presente na marxe cun sinal de chamada localizado despois da forma *mort*. En Michaëlis, que segue a lección de B 122, muj mays mha morte ca uiuer, lese *mui mais mia morte ca viver* (1990 [1904], I: 63). O verso precedente, que podería editarse tamén como *Deu-lo sabe, m' é mui mester*, como nos indica M. Ferreiro, presenta problemas de interpretación. En A lese deulo sab() eme mui mešt, con anulación dun caracter, que debía estar subpunteado, mediante raspadura. B 122 copia deulo sabe \bar{q} me mester, lección que segue Michaëlis: *Deu-lo sabe, que m' é mester* (1990 [1904], I: 63; véxase o comentario que dedica aos dous versos considerados en aparato, páxina 62).

¹⁸ En Michaëlis, *mais mi-o deviades vos agradecer* (1990 [1904], I: 70), de acordo coa lección de B 146, mais mho deuiades uos gradeçer. Vallín, que edita *mais mi-o deviades vos gradeçer*, comenta en nota: “*gradeçer*: la lección de B es aquí la correcta; en primer lugar porque la de A daría un verso endecasílabo, y en segundo porque “*agradeçer*” no aparece en un texto literario escrito en gallego-portugués hasta el siglo XIV (cf. Lorenzo, *Crónica General, Glos.*, s.v. “*gradeçer*”)” (1996: 143, 152-153, nota 23). En efecto, o elemento vocálico presente en A non se integra na forma verbal: trátase da preposición *a*, que formaría parte da perífrase *dever + a + gradeçer*. A presenza do enlace en A e a súa ausencia en B explicariáse pola alternancia que, nos relatores, se verifica para o uso do elemento preposicional neste tipo de construcións (cfr. Arbor Aldea 2010, 2011). En canto ao cómputo métrico, o auxiliar debería ser trisilábico, para que se respectase a medida patrón da cantiga. Non obstante, como copretérito que é, e como se verifica en A 131, v. 14, a forma verbal tería catro sílabas: o verso sería, así, hipémetro, e debería considerarse espúrea a presenza da preposición no segmento enviado por A, indicándose de modo conveniente.

- 33, v. 16. (desejando sempr' aquel ben) do mundo **maís** grave d' aver (8)
 35, v. 2. (... quen nunca ben) ouve da ren que **maís** amou (8)
 36, v. 19. **maís** eles sei eu que faran (8)
 39, v. 3. (...vós, que sempr' assi) chorades; **maís** ja des aqui (8)
 40, v. 4. **maís** non quis Deus que meu mal entendesse (10')
 40, v. 10. fora meu ben, **maís** non quis Deus assi (10)
 40, v. 12. ca me valver' a mi **maís** de prender (10)¹⁹
 43, v. 17. **maís** sei que éste desej' e cuidado (10')²⁰
 44, v. 2. (Nunca bon grad' amor aja de min)²¹ nen d' al, porque me **maís**
 leixa viver (10)
 44, v. 12. **maís** non me mata, nen me quer guarir (10)
 44, v. 27. **maís** matar-m' -ia se fosse meu mal (10)
 45, v. 12. (... cuidei) d' amar-vos ja, **maís** que farei? (8)
 46, v. 10. por meu mal vivo, **maís** ca vós cuidades (10')²²
 46, v. 26. que farei eu, se **maís** a viver ei? (10)
 47, v. 6. **maís**, pois vos veg' e vos ouço falar (10)²³
 *47, v. 19. **maís** tolle-m' én log' aqeste cuidar (10)²⁴

¹⁹ ca me ualuer(a) ami mais de pñder A. Michaëlis imprime *ca me valver(a) a mi mais de prender*, marcando o caracter como habitualmente fai en casos de sinalefa (1990 [1904], I: 88); Bertolucci edita *ca min valvera / a min mays de prender* (1992 [1963]: 68), seguindo a lección de B 152, camj ualuera amj mays de pñder. En todo caso, o grafema final da forma conxugada foi, en A, anulado.

²⁰ En Michaëlis, *mais sei que est' é desej' e cuidado* (1990 [1904], I: 93); en Bertolucci, *mays sei que est' é desej' e cuydado* (1992 [1963]: 75). Como sinalou M. Ferreiro, que se ocupou do estudo da forma verbal *éste* e da súa discriminación en contextos problemáticos fronte a outras posibles voces homógrafas, a solución adoptada polas estudosas citadas sería tamén aceptable, tanto desde o punto de vista semántico como sintáctico (cfr. Ferreiro 2008: 72-73, e referencias indicadas para este verso, entre elas a de Nobiling, que ofrecería unha solución concordante coa nosa proposta).

²¹ En Michaëlis e Bertolucci, *de mi* (cfr., respectivamente, 1990 [1904], I: 95 e 1992 [1963]: 77). B 156 rexistra de mj.

²² Michaëlis considera a forma pronominal átona: *por meu mal vivo mais ca vos cuidades!* (1990 [1904], I: 99).

²³ En A, o verso presenta un evidente erro de copista, anticipándose a forma pronominal: *mais uos pois / uos ueg e uos ouço falar*. Confróntese coa lección de B 159: *mays poys u9 ueie u9 ouço falar*.

²⁴ {log} mais tollemē log aqeste cuidar A. Michaëlis edita *Mais tolhe-m' én log' aqeste cuidar* (1990 [1904], I: 101); Bertolucci imprime *mays tolhem-me log' aqeste cuidar*, indicando en nota: "A lección de A, aceptada por Michaëlis, C.A., I, é sospeitosa, como indica acertadamente Nobiling, "Zu Text... *Ajuda*", p. 358 (*en* non pode aparecer diante de vocal; *log* está escrito na marxe); a de B [159, *mays tolhe men daqste cuidar*] é incorrecta e ten unha sílaba de menos" (1992 [1963]: 84, 85, nota ao verso 19). A propósito deste segmento, Nobiling escribira: "V. 1188 s. (...) Não compreendo esse *én*, já que, ao lado do objeto direto *aqeste cuidar* e do indireto *mi*, um segundo objeto indireto não tem lugar. E *én* tampouco pode ser determinação de *cuidar* que já se encontra determinado por *aqeste*. CB apresenta aqui *mays tolhemmen daqfte cuidar*. Neste verso, em que falta uma sílaba, *en* será grafia equivocada de *ende*, por causa do *d* que segue; resulta pois a impecável lição: *Mais tolhe-m' en[de], d' aqeste cuidar, Ivosso bon prez*, de que também o manuscrito do CA se afasta apenas um pouco" (2007 [1907]: 191). O asunto é complexo, pero cabería considerar válida a lección de A,

- 47, v. 22. **Mais** quen vos ousa, mia sennor, catar (10)
 48, v. 6. **mais** jur' e faço-lles creer (8)²⁵
 48, v. 20. (... nega-lo-ei) mentr' o sén non perder, **mais** sei (que mi-o tollerá...) (8)
 48, v. 28. ond' aja **máis** pouco pavor (8)
 49, v. 7. **Mais** non a viu, e vai-mi agora dar (10)²⁶
 49, v. 22. **mais** d' ùa ren ei ora gran pavor (10)
 50, v. 15. mentre vos vejo, **mais**, pois vos non vir (10)
 50, v. 32. e per qual guissa m' ei **máis** a perder? (10)²⁷
 51, v. 23. (E porque me seria mui mellor²⁸) morte ca **máis** esta coita sofrer (10)²⁹
 52, v. 4. e ja **máis** nunca m' outro ben façades (10')
 52, v. 9. e que vos ama **máis** que outra ren (10)
 52, v. 17. **mais**, se Deus quiser que vos dig' alguen (10)³⁰
 53, v. 8. Que am' eu **máis** ca min nen al (8)
 53, v. 10. d' amar tal sennor **máis** ca mi (8)³¹
 53, v. 14. **mais** a min dereito non val (8)
 54, v. 7. Ca me seria **máis** mester (8)³²
 55, v. 18. (... com' ar poderon viver³³) eno mundo ja **máis** des i (8)
 55, v. 24. **mais** converra-ll' én a sofrer (8)³⁴

que podería parafrasearse como 'pero quítame enseguida este pesar niso [é dicir, que o poeta entre en poder da *señor*] o voso bo prez'. Antes de manipular a lección manuscrita, preferimos deixar en aberto a cuestión, para abordala con maior detalle noutra sede.

²⁵ En Bertolucci, *mays jur' e faço-lhis creer* (1992 [1963]: 86), seguindo a lección de *B* 160, facolhis.

²⁶ Bertolucci edita *Mays nona viu e vay-m' agora dar* (1992 [1963]: 88), en concordancia con *B* 161, *Mays noua uiu enay magora dar*.

²⁷ En Michaëlis, *¿E por qual guisa m' ei mais [a] perder?* (1990 [1904], I: 108), aínda que, como xa sinalou Bertolucci, que edita *e per qual guisa m' ei mays a perder?* (cfr. 1992 [1963]: 91, 92, nota ao verso 32), non se observa ausencia do enlace preposicional nin en *B* (162: ep q̄l g¹sa mei mays a pder) nin, sobre todo, no manuscrito que aquí nos interesa de modo particular, *A* (e p qual guissa mei mais a pder).

²⁸ Bertolucci imprime *e porque mi seria mui melhor* (1992 [1963]: 93), de acordo coa lección de *B* 163: E por q̄mj seria muj melh^f.

²⁹ morteca mais esta coita soffrer {e} *A*. No manuscrito, sobre a vogal palatal de *morte* raspouse, talvez, a marca que sinalaba o punto do texto no que se debía inserir o elemento presente na marxe.

³⁰ En Bertolucci, *mays se Deus quiser que vos diga / alguen* (1992 [1963]: 95), de acordo coa lección de *B* 164: mays se d's q¹f q̄ u9(?) diga alguē.

³¹ Bertolucci edita *d' amar tal senhor mays ca min* (1992 [1963]: 97), en concordancia con *B* 165: damar tal senh^f mays camī, aínda que a forma de *A* é lexítima – e evitaría o problema da rima de vogal oral con vogal nasal; o verso precedente ofrece en rima o adverbio pronominal *i*.

³² En Bertolucci, *Ca mi seria mays mester* (1992 [1963]: 99), conforme á lección de *B* 166: Camj seria mays mester.

³³ Bertolucci edita *com' er poderom viver* (1992 [1963]: 101), seguindo o texto de *B* 167: comer pod'om uiu'.

³⁴ Bertolucci imprime *mays converrá-lhi / en a sofrer* (1992 [1963]: 102), de acordo con *B* 167: mays cōueiralhi en a sofrer.

- 55, v. 29. **Mais** cree-ll' -ei a quen leixar (8)³⁵
 59, v. 17. ca non poss' eu con el, **mais** poder-m' -edes (10')
 60, v. 3. **mais** d' outra guiss' aven a mi (8)³⁶
 63, v. 21. **mais** agora ja, por me **máis** coitar (10)
 64, v. 19. (... nunca ja tan coitado sera) ome no mund', e **máis** vos direi ja (10)³⁷
 65, v. 12. **mais**, da gran coita do meu coraçõ (10)
 67, v. 12. **mais**, se lle ren de mia coita disser (10)³⁸
 68, v. 17. **mais**, por Deus, guardade-vos i (8)
 69, v. 3. a **máis** fremosa que eu nunca vi (10)
 70, v. 9. Non poderei eu **máis** viver (8)
 70, v. 11. **mais** ar dizede-me vós al (8)
 72, v. 16. **mais**, que farei, ai meu lum' e meu ben (10)
 75, vv. 6, 12, 18, 24. *que me non leixe **máis** eno mundo viver* (12)³⁹
 75, v. 14. que am' eu **máis** ca o meu coraçõ (10)
 77, v. 4. **mais**, que pouco que mi a min val! (8)
 77, v. 19. **mais** a Deus rogarei por én (8)
 77, v. 26. me desama **máis** d' outra ren (8)
 78, v. 7. **Mais** en grave dia naci (8)⁴⁰
 79, v. 4. **mais** direi-vos do que m' é mal (8)
 79, v. 10. **mais** pesa-me de coraçõ (8)
 79, v. 14. ca non poss' eu **máis** endurar (8)
 79, v. 16. **mais** pesa-me **máis** d' outra ren (8)
 80, v. 4. **mais** rogarei a mia sennor (8)
 80, vv. 9, 15. **mais** quer' eu mia sennor rogar (8)
 81, v. 2. e non lle-lo quer' eu ja **máis** negar (10)⁴¹

³⁵ En Bertolucci, *Mays creer-lh' ei a quen leixar* (1992 [1963]: 102), seguindo B 167: Mays creerlhei aquē leixar.

³⁶ En Michaëlis, *mais d' outra guis' aven a mi* (1990 [1904], I: 125); en Bertolucci, *mays d' outra guis' aven a mi* (1992 [1963]: 110). guisa – o último grafema forma parte do vocábulo que segue – é lección de B 171.

³⁷ Minervini edita *home no mundo; e mays vos direy ja* (1974: 33), atendendo ao texto de B 176: home nō – a lineta anulouse cun trazo de pluma – mudo e mays u9 direy ia.

³⁸ En Minervini, *Mays, se lhi ren de mha coyta disser* (1974: 44), seguindo B 179: mays selhi rē demha coyta disf.

³⁹ Para a variación que o refrán ofrece en B 188, nas estrofas terceira e cuarta, con respecto a A, véxase Michaëlis (1990 [1904], I: 160).

⁴⁰ *Mais* en gra u e dia naçi A. Como minúscula que serviría como guía para o rubricador debeuse escribir, nun primeiro momento, *a*; sobre este elemento, en letra diferente, máis grande, e tinta máis clara, anotouse o grafema *M*.

⁴¹ τ non lle lo (ουσο ριζερ) quereu ia / mais negar A. Aínda que Michaëlis sinala que na marxe dereita da columna de escritura o amanuense trazou unha cruz (+) “para chamar a atención do revisor, a cujo cargo ficavam as emendas” (1990 [1904], I: 170), esta parece tardía, diversa das que se rexistran noutros puntos do manuscrito (véxanse, así, a que acompaña o verso comentado na nota 15 deste traballo ou as que se localizan nos ff. 23r, col. b, ou 50r, col. b, entre outras).

- 81, v. 8. (... *ensandeci / pola mellor dona que vi*) Nen **máis** fremosa, lles direi, de pran (10)
- 81, v. 11. nen pola que og' eu sei **máis** de prez (10)
- 81, v. 17. **mais**, pois me coitan, dizer-lle-la-ei (10)
- 82, v. 3. min faz **máis** coitado viver (8)
- 82, v. 6. a **máis** fremosa nen mellor (8)
- 82, v. 20. **mais** cuid' en quanto mal min vén (8)⁴²
- 84, v. 2. (Cuidava-m' eu que amigos avia) muitos no mundo, **mais**, mao pecado (10')
- 84, v. 10. no[n] llo dizen, **mais**, se tan acordado (foss' algun deles...) (10')⁴³
- 84, v. 15. **Mais** aquest' é cousa mui desguisada (10')⁴⁴
- 85, v. 5. e **máis** mansa das que eu nunca vi (10)
- 85, v. 7. (aquesta fez[o] desear a min⁴⁵) Deus por ja **máis** nunca coita perder (10)
- 85, v. 17. per boa fe, **mais** atanto farei (10)⁴⁶
- 86, v. 8. **Mais**, mia sennor, fui desave[n]turado (10')⁴⁷
- 86, v. 15. E, mia sennor, por Deus, que **máis** loado (fez...) (10')
- 86, v. 17. (... por Deus, que máis loado / fez vosso prez ...) e vós das outras donas **máis** valer (10)⁴⁸
- 87, v. 4. (... poi-la vi) nunca ja **máis** prazer ar vi (8)
- 87, v. 17. **mais** Deus, que mi-a fezo veer (8)

⁴² En Michaëlis, *Mais cuid' en quanto mal mi ven!* (1990 [1904], I: 175), en Blasco, *Mais cuid' en quanto mal mi ven!* (1984: 65), seguindo a lección de B 186bis, *mj*. Non obstante, xa Lang comentara: "V. 1972 Não há qualquer razão para substituir *min*, transmitido em CA., por *mi*, sobretudo por não estar na rima" (2010 [1908]: 410).

⁴³ no llo dizen. *mais* se tan acordado A; B 188bis envía nō, lección que adopta Blasco (1984: 73) e que parece seguir Michaëlis, que non marca o engadido cos procedementos habituais nin rexistra a forma en aparato (1990 [1904], I: 179).

⁴⁴ *Miais* aquest e cousa mui desguisada A.

⁴⁵ A lección de A, *aquesta fez desear / a min*, ofrece un verso hipómetro. Michaëlis imprime *aquesta fez[o] desear a mi* (1990 [1904], I: 181), recollendo en aparato a forma de B 189bis, *fezo*, que Blasco selecciona na súa edición: *aquesta fezo desear a min* (1984: 77). A lección completa de B para este verso é *aq̄sta fezo desear amj*. Repárese nas diversas opcións seguidas pola crítica para a forma en rima. Para os argumentos que xustifican a emenda que aquí se propón, véxase Arbor Aldea (2010, 2011).

⁴⁶ (ḡ) per boa fe *mais* atanto farei A; no manuscrito, o grafema inicial do segmento foi, ademais, anulado cun trazo de pluma. En Michaëlis, que non alude á corrección que ofrece o códice, *per bōa fē* (1990 [1904], I: 181); en Blasco, que si comenta este particular no aparato crítico, *per bōa fē* (1984: 77, 78), en concordancia con B 189bis, *bōa*.

⁴⁷ *Mais* mia sēnor fuy desaueturado A. En Michaëlis, *desaventurado* (1990 [1904], I: 183), sen posteriores comentarios; en Blasco, *desaventurado* (1984: 83), seguindo a lección de B 190, *desauētād*.

⁴⁸ En Michaëlis, *e vos das outras donas mais valer* (1990 [1904], I: 184), aínda que o pronome é tónico.

- 87, v. 26. (... mentr' eu o sén) ouver, **mais**, se perder o sén (8)⁴⁹
 88, v. 8. **Mais**, amigos, mal día fui por mi (10)
 *89, v. 19. ca **máis** val morte ca morrer assi (10)⁵⁰
 89, v. 25. **máis** fremosa de quantas donas vi (10)
 89, v. 29. (... e por que perdi) O sén, e **máis** vos end' ora diria (10')⁵¹
 90, v. 4. e **máis** me devi' a queixar (8)⁵²
 91, v. 12. e non querria ja **máis** viv' andar (10)
 92, v. 14. ou me non leixe **máis** viver (8)
 93, v. 2. me queren mal os **máis** dos que eu sei (10)
 93, v. 6. (ja m' eles sempre mal poden querer) por aquesto, **mais**, enquant' eu viver (10)
 95, v. 16. **máis** fremosa de quantas son (8)
 96, v. 18. e desejo sempre **máis** d' al (8)
 96, v. 19. (e desejo sempre máis d' al) de llo dizer, **mais** ei pavor (8)
 96, v. 22. **Mais** rog' a Deus, que sab' o mal (8)⁵³
 97, v. 8. e amo **máis** de quantas cousas son (10)
 97, v. 16. **mais**, pois per vós tan muito de mal ei (10)
 99, v. 1. **Máis** de mil vezes coid' eu eno dia (10')⁵⁴
 101, v. 26. **mais** porque dig' a verdade, sennor (10')
 102, v. 7. **máis** fremosa de quantas donas vi (10)
 102, v. 19. **mais** rogarei tanto nostro Sennor (10)
 102, v. 24. (... non) vi nunca **máis** prazer, nen ja **máis** non (mi ar veerei...) (10)
 103, v. 7. **máis** fremosa das donas que eu vi! (10)
 103, v. 15. **Mais**, u mi-a Deus prime[i]ro fez veer (10)⁵⁵

⁴⁹ ouver mais se poder o sen *A*. En Michaëlis, que non recolle a lección de *A* en aparato, *perder* (1990 [1904], I: 186). Tamén Blasco corrixe así a lección de *A*, que envía ao aparato de variantes (1984: 88). En *B* 191, *pder*.

⁵⁰ Michaëlis, *Ca mais val morte ca viver assi* (1990 [1904], I: 189), corrixe – conforme a *B* 193, *ca mays ual morte q̄ uiuer assy* – a lección de *A*, que Blasco conserva (1984: 99 e 102, nota 19). Aínda que o texto do códice da Ajuda podería resultar contrario á lóxica, optamos por conservalo; na edición desta colectánea poética volveremos sobre o argumento, comentando de modo oportuno o verso.

⁵¹ Michaëlis edita *O sen; e mais vos end' ora diria*, considerando a forma pronominal tónica (1990 [1904], I: 190).

⁵² En Michaëlis e Blasco, *e mais me devia queixar* (1990 [1904], I: 191; 1984: 105). A solución proposta obedece a razóns puramente cuantitativas: segundo os datos que nos facilita M. Ferreiro, a construción máis frecuente na lingua trobadoresca é *dever + a + infinitivo*. Así, documentaríanse 139 casos de *dever + a + infinitivo* – incluídos os 21 de *devi' a + infinitivo* –, 116 deles seguros; fronte a isto, rexistraríanse 68 exemplos da construción sen enlace preposicional, incluídos aqueles segmentos, poucos, en que o infinitivo vai antes de *dever* e nos que, por tanto, non cadra a presenza da preposición.

⁵³ *Mais* rog a d's q̄ sab o mal *A*. No manuscrito a letra de espera é lexible, contrariamente a canto sinala Blasco, que edita <M>*ais* (1984: 142; véxase, nesa mesma páxina, o aparato crítico).

⁵⁴ *MAis* de mil uezes coideu eno dia *A*, con letra de espera lexible; Blasco, que indica que esta falta no manuscrito, sérvese do texto de *B* 206, *Mays* (1984: 151 e 152, aparato).

- 103, v. 16. **máis** me valvera de morrer enton (10)⁵⁶
 104, v. 12. (nen a que eu vi parecer mellor) de quantas donas vi, e **máis** valer (10)
 104, v. 15. E, pero **máis** toller non me podía (do que me tolle...) (10')
 104, v. 19. (... que ja nunca dia / esté, nen noite, que aja sabor) de min, nen d' al, que mi á **máis** a toller (10)⁵⁷
 104, v. 21. que ést' o **máis** que me toller podía (10')⁵⁸
 106, v. 4. (se é Joana, se Sancha, se quen⁵⁹) se Maria, **mais** eu tan coitad' ando (10')⁶⁰
 106, v. 32. **Mai-lo** que vai tal pregunta fazer (10)
 107, v. 5. per bõa fe, que amo **máis** ca mi (10)
 107, v. 18. de que ja **máis** non sera sabedor (10)⁶¹
 107, v. 27. morrer poss' eu, **mais** nunca llo direi (10)
 109, v. 11. (que a mello-los fez ensandecer) dona do mundo, **mais**, se verdad' é (10)
 110, v. 5. **mais** alguen foi que lle disse por min (10)⁶²
 110, v. 24. (e non poss' end' o coraçõn partir) nen os ollos, **mais** non ous' ala ir (10)
 113, v. 3. **mais** ei dela tan gran pavor (8)
 113, v. 9. (Diria-ll' eu de coraçõn / como me faz perder o sèn) o seu bon parecer, **mais** non (ous' e...⁶³) (8)

⁵⁵ Mais u mia d's primero fez ueer *A*. En Michaëlis, *prime[i]ro*, malia que recolle en aparato a lección de *B* 211 (p^rmeyro), coa forma ditongada (1990 [1904], I: 214, 213). En Blasco, *primeiro*, con erro do editor ao indicar a lección de *A* (cfr. 1984: 169, 170, aparato).

⁵⁶ mais me ualuera demorrer enton {ualuera} {de morrer enton} *A*. O segmento textual foi escrito sobre raspadura a partir da forma do pronome átono.

⁵⁷ En Michaëlis, *de min, nen d' al que mi-á mais tolher* (1990 [1904], I: 215); en Blasco, *de min, nen d' al! Que mi á mais a toller?* (1984: 173, 176, nota 19), que segue a suxestión de Nobiling no tocante á puntuación (cfr. 2007 [1907]: 193).

⁵⁸ {toller podía} q̄ est omais que me toller podía *A*; os dous últimos vocábulos do verso son froito de corrección; están escritos sobre raspadura. En Michaëlis, *que est o mais que me tolher podía* (1990 [1904], I: 215). Para a forma *éste*, véxase a bibliografía referida na nota 20.

⁵⁹ se / (s)e ioana se sancha se quen *A*. Este segmento presenta varias intervencións correctoras; así, o primeiro vocábulo debeu ser engadido nun segundo momento, no contexto dunha emenda que lle afectou ao inicio da seguinte liña de texto; á esquerda desta, o pergamiño está raspado, anulándose un *e* do que aínda quedan restos; finalmente, sobre a vogal palatal de ioana obsérvase unha lixeira raspadura.

⁶⁰ mais / eu tan coit() and ando *A*. No manuscrito anulouse algún carácter mediante raspadura, observándose, non obstante, a escritura errada da parte final do verso (cfr. Michaëlis 1990 [1904], I: 219; Blasco 1984: 184, 186, nota 4). A lección de *B* 214-215 é se Maria mays mays eu tam coytadando.

⁶¹ {sera} {sabor} de que ia mais nō sera sabedor *A*. Os dous últimos vocábulos do verso están escritos sobre raspadura (no segundo deles, *sabor*, aínda se observa que o amanuense escribiu primeiro *se*, trocando despois o *e* en *a*).

⁶² Michaëlis edita *mais alguen foi que lhe disse por mi* (1990 [1904], I: 225), corrixindo a lección de *A*, por min (en *B* 219, por mj).

⁶³ ous e todo aquesto mi auen *A*. A seguir da sibilante obsérvase un inicio de grafema que non foi continuado. Carter indica que se borrou un *i* (1941: 69). En Tavani, *ou's, e* (1988: 250), seguramente

- 113, v. 16. **mais** non a rogarei por én (8)
 114, v. 11. (pois a vós pesa de vos eu dizer) qual ben vos quero, **mais** a Deus rogar (quer' eu...) (10)⁶⁴
 114, v. 20. que vos eu ame **máis** d' outra moller (10)⁶⁵
 115, v. 2. que eu desejava **máis** al (8)
 115, v. 14. que deseg' eu **máis** d' outra ren (8)
 115, v. 16. amei-vos muito **máis** ca mi (8)
 115, v. 21. (d' u eu amasse outra moller) **máis** ca vós; **mais**, pois que Deus quer (8)
 116, v. 14. me non leixa convosco **máis** morar (10)⁶⁶
 117, v. 8. **Mais** valla-me contra vós, por Deus, i (10)
 117, v. 15. **Mai-la** mesura, que tanto valer (sennor, sol sempr' a quen-na Deus quer dar) (10)
 118, v. 12. ainda vos de seu ben **máis** direi (10)
 118, v. 19. **mais** rog' a Deus, que lle tanto ben fez (10)
 120, v. 12. (com' aver sempr' a desejar) **máis** d' outra ren de a veer (8)
 120, v. 13. **Mais** non pod' aquesto saber (8)
 121, v. 9. que eu desejo **máis** que outra ren (10)
 122, v. 15. ca perderei eu o corpo, **mais** non (tan gran pesar...) (10)
 123, v. 1. Se vus eu amo **máis** que outra ren (10)
 123, v. 7. Se vus eu amo **máis** d' outra moller (10)
 123, v. 8. nen ca outr' om', e **máis** ca min nen al (10)⁶⁷
 125, v. 1. [D]es **oge-mais** ja sempr' eu rogarei (10)⁶⁸
 125, v. 8. (... serei rogador) des **oge-mais** pola mia mort' a Deus (10)
 125, v. 16. **mais**, mia sennor, ja per vós sei assi (10)

por erro, como demostra a consulta da versión precedente deste traballo: *ous'*, e (1961: 53). En B 226, *ousei todaq̄stamj̄ auen*.

⁶⁴ {bē uos q̄ro} qual bē u'9/ q̄ro. *mais* a d's rogar A. A forma de presente e os dous vocábulos precedentes son froito de corrección; están reproducidos sobre raspadura. Na marxe esquerda da columna de escritura, na que se consignou a lección que serviu para realizar a emenda, cancelouse algún segmento textual anotado previamente.

⁶⁵ {q̄u9 eu} q̄ u9 euame *mais* doutra moller A. Os tres primeiros vocábulos do verso presentan indicios de corrección; o pergamiño foi raspado.

⁶⁶ me non leixa conuusco *mais* morar A. Michaëlis, malia que a forma é tónica, conserva a solución latinizante do manuscrito: *me non leixa convusco mais morar* (1990 [1904], I: 241). Spampinato Beretta, que segue a lección de B 232, me nō leixa uosco *mays* morar, edita *me non leixa vosco mais morar* (1987: 83). A autora non acompaña a escolla de ningún comentario en nota relativo á medida do verso, hipómetro na súa proposta de lectura e na versión do apógrafo colocciano.

⁶⁷ A lectura que se ofrece para este verso procede dunha indicación de M. Ferreiro. En Michaëlis, *nen ca outr' ome, mais ca min nen al* (1990 [1904], I: 252). En Spampinato Beretta, *nen ca outr' ome, mais ca mi nen al* (1987: 113), fronte a A, ca mī, e B 238bis, ca m̄j̄.

⁶⁸ A letra de espera está ausente en A, []Esoge *mais* ia senpreu roga/rei, fronte ao que se verifica en B 240, como ben sinala Spampinato Beretta no aparato crítico (1987: 118).

- 127, v. 11. **mais** en tan grave día foi por min (10)⁶⁹
 127, v. 12. ca **máis** coitad' ando ca ant' andava (10')
 129, v. 15. Mentr' eu viver, **mais** ja non viverei (senon mui pouco...) (10)
 129, v. 22. **Mais**, a que sazon que m' eu acordei! (10)⁷⁰
 129, v. 25. **mais** eu, cativo, e que receei? (10)
 130, v. 6. (... e non llo dizer eu) nen outre por min, **mais** ela de seu
 (o entender...⁷¹) (10)
 130, v. 9. o **máis** de ben que eu querri' aver (10)
 130, v. 18. e mal me vai, **mais** peor m' er ia (9')⁷²
 130, v. 20. (e por esto querria eu assi) que o soubesse ela, **mais** non per min (10)⁷³
 131, v. 10. (... como me vejo morrer) por vós, sennor, **mais** non poss' al fazer (10)
 131, v. 27. e, mia sennor, **máis** vos direi eu én (10)
 132, v. 2. (... e loei mia sennor) **máis** de quantas outras donas eu vi (10)
 132, v. 8. (ca ben assi faz a min mia sennor) E **máis** fremosa dona nen mellor (10)⁷⁴
 132, v. 17. **mais** ar ajan de seu quen as loar (10)⁷⁵
 133, v. 13. (que a fezeron mellor parecer) de quantas donas vi, e **máis** valer (10)
 133, v. 19. (... ja non guarria) eu **máis** no mundo, ca non ei poder (10)⁷⁶
 133, v. 20. (... ca non ei poder) de ja **máis** aquesta coita sofrer (10)

⁶⁹ En Michaëlis, *por mi* (1990 [1904], I: 257), probablemente seguindo a lección de B 242, por my, que non consigna en nota. Coincidente coa lectura da estudosa alemá é a de Spampinato Beretta (1984: 128).

⁷⁰ *Mais á que sazon que m' eu acordei* (Michaëlis, 1990 [1904], I: 262), con corrección en Lorenzo Gradín-Marcenaro (2010: 98, 107, nota 22): *Mais ¿a que sazon que m'eu acordei / ...?* Concordamos na interpretación da forma en causa como preposición.

⁷¹ A ofrece unha lección o entender como seria, irregular desde o punto de vista métrico. B 251 envía, en correspondencia con este segmento, o entender mais como seeria. Michaëlis edita [*sen*] o *entender como seria* (1990 [1904], I: 263); Lorenzo Gradín-Marcenaro propoñen *o entender; mais ¿como seria?*, de acordo co apógrafo colocciano, aínda que simplifican, con erro para a medida, a dobre vogal presente na forma conxugada (2010: 110, 116, nota 7).

⁷² En Michaëlis (1990 [1904], I: 264) e Lorenzo Gradín-Marcenaro, que consideran a forma manuscrita como un erro de copia (2010: 110, 118), *m' iria*. A solución proposta no verso pertence ao Profesor M. Ferreiro.

⁷³ En Michaëlis, *per mi* (1990 [1904], I: 264), fronte á lección dos códigos, p mī A : pñj B (251).

⁷⁴ En Michaëlis, *A mais fremosa* (1990 [1904], I: 268); en Lorenzo Gradín-Marcenaro, *a máis fremosa* (2010: 128). En B 253 podería lerse A mays, aínda que a maiúscula parece refeita sobre un E precedente. En aparato, Lorenzo Gradín-Marcenaro, que non indican a lección de A, recollen E mays B (2010: 129).

⁷⁵ Michaëlis (1990 [1904], I: 269) e Lorenzo Gradín-Marcenaro (2010: 128) ofrecen no texto unha solución *quen-nas* para unha forma qnas, común a ambos os dous códigos, A e B (253). Sobre este particular, véxanse, a título de exemplo, os comentarios de Lang (2010 [1908]: 387-388, 418, nota ao verso 3161).

⁷⁶ eu mais nõ mundo A.

- 134, v. 6. **mais** vee-la-ei pouco, e irei én (10)⁷⁷
 134, v. 17. **mais**, pero pois lle non ei a dizer (o ben...) (10)
 134, v. 19. (... tenno que non) é mia prol d' ir i, **mais** sei al por én (10)
 135, v. 14. (... e amarei) mentr' eu viver, **mais** non viverei ja (10)⁷⁸
 135, v. 15. (non viverei ja) **Máis** des aqui, de pran, per nulla ren (10)
 136, v. 10. **mais**, enquant' ora non vir mia sennor (10)
 *136, v. 15. Ca, de pran, est' é oge **máis** de ben (que ei...) (10)⁷⁹
 137, v. 4. que amei sempre **máis** ca outra ren (10)
 137, v. 30. e en valer mui **máis** d' outra moller (10)
 139, vv. 6, 12, 18. (*ainda ll' eu mui mellor querria se podesse, mais non pod[e]ria* (9'))⁸⁰
 140, v. 16. **mais** tant' esforc' ei no meu coraçõ (10)⁸¹
 141, v. 4. (ouve por vós, fremosa mia sennor) a morrer, e morrera, **mais** cuidei (10)⁸²
 141, v. 9. (Cuidando...) morrera eu, **mais**, polo mui gran ben (que vus quero...) (10)
 141, v. 10. (...mais, polo mui gran ben) que vus quero, **máis** me fez Deus coidar (10)
 141, v. 16. (Cuidand' en...) morrera eu, **mais** acorde[i]-m' enton (10)⁸³
 144, v. 10. **mais** pero de fazer ei ja (*a mia sennor mui gran pesar*) (8)
 146, v. 4. **Mais**, pois me vejo que x' El quer assi (10)
 146, vv. 5, 11, 17. *quant' eu oimais no coraçõ tever* (10)
 146, v. 13. E des **oimais** non pod' El saber ren (10)
 146, v. 16. **mais** vedes que vo-ll' eu farei por én (10)
 147, v. 16. **mais**, mia sennor, rogo-vos eu por Deus (10)⁸⁴

⁷⁷ mais ueela ei / pouco e irey en {o} A. No manuscrito, despois da consoante velar apréciase un o en tamaño pequeno, en tinta feble, de atribución dubidosa. Unha marca de corrección situada despois da forma adverbial sinala o punto do texto no que debía inserirse o elemento escrito na marxe.

⁷⁸ {uiuerey} mentreu uiuer mais nõ uiueri ia A. As dúas últimas formas do verso son froito de corrección.

⁷⁹ En Lorenzo Gradín-Marcenaro, *Ca, de pran, est' é oj' o máis de ben*. Os editores acompañan a súa emenda con esta nota: "La lezione di A è corretta dal punto di vista metrico, ma sintatticamente non è possibile trovare nelle fonti consultate la costruzione partitiva senza l'articolo determinato. La lezione di B [257] (*este oro mays d' ben* [bē]), verosimilmente dovuta alla confusione del grafema j o i con r, è priva di significato" (2010: 161, 166, nota 15). Dado que este é aínda un traballo en curso, deixamos aberta a cuestión, mantendo o texto enviado por A.

⁸⁰ se po/desse mais non podria A. En Michaëlis, que non marca a integración, *poderia* (1990 [1904], I: 281-282), forma que coincide coa lección de B 260 e coa presente en Lorenzo Gradín-Marcenaro (2010: 182).

⁸¹ En Michaëlis, *tant*, probablemente por erro tipográfico (1990 [1904], I: 283).

⁸² {τ morrera mais / cuydey} amorrer τ morrera mais cuydey A. A partir da nota tironiana, incluída, o texto foi corrixido; está escrito sobre raspadura.

⁸³ morrera eu mais acorde menton A. Michaëlis (1990 [1904], I: 285, 284) insire a vogal palatal como reconstrución crítica, consignando en aparato a lección de B 262, acordey, que seguen Lorenzo Gradín-Marcenaro no seu texto (2010: 193).

⁸⁴ Piccat edita *mais, mia sennor, rogo-vus én, por Deus* (1995: 160), aínda que a lección manuscrita, *eu*, común a A e B (270), ten pleno sentido.

- 150, v. 3. ([M]uito pun[n]jei de vus negar⁸⁵, / sennor fremosa, o gran ben⁸⁶) que vus quero, **mais** ja per ren (8)
- 150, v. 9. (que podesse meu coraçõ) encobrir, **mais** no-me perdon (8)
- 150, v. 22. **mais** é 'si, que poder non ei (8)⁸⁷
- 150, v. 27. E negara-vo-l' eu, **mais** non (quis Deus...) (8)⁸⁸
- 151, v. 2. de que vus amo **máis** ca min nen al (10)
- 152, v. 11. en vus amar, mia sennor, **máis** ca mi (10)⁸⁹
- 152, v. 16. (i me faredes aquel maior ben) daqueste mund', e que **máis** desejei (10)
- 152, v. 17. (... e que máis desejei) des que vos vi, e **máis** vos én direi (10)
- 153, v. 18. (... e conven-mi a guardar) de mi-o saberdes, quant' eu **máis** poder (10)
- 155, v. 20. **mais** por verdade o dizer (8)⁹⁰
- 156, v. 9. **mais** de tod' esto ne m' én cal (8)⁹¹
- 156, v. 13. **mais** non os quise Deus quitar (8)
- 157, v. 3. e **máis** fremosa, e de mellor prez (10)
- 157, v. 4. e a que fez **máis** fremoso falar (10)
- 160, v. 3. (...a coita que comigo) ei, nen ar ei a quen ouss' én **máis** dizer, e digo (13')⁹²
- 160, v. 13. tod' aquest' eu entendo, e quen **máis** quiser entenda (13')
- 160, v. 18. des que vi o que vi, e **máis** non vus én diria (13')⁹³
- 161, v. 10. (... e todo mi ora fal) e **demais** Deus, e viv' en coita tal (10)
- 161, v. 14. nen o poden ja **máis** per mi saber (10)

⁸⁵ []uito punnei de uus negar *A*; talvez queden restos da minúscula para o rubricador, *m*. En Michaëlis, *Muito punhei de vus negar*, con comentario relativo ao elemento omitido na representación da palatal (1990 [1904], I: 300). Piccat, que recolle a lección de *A*, manuscrito único para este texto, en aparato, e que comenta nas notas a ausencia da letra de espera, edita (*M*)uito punnei de vus negar (1995: 183, 184, 182).

⁸⁶ sen/nor fremosa o () gran ben *A*; no manuscrito anulouse un vocábulo mediante raspadura.

⁸⁷ En Piccat, *mais é si que poder non ei* (1995: 184). Para a presenza da forma aferética 'ssi ('si) no corpus lírico galego-portugués e para a forma *si*, léanse as reflexións de Ferreiro (2011), que ilustran a solución que adoptamos no verso, mencionado explicitamente no traballo deste estudoso.

⁸⁸ *E* negara uoleu mais non (~~quis~~) / quis deus neno meu coraçõ *A*.

⁸⁹ Piccat (1995: 202) ofrece unha lectura errada para a forma en rima: *ca mi* (mĩ en aparato). En *A*, relator único da cantiga, lese mi.

⁹⁰ mais pur uerdade o dizer *A*. Emendamos, conforme a Michaëlis, *por* (1990 [1904], I: 308), a forma latinizante do códice da Ajuda, relator único para este texto. Tamén Piccat edita *por*, forma que identifica, erroneamente, como propia do manuscrito (cfr. 1995: 223, 226, nota 20).

⁹¹ En Michaëlis, *mais de tod' esto ren m' enchal* (1990 [1904], I: 309), con comentario en Lang (2010 [1908]: 422, v. 3659) e apurada anotación de Piccat (1995: 231-232, nota 9); para esta fórmula, véxase García-Sabell Tormo (1991: 85-88) e bibliografía citada.

⁹² En Michaëlis (1990 [1904], I: 321) e Correia (2001: 253), *ous' én*.

⁹³ En Correia, *non vos* (2001: 253), aínda que *A*, manuscrito único para esta peza, ofrece *uus* por extenso. A estudosa adopta esta práctica para outros versos do trobador (véxanse as cantigas I, vv. 1, 4, 31; IV, v. 19, ..., entre outras), aínda que a lección manuscrita non se indica en nota e a decisión non é obxecto de comentario no apartado dedicado aos criterios seguidos na *dispositio textus*. No sucesivo non referiremos este particular da edición da autora portuguesa.

- 161, v. 17. (... en al) nunca falei, **mais** fezo-a Deus qual (El mellor...) (10)
 161, v. 25. [M]ai-la mia ventura e aquestes meus (ollos...) (10)⁹⁴
 162, v. 15. (... quando vi os seus) ollos, pero non dixi **máis**, par Deus (10)
 163, v. 3. que me valvera **máis** non os aver (10)
 163, vv. 6, 12, 18. **mais** mal dia eu dos meus ollos vi (10)
 163, v. 10. e queixar-m'-ia, **mais** non ei a quen (10)
 166, v. 18. ou porque do mund' é a **máis** amada (10)⁹⁵
 167, v. 7. (con quen o falass', e que se doesse⁹⁶) del, **mais** non sei de Deus se poderia (10)⁹⁷
 167, v. 10. (... ca lle daria) **máis** longa vida, e que lli faria (10)⁹⁸
 167, v. 11. (... e que lli faria) daquelas coitas aver **máis** vagar (10)
 167, v. 13. (e non sei al per que s'en non perdesse) que **máis** ouvesse, e cedo non morresse (10)⁹⁹
 167, v. 18. **mais** guarde-se quen se poder guardar (10)
 167, v. 30. Ca por **máis mia prol tenno de morrer (10)¹⁰⁰
 168, vv. 6, 12, 18. *senon porque vus amo máis ca min nen al* (12)
 169, v. 5. **mais** quando cuid' en qual mia sennor vi (10)
 169, v. 12. **mais** quand' ar cuido en qual mia sennor vi (10)¹⁰¹

⁹⁴ En Michaëlis, *Mai'-la* (1990 [1904], I: 324). En *A* non se aprecia a letra de espera.

⁹⁵ En Michaëlis, *o[ui] porque* (1990 [1904], I: 333), aínda que a integración non é precisa. A conxunción rexístrase completa en *A* e en *B* (318).

⁹⁶ con queno falasse (e) que se doesse *A*; o grafema subpunteado foi, ademais, anulado cun trazo de pluma. En Michaëlis, *con quen o falass(e), e que se doesse* (1990 [1904], I: 334). *B* 319 recolle Con quen as falasse que se dosse.

⁹⁷ {de} mais non sei deus se poderia *A*. A marca que sinala o lugar do texto no que debía inserirse a forma escrita na marxe localízase antes da voz *deus*. *B* 319 ofrece a lección Del mays non sey de de9 se poderia.

⁹⁸ En Michaëlis, *lh'i faria* (1990 [1904], I: 334); en Correia, *lhi faria* (2001: 353). Aínda que ambas as dúas opcións editoriais poderían ser válidas, e aínda que a forma pronominal *lhi* está pouco representada en *A* (véxase, neste mesmo texto, o v. 21 e a cantiga 170, v. 6), consideramos que pode manterse como tal, sen participar da crase con ningún outro elemento.

⁹⁹ En Michaëlis, *que[n] mais ouvesse* (1990 [1904], I: 334). Véxase a explicación de Correia, que rexeita a integración da estudosa alemá, ao considerar que a forma *que* ten valor concessivo: "considerando concessivo o "que" da lição manuscrita, o passo faz perfeito sentido: "... por mais juízo que tivesse" (2001: 360, nota 12-13).

¹⁰⁰ Marcamos con dobre asterisco este verso, en canto podería formar parte dunha cantiga á parte. C. Michaëlis editouno, con dúbidas, xunto cos precedentes, formando parte dun texto único (167-168), constituído por tres estrofas e cinco *findas* (1990 [1904], I: 334-336; véxase a argumentación da filóloga nas páxinas 334-335 a favor desta solución). A. Correia considerou, pola súa parte, que se trataba de pezas diversas, dedicándolle ao argumento un extenso comentario (cfr. 2001: 347-370, e, en concreto, 347-351, para os principios que xustifican a súa decisión crítica). Dado que non é posible abordar nesta sede a cuestión con detalle, apuntamos unicamente o problema, remitindo á edición de *A* que preparamos para unha análise pormenorizada deste particular.

¹⁰¹ mays quãd ar cuido en qual mia sennor uj *A*; debaixo do grafema correspondente á vogal velar de grao medio, no pergamiño parece observarse unha lixeira raspadura. Michaëlis edita *mais quand' ar*

- 169, v. 16. no[n] á mester de ende **má[i]s** dizer (10)¹⁰²
 170, v. 4. **mais** u menti quero-mi-o eu dizer (10)
 170, v. 9. (... a fez parecer mellor) e mui **máis** mansa, e **máis** con razon (10)
 172, v. 8. (Pois estas coitas eu ei a sofrer) que vos ja dixe, **máis** ca morte m' é (10)¹⁰³
 173, v. 16. nunca ja **máis** con pesar morrerei (10)
 174, v. 6, 12, 18. *e nunca vus máis direi én* (8)
 174, v. 10. **mais** digu' esto, pois me vejo morrer (10)
 175, v. 2. (Da mia sennor, que tan mal dia vi) como Deus sabe, e **máis** non direi én (10)¹⁰⁴
 175, vv. 5, 11, 17. *se og' eu máis de ben querri' aver* (10)¹⁰⁵
 176, v. 7. E **máis** vos direi: o que pod' e val (10)
 176, v. 14. pois algun ome **máis** ama moller (10)
 180, v. 9. **mais** nunca om' en tal coita sera (10)
 181, vv. 5, 11, 17. *que me matasse, mais, por me leixar (viver...)* (10)
 182, v. 3. **mais** non saben de mia fazenda ren (10)
 182, v. 7. e, se **máis** viver, como viverei (10)
 182, v. 8. **Mais** non o saben, nen lle-lo direi (10)
 182, v. 10. **mais** calar-m'-ei con quanto mal me vén (10)
 182, v. 14. (...sei ben ca non mi á de poer¹⁰⁶) consello **máis** do que m' eu i porrei (10)
 182, v. 22. E mellor éste, **mais** sera meu ben (de morrer cedo...) (10)¹⁰⁷

cuid' en qual mia senhor vi (1990 [1904], I: 338); Correia, que rexistra en aparato – con erro na numeración do verso: atribúelle o número 11, cando, en realidade, a lección se corresponde coa do v. 12; *A* ofrece para o v. 11 e *coid en*; *B* 321 *E cuyden* – *coido en* “com o subpontuado”, ofrece unha lectura *Mais quand' ar cuid' en qual mia senhor vi* (2001: 383). *B* 321 envía *cuyden*.

¹⁰² no a mester de(q) ende mas dizer *A*. O grafema anulado mediante punto inferior cancelouse, así mesmo, cun trazo de pluma. Correia edita *non á mester de ende mais dizer*, con esta indicación en aparato: “16. Deo ende (com o subpontuado) mas dizer *A* deo en mays dizer *B*” (2001: 383). Contrariamente a *B* 321, que ofrece unha lección *Non*, en *A* falta o último elemento da negación. Nesta oportunidade, Michaëlis, en modo diverso a canto se verifica noutros casos, marca a integración dos dous elementos ausentes en *A*: *no[n] á mester de ende má[i]s dizer* (1990 [1904], I: 339).

¹⁰³ que u9 dixe mais ca morte me {ia} *A*; a marca que sinala o lugar do texto no que se debía introducir a forma escrita na marxe sitúase despois do pronome *u9*. En *B* 324 lese *Que u9 ia dixi mays ca morte me*.

¹⁰⁴ Michaëlis (1990 [1904], I: 348) e Correia (2001: 455, 459, nota 2), que editan *como Deus sabe, mais non direi én*, corríxen a lección de *A*, que non consideramos errónea. En *B* 327 lese *Como de9 sabe mays non direy en*.

¹⁰⁵ En Michaëlis, *s[e] og' eu mais de ben querria 'ver* (1990 [1904], I: 348-349), aínda que non se observa a falta de ningún elemento en *A* (*B* 327 le, así mesmo, *Se*).

¹⁰⁶ Michaëlis, que recupera a marca de nasalidade vocálica ausente en *A*, edita *põer* (1990 [1904], I: 360).

¹⁰⁷ *E melhor est, e mais será meu ben* (Michaëlis 1990 [1904], I: 361). A propósito da lectura que aquí se ofrece, véxase Ferreiro (2008: 70).

- 183, v. 10. **mais**, pero cuidan saber quant' eu sei (*non saben...*) (10)
 185, v. 3. a **máis** fremosa nen de mellor prez (10)
 186, v. 4. (ei d' ir u ela é sabor) **máis** d' outra ren, e, pois i vou (8)
 187, v. 3. **mais** pero sei eno meu coraçõ (10)
 187, v. 7. **Mais** quer-me mal polo que vos direi (10)¹⁰⁸
 188, v. 10. que nunca vos podesse **máis** amar (10)
 189, v. 14. que a **máis** grave coita de soffrer (vee-la om' é, e ren no[n] lle dizer) (10)¹⁰⁹
 189, v. 16. **mais**, pero ll' eu non ousasse falar (10)
 191, v. 20. que me val **máis** vee-la ùa vez (10)¹¹⁰
 192, v. 9. (... ca non m' é mester) d' eu viver **máis**, se seu ben non ouver (10)
 192, v. 10. **mais** Deus, que pod' a verdade saber (10)
 193, v. 1. Quant' eu **máis** donas mui ben parecer (vej' u eu and', e entendo...) (10)¹¹¹
 193, v. 4. e quantas donas **máis** posso veer (10)
 193, vv. 5, 11, 17. *atant' eu má[i]s desejo mia sennor* (10; en 11 e 17, *máis*)¹¹²
 193, v. 8. u vir das outras as que an **máis** ben (10)
 193, v. 10. e quant' eu ouç' as outras **má[i]s** loar (10)¹¹³
 193, v. 15. das mellores, tant' ela **máis** valra (10)
 193, v. 16. e quant' eu veg' as outras **má[i]s** de prez (10)¹¹⁴
 194, v. 9. **mais**, porque amo tan boa sennor (10)¹¹⁵

¹⁰⁸ *Mays quer-mi mal polo que vos direy* (Barbieri 1980: 41), segundo *B* 339, *quermj*.

¹⁰⁹ En Michaëlis, *qu' é a mais grave coita de soffrer / veê'-la om(e) e ren no[n] lle dizer* (1990 [1904], I: 373); en Barbieri, *qu' é a mays grave coyta de soffrer / vee-la home e ren non lhi dizer* (1980: 45 e, para o comentario, páxinas 46-47, nota ao verso 14). Desde o punto de vista sintáctico, podería considerarse válida a proposta de edición que aquí se ofrece; en efecto, non parecen aceptables as solucións dos autores apenas sinalados, en canto *que* non admite, como ben sinalou a crítica (véxase Cunha 1961, Arbor Aldea 2008, Lorenzo Gradín 2009, Ferreiro 2009, e bibliografía citada), a elisión do seu elemento final en contacto con vogal. Os manuscritos envían, para estes versos, que amais graue coita de soffrer / ueela ome e ren nolle dizer *A* : Que amays g'ue coyta de soffrer / Veela home e ren nonlhi dizer *B* (341).

¹¹⁰ Barbieri edita *que mi val mays vee-la hũa vez* (1980: 50), seguindo a lección de *B* 343, *Que mj ual mays ueela hũa uez*.

¹¹¹ Barbieri, que segue a lección de *B* 345, rexeita o texto lexítimo de *A* na súa proposta crítica: *Quant' eu mas donas mui ben parecer* (1980: 55).

¹¹² *Atant eu mas / deseio mia sennor A*. Tanto Michaëlis (1990 [1904], I: 379) como Barbieri (1980: 55) editan *mais/mays*, de acordo con *B* 345, *mays*.

¹¹³ e *quanteu ouças outras mas loar A*. En Barbieri, *e quant' eu ouço as outras mays loar* (1980: 55), seguindo a lección de *B* 345: *E ãp teu ouço as outras mays loar*. Michaëlis (1990 [1904], I: 379), a diferenza de canto se verifica no v. 5 (véxase nota precedente), marca a reconstrución do elemento palatal, *ma[i]s*.

¹¹⁴ e *quant eu ueg as outras mas de prez A*. Barbieri edita *mays de prez* (1980: 55), en concordancia con *B* 345, *mays de p'z*. Michaëlis (1990 [1904], I: 379) sinala o engadido da vogal palatal, *ma[i]s*.

¹¹⁵ {q̄} *mais* por *amo tan boa sennor A*; a marca que sinala o punto do texto no que debía inserirse a lección da marxe localízase antes da forma de presente. Tanto Michaëlis, *mais porque amo tan bõa*

- 195, 20. ([] pois me non pod' a coita que ei¹¹⁶) nen Deus, matar, ja **mais** non morrerei (10)
- 196, v. 7. **mais** Deus mi-a mostre por én (7)
- 196, v. 14. (...pedir-/ll'-ia logo que guarir / me leixass' u a servir) podess' eu, **mais** consentir (non mi-o querra...) (7)
- 198, v. 10. **mais** foi-me ela ben falar, e riir (10)
- 199, v. 10. e non querria **mais** a Deus (*de lle fala[r] e a veer*¹¹⁷) (8)
- 202, vv. 6, 12, 18, 24. *non querria do mundo mais aver* (10)
- 205, v. 18. e por én sōo **mais** pouco preçado (10')
- 206, vv. 6, 12, 18. *non morreria mais po-la veer* (10)
- 206, v. 13. Non andaria **mais** ledó, de pran (10)
- 207, v. 16. assi podera **mais** viver (8)
- 208, v. 3. (Sempr' eu, sennor, roguei a Deus por mi ...) **mais** quero-ll' al rogar, e, pois souber (10)
- 208, v. 9. (... ca muit' á que lle por al roguei) de vós, sennor, **mais** ora veerei (se me ten prol...) (10)
- 209, v. 20. (E non o ousó dizer, cativo¹¹⁸) **demais**, desejo mia mort', e vivo (9')
- 210, v. 15. (Algun sabor prend' ome quando diz / ja-que da coita que sofr', e do mal) com' eu soffro, **mais** ei a temer al (10)
- 211, v. 20. (E sabe Deus que muito mal me vén) **mais** non d' ali donde se cuid' alguen (10)
- 213, v. 3. (pero que m' ei a do mundo maior) por vós, **mais** ei de vós tan gran pavor (10)
- 213, vv. 5, 11. *ei gran coita, demais ei a jurar (que non ei coit' a quen me én preguntar)* (10)
- 215, v. 3. (muit', e tan grave de sofrer) que ja **mais**, enquant' eu viver (8)
- 216, v. 9. **mais**, de pran, esto non posso sofrer (10)
- 217, v. 3. **mais** sōo por vós tan coitado d' amor (11)

senhor (1990 [1904], I: 380), como Barbieri, *mays porque eu amo tan boa senhor* (1980: 57), que segue B 346, Mays p^r que eu amo amo tan boa senhor – non rexistra a glosa presente no códice da Ajuda –, recuperan a forma ausente no segmento, debido a un probable erro por omisión de copista. Con respecto á lectura de Barbieri, debe sinalarse que o verso é hipémetro: en efecto, a partícula *que* é refractaria á sinalefa, manexada como criterio de nivelación métrica polo editor italiano (cfr. 1980: 58, nota ao verso 9), como concluíu a crítica especializada (consúltense os estudos referidos na nota 109); a irregularidade métrica podería encontrar neste caso unha explicación satisfactoria na adición espúrea do pronome de primeira persoa, que está amplamente documentada (véxase Arbor Aldea 2010, 2011). Pola súa parte, boa é lección común a AB.

¹¹⁶ [] pois me nō pod' a coita q̄ ei A; no manuscrito non se observa a letra de espera. Michaëlis edita *E pois me non pod' a coita que ei* (1990 [1904], I: 381); Barbieri ofrece *[E] poys me non pod' a coyta que ey* (1980: 59). A lección de B 347 para este verso é *Poys me non poda coyta que ei*.

¹¹⁷ *Delle fala ea ueer A*. En Michaëlis, *de lle falar e a veer* (1990 [1904], I: 389). B 351 rexistra Delhi falar ea ueer.

¹¹⁸ E non \o/ ousó dizer catiuo {o} A; a forma escrita na marxe foi engadida na entreliña.

- 218, v. 2. (Gradesc' a Deus que me vejo morrer¹¹⁹) ante que **má[i]s** me soubessen meu mal (10)¹²⁰
- 218, v. 3. ca receei saberem-mi-o **máis** d' al (10)
- 218, v. 4. e os que cuidan **máis** end' a saber (10)
- 218, v. 16. **mais** como quer que mi-o aja con Deus (10)
- 219, v. 4. e non poden, **mai-lo** mal que eu ei (10)
- 220, v. 24. (... que nunca o meu) mal **máis** diria de mia coita eu (10)
- 221, v. 20. **mais**, se menti, ja Deus non me perdon (10)¹²¹
- 228, v. 10. **mais** eu, ja quer moira, quer non (8)
- 230, v. 6. e **máis** vos ar quero dizer (8)¹²²
- 230, v. 13. que ja **máis** nunca veerei (8)
- 231, v. 18. **oimais** ei dela quant' aver coidava (10')¹²³
- 233, v. 5. **mais**, mentr' eu vos vir, mia sennor (8)¹²⁴
- 233, v. 11. (...e non me val i Deus¹²⁵) nen vós, **mais**, por vos non mentir (8)¹²⁶
- 234, v. 3. **mais** ar direi-vos o que me deten (10)
- 235, v. 2. non m' avia **máis** de tant' a fazer (10)
- 236, v. 10. **mais-los** meus ollos, por alguen veer (10)¹²⁷
- 236, v. 15. **mais** os cativos destes ollos meus (10)
- 237, v. 4. **mais** aprendeu outra sabedoria (10')
- 237, v. 19. **mais**, pois que ja non posso guarecer (10)
- 238, v. 4. **mais** do que dixen gran pavor per-ei (10)
- 238, v. 9. (a mui gran coita que sofr', e sofri) por ela, **mais** tan mal dia naci (10)
- 238, v. 16. **mais** do que dixen estou a gran pavor (10)¹²⁸

¹¹⁹ Gradesc a deus que me / (que ι) / ueio morrer *A*. O segmento *que ι* – o último elemento é, probablemente, parte inicial dun *m* – escribiuse errado, borrándose nun segundo momento para respectar a pauta de copia que previa espazo para a notación musical en correspondencia coa primeira estrofa de cada cantiga.

¹²⁰ ante que mas / me soubessen meu mal *A*. En *B* 386 lese ante que mays soubessem meu mal. Tamén neste caso, e en contradición con outros versos, Michaëlis marca a integración do elemento palatal: *ma[i]s* (1990 [1904], I: 422).

¹²¹ Nunes edita *mays, se menti, [ia] Deus non mi perdon* (1919: 321), en concordancia coa rama italiana, *mays sementi dš nōmj pdon B* (392) : *maus sementi dš nōmi perdon V* (2).

¹²² Michaëlis considera tónica a forma pronominal: *E mais vos ar quero dizer* (1990 [1904], I: 450).

¹²³ Nobiling ofrece unha lectura *oy mays ey d' ela quant' aver cuydava* (2007 [1907]: 73), en concordancia coa lección de *B* 422, *V* 34, *oy mays ey dela quātau' cuydaua*.

¹²⁴ Nobiling, *mays, mentr' eu vós vir, mha senhor* (2007 [1907]: 75), e Michaëlis, *Mais mentr' eu vos vir', mia senhor* (1990 [1904], I: 456), consideran a forma manuscrita *uos* – común aos tres relatores, *A*, *B* 424, *V* 36 – como tónica.

¹²⁵ En Nobiling, que segue o texto da rama italiana (*B* 424 e *V* 36 ofrecen *mi*), *e non mi val i Deus* (2007 [1907]: 75).

¹²⁶ Michaëlis, que considera tónica a forma pronominal na súa segunda ocorrencia, edita *nen vos; mais por vos non mentir* (1990 [1904], I: 456).

¹²⁷ En Michaëlis, *per alguen veer* (1990 [1904], I: 461); véxase tamén Nobiling (2007 [1907]: 79, aparato). Non obstante, en *A* – o texto non foi reproducido en *BV* – lese por.

- 239, v. 4. Non, amigo, **mais** direi-me outra ren (10)
 239, v. 14. que non podía **máis**, per bõa fe (10)
 241, v. 16. **mais** este mui gran pesar me sera (10)
 243, v. 10. por mi-a fazer sempre **máis** desejar (10)
 244, v. 8. (... sempre o eu neguei) quant' eu **máis** pude, assi Deus me perdon (10)
 244, v. 10. (e dizen ora quantos aquí son) que o saben, **mais**, como saberei (10)
 245, v. 5. e non ll' ous' én **máis** daquesto dizer (10)¹²⁹
 245, v. 6. **mais**, quen a viss', e podess' entender (10)¹³⁰
 245, v. 20. **mais**, u eu vi o seu bon parecer (10)¹³¹
 245, v. 26. e dixeu mal, **mais** fez-me Deus aver (tal ventura...) (10)¹³²
 247, v. 17. com' eu, sennor, amo vós; **demais**, non (creo...) (10)¹³³
 247, v. 26. (...en guardar) sempr' aquel ben; **mais** eu, que mal sofri (10)¹³⁴

¹²⁸ Na última edición do texto de Nobiling lese, probablemente por erro, *Mays do que dix^l estou a gran pavor* (2007 [1907]: 81; na versión de 1908, páxina 675, figura *Mays do que dix^e estou a gran pavor*). En *A*, manuscrito único para esta peza, non se observa elisión: mais do que dixeu estou a g^on pavor. O punto da edición de Nobiling de 1908 indica que a vogal non computa a efectos de medida (cfr. Nobiling 1908: 650).

¹²⁹ e non (ll̄oūss̄ey) / mais daquesto dizer *A*. Na parte inferior do folio, o revisor da copia anotou *ousem*. Antes da palabra cancelada, obsérvase unha marca de corrección que remite á glosa da marxe. Michaëlis, *e non lh' ousei mais d' aquesto dizer* (1990 [1904], I: 481), Cotarelo, *e non lle ousei mais de tanto dizer* (1984 [1934]: 186; con corrección en Monteagudo *e non ll' ousei máis daquesto dizer*; cfr. 1984: 325), e Cunha, *e nom lh' ousey mays d' atanto dizer* (1999 [1945]: 108), non consideran a emenda de *A*. O editor brasileiro, que non tivo acceso ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, segue o texto de *V* 395, enon lhousey mays datanto dizer (*B* 811 rexistra en on lhousei mays datanto dizer).

¹³⁰ En Cotarelo, *Mais quen a vise e podese entender* (1984 [1934]: 186), con emenda en Monteagudo, *mais quen a uiss' e podess' entender* (1984: 325); en Cunha, *quē-na viss', e...* (1999 [1945]: 108). Os manuscritos recollen mais que/na uisse podessen tender *A* : mais quena uisse podessentender *B* (811) : mays quena uisse podessentender *V* (395).

¹³¹ Cotarelo estampa *Mais cando eu vi o seu bon parecer* (1984 [1934]: 187), con corrección en Monteagudo, *mais, u eu ui o seu bon parecer* (1984: 326). Cunha, pola súa parte, edita *Mays quand' eu vi o seu bom parecer* (1999 [1945]: 108), seguindo a lección de *V* 395, mays quãdeu ui oseu bõ parecer, coincidente coa de *B* 811, mays quãdeu uj o seu bõ parecer.

¹³² En Cotarelo, *haber* (1984 [1934]: 187); a forma foi modificada por Monteagudo: *auer* (1984: 326).

¹³³ Cotarelo edita *como eu, señor, amo vos. Demais non (creo...)* (1984 [1934]: 178), con emenda en Monteagudo, *com' eu, sennor, amo uós, demais non (creo...)* (1984: 316). Os manuscritos ofrecen comeu sennor amo uos de mais non *A* (f. 67v, col. b) : como eu sēnor amo uos de mais non *A* (f. 69v, col. a) : *om*. *B* 810, *V* 400. Lémbrese que este texto é o único que se copia en dobre versión no *Cancioneiro da Ajuda*, que acompaña a segunda ocorrencia do poema coa nota *vacat*, que podería estar indicando, xustamente, que se obviase esa peza repetida, evitándose así a raspaxe, e consecuente deterioro, do soporte de escritura (cfr., para esta cantiga e a súa nota, Michaëlis 1990 [1904], I: 486; II: 174, nota 3; Gonçalves 1991: 458; Lanciani 2004, Arbor Aldea 2009c). As dúas últimas estrofas da composición e a *fiinda* que *A* envía non foron reproducidas nos apógrafos italianos.

¹³⁴ Cotarelo edita *sempre aquel ben. Mais eu, que mal sofri* (1984 [1934]: 178), con emenda en Monteagudo: *senpr' aquel ben. Mais eu, que mal soffri* (1984: 316). *A* copia senpr a quel ben mais eu

- 248, v. 15. (...que sempre me gua[r]dei¹³⁵) de vos fazer pesar; **mais**, que farei (10)¹³⁶
- 249, v. 9. (... queria) ante mia mort' **oge-mais** ca viver (10)¹³⁷
- 249, v. 15. **Mais** esta medida, como seria (10⁷)
- 250, v. 4. **mais** d' outra guisa contece oje a mi (10)¹³⁸
- 251, v. 3. (... que vos eu veer) possa, conven-m' **oge-mais** a sofrer (10)¹³⁹
- 251, v. 12. (... e da bondade...) que en vós á, **mais** quer' a Deus rogar (10)¹⁴⁰
- 251, v. 17. (e dizen outros que an mal, sennor¹⁴¹) deseizando, **mais** eu fill' i sabor (10)¹⁴²
- 252, v. 12. (... e gran sabor) ei eu desto, **mais** mal baratará (10)¹⁴³
- 252, v. 22. **Mais** eu, que me faço consellador (10)¹⁴⁴
- 252, v. 24. (...devera pera min prender¹⁴⁵) tal consello, **mais** foron-mi-o toller (10)¹⁴⁶

q̄ mal soffri (67v, col. b) : senpr aquel ben mais eu que mal sofri (f. 69v, col. a). O verso falta, como antes se indicou (véxase nota precedente), en *BV*.

¹³⁵ que sempre me guadei *A*. En Michaëlis e Cotarelo, *que sempre me guardei* (1990 [1904], I: 487; 1984 [1934]: 185); Cunha, que, contrariamente aos editores precedentes, recolle a lección de *A* – manuscrito único para este texto – en aparato, edita *que sempre me guardey* (1999 [1945]: 123).

¹³⁶ En Cotarelo, *fazer* (1984 [1934]: 185). A solución do editor galego foi rectificáda por Monteagudo: *fazer* (1984: 323).

¹³⁷ Cotarelo imprime *ante mia morte hogemais que viver* (1984 [1934]: 191); en Monteagudo, *ante mia morte ogemais ca uiuer* (1984: 333). A lección de *A* é clara: ante mia mort o ge mais ca uiuer.

¹³⁸ En Cotarelo, *Mais de outra guisa acontece hoge a mi* (1984 [1934]: 197), con emenda en Monteagudo, que edita *Mais doutra guisa contece oie a mi* (1984: 341). En Cunha, que elide as vogais en sinalefa, *mays d' outra guisa conteç' oj' a mi* (1999 [1945]: 126). En *A*, único manuscrito que envía este texto, lese mais doutra guisa / conteçe oie ami.

¹³⁹ Cotarelo estampa *posa, convénme hogemais a sofrer* (1984 [1934]: 199); o verso foi editado por Monteagudo nos *Apéndices* á edición do erudito galego como *possa, conuenm' ogemais a soffrer* (1984: 343).

¹⁴⁰ que en uos a mais q̄r(q) ad's rogar *A*. O último grafema da forma de presente riscouse, ademais, cun trazo de pluma. Cotarelo edita *que en vos ha; mais quero a Deus rogar* (1984 [1934]: 200), con corrección en Monteagudo: *que en uós á; mais quer' a Deus rogar* (1984: 343).

¹⁴¹ {τ} dizen outros q̄ an mal sēnor *A*. En Cotarelo, *E dizen outros que han mal, señor* (1984 [1934]: 200). Tamén neste caso o verso foi revisado por Monteagudo: *E dizen outros que an mal señor* (1984: 343).

¹⁴² deseizando mais eu fill(q) y sabor *A*. O último elemento do vocábulo cancelouse, ademais, mediante un trazo de pluma. Para este verso, Cotarelo ofrece unha lectura *deseizando; mais eu fillo hi sabor* (1984 [1934]: 200), que Monteagudo corrixe en *deseizando; mais eu fill' y sabor* (1984: 343).

¹⁴³ En Cotarelo, *hei en desto, mais mal baratará* (1984 [1934]: 209), proposta que Monteagudo revisa nos *Apéndices* á edición do estudoso galego: *ey eu desto, mais mal baratará* (1984: 353).

¹⁴⁴ Cotarelo estampa *fazo* (1984 [1934]: 209), forma que foi corrixida por Monteagudo, *faço* (1984: 354), que respecta a forma de *A*.

¹⁴⁵ Cotarelo edita *debera pera min prender* (1984 [1934]: 209), lectura que Monteagudo revisa: *deuera pera min prender* (1984: 354).

¹⁴⁶ tal consello mais forū mio toller *A*. A forma verbal presente no manuscrito foi corrixida por todos os editores do texto. Así, en Michaëlis e Cotarelo, *foron* (1990 [1904], I: 495; 1984 [1934]: 209); en Monteagudo, *fõronmio* (1984: 354); en Cunha, *fõrom* (1999 [1945]: 130).

- 253, v. 22. (... vos catar¹⁴⁷) fez **máis** fremoso de quantas El fez (10)¹⁴⁸
 254, v. 8. (... cuidou) min a guarir, que ja moiro, **mais** non (perdi...) ¹⁴⁹ (10)
 254, v. 10. pero ben foi **máis** do que me matou (10)
 255, v. 26. (... e sofrer-vos-á) toda-las cousas, **mais**, se en desden (10)¹⁵⁰
 256, v. 8. pero vos amo **máis** ca min nen al (10)¹⁵¹
 256, v. 13. [E] pero vos amo **máis** d' outra ren (10)¹⁵²
 256, v. 20. (... e amarei) **máis** de quant' al vejo, nen veerei (10)
 257, vv. 5, 11, 17. *de vos casaren, mais sei ũa ren* (10)¹⁵³
 260, v. 5. des **oge-mais** sempre ll' eu rogarei (10)¹⁵⁴
 260, v. 8. (... gran sabor ei) per bõa fe, de **máis** non guarecer (10)
 260, v. 11. (e me faz viver sempr' a gran pavor) de perde-lo sên; **mais** ja graci-ll'-ei (10)¹⁵⁵
 261, v. 4. **mais**, se soubessen o meu coraçõ (10)
 261, v. 7. **Mais**, porque non saben meu coraçõ (10)
 261, v. 11. **mais** eu pedi-lla-ei toda sazõ (10)¹⁵⁶

¹⁴⁷ En Cotarelo, *voso catar* (1984 [1934]: 195), lectura que non respecta o texto de *A*, u9 catar, como sinala Monteagudo: *uos catar* (1984: 338).

¹⁴⁸ Cotarelo edita *fez mais fermoso de cantas el fez* (1984 [1934]: 195). A súa lectura foi revisada por Monteagudo: *fez máis fremoso de quantas el fez* (1984: 338), conforme ao texto de *A*.

¹⁴⁹ En Cotarelo, (... *cuidou*) *me guarir – que ia morro – mais non* (1984 [1934]: 203); xa Monteagudo revisou esta proposta, incoherente coa lección dos códices (min a guarir *A* : mj aguarir *B* 842: mi aguarir *V* 428): (... *cuydou*) *min a guarir, que ia moiro; mais non* (1984: 347).

¹⁵⁰ En Michaëlis, *toda -las cousas; mais, s' é en desden* (1990 [1904], I: 501).

¹⁵¹ pero u9 amo mais ca min nen al {q̄} *A*. A marca que indica o lugar do texto no que debía introducirse o elemento escrito na marxe localízase inmediatamente antes da forma u9. De considerarse a conxunción, o verso sería hipémetro (cfr. Michaëlis 1990 [1904], I: 505; Lanciani 1977: 47-48; Arbor Aldea 2009a: 66). En Lanciani, *pero vos amo mays ca mi nen al* (1977: 47), en concordancia con *B* 434, *camj*, e *V* 46, *cami*.

¹⁵² [] pero u9 amo mais doutra ren *A*. No estado actual do manuscrito, non se aprecia a letra de espera. En Michaëlis e Lanciani, que observa a falta da inicial, *E pero* (1990 [1904], I: 505; 1977: 47, 48). A maiúscula está presente nos apógrafos italianos, *B* 434, *V* 46.

¹⁵³ No v. 5, *A* ofrece unha lección (d)e uos casaren mais sei ũa ren {D refran}. O primeiro grafema do enlace preposicional foi anulado cun trazo de pluma, apreciándose, debaixo, unha pequena raspadura. Michaëlis edita *de vos casaren*, considerando a forma pronominal tónica (1990 [1904], I: 506). Lanciani, que imprime *de vos casarem* (v. 5) ~ *casaren* (vv. 11, 17); *mays sey hunha ren* (1977: 55), concorda na súa lectura co texto dos apógrafos italianos: *Deu9 casarem mays sey hunha ren* (*B* 435, v. 5; nos dous restantes versos, o refrán está abreviado: *Deu9 casarē*), *Deu9 casarem mays sey hunha ren* (*V* 47; para os vv. 11 e 17, o manuscrito vaticano ofrece, respectivamente, *Deu9 casarem e Deus(?) casarē*).

¹⁵⁴ {D reffram} () esoge mais sem/prelleu rogarei *A*. O caracter anulouse mediante raspadura. A indicación escrita na marxe está errada, pois o refrán comeza unicamente no verso seguinte, o 6, último da estrofa (cfr. Michaëlis 1990 [1904], I: 511; Lanciani 1977: 76-77).

¹⁵⁵ En Lanciani, *de perder o sên; mays ja gracir-lh' o-ey*, seguindo a lección de *B* 438, de *pder o sen mays ia g^fçirlhoey*, *V* 50, de *perder o sen mays ia g^çirlhoey* (cfr. 1977: 76, 81, nota 11).

¹⁵⁶ Lanciani, *mays eu pedir-lh' a-ey toda sazõ* (1977: 83), selecciona a variante dos apógrafos italianos: *mays eu pedirlhaey toda sazõ* (*B* 439), *mais eu pedirlhaey toda sazõ* (*V* 51).

- 262, v. 19. **Mais**, por Deus que vos foi dar o maior (ben...) (10)
 263, v. 6. (e, por én, quanto m' el quiser matar) **máis** cedo, tanto llo **máis** gracirei (10)
 263, v. 18. (... e a que me fez gran pesar) veer daquela ren que **máis** amei (10)¹⁵⁷
 263, v. 19. **Mais** esso pouco que eu vivo for (10)
 263, v. 21. (...no-me quero queixar¹⁵⁸) deles, **máis** el seja seu traedor (10)
 264, v. 18. que me val **máis** log' i morte prender (10)¹⁵⁹
 267, v. 19. **Mais** non me poss' ende, sennor, partir (10)
 268, v. 10. **máis** direi-vo-lo de que ei pavor (10)
 269, v. 9. (... que nunca me perdon) nostro Sennor se **máis** de coraçon (vos pud' amar...¹⁶⁰) (10)
 269, v. 11. des que vos vi, e amo, **máis** morrer (cuido...) (10)
 269, v. 15. e por aquesto, mia sennor, **máis** val (de me guarirdes...) (10)
 270, v. 1. Des **oje-mais** me quer' eu, mia sen[n]or¹⁶¹ (quitar de vus mia fazenda dizer¹⁶²) (10)
 270, v. 13. (... e nunca fezeistes por mi) ren, **máis** non poss' eu sofrer des aqui (10)
 270, v. 16. (... que sempr' amarei) mentr' eu for vivo, **máis** ca min nen al (10)

 270, v. 18. e, pois vos praz, **oje-mais** sofrerei¹⁶³ (de vos non dizer ren ...¹⁶⁴) (10)
 271, v. 3. pois vos eu sei **máis** d' outra ren amar (10)¹⁶⁵
 271, v. 23. *pois vos eu amo muito máis ca mi* (10)¹⁶⁶
 274, v. 19. **Mais** esto non quer' eu provar, sennor (10)
 277, v. 1. A **máis** fremosa de quantas vejo (9')¹⁶⁷
 277, v. 2. en Santaren, e que **máis** desejo (9')

¹⁵⁷ En *A*, daquela.

¹⁵⁸ Michaëlis edita *no'-me queiro queixar* (1990 [1904], I: 517), mentres Lanciani ofrece *non me quero queixar* (1977: 98). Os manuscritos recollen no me quero queixar *A* : uōme q̄ro q̄ixar *B* (441) : nō me q̄ro q̄ixar *V* (53).

¹⁵⁹ En Piccat, *que mi val mays logu' i morte prender* (1989: 168), en concordancia con *B* 449: q̄ mi ual mays loguj morte p̄uder. O texto falta en *V*.

¹⁶⁰ Michaëlis considera tónica a forma pronominal: *vos pud' amar* (1990 [1904], I: 532).

¹⁶¹ DEsoie mais me quereu / mia senor *A*. En Michaëlis, *Des ogemais me quer' eu, mia senhor* (1990 [1904], I: 534).

¹⁶² ()quitar de uus / mia fazenda dizer *A*. Antes do vocábulo que inaugura o verso debeuse raspar algún carácter; en correspondencia coa forma pronominal, o pergamiño foi manipulado: os dous últimos grafemas deste elemento están escritos sobre raspadura.

¹⁶³ En Michaëlis, que considera a forma pronominal tónica, *E, pois vos praz, ogemais soffrerei* (1990 [1904], I: 535).

¹⁶⁴ Michaëlis outórgalle carácter tónico á forma pronominal: *de vos non dizer ren* (1990 [1904], I: 535).

¹⁶⁵ Michaëlis edita *pois vos eu sei mais d' outra ren amar*, considerando tónica a forma manuscrita *uos* (1990 [1904], I: 536).

¹⁶⁶ En Michaëlis, *pois vos eu amo muito mais ca mi* (1990 [1904], I: 536), con *vos* tónico.

¹⁶⁷ {a} Mays fremosa de / quantas ueio *A*.

- 277, v. 4. non cha direi, **mais** direi-ch', amigo (9')
- 278, v. 7. Sennor fremosa, **máis** de quantas son (10)
- 278, v. 8. en Sanctaren, e que **máis** desejo (9')
- 281, v. 3. **mais** é-x' outra fremosa (6')¹⁶⁸
- 281, vv. 6, 12, 18, 24. ([E] moiro-m' eu pola freira¹⁶⁹) **mais** non pola de Nogueira (7')
- 281, v. 9. **mais** é-x' outra fremosa (6')
- 281, v. 22. e punn' i **máis** cada dia (7')
- 282, v. 15. **Mais** quis Deus enton, e vi-a (7')
- 282, v. 21. **mais** quis Deus enton, e vi-a (7')
- 284, v. 17. **mais** vós, amor, non queredes fazer (10)
- 284, v. 21. **mais** acho-vos comigo toda via (10')
- 285, v. 26. **mais**, se eu non morrer, irei (8)
- 286, v. 21. **mais** direi-vos ùa razon (8)
- 287, v. 8. **mais** quen de vós fosse sennor (8)
- 287, v. 22. **mais** nunc' ar fui guardado (6')
- 288, v. 15. **Mais** rog' a Deus que desampar (8)
- 289, v. 5. **demais**, se me non val santa Maria¹⁷⁰ (d' aver coita muito tenn' eu guisado) (10')
- 289, v. 7. e rog' a Deus que **máis** d' og' este dia (non viva eu...) (10')¹⁷¹
- 289, v. 27. **demais** non ei parente nen amigo (*ai eu!* / que m' aconsell', e desaconsellado...) (10')
- 290, v. 1. [A] mia sennor, que eu **máis** d' outra ren (10)¹⁷²
- 290, v. 8. (En qual coita me seus desejos dan) toda sazón, **mais** des agora ja (10)¹⁷³
- 290, v. 20. quando me **máis** forçava seu amor (10)
- 292, v. 10. **mais** mia sennor, que sabe todo ben (10)¹⁷⁴
- 292, v. 15. e porque **máis** no mundo viverei (10)

¹⁶⁸ En Michaëlis, *mais é x' outr' a fremosa* (1990 [1904], I: 559).

¹⁶⁹ [] moyro meu pola freyra A. A lección que ofrecemos correspóndese coa que inaugura o refrán da primeira estrofa no códice da Ajuda. Aínda que se observan, nos versos das seguintes cobras, lixeiras diverxencias gráficas, o contido textual non varía, faltando, en todos os casos, a letra de espera destinada a servir de guía ao rubricador. Os apógrafos italianos, B 1219, V 824, inician este verso sempre co enlace copulativo, que Michaëlis (1990 [1904], I: 559-560) e Reali (1962: 173-174) recollen na súa edición sen marcas particulares (véxase, non obstante, o aparato crítico de Reali, 1962: 174).

¹⁷⁰ Panunzio edita *De mays, se mi non val Santa Maria* (1992 [1967]: 85); en Juárez lese *de mays, se mi non val Santa Maria* (1988: 98), seguindo B 981, V 568, mi.

¹⁷¹ Panunzio e Juárez, que seguen a lección de B 981 – Mays rogade⁹ que mays doieste dia –, V 568 – mays / rogadeus que mays doieste(?) dia –, editan *mays rog' a Deus que mays d' oj' este dia* (1992 [1967]: 86; 1988: 98).

¹⁷² [] mia sennor que eu mays / doutra ren A. A maiúscula, que non se marca como integración en ningún dos editores do texto, está presente nos apógrafos italianos (B 982, V 569; a cantiga figura tamén en B 394, V 4, con idénticas características no que á grafía de inicio da peza se refire).

¹⁷³ toda sazón mays (a) desagora ia A.

¹⁷⁴ En Michaëlis, *que todo sabe ben* (1990 [1904], I: 589). A estudosa inverte a orde da lección manuscrita, común aos tres relatores, A, B 993bis, V 582.

- 293, v. 7. (... *e viv' u non posso viver*) Senon coitad', e **mais** vos én direi (10)¹⁷⁵
 294, vv. 6, 12, 18. (... *non ei eu poder*) *de viver mais sen vos veer* (8)¹⁷⁶
 295, v. 15. et, se **mais** vivo, **mais** mal me fara (10)
 298, v. 22. (*[... nunca coita perdi]*) Por vós, que amo muito **mais** ca mi (10)
 300, v. 4. (meu ben seria dizer-llo assi) **mais** non llo digo, ca non ei poder (10)
 300, v. 9. **mais**, porque sei que mi-o estraíará (sol non llo digo...) (10)¹⁷⁷
 300, v. 15. meu ben seria, **mais** non llo direi (10)
 300, 19. **Mais** de tod' esto non lle dig' eu ren (10)
 302, v. 5. **mais** ambos i faredes o mellor (10)
 303, v. 17. **Mais** non am' eu per meu grado (7')
 304, v. 26. **oimais** de min pode quen-quer saber (10)
 304, v. 29. **Mais**, en tal mundo, por que vai morar (10)
 305, v. 9. **mais**, que farei con tanto cousidor? (10)
 305, v. 14. **mais** eu ben sei ca lle faç' i pesar (10)
 305, v. 21. **mais**, que non am', esto nunca sera (10)
 305, v. 26. **mais**, se mia coit' eu mostrar e disser (10)
 306, v. 6. **mais**, per' o faç' a poder (7)¹⁷⁸
 306, v. 16. **mais**, fazend' eu o mellor (7)
 306, v. 26. (... atenderia) gran ben, **mais** est' é meu mal (7)
 306, v. 36. **mais** vedes ond' ei pesar (7)
 306, v. 41. **Mais**, pois me Deus deu ventura (7')
 307, v. 3. da ren que **mais** soubess' amar (8)
 307, v. 5. eu non podera **mais** viver (8)¹⁷⁹
 307, v. 21. **mais** ua ren posso creer (8)¹⁸⁰

¹⁷⁵ Michaëlis considera tónico o pronome: *Se non coitad'. E mais vos én direi* (1990 [1904], I: 591).

¹⁷⁶ Michaëlis, que considera a forma pronominal tónica, imprime *de viver mais sen vos veer* (1990 [1904], I: 592).

¹⁷⁷ En Michaëlis, *mais porque sei que mi-o estrarhá* (1990 [1904], I: 601), en concordancia con B 993 e V 581, *estranhara*.

¹⁷⁸ *mays pero faç a poder A*. En Michaëlis, *Mais pero faça poder* (1990 [1904], I: 614); en Stegagno, *mays, pero faç'a poder* (1968: 172; véxase o seu comentario na páxina 178, nota ao verso 6). A proposta de lectura que aquí se ofrece, coherente coa semántica da estrofa e da cantiga, débemoslla a M. Ferreira.

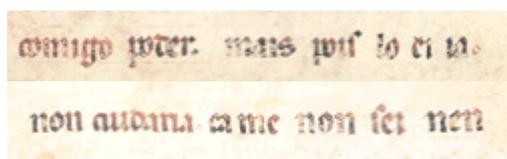
¹⁷⁹ Nesta peza deixamos á marxe o verso 18, moi fragmentario por deterioro do soporte de escritura en A: des aquí --ma-s-----, para o que ofrecemos unha lectura *des aquí † † ma[i]s † †*. Michaëlis estampa *des aquí ja mais aguardar*, indicando: "Li toda a cantiga, parte na propia folha solta, parte, com auxilio d' um espelho, na guarda de madeira, contra a qual o pergaminho fôra collado. Apenas dois versos ficam indescifráveis (...). São os versos 9 e 10, no alto da coluna 9. Tirei-os do CV" (1990 [1904], I: 619). Arias Freixedo edita *des aquí ja más aguardar* (2011). B 900 ofrece *Des aquí ia mays a guardar; V 485, desaq' ia mais aguardar*. O verso é, así, regular desde o punto de vista métrico e a forma *mais* monosilábica. Unha análise das vicisitudes que rodearon a fortuna deste folio do códice da Ajuda encóntrase en Arbor Aldea (2009b). Neste traballo pode recuperarse toda a bibliografía publicada con anterioridade en relación con este argumento.

308, v. 10. **mais-lo** poder ja non é meu (8)

308, v. 16. **mais** d' outra guisa me vai ja (8)

III. O comportamento monosilábico da forma *mais*, nos seus diversos valores, unicamente podería cuestionarse nun reducido número de versos, en concreto, nas pezas *A* 4, v. 21; *A* 64, v. 24; *A* 148, v. 11; *A* 193, vv. 6, 12 e 18; *A* 249, v. 3; *A* 255, v. 14; *A* 272, v. 9, e *A* 288, v. 8, que se analizan nas liñas que seguen, atendendo ás diversas categorías que cada un destes casos representa.

3.1. Á marxe dos exemplos referidos na epígrafe precedente, en que a isometría do verso se recuperaba tomando en consideración as glosas escritas nas marxes dos folios do *Cancioneiro da Ajuda* durante a fase de revisión da copia (para este aspecto, véxase a bibliografía citada na nota 14), en *A* rexístrase un segmento – a cantiga non ten correspondencia en *BV* – que podería responder a unha tipoloxía similar. Trátase de *A* 249, v. 3, que neste manuscrito se ofrece así:



mais pois lo ei ia {o} / non cuidaria *A*

Aínda que no traballo que dedicamos ao estudo das notas marxinais de *A* non referimos a presenza do grafema situado ao final da primeira das dúas liña de escritura que se reproducen¹⁸¹, de considerarse a súa validez – se este é froito da revisión contemporánea da copia á que se someteu o texto da colectánea poética –, resolveríase o carácter hipómetro do verso, que sería así un decasílabo perfecto: **mais**, pois lo ei, ja o non cuidaria (10⁷)¹⁸².

¹⁸⁰ En Michaëlis, *Mais ùa ren posso creer* (1990 [1904], I: 619); en Arias Freixedo, *mais ùa ren posso creer* (2011). No estado actual do manuscrito, non observamos a marca de nasalidade, que tamén Carter marca na súa edición (1941: 180).

¹⁸¹ Nos elencos de notas marxinais de *A* preparados por Michaëlis (1990 [1904], II: 170-173) e Pedro (2004: 26-31) falta, tamén, este elemento.

¹⁸² O verso foi editado por Michaëlis como *mais pois lo ei, ja o non cuidaria* (1990 [1904], I: 488), por Cotarelo como *mais pois o hei ia o non cuidaria* (1984 [1934]: 191 – con emenda en Monteagudo: *mais, pois lo ei, ia o non cuidaria*; cfr. 1984: 333 –) e por Cunha como *mays, poys lo ey, já o nom cuydaria* (1999 [1945]: 124). Ningún dos autores citados alude, salvo erro pola nosa parte, ao grafema presente no final da liña de escritura.

3.2. Para outros exemplos, porén, a lección de *B* e os coñecementos que posuímos sobre a fenomenoloxía da copia e sobre o funcionamento de determinados elementos en contacto con vogal permiten resolver as dificultades métricas que ofrece a lección manuscrita. Deixando á marxe os segmentos *A* 255, v. 14. (... e contar-vos-ei) ainda **máis**, e iudga[de]-m' enton (10), copiado só en *A* e afectado por un erro por omisión de copista: *a*inda mais e iudga menton¹⁸³, e *A* 272, v. 9. (... come sennor que á) end' o [...], **máis** sabed' ora ja, que tamén se transcribe unicamente no códice da Ajuda e que está, así mesmo, incompleto – come sēnor que ha / end o mais sabed ora ia –¹⁸⁴, ilustran esta categoría os versos:

A 4, v. 21. ca [a]inda vos **máis** direi (8)
ca **ynda** uos mais direi *A* (7)
caa **iuda** u9 mais ... *B* 94 (6)

Malia que a lección de *A* podería considerarse correcta – *inda* é forma documentada na lírica: véxase, no propio códice da Ajuda, o texto 5, v. 12 –, aceptando o carácter bisilábico de *mais*, á vista da parte inicial do segmento enviado por *B* – que está inconcluso no seu final, probablemente por deterioro do modelo, circunstancia que evidencian os tres puntos marcados polo copista –, parece prudente explicar a hipometría do verso de *A* atendendo aos principios da crítica textual: trataríase, neste caso, da omisión por parte do amanuense dun grafema nun contexto de convivencia en contigüidade de dous elementos idénticos (cfr. Arbor Aldea 2010, 2011). Debe terse en conta, ademais, e no que atinxe á conxunción *ca*, que este elemento é, como mostraron os especialistas (consúltese a bibliografía referida na nota 14), refractario, en contacto con vogal, á sinalefa e á elisión.

A 64, v. 24. **máis** direi-vos [o] por que o leixei (10)
mais direi u9 por q̄o leixei *A* (9)
mays direyu9 o p^r q̄o leixei *B* 176 (10)

¹⁸³ Tanto Michaëlis, *ainda mais, e iudga[de]-m' enton* (1990 [1904], I: 500), como Cotarelo, *ainda mais e iulgádeme entón* (1984 [1934]: 223; Monteagudo edita *ainda mais, e iudgá/de/m' entón*; cfr. 1984: 367), e Cunha, *ainda mays, e iudga(de)-m' entom* (1999 [1945]: 141), corrixen o verso integrando a sílaba ausente no manuscrito.

¹⁸⁴ Michaëlis propuxo unha emenda (... *come senhor que á) end' o [poder]; mais sabed' ora ja* (1990 [1904], I: 537).

Tamén neste caso a lección de *B* colma a hipometría: debe terse en conta que, tal e como exemplificamos nos traballos citados no parágrafo precedente, as formas pronominais átonas figuran entre os elementos que, con máis frecuencia, se perden no proceso de copia¹⁸⁵. Similar circunstancia se verifica en

A 288, v. 8. Mais [sol] non poss' eu enganar (8)
Mays non poss eu enganar A (7)
Mays sol non posso eu enganar B 980 (8)
*Mays sol(?) nō posso en enganar V 567 (8)*¹⁸⁶.

Un caso diverso encontrámolo en

*A 148, v. 11. *Mais non vus fac' eu saber (7)*
Mais non uus faceu saber A (7)
Mays nōu9 façen sabedor B 271 (8)

Como pode apreciarse, o apógrafo collociano – ou, máis probablemente, o seu antecedente – corrixe a hipometría do verso, aínda que, neste caso, a custa de derramar a súa rima, que debe ofrecer un timbre *-er*, dado que os dous versos seguintes presentan, nesa posición, formas rematadas en *-or* e dado que o esquema da cantiga é *abbaC*¹⁸⁷. Para explicar este punto, podería pensarse na contaminación da forma primixenia, *saber*, coa voz *sabedor*, vocábulo que se localiza en rima no v. 4 da primeira cobra, ou, talvez, coa rima en *-or* da palabra que pecha o verso seguinte ao que aquí se analiza: *amor*.

As solucións adoptadas polos estudosos para resolver o problema de medida que afecta ao segmento varían. Así, Piccat, que non fai ningún tipo de comentario sobre este asunto – si sobre a rima –, segue a lección enviada polo códice da Ajuda: *Mais non vus faç'-eu saber* (1995: 168, 172, nota 16). Para Michaëlis, a hipometría

¹⁸⁵ A solución proposta foi adoptada por Michaëlis, que, contrariamente a canto se verifica noutras ocorrencias, introduce o pronome entre parénteses cadradas: *Mais direi-vus [o] por que o leixei* (1990 [1904], I: 138). Tamén Minervini (1974: 33) segue o texto de *B*.

¹⁸⁶ A solución que aquí se ofrece coincide coa que adoptaron os editores precedentes de Pero da Ponte. Así, Michaëlis imprime *Mais [sol] non poss' eu enganar* (1990 [1904], I: 579); Panunzio, *Mays sol non posso eu enganar* (1992 [1967]: 83), e Juárez, *Mays sol non posso' eu enganar* (1988: 94).

¹⁸⁷ Esta é a peza obxecto de comentario: Se vus eu ousasse, sennor, / no mal que por vós ei falar, / des que vos vi, a meu coidar, / pois fossedes én **sabedor**, / *doer-vus-iades de mi*. // E porque nunca estes meus / ollos fazen senon chorar, / u vus non veen, con pesar, / se o soubessedes, por Deus, / *doer-vus-iades de mi*. // Mais non vus fac' eu **saber** / de quanto mal me faz **amor** / por vós, ca m' ei de vós **pavor**, / ca, se vo-l' ousasse **dizer**, / *[d]oer-vus-iades de mi*.

resolveríase integrando a vogal final da forma de presente, elidida nos códices: *Mais non vus faç[o] eu saber* (1990 [1904], I: 298).

Aínda que, desde un punto de vista crítico, esta opción sería aceptable, neste caso concreto debe terse moi presente o detido comentario que Nobiling lle dedicou ao verso:

V. 3494 s. *Mais non vus faç[o] eu saber / de quanto mal me faz amor*. Aquí falta ao *faceu saber* do manuscrito non só una sílaba, que decerto sería mais facilmente suprida pola introdución do *o* elidido, mas tamén una palabra de que o *de* da linha seguinte depende. A lectura terá de ser *faç' eu ren saber*. A falta da palabra *ren* explica-se pelo desvío do olho por causa de semelhança entre *eu* e *en*. É aparentemente deste erro de lectura que se origina a lição equivocada do CB *Mays nõu9 façen fabledor*, sendo que um copista – claro que não o italiano – pensou estabelecer sentido e metro, mas esqueceu de atentar para a seqüência da rima” (2007 [1907]: 196),

e que apunta a un problema na copia de *A* ou a un deterioro dos materiais que serviron para a confección do códice lisboeta e á tendencia á trivialización que mostra o antecedente dos apógrafos italianos, connatural, por outra parte, ao proceso de transmisión manuscrita.

3.3. Finalmente, resta un exemplo que ofrece maiores dificultades de explicación para a hipermetría que o caracteriza. Trátase do segundo verso dos dous que constitúen o refrán da cantiga *A* 193, que se copia en modo idéntico nas tres estrofas que integran o poema:

193, vv. 6, 12, 18. (*atant' eu má[i]s desejo mia sennor*¹⁸⁸)
e (a)tant' entendo máis que é mellor (11)
 e atant en / tendo mais que e mellor *A* (11)
 E a tanten tendo mays que e melhor *B* 345 (11)¹⁸⁹

Para resolver a irregularidade métrica, Michaëlis optou pola non consideración da vogal final do nexu conxuntivo: *atant' entendo mais qu(e) é melhor* (1990 [1904], I: 379), lectura seguida por Barbieri, *e atant' entendo mays que é melhor* (1980: 55), que indica: “è necessaria la sinalefe *que / é* per risolvere

¹⁸⁸ Este verso analizouse na epígrafe II deste traballo, páxina 175.

¹⁸⁹ A lección manuscrita correspóndese coa que os códices envían para o verso na primeira cobra da cantiga. Como é habitual na copia dos cancioneros galego-portugueses, o refrán aparece abreviado, nos dous relatores, a partir da segunda estrofa da composición.

l'ipermetría del v. (cfr. Michaëlis); non obstante Cunha la aconsigli” (1980: 56, nota ao verso 6).

As propostas de Michaëlis e Barbieri cabería obxectar, porén, que ambas as dúas non consideran o comportamento que diversos estudos asociaron á partícula *que*, isto é, o seu carácter tónico, contrario aos fenómenos de sinalefa e elisión (cfr. canto se sinala na nota 109). Como estes mesmos estudos puxeron de relevo, tampouco cabe resolver o encontro da copulativa que inaugura o verso en contacto coa vogal seguinte en sinalefa (cfr. Cunha 1961, Arbor Aldea 2008, Lorenzo Gradín 2009). Non obstante, e á marxe de valorar a existencia dalgunha posible repetición no verso, si cabería considerar aquí o fenómeno de variación lingüística que, con frecuencia, se observa nos códices. Así, e como indicamos noutra sede, do mesmo modo en que se verifica a convivencia entre solucións con ou sen prótese (ou prefixo) como *tal/atal* ou *tan/atan* noutros textos líricos, tamén neste poema podería documentarse esta circunstancia, que permitiría reconducir o verso ao decasílabo, verso que serve de soporte compositivo á cantiga: *e (a)tant' entendo máis que é mellor*.

IV. Tomando como base os datos que nos ofrece o manuscrito da Ajuda, cabe sinalar, pois, que a forma *mais* reviste carácter monosilábico a efectos de cómputo métrico. Cando, en determinados versos, parece contradicirse este comportamento, son os principios que habitualmente manexa a crítica textual – os erros que se derivan das sucesivas fases que integran o proceso de copia – ou os fenómenos de variación lingüística os que permiten matizar a cuestión, dado que só en casos moi puntuais – e de non aceptarse as indicacións que aquí se ofrecen – podería someterse a debate o que parece un principio xeral: que na lírica trobadoresca, ou, matizando máis, nas pezas consideradas para este estudo, *mais* é forma unicamente monosilábica.

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2008): “Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Ferreiro, C.P. Martínez Pereiro e L. Tato Fontaíña (eds.): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.
- (2009a): “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas*

- fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 49-72.
- (2009b): “Un códice de historia material compleja: el Cancioneiro da Ajuda”, *Revista de Literatura Medieval XXI*, pp. 77-124.
- (2009c): “Unha edición “de cancionero”: problemas e solucións (posibles) (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)”, relatorio presentado ao *XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)* [non publicado nas Actas].
- (2010): “A fronte a *BV: res metrica e varia lectio* (I)”, in *Líneas y pautas en el estudio de la literatura medieval y renacentista. III Congreso Internacional de la Semyr (Oviedo, 27-30 de septiembre de 2010)*. Oviedo [no prelo].
- (2011): “A fronte a *BV: res metrica e varia lectio* (II)”, in *Actas del XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 5-10 de septiembre de 2011)*. Granada [no prelo].
- Arbor Aldea, M. – Canettieri, P. – Pulsoni, C. (2004): “Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 145-175.
- Arias Freixedo, X.B. (2011): *As cantigas de Roi Fernandiz de Santiago* [Recurso electrónico]. Vigo: Universidade de Vigo.
- Barbieri, M. (1980): “Le poesie di Roy Paez de Ribela”, *Studi Mediolatini e Volgari XXVII*, pp. 7-104.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia [1ª ed. *Studi Mediolatini e Volgari X*, 1962, pp. 9-160; 2ª ed. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963].
- Blasco, P. (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Carter, H. H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda. A diplomatic Edition*. New York-London: Modern Language Association of America-Oxford University Press [reprint, New York: Kraus Reprint Co., 1975; *Cancioneiro da Ajuda*.

- Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007].
- Correia, A. (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o “Ciclo da “Ama””*. Edição e Estudo. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa [Dissertação de Doutoramento inédita].
- Cotarelo Valledor, A. (1934): *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez [edición facsimilar, con prólogo e apéndices, de E. Monteagudo Romero. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984].
- Cunha, C. Ferreira da (1945): *O cancionero de Paay Gómez Charinho, Trovador do século XIII*. Rio de Janeiro [reproducido en E. Gonçalves (ed.) (1999): *Celso Cunha. Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 35-147].
- (1961): *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.
- Ferreiro, M. (2008): “A forma verbal *éste* na lírica profana galego-portuguesa”, *Revista Galega de Filoloxía* 9, pp. 57-78.
- (2009): “Sobre a suposta crase de *que* na poesía trovadoresca galego-portuguesa”, in R. Pontes e E. Dias Martins (orgs.): *Anais. VII EIEM- Encontro Internacional de Estudos Medievais. Idade Média: permanência, atualização, residualidade*. Fortaleza-Rio de Janeiro: UFC-ABREM, pp. 487-495.
- (2011): “Sobre a partícula *ca* no corpus da lírica profana galego-portuguesa: integridade formal vs. elisión”, relatório presentado no *X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Faro, 18 a 23 de Julho de 2011)* [no prelo].
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C. P. – Tato Fontaiña, L. (2007): *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- García-Sabell Tormo, T. (1991): *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses. Revisión crítica*. Vigo: Galaxia.
- Gonçalves, E. (1991): “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, in M. Tyssens (ed.): *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Université de Liège, pp. 447-467.
- Juárez Blanquer, A. (1988): *Cancionero de Pero da Ponte*. Granada: Ediciones TAT.
- Lanciani, G. (1977): *Il canzoniere di Fernan Velho*. L’Aquila: Japadre Editore.

- (2004): “Repetita iuvant?”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 137-143.
- Lorenzo, R. (1975-1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 2 vols.
- Lorenzo Gradín, P. (2009): “Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa”, in F. Brugnolo e F. Gambino (eds.): *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006)*. Padova: Unipress, vol. II, pp. 493-508.
- Lorenzo Gradín, P. – Marcenaro, S. (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Minervini, V. (1974): *Le poesie di Ayrao Carpancho*. Napoli [da *Annali – Sezione Romanza* dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli XVI, 1].
- Mongelli, L. Márcia – Vieira, Y. Frateschi (2010): *Henry R. Lang. Cancioneiro d’El Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Niterói: EdUFF.
- Nobiling, O. (2007): “As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do Século XIII”, in Y. Frateschi Vieira (ed.): *Oskar Nobiling. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos*. Niterói: EdUFF, pp. 39-143 [segue a 1ª ed., Erlangen: Druck von Junge und Sohn, 1907].
- (1908): “As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII”, *Romanische Forschungen* 25, pp. 641-719.
- Nunes, J.J. (1919, 1922): “Don Pero Gomez Barroso trovador português do século XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 11, pp. 265-268, 321-325, 12, pp. 7-10.
- Panunzio, S. (1992): *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia [1ª ed. Bari: Adriatica Editrice, 1967].
- Pedro, S. Tavares (2004): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*”, relatório presentado no *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Lisboa, 11-13 de Novembro de 2004 [http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf].
- Piccat, M. (1989): “Le “cantigas d’amor” di Bonifacio Calvo”, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 105, pp. 161-177.
- (1995): *Il canzoniere di don Vasco Gil*. Bari: Adriatica Editrice.
- Ramos, M.A. (1993): “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, in G. Hilty (ed.): *Actes du XX^e Congrès International*

- de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke Verlag, vol. V, pp. 143-152.
- Spampinato Beretta, M. (1987): *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*. Napoli: Liguori Editore.
- Reali, E. (1962): “Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Romanza* 4, pp. 167-195.
- Rodríguez, J.L. (1980): *El cancionero de Joan Airas de Santiago, Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, Anexo 12. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Stegagno Picchio, L. (1968): *Martin Moya. Le poesie*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, G. (1961): “Spunti narrativi e drammatici nel canzoniere di Joam Nunes Camanês”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli – Sezione Romanza* 2, 2, pp. 47-62; [posteriormente recollido en *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 244-257].
- Vallín, G. (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Alcalá de Henares-Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (1990): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. [1ª ed. Halle: Max Niemeyer, 1904].
- Vieira, Y. Frateschi (2007): *Oskar Nobiling. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos*. Niterói: EdUFF.

As *tenso*s de Vasco Gil. Edición e estudo de V1020 e B1512*

Déborah González Martínez
Universidade de Santiago de Compostela

Atribúese ao trobador Vasco Gil unha produción consistente en 17 cantigas, transmitidas nos tres cancioneiros que recollen a lírica medieval peninsular. A maior parte desas cancións clasifícanse no xénero da *cantiga de amor*, sumando un total de trece os textos reproducidos no *Cancioneiro da Ajuda* (A144–A156), entre os que hai seis que se ofrecen tamén no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* 10991 (B267–B272). Neste apógrafo, Vasco Gil aparece ademais como autor de dúas *cantigas de amigo* (B664–B665), que están presentes así mesmo no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* 4803 (V266–V267). Este *corpus* complétase con dúas *tenso*s, ambas iniciadas por Vasco Gil: *Pero Martiiz, ora por caridade* (V1020) e *Rei don Alfonso, se Deus vos pardon* (B1512).

O debate *Pero Martiiz, ora por caridade* testemuñase unicamente en V, xa que en B hai unha lacuna de 41 textos, desde B1390 (= V999) ata B1431 (=V1041), que provoca unha falta de correspondencia entre os dous apógrafos nesta parte. O texto localízase no interior do sector de cantigas de escarnio do cancionero vaticano, no f. 164v (cols. a-b), intercalada na produción poética asignada a Johan Soarez Coelho¹, sen se complementar dunha rúbrica que a atribúa a algún dos dous participantes do debate, Vasco Gil e Pero Martins. Este último é un autor coñecido unicamente pola súa intervención nesta composición. O nome Pero Martins é frecuente na documentación portuguesa da época, polo que a tarefa de identificar a este individuo resulta complicada; Oliveira (1994: 421) presentou dúas hipóteses a partir da información que se pode extraer da *tenso*: que fose un Pero Martiiz relacionado coa Orde dos Hospitalarios no terceiro cuarto do século XIII, ou ben Pero Martins o Freire².

O segundo debate no que participa Vasco Gil é *Rei don Alfonso, se Deus vos pardon*, que, como se pode apreciar no *incipit*, se trata dun diálogo que o nobre portugués mantén co monarca Alfonso X³. Isto permite hipotetizar que a *tenso* se

* Este traballo elaborouse no marco dos proxectos *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITE09204068PR), financiado pola Xunta de Galicia, e *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-5481), financiado polo MICINN (2009-2011) con fondos FEDER.

¹ É de destacar que, nas seccións de amor e de amigo, a obra do trobador Vasco Gil encóntrase próxima á obra de Johan Soarez Coelho.

² Vid. Oliveira 1994: 421. Para máis información sobre este autor, vid. Correia 1993.

³ A vida e a obra en galego-portugués de Alfonso X non necesita presentación; remitimos aos

confeccionase na época en que Vasco Gil se encontraba na corte castelá. Ao contrario da cantiga anterior, este texto transmítese exclusivamente en *B*, dado que a correspondencia entre *B* e *V* se perde a partir de *B1500 = V1110* e non se volve retomar ata *B1579 = V1111*. Inserida no sector de escarnio do *Colocci-Brancuti*, esta *tenso* localízase no f. 316v (cols. *a-b*), entre o ciclo de cantigas asignado a Fernan Garcia Esgaravunha e unha serie de composicións atribuídas a Pero Mafaldo. O texto vai precedido dunha rúbrica que o clasifica tematicamente no xénero de escarnio e o atribúe ao autor portugués, iniciador do debate: *Vaasco gil fez esta cãtiga e descarnhe de mal dizer*. Xusto embaixo desta anotación, da man do copista, lese a rúbrica atributiva *Vaasco gil*.

A continuación ofrecemos a edición destes dous textos dialogados, adoptando os criterios fixados nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro, Martínez Pereiro, Tato Fontaiña 2007).

1. Pero Martiiz, ora por caridade (*V1020*)

V1020, f. 164v cols. *a-b*

- Pero Martiiz, ora por caridade,
vós que vos teedes por sabedor,
dizede-mi: Quen é comendador
eno Espital ora da escassidade,
5 ou na fraqueza, ou quen no forniz,
ou quen en quanto mal se faz e diz?
Se o sabedes, dizede verdade.
- Pois, don Vaasc', un pouco m'ascoitade:
os que mal fazen e dizen son mil,
10 e no fornizio é don Roi Gil,
e Roi Martiiz é na falsidade,
e ena escaseza é o seu prior,
non vos pod'om'esto partir melhor,
se máis quise[r]des, per máis preguntade.

traballos de Ballesteros Beretta (1984), Bertolucci (1993), a edición crítica da poesía profana preparada por J. Paredes (2010), a edición divulgativa das *Cantigas de Santa Maria* de W. Mettman (1988), a edición crítica das cantigas de loor dirixida por E. Fidalgo (2003), así como o estudo dedicado ás *CSM* de E. Fidalgo (2002). S. Parkinson, director da *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database* <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>>, é tamén responsable de múltiples publicacións dedicadas á obra alfonsí.

15 – Pero Martiiz, mui ben respondestes,
 pero sabia-m'eu esto per mi,
 ca todos tres eran senhores i
 das comendas, comendadores estes,
 e partistes-mi-o tan ben que m' é mal;
 20 mais ar quer'ora de vós saber al:
 que mi digades de quen o aprendestes.

– Vós, don Vaasc', ora me cometestes
 doutros preitos, des i ar dig'assi:
 non mi deu algo, pero lho pedi,
 25 o priol, e fodi e vós fodestes
 con Roi Gil, e meus preitos talhei
 con frei Rodrigu'e mentiu-mi-os; e sei
 per aquest'a sa fazenda daquestes.

– Pero Martiiz, respondestes tan ben
 30 en tod'esto, que fostes i con sén
 e trobador, e cuid'eu que leestes.

– Vós, don Vaasco, tod'esso m' é ben:
 ei sis'e sei trobar e leo ben;
 mais que tardi que mi-o vós entendestes!

5 franqueza] franquez a 9 mil] mal 10 e no fornizio é] eno fornize 12 prior] p'ol
 15 respondestes] respondedes 16 per mi] permin 19 e partistes-mi-o] epar
 ustemho 23 preitos] p'ytus 26 preitos] p'ytus . Roi Gil] roygal 28 per aquest'a]
 poq̄sta 30 fostes] foystes

2 uos . u9 . teedes 3 quē 6 sse 7 uerdade 8 Poys . dō . uaascū pouco . mascoytade 9
 q̄mal . sō 10 dō . roy 11 roy . m'tijz 12 e ena esca sseza e 13 nō . u9 14 mays . p^c .
 mays . p'guntade 15 m'tijz 16 po 17 tod9 . erã . hy 18 comēdas . comēdadores 19 tã
 bē . q̄me 20 mays . q̄rora . deuos 21 q̄mi . q̄no . ap'ndestes 22 uaascora 23 dout^os .
 desyar . digassy 24 nō . polho . pedy 25 o p'ol . fody . euos 26 cō . eme9 . p'ytus .
 talhey 27 cō . frey . rodri gue . mentiumh9 . sey 28 daq̄stes 29 m'tiiz . tã 30 q̄ . hy .
 cō 31 ecuydeu . q̄ 32 uaasco . bē 33 ey . sey 34 mays . q̄ . q̄ . mho . uos

Repertorios: Tavani (1967): 152,7 e 132,1; d'Heur (1973): 1430.

Edicións críticas: Lapa (1995: 265-266), Michaëlis (2004: 130-131), Piccat (1995: 277-304), Silva (1993: 219-221).

Notas aos versos

1. Reproducimos *Martiiz*, seguindo *V*; nesta solución coincidimos con Lapa e Silva e diferenciámonos da proposta de Michaëlis (*Martüz*) e da de Piccat (*Martiinz*).

3. *Comendador* é unha voz adaptada do francés antigo *comandeor* 'o que manda' segundo Corominas e Pascual (1980: III 800). Segundo as explicacións que se recollen no *Elucidario*, comendador presentaba tres valores: 1) «Ao provedor, director ou procurador dos hospitais, que algúns mosteiros e propoñicións eclesiásticas, antigamente, conservavam junto a si com particulares bens e rendas separadas, se deu o nome de *commendador*, porque se lles encomendavam, non para os destruír mais sim para que, tirada a súa cõgrua e honesta sustentación, tudo o mais dependese em as necesidades dos enfermos, pobres e necesitados»; 2) «Non sendo possível, antigamente, as catedrais e grandes mosteiros defender e povoar as muitas herdades, terras, vilas e castelos, que lles eram doadas, as encomendaram a várias persoas nobres para que as defendessem e amparassem. Mas isto foi, como dizem, meter o gato no pombal, porque muitos se levantaram com o senhorio destes bens que, pela maior parte, se perderam. Os que assim eran encargados da defensa e protección, se disseram, primeiramente, *defensores*, depois *comendeiros* e *comendadores*. Até o século XIV, há memórias destas *encomendas*, que depois, deste tempo, inteiramente, se extinguíram»; 3) «Feitor ou procurador de um mosteiro de religiosas ou qualquer outra corporação, cujos bens e rendas lles estão cometidos para o melhoramento e cobrança» (Viterbo 1865: II, 177). Entendemos que, no texto, *comendador* está proposto con este último valor.

4. Reproducimos o verso seguindo a lección de *V*, considerando que os encontros vocálicos *eno espital* e *da escassidade* se resolven en sinalefa. Lapa reproduciu *eno Espital ora da escassidade*, pero en nota afirmou: «Lê-se efectivamente no ' *Spital* e da ' *scassidade*» (Lapa 1995: 265). Pola súa parte, Michaëlis optou por *eno Spital ora da escassidade*.

Espital corresponde á Orde do Hospital de Xerusalén. Nas dúas *tensos* de Vasco Gil noméase a Orde do Hospital, o que non parece ser fortuíto: nesta composición satirízase aos membros superiores da Orde, e na seguinte Alfonso X menciónaa na parte final do texto. Por certas cesións que Vasco Gil e a súa muller fixeron aos Hospitalarios, Oliveira (1994: 421) considerou posible que o trovador portugués estivese vinculado á Orde. Ademais, os *Livros de Linhagens* reproducen

algunha información sobre o nobre que favorece esa hipótese: «dom Vaasco Gil, seu irmão de Manrique Gil, foi d'epistola, e depois casou com dona Froilhi Fernandez, filha de dom Fernam Anes Cheira» (LC25H3) (Mattoso 1980: II/1, 299). Así pois, a expresión «foi d'epistola» estaría a indicar que recibiu as ordes menores, probablemente, de subdiácono.

5. A lección manuscrita *franqueza* non ten sentido no contexto. Como Piccat, seguimos a emenda proposta por Lapa, *fraqueza*, entendida «em sentido moral (cobardia), para não fugir demasiado à letra do códice» (Lapa 1995: 265). Michaëlis, seguida por Silva, respectou *franqueza*, aínda que en nota observou que «Da resposta do verso 11, concluo que aqui deveria estar *falseza*» (Michaëlis 2004: 131).

10. Para dar solución á hipometría seguimos a Lapa na proposta *forniz[io]*. Tendo en conta que *Roi* pode computar de dúas sílabas, non parece adecuada a lectura de Michaëlis, consistente na integración: [*mestre*] *don Roy Gil*. Tampouco é conveniente a solución adoptada por Piccat, que correxiu a forma verbal, *e(stá) don Roy Gil*.

Optamos pola solución no texto *e no* fronte á posibilidade de considerar *eno*, que sería métrica e gramaticalmente válido neste contexto. A forma aglutinada *eno* coexiste nos textos de época medieval con *no*, resultado da aférese (IN ÍLLU > *en lo* > *enno* > *eno* > *no*) (Ferreiro 1995: 364). Nesta *tenso* advírtese a presenza das dúas formas (*eno* v. 4, *ena* v. 12, *na* v. 5 e v. 11, *no* v. 5).

Roi Gil, nomeado frei Rodrigo no v. 27, sería un dos comendadores da Orde. Segundo Oliveira (2004: 421), sería prior entre 1233 e 1243, e documéntao en textos do segundo tercio de século XIII como freire. En base a que no v. 27 é referido como freire, Oliveira considerou que a peza puido confeccionarse nos inicios dos anos trinta, ou con posterioridade a 1243, na corte de Alfonso X, rei con quen Vasco Gil mantén o outro diálogo, e no que o monarca castelán nomea a Orde do Hospital.

11. Michaëlis consideraría *Roi* como monosílabo e de aquí que integrase un pronome para regular metricamente o verso: «Roy Martiiz é[o] na falsidade» (Michaëlis 2004: 130).

A lectura *e Roi Martiiz ena falsidade*, sobreentendendo o verbo *ser*, pode considerarse válida. Porén, nas estruturas anteriores e na seguinte o verbo sempre se mantén explícito (*os que mal fazen e dizen son mil* no v. 9, *e no forniz[io] é don Roi Gil* no v. 10, *e ena escaseza é o seu prior* no v. 12), polo que nos parece mellor solución *e Roi Martiiz é na falsidade*.

Segundo Oliveira, Rui Martinz podería ser o comendador de Távora, documentado en 1250 e 1251 na corte de Afonso III e nomeado nas *Inquirições* de 1258 e 1288, ou o que foi comendador de Santarém (Oliveira 2004: 421).

12. É necesario considerar dúas sinalefas neste verso. A solución de Michaëlis consistiu en: «e (e)na (e)scasseza é-o seu prior» (Michaëlis 2004: 130). Silva considerou que o modo en que a editora alemá resolvera a hipermetría era inconveniente, «por exprimir semelhanteramente dois comportamentos diversos: o encontro da conxunción *e* com *eno*, dada a irredutibilidade de *e*, dá-se pela absorção da vogal inicial de *eno* (Sobre o comportamento da conxunción *e* diante de palabra começada por vogal, veja-se Celso Cunha, *Estudos de Poética*, pp. 43-58 e 109-135); quanto ao encontro de *ena* com *escasseza*, esse resolve-se pela ditongação da vogal final de *ena* com o *e* inicial da palabra seguinte» (Silva 1993: 221). De acordo coas manifestacións deste editor a propósito da conxunción copulativa, pensamos que son os encóntrros vocálicos *ena escasseza é* os que se resolven en sinalefa.

Aínda que *priol* coexistiu con *prior*, optamos por emendar a expresión *priol* a *prior*, xa que se ofrece en relación de rima con *melhor* (mantendo a forma *priol* no interior do v. 25). Coincidimos con Michaëlis nesta solución, fronte a Lapa, Silva e Piccat que conservaron *priol* seguindo *V*.

13. Piccat presentou *non vus pod'om esto*, considerando que a forma do substantivo é *om* e non *ome* (que é a forma correcta do substantivo, aínda que neste verso se presenta con elisión da vogal final por contacto coa vogal que inicia a palabra seguinte).

21. O verso transmítese hipémetro, polo que convén considerar unha sinalefa no encontro *o aprendestes*. Michaëlis marcou entre parénteses o pronome dativo *mi*, para evidenciar a necesidade de suprimir esa sílaba do cómputo.

22. Lapa suprimiu *ora*, porque segundo este editor o adverbio «não faz sentido». Igual que Michaëlis, Silva e Piccat reproducimos *ora* no texto, considerando boa a lección manuscrita.

26. *Gil(es)* é a emenda de Michaëlis. A intervención non nos parece adecuada, xa que se pode considerar *Roi* bisílabo.

28. A forma antiga do posesivo de terceira persoa *sa*, de carácter átono, utilizouse con frecuencia na produción trobadoresca. Normalmente non se presenta precedido de artigo, pero existen excepcións que nos permiten defender a lectura *per aquest'a sa fazenda daquestes*. Así, na lírica profana encontramos (aquí e nos exemplos seguintes seguiremos a numeración e os textos da *MedDB*): *a sa terra* (18,13 v. 3), *a san gran mesura* (25,53 v. 15), *a sa morte* (25,132 v. 2), *a sa lidiça* (48,1 v. 14), *A sa Vida* (62,1 v. 1), *Ant'a sa pousada* (66,7 v. 4), *quer'a sa molher* (70,2 v. 2), *a sa coita* (93,6 v. 3), *a sa filha* (120,43 v. 1), *ant'a sa porta* (126,3 v. 6), e en *O que da guerra levou cavaleiros* (18,29) rexístrase *a sa gente* (v. 17) e repítese *a sa terra* (vv. 2, 4, 26, 32 e 35).

30. Coincidindo con Lapa, corriximos a *fostes* a lección de *V*, *foystes*.

Michaëlis emendouna a *fuistes*, Silva hipotetizou que *foystes* derivaría do *fuistis* latino, como unha forma arcaica de *fostes*. Esta foi tamén a solución que adoptou Piccat, pero non ofreceu unha explicación.

34. Coincidimos con Michaëlis, Lapa e Silva na lectura *tardi* fronte a solución de Piccat, *tard'i*. O adverbio *tardi* documéntase noutras dúas cantigas da lírica profana (*ai meu amigo, ¡tardi vos nembrou!* 63, 21 v. 15, *ca, se veer logo, tardi será* 86,7 v. 17); a expresión *tard'i* reproducése nunha cantiga (*pero que eu tard'i o conhoci* 125,29 v. 19). Este resultado pode considerarse relativo, xa que depende da opción que cada editor priorizou; na *tenso* entre Vasco Gil e Pero Martiiz, recoñecemos a corrección da forma *tard'i*, pero priorizamos *tardi*.

Paráfrase

– Pero Martiiz, agora por caridade, vós que vos tedes por persoa entendida, dicídemme: na Orde do Hospital quen é agora comendador na cobiza, ou na fraqueza, ou no fornicio, ou en todo canto mal se fai e di? Se o sabedes, dicídemme a verdade.

– Pois, don Vaasco, escoitademe un pouco: son mil os que fan e din mal, e no fornicio é don Roi Gil, e na falsidade é Roi Martiiz, e na escacidade é o seu prior; non vos pode ninguén dicir isto mellor, e se quixerdes saber máis, por máis preguntade.

– Pero Martiiz, moi ben respondestes, pero eu sabía isto por min mesmo, que os tres eran señores das comendas entón, comendadores estes, e contástesmo tan ben que me vai mal, mais aínda quero de vós saber outra cousa, que me digades de quen o soubestes.

– Vós, don Vaasco, desafiástesme xa noutras cuestións, e entón aínda vos digo así: o prior non me deu algo que lle pedín, e eu fodín e vos fodestes con Roi Gil, e frei Rodrigo enganoume nos negocios que concertei con el. Por isto sei das propiedades destes.

– Pero Martiiz, respondestes tan ben en todo isto que obrastes con xuízo e fostes bo trobador, e coido que lestes.

– Vós, don Vaasco, todo iso me está ben, pois teño xuízo, sei trobar e leo ben; mais que tarde que vós mo entendestes!

2. Rei don Alfonso, se Deus vos pardon (B1512)*B1512, f. 316v, cols. a-b*

– Rei don Alfonso, se Deus vos pardon,
desto vos [ora] venho preguntar,
[se]quer ora punhade de mi dar
tal recado que seja con razon:
5 quen dá seu manto que lho guard’alguen
e lho non dá tal qual o deu, por én
que manda [end’]o Livro de León?

– Don Vaasco, eu fui ja clerizon,
e degreda soia estudar
10 e nas escolas u soia entrar
dos maestros aprendi tal liçon:
que manto doutren non filhe per ren
mais se o meu melhora, faço ben,
e non sōo por aquesto ladron.

15 – Rei don Alfonso, ladron por atal
en nulha terra nunca chamar vi,
nen vós, senhor, non o oistes a mi,
ca se o dissesse diria mal;
ante [o] tenho por trageitador,
20 se Deus mi valha, nunca vi melhor,
quen a si torna pena de cendal.

– Don Vaasco, dizer-vos quer’eu al
daqueste preito que eu aprendi:
oi dizer que trageitou assi
25 ja ùa vez un rei en Portugal:
ouve un dia de trageitar sabor,
e, por se meter por máis sabedor,
fez[-vos] cavaleiro do Espital.

6 deu] deo 17 a mi] amĩ 22 quer'eu] q̄rea

1 Rey . d's . u9 . pardõ 2 Destou9 4 q̄ . seia . cõ . razõ 5 m̄to . q̄lho . guardalguẽ 6
nõ . porẽ 7 m̄da . liuro 8 Dõ vaasco . fuy . ia . clerizõ 9 soya 10 hu . soya . ent^ar
11 D9 . maest's . ap'di . liçõ 12 m̄to . dout'm . nõ . p̄ . rẽ 13 Mays . bẽ 14 Enõ . s̄o
. p^r 15 Rey . dõ . Alfonsso . ladrõ 16 t̄rra . nũca . ui 17 Nẽ . uos . oystes
19 traieytador 20 Sed's . ualha . nũca . ui 21 Quẽ . assy . çendal 22 Dõ vaasco . dizeru9
23 Daq̄ste . p^rito . q̄ . ap'ndy 24 Oy . q̄ . traieytou . assy 25 hũa . uez . hũ . Rey . ã
26 Ouue . hũ . traieytar 27 mays 28 Caualeyro

Repertorios: Tavani (1967): 152,12 e 18,38; d'Heur (1973): 1531.

Edicións críticas: Paredes (2010: 299-303), Lapa (1995: 265), Michaëlis (2004: 111-112), Piccat (1995: 253-276), Silva (1993: 246-248).

Notas aos versos

2-3. Os dous versos son hipómetros na lección manuscrita. Existen diversas propostas: Michaëlis editou *d'esto vos venho [ora] preguntar / [e peço] que punhede de mi dar*. Lapa ofreceu unha solución mellor para o v. 3: *desto vos venho aqui preguntar; [si]quer ora punhade de mi dar*. Silva aceptou *siquer*, pero non deu solución á hipometría doutros versos da cantiga. Piccat presentou dúas integracións inadecuadas gramaticalmente: *d'esto vos venho (pera) preguntar / quer'(eu) ora punhade de mi dar*. Paredes integrou *venho [aqui] preguntar* no v. 2 e, inspirándose na emenda de Lapa, presentou o adverbio *sequer*, aducindo que esta forma é a máis frecuente. Na lectura que ofrecemos integramos *ora* no v. 2 e corriximos a *[se]quer* no v. 3, polas mesma razón que Paredes.

7. O *Livro de Leon* podería ser identificable co *Livro Juzgo*, co *Fuero de Leon* ou co *Liber Legis* ou *Judicium Legionense*, segundo as explicacións de Michaëlis (2004: 117-118). Tamén se nomea nun escarnio de Joan Airas, nun verso que case repite este textualmente: *ca o manda o Livro de Leon* (63,1, v. 7).

Na *tenso*, o verso transmítese hipómetro; apoiándose no verso de Joan Airas, Piccat ofreceu *que (o) manda o Livro de León*, pero esta solución parécenos semántica e sintacticamente incorrecta no contexto. Michaëlis integrou *én*, e Lapa *[end']o Livro de Leon*, solución que seguiu Paredes e que nós adoptamos no noso texto. Silva non entrevistou no verso, explicando que «a modalidade elocutiva (interrogación) compensaría a sílaba que falta ao verso» (Silva 1993: 248).

8. A expresión *clerizon*, ‘aprendiz de crego’, considérase castelanismo (para máis información véxase Rodríguez 1983: 10).

9. No corpus lírico rexístrase *degredo* en 70,37 e 77,10, e tamén aparece na CSM 195 (Mettmann 1988: II, 233). O plural *degredos* encóntrase en textos notariais (así se comproba mediante a pesquisa no *Corpus Xelmírez*). Malia a presenza de *decreta* en textos en latín, non documentamos *degreda*. Porén, a posibilidade de que se puidese interpretar *degreda* como patrimonial, condúcenos a manter esa forma sen emendas, como fixeron Lapa e Silva; Michaëlis corrixiu a *degredaes*, Piccat a *degreda(s)* e Paredes a *degredo*.

12. A abreviatura *p* desenvólvese co valor de *per*. A mesma solución adoptaron os editores anteriores, a excepción de Piccat, que a resolveu en *por*.

13. Michaëlis, seguida por Silva, Piccat e Paredes, entendeu o verso como: *mais se o m'eu melhora, faço ben*. Desde o noso punto de vista, esa solución é sintacticamente complexa e rara en exceso; a secuencia de tres pronomes *o m'eu* non se documenta no corpus lírico profano nin relixioso. A proposta de Lapa, *mais se m'eu o melhora, faço ben*, corrixe esas dificultades, pero a intervención do editor (que vemos innecesaria e incorrecta) modifica esencialmente o sentido do texto, xa que debe interpretarse un pronome posesivo: *o meu*. A semántica e a sintaxe lévanos a adoptar o *meu* —que só os Machado (1949-1964: VI 225-226) tiveron en consideración—; así, ofrecemos unha lectura máis correcta desde o punto de vista gramatical e posible semanticamente no contexto da cantiga: «dos maestros aprendi tal liçon: | que manto doutren non filhe per ren | mais se o meu melhora, faço ben, | e non são por aquesto ladrón», isto é, ‘dos mestres aprendín tan lección: que o manto de outra persoa non tome por nada, mais se o meu [manto] melloro, fago ben, e non son por isto ladrón’. Esta interpretación que propoñemos está moi afastada da de Michaëlis, a quen seguiron os editores posteriores, xa que parafraseaba os versos como: «aprendi dos mestres que não se deve roubar o manto a ninguém. Mas que quem o melhorasse fosse um ladrão, isso não o aprendi» (Michaëlis 2004: 112).

17. Realízase unha sinalefa entre o pronome acusativo e o verbo. Ademais, emendamos a palabra en rima a *mi*. No seu estudo sobre a rima entre vogais orais e nasais, Cunha aceptaba a relación entre *min* e formas en *-i* (Cunha 1961: 173-200); máis tarde, Lapa admitiu a necesidade de «cingirnos repetidamente à lição dos manuscritos, até se conhecer a razão por que os trovadores, tendo no seu arsenal poético *mi* e *min*, e empregando-os na mesma estrofe, escolhiam precisamente a forma nasalada para rimar com un fonema oral» (Lapa 1982: 272). Porén, de acordo con Montero Santalla, no caso do pronome *min*, debeu haber unha intervención dos copistas, que escribirían nun momento no que *min* tiña xa vixencia sobre *mi*. Así, se a transcripción se facía dun texto escrito dunha época anterior, introduciríase a forma de máis uso nun descoido fácil, consistente en engadir un til; tamén podería terse introducido respondendo a un afán correctivo,

supoñendo que o amanuense anterior omitira este signo, e se o que se transcribía era un texto oral, isto explicaría aínda mellor a modificación, xa que esta podía contemplar de por si a modernización lingüística (Montero Santalla 2000: 1446-1448).

19. O verso preséntase hipómetro, polo que os editores propuxeron diferentes integracións para darlle solución ao problema métrico: Michaëlis, seguida por Paredes, editou *tenho-[o]*; Lapa *tenho [ja]*; Piccat *ante (én) tenho*. Silva considerou mellor resolver en hiato *trajeitador*. Pola nosa parte, optamos por integrar un pronome acusativo que completa o sentido do verso, adiantando o contido do v. 21; porén, consideramos máis adecuada a posición proclítica, como se encontra nos versos *ante, o vejo sempre empeorar* (94,18 v. 11) e *Ante o quise destroyr* (120,42 v. 5).

No dicionario Houaiss, *trajeitador* defínese en relación a *trajeito* «jogo de mãos, destrezas manuais; prestidigitação» (Houaiss/Vilar/Franco 2001: 2760). *Trageitador* parte do latín JACTARE ‘lanzar’, ‘axitar’, segundo Corominas e Pascual (1980: II, 540); o castelán *trasechador* adquiriría o valor ‘prestidixitador’ a partir de ‘xoglar’, ‘actor’ (Corominas / Pascual 1980: II, 542). No *CORDE* (11-11-2011) encóntanse varias ocorrencias do substantivo *trasechador* e do verbo *trasechar*, como «& significa los trasechadores. aquellos que ayuntan a los omnes. & dizen les algunas chufas por ganar dellos algo» (*Judizio de las estrellas*, 1254-1260), «uestido de habito de juglares o trasechadores, cantaua la Yliada» (Juan Fernández de Heredia, *Traducción de la Historia contra paganos*, 1376-1396). O substantivo tiña outros valores; así, no *Universal Vocabulario en latín y en romance* de Alonso Fernandez de Palencia, de 1490, dise que «Malicia es pensamiento de mala voluntad. malicioso: cauteloso: trasechador: astuto: reboltoso: engañoso». Outros contextos onde o valor é claramente negativo, relacionándose con seres enganosos ou fraudulentos, son: «Et los gentiles daquel tiempo enartados en este Rey. por tantos fechos cuemo auemos dichos quel ueyen fazer por sos encantamientos & sos trasechos que fazie en toda cosa» (Alfonso X, *General Estoria*, 1275), «Cómo eres lleno de toda maldad. Tú fuste primeramente siervo de los de Egipto, e por fechos que feziste fuxiste d’aquí e fuste e aprendiste tus encantamientos e tus trasechos, e agora torneste aquí por fazernos espanto e engañarnos que te perdonemos» (Alfonso X, *General Estoria*, 1275). En vista destes exemplos no castelán medieval, é posible interpretar que *trageitador*, ademais de ‘ilusionista’, sería tamén aquel que enganaba con falsos mirages para proveito propio. En vista disto, é posible que o trovador portugués utilizase o termo con ambigüidade.

21. A lección *assy* pode interpretarse como *a si* ‘para si’ ou *assi*, adverbio de modo. En realidade, no contexto da cantiga, pode entenderse un xogo de palabras propiciado pola alofonía *assi* – *a si*. Aínda que o adverbio sería válido,

optamos por *a si* en vista do contexto semántico que se ofrece nesta cobra e nas anteriores; o sentido, segundo a nosa lectura, é: ‘antes teño por *ilusionista* a quen para si transforma o cendal en pel’. O sintagma *a si* aparece graficamente nos manuscritos como *assy* noutras catro cantigas, segundo a *MedDB* (2,12, 63,19, 120,12 e 140,2).

Os editores anteriores entenderon que Alfonso X pediría o manto de Vasco Gil e devolveríalle un manto novo, razón pola que o trovador portugués chamaría ao rei *trageitador*. Esa lectura baséase, especialmente, na maneira de interpretar este v. 21, que, segundo Lapa, entenderíase: «quem do leve manto que lhe emprestei me tornou um rico manto de peles» (Lapa 1995: 265). Paredes traduce o verso por «a quien así torna pelliza de cendal» (Paredes 2010: 301) e entende que «Vasco Gil pregunta al Rey sobre un manto que éste devolvió a su dueño muy mejorado, es decir, nuevo. Por ello considera que el Rey es un prestidigitador» (Paredes 2010: 300). Desde o noso punto de vista, non vemos indicios claros no texto que nos leven a pensar que Alfonso X entregou un manto mellor nin, menos aínda, un manto novo; tampouco se di explicitamente que ese manto fose propiedade de Vasco Gil, aínda que, como hipótese, non é rexeitable. Na interpretación da *tenso*, débese ter en conta cal é a pregunta que fai Vasco Gil, nos vv. 5-7, e a resposta que lle brinda o rei nos vv. 12-14, que parecerían indicar todo o contrario do que se propuxo nas lecturas críticas anteriores. Podemos pensar que o rei entregaría un manto que non era o que correspondía ao seu propietario, gardando para si o de máis valor, pero esta mellora do seu manto non o converte en «ladrón» na corte, senón no mellor *trageitador*, segundo Vasco Gil.

25. Michaëlis reproduce *de Portugal*, corrixindo a preposición que se le na lección manuscrita. Pensamos que esta corrección é innecesaria.

26. O encontro *ouve un* resólvese en sinalefa.

28. O verso transmítese hipómetro. Ademais, falta o CD de *fazer*, que podería responder a un pronome acusativo. Michaëlis detectou este problema e, interpretando que foi o rei *de Portugal* quen se fixo cabaleiro do Hospital, integrou un pronome reflexivo: *fez-[se]*. Lapa opinou que esa emenda carecía de sentido e optou por *fez [Foan] cavaleiro do Espital*, indicando en nota a posibilidade de emendar en *de vós* (aínda que o editor non o comenta, a inclusión dun sintagma bisílabo obriga a realizar unha sinalefa no encontro vocálico *do Espital*). Piccat seguiu a proposta de Lapa. Paredes introduciu no texto dous puntos entre parénteses angulares despois de *fez* (comenta en nota a integración de Lapa, pero non se comenta a necesidade dunha sinalefa no encontro vocálico de considerar un substantivo bisílabo). En tanto que podemos entender que no verso falta unha única sílaba que corresponde ao CD de *fez*, pensamos que debe integrarse o pronome

acusativo *vos*.

Desta forma, as palabras de Alfonso X serían un ataque directo ao interlocutor, e poderían interpretarse á luz da referida pasaxe dos *Livros de Linhagens*, onde se relata que Vasco Gil *foi d'epistola*.

Paráfrase

– Rei don Alfonso, que Deus vos perdoe, disto vos veño preguntar agora, e sequera intentade dar-me agora unha resposta argumentada: quen dá o seu manto a alguén para que llo garde pero non o devolve tal e como llo deixaron, por isto que manda niso o *Libro de León*?

– Don Vaasco, eu xa fun aprendiz e decretos soía estudar, e, nas escolas onde soía entrar, dos mestres aprendín tan lección: que o manto de outra persoa non tome por nada, mais se o meu [manto] melloro, fago ben, e non son ladrón por isto.

– Rei don Alfonso, en ningunha terra vin chamar ladrón por tal cousa, nin vós, señor, mo oistes a min, que se o dixese, diría mal, antes teño por *milagreiro*, Deus me valla, nunca vin mellor, a quen para si transforma en pel o cendal.

– Don Vaasco, quero eu dicirvos algo que aprendín deste asunto: oín dicir que xa unha vez así obrou milagres un rei en Portugal: un día tivo vontade de facer miragres e, para pasar por máis sabio, fíxovos cabaleiro do Hospital.

Bibliografía

- Ballesteros-Beretta, A. (1984): *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: El Albir.
- Bertolucci, V. (1993): «Alfonso X», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionario de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 36-41.
- CORDE [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>.
- Corpus Xelmirez*, en RILG: *Recursos Integrados da Lingua Galega*, <<http://sli.uvigo.es/RILG/>>.
- Correia, Â. (1993): «Pero Martinz», in G. Lanciani / G. Tavani, *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 548-549.
- Corominas, J. – J.A. Pascual (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vols.
- Cunha, C. Ferreira da (1961): «Rima de vogal oral com vogal nasal», *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, pp. 173-200.
- D'Heur, J.-M. (1973), «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e - XIX^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leus compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, pp. 17-100.
- Ferreiro, M. (1999), *Gramática histórica galega: I. Fonética e Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C.P. – Tato Fontaiña, Laura (2007) *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, <<http://www.udc.es/publicaciones>>.
- Fidalgo, E. (2002): *As Cantigas de Santa María*. Vigo: Xerais.
- (2003): *As Cantigas de loor de Santa María: Edición e comentario*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CIRP.
- Houaiss, A. – M. de Salles Villar / F. M. de Mello Franco (2001): *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Lapa, M. Rodrigues (1982): «Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde», *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Coimbra: Coimbra editora, Universidade de Coimbra, pp. 263-272.
- (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.

- Machado, E. – Machado J.P. (1949-1964, eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa, 8 vols.
- Mattoso, J. (ed.) (1980): *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 2 vols.
- MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, versión 2.3.1*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es/>>.
- Mettmann, W. (1988) (ed.): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- Michaëlis, C. (2004) «Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português. II Uma canção de manto», in Y. Frateschi Vieira, J. L. Rodríguez, M. I. Morán, J. A. Souto (eds.): *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 109-131.
- Montero Santalla, J.M. (2000): *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, [Tese de doutoramento inédita], 3t.. A Coruña .
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Paredes, J. (2010) (ed.): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [*Verba. Anuario Galego de Filoloxía, Anexo 66*].
- Parkinson, S. (dir.): *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, <<http://csm.mml.ox.ac.uk/>>.
- Piccat, M. (1995): *Il Canzoniere de don Vasco Gil*. Bari: Adriatica Editrice.
- Rodríguez, J.L. (1983): «Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o Sábio», *Boletim de Filologia*, XXVIII, pp. 6-19.
- Silva, M. Alvaro Ferreira da (1993): *A tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*, Lisboa [Tese de mestrado inédita].
- Tavani, G. (1967): *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Viterbo, J. de Santa Rosa (1865): *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*. Porto: Livraria Civilização, 2 vols.

La *rainha franca*, Jeanne de Ponthieu e il “ciclo delle tre dame” di Pero Garcia Buralés*

Simone Marcenaro
Universidade de Santiago de Compostela

La *cantiga de amor* di Pero Garcia Buralés *Ai, Deus, que grave coita de sofrer*, trasmessa dal solo codice *B* (n° 222), non ha ricevuto l'interesse critico che avrebbe meritato, nel contesto di una produzione lirica ampia (possediamo 53 *cantigas* del trovatore di origine castigliana)¹ e connotata da notevoli peculiarità. Si tratta di una breve *cantiga de refran* articolata in tre strofe, che presenta la canonica invocazione della morte di fronte all'insostenibile *coita de amor* generata dalla partenza della donna amata (si fornisce l'edizione critica del testo in appendice). La sofferenza provata dal poeta non è però diretta ad un'imprescritta ed immateriale *senhor* cortese: il verso che costituisce il *refran* svela infatti che il personaggio di cui si lamenta l'assenza è nientemeno che una *rainha*, alla quale viene attribuito l'appellativo *franca*, utilizzato in poche occasioni nel linguaggio dei *trobadores* galego-portoghesi nell'accezione, largamente attestata nella tradizione occitana, che indica la nobiltà di un determinato personaggio (Cropp 1975: 83-88; García Sabell 1991: 150-51). Fornisco il testo nella mia edizione:

¡Ai!, Deus, que grave coita de sofrer:
desejar mort' e aver a viver
com'oj'eu viv', e mui sen meu prazer;
con esta coita que me ven tanta

* Questo lavoro rientra nelle attività svolte per il programma di ricerca 'Juan de la Cierva', finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación spagnolo (Plan Nacional I+D+I 2008-2011), e per i progetti di ricerca *La lírica galego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y textos*, II' (FFI2011-25899), diretto da Pilar Lorenzo Gradín (USC) e finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad, e *Os xeneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT ENCITE09 204068PR), diretto da Esther Corral Díaz (USC) e finanziato dalla Xunta de Galicia.

¹ Tutti i commentatori sono concordi nell'individuare nell'appellativo “Buralés” l'effettiva provenienza castigliana del trovatore. Carolina Michäelis collocò che il trovatore nelle corti di Alfonso X e Afonso III di Portogallo (1904, I: 354), mentre gli studi più recenti sono orientati a situare l'autore in Castiglia, forse a partire dagli ultimi anni del regno fernandiano (più precisamente, quando Alfonso X era ancora infante); si vedano a tal proposito le sintesi di Oliveira (1994: 414-15), Finazzi Agrò (1993, anch'egli incline ad assegnare un periodo portoghese alla biografia di Buralés) e *LPGP* (II: 809).

desejo mort' e quer[r]ia morrer, 5
porque se foi a rainha franca.

A esta coita nunca eu par vi;
 desejo morrer, pero vivo assi,
 per bõa fe, a gran pesar de min,
 e direivos que me máis quebranta: 10
desejo morte que sempre temi,
porque se foi a rainha franca.

¡Ai!, coitado, con quanto mal me ven,
 porque desejo mia morte, por én
 perdi o dormir e perdi o sén, 15
 e choro sempre quand'outren canta;
 e máis desejo morte doutra ren,
*porque se foi a rainha franca.*²

La prima – e per quasi un secolo unica – studiosa che si soffermò sulla singolarità del ritornello fu Carolina Michäelis (1904, I: 806 e 2004: 72-73), che propose alcune ipotesi atte a circostanziare meglio il riferimento all'enigmatica regina, per avanzare possibili ipotesi di identificazione³. Ella lesse l'aggettivo *franca* non come attributo cortese ('nobile', 'magnanima'), bensì, seguendo la sua origine etimologica, come 'di provenienza francese'. Ciò renderebbe quindi possibile che Pedro Garcia si riferisse a Jeanne de Dammartin, Contessa di Ponthieu, moglie in seconde nozze di Ferdinando III di Castiglia che, in seguito alla morte del consorte, lasciò la corte iberica per ritornare ai suoi feudi francesi situati nell'odierna Normandia. La stessa Michäelis avvertì inoltre della possibilità di leggere il *refran* "*porque se foi a rainh'a França*", congettura che non contraddice ma, al contrario, agisce da ulteriore conferma dell'eventualità che Burgalés volesse evocare il ritorno della regina nella sua terra natale, nel 1252. Questa seconda proposta, lasciata comunque a margine dalla stessa Michäelis, trova però qualche impedimento di natura metrica. È pur vero che il rimema *-anca* rimarrebbe irrelato nel contesto della *cobla*, entrando tutt'al più in relazione di assonanza con i rimanti in *-anta* in quarta sede di ciascuna unità strofica; tuttavia, se è ammissibile ipotizzare una pur rarissima rima assonante con il verso del *refran*, meno probabile risulterebbe

² Varianti: 10. vos] vus *B*; quebranta] quebranca *B*. Nel v. 5 l'integrazione della vibrante e la conseguente trasformazione dell'indicativo imperfetto in condizionale presente pare più soddisfacente dal punto di vista semantico.

³ Altre edizioni critiche del testo sono fornite da Blasco 1984: xxxv e Videira Lopes 2002: 354, entrambe prive di alcun riferimento alla possibile identità della *rainha franca*.

l'associazione fonica con la desinenza *-ança*. La trasmissione monotestimoniale della poesia non autorizza ad avanzare null'altro che congetture; ritengo però che Pero Garcia volesse utilizzare una forma intermedia tra rima assonante⁴ e il vero e proprio *rim dissolut* (o *palavra perduda*, secondo la terminologia dell'*Arte de trovar*)⁵, e che il rimante *França* si discosti troppo dal voluto effetto eufonico generato nel verso di ritornello.

Il significato risulta comunque immutato in entrambi i casi: l'identificazione con Jeanne de Dammartin ammette infatti sia l'aggettivo 'nobile', sia l'accenno al viaggio in Francia. E non è escluso che il trovatore avesse coscienza dell'ambiguità semantica di un gallicismo abbastanza diffuso in area galega e portoghese; assieme al sostantivo *franqueza* lo si ritrova, ad esempio, nella traduzione galega della *Cronica troiana*, a fronte di un impiego ridottissimo nella lingua dei *trobadores* (Lorenzo 1977: 662-63)⁶.

La possibilità che Pero Garcia si riferisse alla matrigna di Alfonso X è più che probabile. Le ipotesi alternative non paiono infatti possedere lo stesso grado di verosimiglianza rispetto all'identificazione proposta da Michäelis, e la questione riveste notevole importanza per la possibile datazione della *cantiga*. In alternativa, Pero Garcia potrebbe evocare le seguenti circostanze:

1) autoesilio della regina Violante (consorte di Alfonso X) nel 1278 presso il padre Pietro III d'Aragona, per avere consiglio sulla questione della successione regale fra Sancho e Fernando de la Cerda. Ciò escluderebbe sia la sfumatura semantica di *franca* appena indicata, sia la lettura alternativa di Michäelis *França*, poiché Violante, com'è noto, non vantava alcuna origine ultrapirenaica, né si ha notizia di un suo viaggio in Francia⁷.

2) La *cantiga* potrebbe essere un *planh* in morte di varie figure regali, dalla madre di Alfonso X Beatrice di Svevia (1235), già compianta da Pero da Ponte in *Nostro Senhor Deus! Que prol vos ten ora* (LPGP 120.28), alla stessa Jeanne de Ponthieu (1279), fino alla già citata consorte del *Rei Sabio*, Violante d'Aragona (1309).

Se Pero Garcia si fosse riferito al traumatico episodio della temporanea dipartita di *Doña Violante* dovremmo quindi pensare a uno di quei pochi (ma significativi) esempi di poesia politica "travestita" da *cantiga* cortese, non inedita nella

⁴ Un elenco delle rime assonanti, sui cui criteri di ordinamento avanziamo tuttavia molte perplessità, è offerto in Montero Santalla 2000, III: 1421-38. Tavani 1967: 13:44.

⁵ Tavani 1999: 47.

⁶ Il sostantivo *franqueza* si ritrova, sotto forma di qualità cortese ipostatizzata, nella *cantiga* morale LPGP 94.15 di Martin Moxa, e nella *Cantiga de Santa Maria* n° 400.

⁷ Sarà invece sua figlia Blanca, nel 1278, a dirigersi presso la corte di Filippo III di Francia, in seguito ai problemi di successione fra gli *Infantes* de la Cerda e Sancho IV (Ballesteros Beretta 1963, III: 871-72).

tradizione lirica galego-portoghese: si ricorderanno infatti i due componimenti che il trovatore Gonçal'Eanes do Vinhal, come ci informano le rubriche che li accompagnano nel codice *V*, diresse implicitamente ad Alfonso X per suggerire una riappacificazione con il fratello Don Enrique (De Riquer 1973: 209-304). Quest'ultimo si era infatti ribellato al primogenito e, in seguito alla sconfitta patita nella battaglia di Morón, si ritirò a Siviglia, nella quale si vociferava di una possibile relazione proprio con Jeanne de Ponthieu (*Amigas, eu oy dizer | que lidaron os de Mouron | con aquestes d'el-rei, e non | poss'end'a verdade saber: | se he viv'o meu amigo, | que troux'a mha touca sigo*, Viñez Sánchez 2004: n° 8, vv. 1-6)⁸. Lo stratagemma di Gonçal'Eanes, considerato uno degli autori più vicini al *Rey Sabio* (Oliveira 1994: 353-54), consisteva nell'attenuare l'evidente sottointeso politico-morale insito nell'evocare una vicenda di così scottante attualità sotto la forma apparentemente "innoqua" della *cantiga de amigo*, prassi non sconosciuta anche fra i provenzali (Marcenaro 2007) e perfettamente comprensibile nel contesto della curia alfonsina. Una corte regale in cui i sodali del sovrano si astengono programmaticamente dall'utilizzare le potenzialità delle *cantigas de escarnio e maldizer* a fini politici, e in cui Alfonso sembra demandare tale attività ai vari trovatori occitani attestati presso la corte castigliana a partire dai primi anni del suo regno (Alvar 1977: 254-58).

Nel caso in cui si accolga la seconda ipotesi, invece, si dovrà pensare ad una forma di *planh* del tutto particolare, senz'altro inedita nel pur ristrettissimo gruppo di *prantos* composti in area galego-portoghese⁹. La supposizione, in verità, non sembra reggere alla prova testuale, non solo per la totale assenza dei più basilari requisiti del *planh* occitano, parzialmente trapiantati anche in terra iberica (Pelosini 1999), ma soprattutto perché in questo genere la morte del personaggio compianto viene sempre verbalizzata, senza cioè impiegare formule attenuative come, in questo caso, il sintagma verbale *se foi*, o espressioni di simile valore perifrastico; il tutto, inoltre, in un contesto in cui il sostantivo *morte* e il verbo *morror* vengono

⁸ Già Ballesteros Beretta, evidenziando la mancanza di fonti alternative alla rubrica di *V*, metteva in dubbio la possibilità che la matrigna di Alfonso si trovasse realmente assieme a Don Enrique in quegli anni (1963, I: 117). L'unico dato certo che possediamo su Jeanne riguarda proprio la partenza alla volta dei suoi feudi di Ponthieu; risulterebbe per lo meno bizzarro vederla tornare in appoggio del fratello del *Rei Sabio*, in seguito all'umiliante sconfitta di Morón. Pensiamo quindi che la rubrica, sulla cui cronologia non è possibile qui soffermarci, testimoni una distorsione prodottasi in epoca posteriore, senza dubbio facente parte di quella "leggenda" di Don Enrique che portò anche diversi trovatori occitani a sostenere la sua causa dopo che fu imprigionato da Carlo d'Angiò, nel 1268 (si rimanda ai rilievi di Alvar 1977: 270-73).

⁹ Oltre al già citato *pranto* per Beatrice di Svevia, Pero da Ponte compone altri tre compianti funebri, dedicati rispettivamente a Don Lopo Díaz de Haro (*LPGP* 120.32), a Fernando III (120.41) e a Don Telo Afonso de Meneses (120.42).

invece impiegati massicciamente, nella tipica ottica dell'amante *coitado* di fronte alla partenza della sua signora. Se si trattasse di un *planh*, insomma, ci troveremmo senza dubbio di fronte ad un esempio alquanto eccentrico, anche in relazione alla più corposa produzione di compianti funebri trasmessa dalla tradizione lirica occitana (cfr. Schulze-Busacker 1979).

Per rischiarare la questione è quindi necessario ricorrere ad altri elementi esterni a questa *cantiga*, preso atto che la documentazione storica non fornisce nessun appiglio utile ad escludere con sicurezza le varie alternative. Un indizio di grande utilità è fornito da un articolo di Elsa Gonçalves (2006) in cui si analizzava la nota *triplici correctus amore* collocata da Angelo Colocci in corrispondenza della *cantiga Johana, dix'eu, Sancha e Maria* di Pero Garcia Buralés. Seguendo una linea già disegnata da Michäelis, l'autrice istituisce un interessante parallelo fra la *Johana* che Buralés cita nella succitata composizione e in altre tre *cantigas de amor*, tutte accomunate dall'occultamento della donna amata attraverso una sorta di "diffrazione", che porta il trovatore ad evocare la triade femminile Johana, Sancha e Maria (LPGP 125.17, 32, 40, 43). Credo sia questa la traccia da seguire, e che una più puntuale verifica sui testi in qualche modo riferibili a questo "ciclo delle tre dame" possa confermare l'intuizione di Michäelis e Gonçalves, aiutando anche a fornire spunti per una sua datazione.

Se Tavani ricondusse l'espedito impiegato dal trovatore castigliano come una prefigurazione della "donna dello schermo" dantesca (1980: 66n.), la critica più recente si è orientata ad evidenziare il potenziale ironico della *cantiga*, talora inserendola nel gruppo dei cosiddetti *escarnios de amor*, categoria invocata spesso inopinatamente ogni qual volta s'osservi qualche deviazione dalle *cantigas de amor* più tradizionali (si veda al riguardo Gutiérrez García 2006). Le *cantigas* di Pero Garcia non veicolano nessun tipo di parodizzazione della *fin'amor* nella sua variante più convenzionale, né si configurano come una particolare "rottura" nell'alveo della tradizione delle *cantigas de amor* peninsulari. Tutt'al più, può ravvisarsi un certo grado di ironia nella messa in discussione del tema del *celar*, che però non pare opportuno relazionare ad altri esiti della lirica galego-portoghese in cui effettivamente il repertorio della poesia *de amor* subisce vari gradi di deformazione parodica.

La menzione esplicita della donna amata, in realtà, non è una novità a quest'altezza cronologica. Troviamo infatti altre *cantigas* nelle quali i trovatori nominano per esteso la destinataria del canto (*Guiomar Afonso Gata* in Roi Queimado LPGP 148.17 e 19, *Sancha Garcia* in Afonso Paez de Braga LPGP 8.4, o ancora le *Dordia Gil* e *Guiomar* di Johan Garcia de Guilhade, LPGP 70.14 e la *Sancha Fernandiz* di Alfonso X, LPGP 18.24), oppure citano soltanto il suo nome (*Dona Constança*, Airas Carpancho LPGP 11.9; *Elvira*, Airas Engeitado 12.2; *Do-*

na Leonor, Roi Paez de Ribela *LPGP* 147.12), lasciando così un margine di indeterminatezza alla rottura del precetto del *silentium* cortese. L'innovazione consiste se mai in quella "diffrazione", che non può non richiamare, seppur da una notevole distanza poetica, il futuro episodio dantesco e che, attraverso il sapiente gioco di specchi, permette a Pero Garcia di tenere nascosto il nome dell'amata.

Ampliando la prospettiva all'intero *corpus* galego-portoghese, il precetto del *secretum amoris* è in realtà un tema rispetto al quale i *trobadores* si confrontano criticamente con una certa frequenza. Sebbene la natura dialettica, o più incisivamente polemica, perda il suo potenziale per la dispersione del motivo in *cantigas de amor* che non riescono ad operare uno strappo deciso con la tradizione più "ortodossa", non sono pochi i componimenti in cui il tema viene messo in discussione, non già secondo il motivo, divenuto anch'esso tipico, della *confessio amoris* inscenata in *cantigas* articolate come apostrofi alla signora, quanto piuttosto in alcuni esempi che dimostrano quanto i luoghi comuni della lirica cortese non fossero sempre accettati con passività nel mondo trobadorico peninsulare. Oltre alle citate composizioni in cui l'esplicitazione della donna amata garantisce una rottura definitiva del *celar*, troviamo altri esempi in cui il motivo è sottoposto a una revisione critica; si veda, ad esempio, la *cantiga* di Airas Moniz d'Asme *Pois mi non val d'eu muit'amar*, in cui il trovatore si scaglia contro la ripetuta indifferenza della signora affermando in un primo momento di non voler dire il suo nome, ma subito dopo dicendo che *a feito ja mi-a nomeei* (*LPGP* 13.2, v. 16), e addirittura *en concelho* (v. 32), cioè 'in pubblico': grazie a ciò ha potuto ottenere la sua vendetta (v. 31). E il motivo non risparmia nemmeno le *cantigas de amigo*: non si mancherà di rammentare, in questo insieme, la *cantiga* in cui Pero de Armea inscena un monologo del personaggio femminile, che si lamenta con l'*amiga* del tradimento ricevuto da un *trobador*, reo di fingere il suo amore con il fine di *encobrir outra* (*LPGP* 121.2, secondo verso del *refran*), o quella di Johan Perez de Aboim, in cui la donna afferma di voler realizzare la sua vendetta contro l'*amigo* traditore rivelando a tutti il nome della sua nuova amante (*LPGP* 75.14). *Cantigas* come queste rientrano nel più folto gruppo di testi che evadono il paradigma dominante, talvolta accogliendo suggestioni provenzali che orientano la dinamica cortese verso esiti capaci di rompere la catena amore-sofferenza-desiderio di morte, quali l'*escondit*, la *chanson de change* o la vera e propria *mala canso* (per cui si vedano rispettivamente Brea 1993, Bertolucci 1993 e Riquer 2004).

In questo panorama, ciò che più richiama l'attenzione nel "ciclo" di Burgalés è la strategia dell'*aenigma* che informa le poesie che lo compongono (riassumibile nella formula «non vi dirò per chi muoio d'amore, se per Joana, per Sancha o per Maria...»). Essa può avvicinarsi tipologicamente alla modalità lirica che nella tradizione occitana conosciamo come *devinalh*, praticata già a partire dal *Vers de*

dreit nien di Guglielmo IX fino a testi di trovatori dell'epoca "aurea" come Raimbaut d'Aurenga o Raimbaut de Vaqueiras, e ancora oltre verso altre tradizioni liriche (Petrarca, Villon). Il *devinalh* va inteso non tanto come raggruppamento sottogenerico, bensì come *funzione*, cioè come espressione poetica della figura che i retori classici definiscono *aenigma* (Lausberg 1967, II: 287), realizzabile con densità variabile ed "esportabile" in numerosi contesti tematici e formali, ma sempre imperniato sull'occultamento del referente, sovente mediante sequenze di negazioni: procedimento molto simile a quello di Pero Garcia, il quale evoca la donna amata indicando chi *non* è¹⁰.

In area galego-portoghese, il medesimo stratagemma accomuna due *cantigas de escarnio* di Pero Garcia Buralés e Johan Soarez Coelho, nelle quali si ricorre all'uso burlesco dell'*interpretatio nominis*. Nel caso di Buralés, egli gioca a svelare il motivo del soprannome *Negra* affibbiato a una delle tante Marie che popolano il sottobosco delle *soldadeiras* delle poesie satiriche galego-portoghese (LPGP 125.21). Il testo di Coelho, *Maria do grave, grav'é de saber* (LPGP 79.34) propone invece l'autoaffermazione di *sabedoria* (cioè maestria nell'arte compositiva) in relazione alla capacità di svelare il significato del soprannome *Maria do Grave* affibbiato ad una *soldadeira*; questo nomignolo, infatti, si carica di una valenza plurisemantica mediante l'*aequivocatio* esperita sul triplice significato dell'aggettivo *grave*, da intendersi come 'difficile', 'pesante' e 'gravida' (Lorenzo Gradín 2009: 158).

Il legame tra Coelho e Buralés, d'altro canto, è sicuramente dimostrato dallo stesso Pero nella *cantiga* che apre il suo "ciclo" (*Que alongad'eu ando d'u iria*), nel cui verso di *fiinda* si legge un riferimento ad un *Johan Coëllo* che non può che richiamare in causa lo stesso trovatore portoghese (*Johan Coëllo sabe que é sí*). Quest'ultimo, non si dimentichi, è inoltre protagonista della polemica più famosa all'interno del canone della *cantigas de amor*, *Atal vej'aqui ama chamada* (LPGP 79.9), nella quale egli canta l'amore per una balia, una nutrice, personaggi normalmente alieni al selezionatissimo repertorio della *cantiga de amor* e piuttosto vicini a certe figure leggibili nelle *cantigas de amigo*, procurandosi le critiche di Ai-

¹⁰ Possiamo individuare due testi galego-portoghese che maggiormente ricalcano il modulo del *devinalh*. La prima di queste, opera di Martin Moxa (LPGP 94.9), innesta la struttura caratterizzata dalla progressiva concrezione di negazioni sul motivo, inedito nella cultura trobadorica peninsulare, del *somnium* allegorico, sul cui significato il trovatore s'interroga, lasciando aperta l'interpretazione. La seconda *cantiga*, *Disse un infante ante sa companha* (LPGP 38.3bis) di Fernand'Esquio, è invece compresa negli *escarnios* rivolti alla schiera di nobili miserabili, un *infante* nella fattispecie. La funzione-*devinalh* si esplica qui nella descrizione *e negativo* di un cavallo mandato in rinforzo al malcapitato *infante*, nel contesto di un'impresata azione bellica; il motivo viene caricato da una pungente ironia, visibile nell'iperbolica comparazione con la *besta ladrador* della *Vulgata* arturiana (Gutiérrez García-Lorenzo Gradín 2001: 87-90).

ras Perez Vuitoron, Fernan Garcia Esgaravunha, Johan Garcia de Guilhade, Juião Bolseiro e Lourenço.

Vicente Beltrán (1998: 25-31) accennò alla possibilità che Pero Garcia si riferisse al trovatore portoghese proprio in relazione alla questione della *ama*, e che, inoltre, la particolarissima forma di esercitare il *celar* nel “ciclo delle tre dame” servisse a nascondere la medesima donna elevata al rango delle più nobili dame cortesi dalla celebre *cantiga* di Johan Soarez, identificata dallo studioso spagnolo con Maria Migueis, nutrice del futuro sovrano Don Denis. Allo stesso tempo, egli ammise l’ulteriore eventualità che la *Johana* del “ciclo” e la *rainha* della *cantiga de refran* combaciassero nella figura di Jeanne de Ponthieu e ammetteva nella *querelle* anche la *cantiga* giocosa in cui Joan Airas de Santiago menziona un Pero Garcia, in relazione ad un’altrettanto indeterminata *Dona Maria*:

Pero Garcia me disse que mia senhor con el visse. Dixe-lh’eu, que non oisse: – Ai Pero Garcia, gran medo ei de dona Maria, que nos mataria.	5
Disse-m’el: – Aventuremos os corpos e ala entremos. Dixe-lh’eu: – Nono faremos. – Ai Pero Garcia, gran medo ei de dona Maria, que nos mataria.	10
Disse-m’el: – Entremos ante que dona Maria jante. Dix’eu: – Ide vós deante. – Ai Pero Garcia, gran medo ei de dona Maria, que nos mataria.	15
¡Mal conocedes dona Maria, ai Pero Garcia! (Rodríguez 1980: n° 78).	20

L’appartenenza del testo alla sezione degli *escarnios* portò Valeria Bertolucci (1961: 79) e Manuel Rodrigues Lapa (1970: n° 181) a leggere il testo in chiave ironica e burlesca, non esente dalla tendenza all’*aequivocatio* semantica di natura

erotico-oscena sottesa a sintagma verbale *aventurar os corpos* dei vv. 7-8. Beltrán, non esente dal manifestare maggiori incertezze nell'esplicita volontà di connettere le *cantigas* della *ama* a Pero Garcia Burgalés, sosteneva poi che il *partner* di Joan Airas nella burlesca vicenda del timoroso approccio verso *Dona Maria* coincidesse con il trovatore castigliano, e che la Maria in questione non fosse altri che la stessa Maria Migueis. Ma in realtà il testo di Joan Airas si configura piuttosto come una gustosissima presa in giro dei *topoi* centrali nella poetica dei *trobadores* e ben sperimentati nel canzoniere di Pero Garcia Burgalés, quello della visione della dama e della morte per amore; non altrimenti, a mio giudizio, va letta la scherzosa ritrosia dei due goffi personaggi di fronte alla possibilità di entrare in contatto con *Dona Maria* e il rovesciamento burlesco della *morte de amor* del ritornello.

Torniamo per un momento alla strategia retorica che informa il “ciclo” di Pero Garcia. Non sfuggirà, in quest'occasione, ciò che sembra accomunare quest'ultimo con il dibattito scatenato da Johan Soarez Coelho, ovvero la necessità di celare il referente, la donna amata dal poeta, attraverso processi di opacizzazione della sua identità. Niente a che vedere con la parodia o con l'ironia, quindi, ma piuttosto una normale adesione al precetto del *celar* cui, com'è noto, i galego-portoghesi fanno continuamente riferimento, ma quasi mai mediante il tipico artificio che prevede l'uso di un *senhal*. S'è detto poc'anzi che, a livello esclusivamente tipologico, il procedere *per aenigmata* insito nel nucleo argomentativo del “ciclo” di Pero Garcia può richiamare la modalità del *devinalh*. Il testo di Coelho che abbiamo menzionato poco fa, *Maria do grave, grav'è de saber*, mette in atto, pur nel perimetro della lirica satirica, il procedimento primario sotteso alle varie realizzazioni del *devinalh*, sintetizzabile nella definizione «tensione dialettica – eventualmente con effetto ritardante, fino alla soluzione determinante – che richiede appunto una soluzione su un piano più elevato» (Pasero 1968: 116), un piano che per Johan Soarez è rappresentato dalla sua capacità essere *letrado*, e quindi di sapere *ben trobar e ben leer*: «sen leterad'ou trobador seer | non pod'omen departir este 'grave'. || Mais eu sei ben trobar e ben leer | e quer'assi departir este 'grave'» (Lapa 1970: n° 233, vv. 6-9). Chi più di lui, quindi, poteva essere poeticamente legittimato (e come tale evocato: *Johan Coëllo sabe que é sí*) a svelare il sotterfugio allestito nel “ciclo delle tre dame”? Nella stessa *Atal vej'eu aqui ama chamada*, d'altra parte, affiora la medesima funzione che, in forma parodica e burlesca, incontriamo nella *cantiga de escarnio* dedicata a *Maria do Grave*. Anche l'ambiguità del sostantivo *ama* può insomma essere interpretata nell'ottica dell'impiego di un *senhal*, che Coelho attribuisce alla dama la cui reale identità lascia volutamente in sospeso.

Il piano di Pero Garcia assume tuttavia uno sviluppo imprevisto. La *cantiga* che chiude il “ciclo”, *Ora vej'eu que fiz mui gran folia*, informa infatti che la si-

gnora si è riconosciuta dietro il triplice *senhal* delle *cantigas* precedenti. Da qui sorgerà il classico motivo della collera muliebre (*sanha*), che rifonde il segnale innovativo lanciato da questa serie di componimenti nella trita sequenza di convenzioni cortesi che costellano il canzoniere del trovatore, riportando quindi il tema del ciclo nel cospicuo gruppo di testi articolati sul timore per la rabbia che la dama proverà in seguito alla rottura del *secretum amoris*. Risulta quindi chiaro che uno dei tre nomi assegnati alle dame rispondeva alla reale identità della donna amata: si trattava, insomma, di una *Johana*, di una *Sancha* o di una *Maria*. Va da sé che non siamo obbligati a trovare per forza un referente reale nelle tre figure che contrassegnano le quattro *cantigas*; credo però che l'unico appiglio sicuro interno allo stesso canzoniere di Pero Garcia sia costituito proprio dalla *cantiga* dedicata alla *rainha franca* (e quindi *Johana*), il che non aiuta soltanto a stabilire il motivo del "ciclo delle tre dame", ma fornisce soprattutto elementi utili alla sua datazione.

Se la connessione segnalata fra i testi di Burgalés e le *cantigas* di Coelho ha un senso, è possibile affermare che, avendo Jeanne de Ponthieu oltrepassato definitivamente i Pirenei nel 1252, le *cantigas* poc'anzi analizzate devono essere precedenti a quella data. I dati biografici relativi a Coelho (riassunti in Oliveira 1994: 370-71) indicano che il suo soggiorno nella corte castigliana non dovette andare oltre il 1249, anno in cui si suppone il suo ritorno in Portogallo in seguito alla guerra civile, come vassallo di Afonso III. Ora, non è certo escluso che il trovatore potesse essere accolto nei circoli trobadorici castigliani in date posteriori al 1249, e che – elemento noto ai provenzalisti e sistematicamente ignorato dagli studi di lirica galego-portoghese – i testi potessero viaggiare per le corti e che, quindi, la loro composizione ed esecuzione non debba per forza presupporre unità di tempo e luogo. L'importanza che Coelho assunse con la celebre polemica della *ama* suggerirebbe però di non distanziare eccessivamente la *cantiga* di Pero Garcia da quelle comprese nel dibattito.

Com'è noto, questo episodio di dialettica trobadorica non ha cessato di occupare i commentatori, che presentano divergenze anche notevoli in merito alla possibile datazione (cfr. Frateschi Vieira 2004 per un panorama d'insieme). Senza entrare nel dettaglio, le principali ipotesi prevedono che il dibattito potesse originarsi o in Portogallo, precisamente nella città di Santarém (Michäelis 1904: II, 377-78 e 2004), o nel regno castigliano, secondo una datazione che oscilla fra il periodo 1240-43 (Correia 1996; Oliveira 2006: 244-246) e il 1261 circa, quest'ultima data proposta nel citato lavoro di Beltrán. Nel ventaglio delle ipotesi presentate, le proposte di Ângela Correia e António Resende de Oliveira (1240-43) appaiono le più verosimili e meglio documentate; i dati che emergerebbero dal possibile confronto con la *cantiga* di Pero Garcia sembrano quindi dirigerci non troppo distante dal medesimo periodo.

Il “ciclo delle tre dame” dovette allora avere avuto luogo nei primi anni '40 del XIII secolo, e non va senz'altro situato oltre il 1252, anno in cui *Johana* abbandona le terre castigliane e che vede la genesi della *cantiga* di Pero Garcia rivolta alla *rainha franca*. Allo stesso tempo, la documentazione relativa a Coelho indica che a partire dal 1249 il trovatore portoghese prese parte con una certa continuità al seguito di Afonso III di Portogallo. Ciò testimonierebbe quindi la presenza di Pero Garcia nella corte castigliana negli ultimi anni del regno fernandiano, o, considerato lo scarso interesse che il sovrano sembra mostrare per la poesia trobadorica, più probabilmente nell'ambiente cortigiano dell'allora Infante Alfonso, nel quale si è supposto il soggiorno di vari *trobadores* e *jograres* in seguito attestati presso la sua corte (Beltrán 2005: 93-122).

Le conclusioni che possiamo trarre possono quindi essere così sintetizzate:

1) la lirica galego-portoghese non è priva di discussioni interne all'*ethos* e all'estetica della *fin'amor*. Le polemiche che vedono protagonisti autori come Pero Garcia Burgalés e Johan Soarez Coelho si svolgono internamente al genere *de amor* e non vanno quindi confuse con la più diffusa dialettica satirica in cui si configurano numerose diatribe fra trovatori e giullari, o agli attacchi verso trovatori maldestri.

2) I dibattiti in versi svolti in forma di *cantigas* corresponsive iniziano già dagli anni '40 del XIII secolo, nell'orizzonte della corte di Fernando III o dell'infante Alfonso. Va quindi corretta la spesso sbrigativa etichetta di “poeti della corte alfonsina” affibbiata a trovatori il cui raggio d'azione, come nel caso di Pero Garcia Burgalés, vede un'alacre attività lirica già da almeno un decennio precedente l'incoronazione del *Rey Sabio*.

3) Tali dibattiti sembrano occupare le medesime coordinate spazio-temporali. Da una parte, si è notata la coincidenza nell'uso dell'*aenigma* come motore di componimenti tanto di tono cortese, quanto satirici in Burgalés e Coelho; dall'altra, l'esplicitare il nome dell'amata coinvolge, fra gli altri, nuovamente Burgalés e Coelho, oltre ad altri poeti come Roi Queimado e Johan Garcia de Guilhade, autori la cui traiettoria biografica è compatibile con un'attività in epoca precedente all'incoronazione di Alfonso X come re di Castiglia. I rilievi cronologici poc'anzi illustrati indicano un periodo compreso tra la terza e la quarta decade del XIII secolo (probabilmente non oltre 1249): in tale orizzonte devono infatti comprendersi tanto il ciclo della *ama* – nel quale partecipa, ad esempio, lo stesso Guilhade –, quanto la *cantiga* di Burgalés con cui si apre questo contributo. In tali circostanze, non è certo azzardato proporre la medesima datazione di massima anche per il ciclo di *Johana*, *Sancha* e *Maria*, per il quale, come s'è visto, può essere di notevole importanza l'individuazione di Jeanne de Ponthieu sia in *Johana*, sia nella *rainha franca* di cui Burgalés lamenta la dipartita.

Bibliografia

- Alvar, C. (1977): *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Madrid: Cupsa.
- (1984): “Poesía y política en la corte alfonsí”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, pp. 5-20.
- Ballesteros Beretta, A. (1963): *Alfonso X, el Sabio*. Barcelona: Salvat.
- Beltrán, V. (1998): «Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soares Coelho y el ama de don Denis», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, pp. 13-43.
- (2005): *La Corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del Siglo XIII*. Madrid: Gredos.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1961): “A proposito di una recente edizione di Joan Ayra de Santiago”, *Studi Mediolatini e Volgari*, IX, pp. 71-100.
- (1993): «Motivos e registros minoritarios na lírica d’amore galego-portoghese: a “cantiga de change”», in M. Brea (ed.), *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 109-120.
- Blasco, P. (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgalés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.
- Brea, M. (1993): “El escondit como variante de las cantigas de amor y de amigo”, in A. A. Nascimento - C. Almeida Ribeiro (coords.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- Correia, Â. (1996): «O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho», *Coloquio/Letras*, 192, pp. 51-64.
- Cropp, G. M. (1975): *Le vocabulaire courtois des troubadours de l’époque classique*. Genève: Droz.
- Finazzi Agrò, E. (1993): “Pero Garcia Burgalés”, in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 541-42.
- Frateschi Vieira, Y. (2004): ““O proceso da ama’: pasado e presente de una polémica trovadoresca”, in M. Brea (ed.), *O Cancioneiro de Ajuda cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 79-98.
- García-Sabell Tormo, T. (1991): *Léxico francés nos Cancioneiro galego-portugueses: revisión crítica*. Vigo: Galaxia.

- Gonçalves, E. (2006): «'Triplici correctus amore'. A propósito de uma nota de Angelo Colocci no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa», *Cultura Neolatina*, LXVI/1-2, pp. 83-104.
- Gutiérrez García, S. (2006): *Amor y burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*. A Coruña-Sada: Ed. do Castro.
- Gutiérrez García, S. – Lorenzo Gradín, P. (2001), *A literatura arturica en Galicia na Idade Media*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Lapa Rodrigues, M. (1970): *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia (2ª ed.).
- Lausberg, H. (1967): *Manual de retórica literária. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 3 voll.
- Lorenzo Gradín, P. (2009): «Los trovadores gallego-portugueses y el arte de la rima», in J. M. Fradejas Rueda *et al.*, *Actas del XIII Congreso Internacional de la AHLM. In memoriam Alan Deyermond, Valladolid, 15-19 de septiembre 2009*. Valladolid: Universidad, vol. I., pp. 135-160.
- Lorenzo Vásquez, R. (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, vol. II (*Glosario*). Orense: Instituto de estudios orensanos 'Padre Feijoo'.
- LPGP: Brea, M. (coord.): *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, 2 voll.
- Marcenaro, S. (2007): "O emprego de modelos literarios na sátira política: entre Iberia e Provenza", *Boletín Galego de Literatura*, 38/2, pp. 29-51.
- Montero Santalla, J. M. (2000): *As rimas da poesía trobadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, Tesi di Dottorato inedita. Universidade da Coruña, 3 voll.
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do Espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (2006), «Distrações e cultura», in L. Ventura, *D. Afonso III*. Lisboa: Circulo Leitores, 2006, pp. 223-62.
- Paredes Núñez, J. (2004): "Representaciones del poder político en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X", *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 27, pp. 263-276.
- Pasero, N. (1968): "Devinalh, 'non senso' ed interiorizzazione testuale. Osservazione sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale", *Cultura Neolatina*, XVIII, pp. 113-146.
- Pelosini, R. (1999): "Contraffazione e imitazione metrica nel genere del compianto funebre romanzo", in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Re-*

- naissance. Actes du Colloque international du Centre d'Etude Métriques.* Paris-Montreal: L'Harmattan, pp. 207-232.
- Riquer, I. de (2004): "Amor (motivo da *mala cansó*)", *La Parola del Testo*, VIII/2, pp. 333-348.
- Riquer, M. de (1973): "Il significato politico del sirventese provenzale", in V. Branca (a c. di), *Concetti, storie, miti e immagini del Medioevo*. Firenze: Sansoni, pp. 287-309.
- Rodríguez, J. L. (1980): *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*. Santiago de Compostela: Anexo 12 de *Verba*.
- Schultze-Busacker, E. (1979): "La complainte des morts dans la littérature occitane", in C. Sutto (ed.), *Le sentiment de la mort au Moyen-Age. Etudes présentées au V^{ème} Colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal*. Montreal: L'Aurore, pp. 229-248.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1980): «La poesia lirica galego-portoghese», in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, ed. H. R. Jauss y E. Köhler. Heidelberg: Carl Winter, vol. II (1), fasc. 6, pp. 5-165.
- Michäelis de Vasconcellos, C. (1904): *Cancioneiro de Ajuda*. Halle: Niemeyer, 2 voll. (riprod. anastatica: Lisboa 1994).
- (2004): *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português*, edição e tradução de Y. Frateschi, J. L. Rodríguez, M^a I. Morán y J. A. Souto Cabo. Coimbra: Universidade de Coimbra (traduzione portoghese dei 15 articoli della serie *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch*, apparsa sulla *Zeitschrift für Romanisches Philologie* negli anni 1901-1905).
- Videira Lopes, G. (2002): *Cantigas d'escarnho e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Viñez Sánchez, A. (2004): *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*. Santiago de Compostela: Anexo 55 de *Verba*.

A tradición manuscrita das cantigas de Sancho Sanchez, clérigo *

Miguel A. Pousada Cruz
Universidade de Santiago de Compostela
Centro *Ramón Piñeiro* para a Investigación en Humanidades

Introdución

Sancho Sánchez¹ foi un clérigo, probabelmente da zona de Santiago de Compostela (Souto Cabo 2011: [5-6 e 10]), que exerceu a súa actividade poética na segunda metade do século XIII (Tavani 1991: 324 e 2002: 440). As súas composicións foron transmitidas en dous dos tres grandes cancioneiros que preservaron a produción trobadoresca profana galego-portuguesa: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)*, o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*, así como, naturalmente, no *descriptus* deste último, o *Cancioneiro da Biblioteca de Berkeley (K)*².

Ambos os dous manuscritos italianos recollen baixo a rúbrica atributiva *Sancho Sanchez clerigo*³ un total de 6 composicións, cinco das cales son *cantigas*

* Traballo de investigación realizado polo autor co apoio dunha bolsa de formación do proxecto *Lírica Profana Galego-Portuguesa* que se desenvolve no Centro "*Ramón Piñeiro*" para a Investigación en Humanidades (Xunta de Galicia), e como colaborador científico do Proxecto de Investigación *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR), dirixido pola Dr.^a Mercedes Brea e financiado pola Xunta de Galicia.

¹ Para ampliar a información sobre a vida do autor, véxase Vasconcelos (1990[1904], II: 616), Oliveira (1988: 750-751; 1994: 435-436; e 1995: 181) e Tavani (1991[1986]: 324; 1993: 603-604, s.v. "Sancho Sanchez, Clérigo"; e 2002: 440). Agradecemos ao Prof. Souto Cabo que nos permitira a consulta do seu traballo "*In capella domini regis, in Ulixbona* e outras nótulas trovadorescas" (no prelo), onde poidemos consultar novas notas biográficas sobre Sancho Sanchez.

² As cantigas veñen citadas empregando a base de datos *MedDB* do Centro *Ramón Piñeiro* para a Investigación en Humanidades, accesíbel no enderezo <http://www.cirp.es>. Para a realización deste traballo foron consultadas as edicións facsimilares dos tres grandes códices que conservaron a lírica trobadoresca do occidente peninsular (*A*, *B* e *V*) e outros traballos que veñen recollidos no correspondente apartado bibliográfico. Queremos, ademais, deixar mención explícita de que, seguindo o principio crítico da *eliminatio codicum descriptorum* –debido á natureza propia do códice–, non tivemos presentes as leccións recollidas en *K*.

³ En *B*, no sector de amigo, aparece no f. 200v, col. b, a rúbrica atributiva *sancho [anchez] / cl[er]igo* –cómpre destacar que a rúbrica vén recollida en dúas liñas de texto que están subliñadas; ademais, por riba de *sancho sanchez* aparece tamén un trazo delimitador–, sita á marxe dereita do folio entre os versos da *finda* da cantiga *B* 935 (= *V* 523) *Boa [enhor e que me foy mo[strar]*, atribuída a Per' Eanes

de amigo (LPGP 150,2 – B 936 / V 524 –, LPGP 150,3 – B 937 / V 525 –, LPGP 150,4 – B 940 / V 528 –, LPGP 150,5 – B 938 / V 526 – e LPGP 150,7 – B 939 / V 527 –) fronte a unha única *cantiga de amor* (LPGP 150,6 – B 941 / V 529 –). O *cancioneiriño* do autor atópase situado, como podemos extraer do cotexo dos testemuños quiñentistas e da coñecida *Tavola* realizada por Angelo Colocci e por el mesmo titulada como *Autori Portughesi (C)*, na denominada “zona complementar” do “sector de amigo” de B / V (Oliveira 1994: 191-211). Máis concretamente, os seus textos aparecen recollidos despois das composicións LPGP 113,2 (B 933 / V 521) *Vedes que gram desmesura* e LPGP 113,1 (B 934 / V 522) *Amiga, o voss’ amigo*, atribuídas a Pae da Cana, tamén clérigo, e da composición LPGP 119,1 (B 935 / V 523) *Boa sseñhor, o que me foy miscrar* atribuída a Per’ Eanes Marinho; despois das seis cantigas de Sancho Sanchez, aparecen copiadas venticinco composicións do cancionero do trovador Johan Airas de Santiago, que inicia coa cantiga LPGP 63,18 (B 942 / V 530) *De me preguntar an sabor*.

A presenza do autor nesta zona concreta dos apógrafos renacentistas, cerrando ademais a coñecida como *Liedersammlung de clérigos*⁴, que Resende

Marinho, e o verso de *incipit* da primeira cantiga que abre o ciclo do clérigo Sancho Sanchez, a cantiga B 936 (= V 524) *Amiga ben sey domeu amigo*. O seguinte folio de B, o f. 201r, recolle na columna a, despois dos tres versos finais da cantiga que vimos de mencionar e o *incipit* da cantiga B 937 (= V 525) *Amiga domeu amigo*, a rúbrica atributiva *sancho sanchez clígo*. Pola súa parte, o outro apógrafo renacentista, V, recolle antes da cantiga V 524 (= B 936) *Amiga ben sey domeu amigo* a rúbrica atributiva *sancho sanchez clígo*, que aparece copiada sobre as dúas caixas de texto de ambas columnas, isto é, na marxe superior do f. 83v.

Debido a unha dobre atribución en ambos os dous códices italianos, xunto a estas tres rúbricas atributivas, os dous apógrafos recollen, unha vez máis cada un, as seguintes rúbricas atributivas *Sancha° [anchez]* (B, f. 88v) e *Sancho [lan chez]* (V, f. [10]01v), copiadas antes da cantiga fragmentaria LPGP 120,3 *A mha senhor, que eu mays d’outra ren* –en B 394 e V 4 aparece atribuída ao clérigo Sancho Sanchez, mentras que en B 982 (f. 212v) e en V 569 (f. 90v) aparece atribuída ao trovador Pero da Ponte, e, por tanto –por cotexo– tamén en A 291 (f. 82rv); desta volta a cantiga aparece recollida por completo.

⁴ Véxanse, ao respecto, as seguintes palabras de Stegagno (1968: 57-60 [58]): “Sembra cioè che ci troviamo di fronte ad una vera «silloge clericale» la cui compattezza appare solo in parte rotta dalla presenza di quattro poeti non chierici [...]”. Tavani (1969: 174-175), ao comentar as diferentes *Liedersammlungen* detectábeis na tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa, anota que, se se admite que *Roy Fernandez de Santiago* e *Roi Fernandiz clerigo* son a mesma persoa, “ci troveremmo in presenza di una serie di chierici-trovatori riuniti assieme nella stessa sezioni del canzoniere, con poesie appartenenti ai generi più disparati: e in questa serie si potrebbe individuare la traccia di una preesistente raccolta antologica di poeti di estrazione clericale, messa assieme forse da uno di loro o da un estimatore particolarmente interessato alle attività poetiche dei chierici, e più tardi confluita nella tradizione canzonierasca dove tuttavia si è inserita conservando quasi intatta la propria individualità primitiva. La presenza all’interno della serie clericale di alcuni testi attribuiti a poeti che

denomina “compilação de clérigos” e que inclúe dentro da denominada “compilação geral” (Oliveira 1994: 233-250 e 251), permite encadrar mellor ao autor nunhas coordenadas xeográficas e temporais máis precisas, que non nos chegou a proporcionar a documentación histórica até hoxe coñecida. Como é ben sabido, grazas ás investigacións iniciadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 210-222) e, en época máis recente, a través dos estudos de António Resende de Oliveira (1988, 1994, 1995, 2001), a confección do cancionero trobadoresco do Occidente peninsular, tal e como hoxe o coñecemos, pasou por dúas etapas concretas entre as cales foron abandonados os criterios de compilación dos textos escritos polos diferentes autores nel inseridos. Unha análise detallada dos apógrafos quiñentistas (*B* e *V*) e o seu contraste cos datos ofrecidos polo *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) e a *Tavola collociana* (*C*) deixan entrever a existencia dun primeiro momento no que as cantigas foron compiladas, baseándose nun criterio que podemos considerar “estético”, en tres grandes seccións dedicadas respectivamente a cada un dos grandes xéneros poético-musicais (*amor*, *amigo* e *escarnho e maldizer*); ademais, os autores foron ordenados seguindo un criterio cronolóxico relativo, co que os trobadores máis antigos aparecen antes dos máis novos en cada un dos sectores, que poden ser distinguidos nos apógrafos renacentistas grazas á presenza das dúas rúbricas delimitadoras das tres seccións copiadas antes das cantigas *LPGP* 47,23 (*B* 626 / *V* 227)⁵ e *LPGP* 80,1 (*B* 1330bis / *V* 937)⁶ (Oliveira 1994: 31 e Gonçalves 1991: 449; 1994: 982-983). Xunto a estes dous criterios, subxace un terceiro, o sociolóxico, que explica que nas primeiras compilacións colectivas, tal e como deixan observar os repositorios, só foron incluídas cantigas de trobadores nobres (Oliveira 1994: 116). Na primeira metade do século XIV, produciuse unha nova recolla colectiva que non respetou os tres criterios antes mencionados e que permitiu non só a inclusión de diverso material poético obra de cabaleiros, xogres, clérigos, reis e magnates, senón tamén a entrada na tradición manuscrita de pezas escritas dende finais do século XIII xunto a outras anteriores, antes non contempladas polo(s) primeiro(s) compilador(es), que só neste momento foron introducidas nos cancioneros, nun afán de conservación

chierici non sono (Pero Goterrez, Estevan Perez Froyan e Per'Eanes Marinho) è facilmente spiegabile supponendo che questi ultimi siano stati inseriti nel canzoniere in un secondo tempo, nel corso di una successiva trascrizione ovvero sfruttando spazi inutilizzati dal copista precedente alla fine di due quaderni consecutivi”. Para unha caracterización máis profunda desta *liedersammlung* véxase concretamente Tavani (1991[1986]: 75-77; 1988: 120; e 2002: 115-116), Oliveira (1988: 701-702, 715, 717-718; e 1994: 196-197, 237-238, 240-241, 245-246), Lorenzo Gradín (1996: 220-222) e Arbor Aldea (2008: 22).

⁵ “Esta folha adeante se começan as cantigas d’ amigo que fezeron os cavaleiros e o primeiro é Fernan Rodriguiz de Calheiros” [a edición é nosa].

⁶ “Aqui se começan as cantigas d’ escarnh’ e de mal dizer” [a edición é nosa].

sen precedentes até o momento. Estamos ante a coñecida constitución do “segundo nivel de formación de *B / V*” que tería como resultado máis inmediato a creación da denominada “zona complementar”, na que, como vimos de dicir, novos autores son inseridos sen atender aos criterios inicialmente empregados; destrúese, por tanto, a harmonía da compilación primixenia, no momento en que eses novos textos son copiados a seguir das pezas dos trobadores incluídos durante a constitución do “primeiro nivel de formación de *B / V*” e nos espazos en branco deixados en diversas partes desa “zona tripartida” primixenia. As seis cantigas de Sancho Sanchez atópanse, por tanto, recollidas nesta parte concreta da “zona complementar” da “sección de amigo” dos apógrafos italianos, isto é na coñecida *Liedersammlung*, *sollinge* ou *compilação* de clérigos. Tal e como analizou Resende de Oliveira (1988: 715), esta pequena recolla debe

ter sido o primeiro núcleo, com alguma importância, acrescentado a ω. [...] Aquilo que liga todos estes autores é apenas a sua pertença a um mesmo estrato social. Ao contrário de João Airas ou do cancionero galego, não se vislumbra aqui qualquer tipo de organização para as composições. A sua reunião poder ter ocorrido por mera junção das folhas ou rolos nos quais estavam transcritas as cantigas, e pode ter sido efectuada antes ou mesmo na altura da sua incorporação no acréscimo en análise.

Com excepção de Sancho Sanches, do qual nada se sabe de concreto, os autores mais tardíos deste grupo, D. Gomes García e Airas Nunes, situam-se no âmbito da corte de Sancho IV de Castela, na década de oitenta do séc. XIII [...]. O agrupamento destes autores, se anterior ao seu acréscimo ao arquetipo, poderá assim ter-se verificado nos últimos anos do séc. XIII ou no primeiro quartel do séc. XIV.

Chegados a este punto, podemos salientar que non é de estrañar, por tanto, que a *cantiga de amor* atribuída ao clérigo en estudo apareza copiada despois das cinco *cantigas de amigo* tamén a el atribuídas, algo do que xa dera conta Luciana Stegagno Picchio (1968: 58-59), cando deixou constancia de que esta era “una silloge nella quale entrano componimenti propri di tutti e tre i generi canonici (*cantigas d'amor*, *d'amigo* e *d'escarnho*) e il cui denominatore comune risulta pertanto essere solo la qualifica di chierico propria di ogni autore”.

Cómpre salientar, ademais, que os apógrafos italianos atribúen (*vid. supra*, nota 3) a cantiga de amor *A mha senhor, que eu mays d'outra ren* (LPGP 120,3 ~ 150,1) en *B* 982 (f. 212v) e *V* 569 (f. 90v) ao trobador Pero da Ponte – e, por tanto, tamén en *A* 291 (fs. 82rv) –, mentras que en *B* 394 (f. 88v) e *V* 4 (ff. [10]01v-[10]02r), onde aparece recollida de modo fragmentario – só se copian as cobras I e IV –, ao clérigo Sancho Sanchez. Seguindo os criterios estabelecidos en

MedDB versión 2.3.1⁷ consideramos, do mesmo xeito que antes fixeran Panunzio (1992[1967]: 88), Juárez (1988: 103-106 [106]), Gonçalves (1991: 459) e Resende de Oliveira (1994: 72-73), que a cantiga parece formar parte do cancionero do trobador Pero da Ponte, polo que non teremos presente este texto á hora de analizar a tradición manuscrita da obra do clérigo Sancho Sanchez. No entanto, en aras de aclarar esta postura adoptada, recóllese deseguido unha breve nota ao respecto.

Dentro da análise que fai Oliveira (1994: 43-98) da posición que gardan dentro dos manuscritos as composicións dos autores inseridos na “zona tripartida”, o investigador portugués examina pormenorizadamente un pequeno conxunto de autores que, estando presentes en dúas ou tres seccións con pezas correspondentes en cada unha delas (*ibidem* 45-63), posúen composicións movidas para a “zona complementar”. Dentro deste conxunto de autores, situados ao final de *A*, atópase o trobador Pero da Ponte, cuxas composicións serían copiadas, en parte, no final desa *sección de amor* e, en parte, na “zona complementar” da *sección de amigo* – despois da denominada “compilação de clérigos”, no medio do amplo cancionero de Johan Airas de Santiago que aparece copiado na última sección mencionada en dúas partes separadas. Esta dislocación de parte das cantigas de Pero da Ponte cara o *sector de amigo*, próxima aos folios que ocupa a coñecida “compilação de clérigos”, e o feito de que *A* só recolla unha vez a cantiga en cuestión, dentro do conxunto de *cantigas de amor* atribuíveis por cotexo con *B*, *V* e *C* a Pero da Ponte, fan concluír ao profesor luso o seguinte:

Se esta dupla atribuição não é anterior à inclusão de ambos os autores nas compilações colectivas, ela pode ter ocorrido após o deslocamento das cantigas de amor de Pero da Ponte para a secção das cantigas de amigo, para a mesma zona onde se situa hoje Sancho Sanches (n.ºs 156 e 148, respectivamente), a pesar da composição em causa na sua atribuição a Sancho Sanches, ter sido colocada na secção das cantigas de amor (n.º 52). Como quer que seja, e apesar do desconhecimento quanto à cronologia de Sancho Sanches, a sua atribuição a Pero da Ponte no testemunho mais antigo (*A* 291) e as perturbações por que passou o ciclo das cantigas de amor deste autor tornam bem mais segura a sua incorporação na obra de Ponte. Registe-

⁷ “Esta cantiga figura en *A* 291, *B* 982 e *V* 569, atribuída a Pero da Ponte; e en *B* 394, *V* 4, a Sancho Sanchez (cf. 150,1). As razóns de asignarlla ó primeiro son, sobre todo, dúas: *A* está máis próximo ó arquetipo, polo que a súa tradición parece máis fiable, a copia inserta na produción de Sancho Sanchez está máis deteriorada, e non inclúe as estrofas II e III” *MedDB* (v. 2.3.1), *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*, <http://www.cirp.es/> [consultada o 10/02/12]. Véxase tamén a anotación feita por Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1991[1904], I: 583-584) e por Jean-Marie D’Heur (1973: 38).

se, finalmente, que na sua atribución a Sancho Sanches a composición foi amputada da segunda e terceira estrofas [...] (Oliveira 1994: 408).

2. Colocación das cantigas en *B*, *V* e *C*

2.1. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* recolle, como xa adiantamos, seis composicións que atribúe ao clérigo Sancho Sanchez (*B* 936-941); esta serie de textos, que contempla as cinco *cantigas de amigo* e a *cantiga de amor* antes mencionadas, aparece copiada nos ff. 200v-201v. O ciclo de textos inicia coa copia do texto *B* 936 *Amiga ben* [sey domeu amigo, transcrito a seguir da rúbrica atributiva *sancho* [anchez / cligo – sita na marxe dereita do f. 200v, na altura da metade da columna b – e remata coa copia da cantiga *B* 941 *Muyta tendi eu ben da mha senhor*, recollida nas columnas a-b do f. 201v.

Os textos aparecen copiados, por tanto, no último folio do caderno XXIV – quinión regular– e no primeiro folio do caderno XXV – un cuaternión –, ambos os dous realizados pola man do copista que Ferrari identifica coa letra *e*, que posibelmente é natural do norte de Italia e, ao igual que o seu homólogo *f*, emprega a letra *bastarda* (Ferrari 1979: 84, 86).

A secuencia dos textos atribuídos a Sancho Sanchez en *B* é a que se recolle a continuación, e é tamén a que aparece recollida, como veremos, en *V*:

<i>LPGP</i>	<i>B</i>	folio/col.	Incipit	Xénero	Modalidade
150,2	936	200v/b 201r/a	Amiga ben [sey domeu amigo	Amigo	Refrán
150,3	937	201r/a	Amiga domeu amigo	Amigo	Refrán
150,5	938	201r/ab	Huru, queredes ay meu amigo	Amigo	Refrán
150,7	939	201r/b 201v/a	Que muy gram tortomt fez amiga	Amigo	Refrán
150,4	940	201v/a	En outro dia en [an [aluador	Amigo	Refrán
150,6	941	201v/ab	Muyta tendi en ben da mha senhor	Amor	Refrán

*Táboa 1. Ciclo de cantigas de Sancho Sanchez, clérigo,
no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*

Os textos foron copiados de modo regular, só poidendo recoller algúns problemas derivados do propio proceso de copia (variantes gráficas concretas, debidas a erros e usos gráficos do amanuense, e cuestións de hipo- e hipermetría).

Como é habitual, este copista transcribe os textos cunha capital inicial de maior tamaño cás letras iniciais de cada verso e non fai distinción entre entre o

tamaño das iniciais dos versos de interior de cobra e aquelas outras iniciais de verso de refrán. Como excepción a esta constante, atopamos minúscula en letra inicial, cando o verso comeza cunha abreviatura (*B* 937, v. 8: p^r que tan muyto tardaua, v. 9: po sempreyto cuydaua; e *B* 938, v. 8.: p^r ds amigo mays eu que farey), cando o verso inicia son <]]-> (*B* 937, v. 10:]]e eu del]eia uĩgada) e cando se rompe a correspondencia entre liña de verso e liña de texto (*B* 940, vv. 14 e 15: Mays foy hy tan cottado / que meſter...).

Conforme ao seu hábito, o humanista iesino deixou pegadas tamén nestes folios do manuscrito. Xunto á correcta numeración das cantigas (936, 937, 938, 939, 940 e 941), Colocci escribiu as seguintes apostilas e anotacións nas marxes dos folios, todas vencelladas con cuestións métricas⁸:

a) Coa apostila *9gedo*, que aparece unha soa vez no conxunto de composicións de Sancho Sanchez (*B* 937), Colocci chama a atención sobre o feito de que esta peza posúe unha *fiinda*. En modo similar ao que acontece nos versos de retroso, a *fiinda* aparece destacada, polo seu lado esquerdo, mediante unha marca vertical que a limita en toda a súa extensión⁹.

b) As apostilas *to'nl* (*B* 939 e *B* 941), *tornel* (*B* 938), *to'nel* (*B* 936 e *B* 940), *torne[l]* (*B* 937) foron empregadas polo humanista iesino para indicar que a modalidade compositiva destas cantigas é a de “cantiga de refrán”. Xunto a esta apostila, o primeiro verso de refrán de cada cobra – con excepción da cantiga *B* 941 na que Colocci sinalou por erro os segundos versos de refrán no canto dos primeiros –, foi destacado coa marca angular habitual, a excepción feita das cobras III das cantigas *B* 936 e *B* 939¹⁰ e das cobras II e III da cantiga *B* 940¹¹.

Sobre a maneira en que o copista *e* de *B* marca os versos de refrán, podemos destacar que este amanuense, do mesmo xeito que fai a man *a*, comeza todos os versos da cantiga con maiúscula, facendo só distinción de tamaño na capital inicial, polo que, neste caso, “o inicio do refrão não se distingue graficamente do verso da estrofe” (Correia 1988: 269). Deseguido recóllense as formas abreviadas de refrán das cantigas atribuídas a Sancho Sanchez no testemuño Colocci-Brancuti:

⁸ Para ampliar a información sobre as apostilas coloccianas nos apógrafos galego-portugueses, véxase Bertolucci (1966, 1972), Brea-Fernández Campo (1993), Brea (1997), Pérez Barcala (2008) e Tavani (2008).

⁹ Para ampliar a información sobre esta apostila colocciana, véxase Bertolucci (1966).

¹⁰ Nestes dous casos a excepción podería ser explicada porque se produce un cambio de folio que separa os versos da última cobra. Deste xeito, en *B* 936, os dous últimos versos e o primeiro de refrán abreviado da última estrofa aparecen copiados no inicio do f. 201r, col. a; en *B* 939, o primeiro de refrán da última cobra quedou orfo no inicio do f. 201v, col. a. No caso de *B* 940, parece probábel que Colocci poidese esquecerse de sinalar os primeiros versos de retroso.

¹¹ Para ampliar a información sobre esta apostila colocciana, véxase Bertolucci (1966).

B 936	R I	Que ffe ueheffe logo affeu grado Se non que menuyaffe mandado
	R II	Queffe
	R III	Queffe
B 937	R I	Mays urade, que quifera Oyr ante que mortera
	R II	Mays urade .
	R III	Mais urade.
B 938	R I	Como uiue quen a coyta damor E non a deffe nen de ren labor
	R II	Como uyue.
	R III	Como.
B 939	R I	Se ueheffen talheu perdoarta
	R II	Se ueheffen
	R III	Se ueheffeu.
B 940	R I	Cuydanda miga qual era melhor Deo matar ou delhi fazer ben
	R II	Cuydandamiga.
	R III	Cuydandamiga.
B 941	R I	Mays de, que sabe que esta ffe Poys eu mouer demanandelho por m̄
	R II	Mais ds que sabe ben que estaffe Poys en mouer.
	R III	Mais de, que sabem que estaffe Poys en mouer.

Táboa 2. Formas abreviadas de refrán das cantigas de Sancho Sanchez, clérigo, no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa

2.2. O Cancioneiro da Biblioteca Vaticana

O *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* transmitiu as mesmas seis cantigas atribuídas a Sancho Sanchez clérigo có outro apógrafo renacentista (V 524-529). A serie de cantigas aparece recollida nos ff. 83v, col. a - 84r, col. b, iniciándose coa cantiga V 524 *Amiga ben sey domeu amigo*, transcrita despois da rúbrica *Sancho sanchez cligo* que aparece copiada na marxe superior do folio, ao longo do espazo que ocupan as dúas columnas da caixa de texto. A última cantiga do ciclo do clérigo é novamente a cantiga de amor V 529 *Muyta tendi eu ben da mha senhor*, copiada na metade inferior da col. a do f. 84r. As cinco *cantigas de amigo* e a *cantiga de amor* atribuídas ao autor foron copiadas, por tanto, no caderno VII (Ferrari 1993b: 124), escrito, tal e como indica Ferrari, por un único copista curial

que emprega a cursiva humanística e que escribe tanto os textos coma as referencias numéricas, as *razós* e as rúbricas atributivas até ao f. 32 – traballo que despois continúa Colocci – (Ferrari, 1993b: 124).

Recollemos, deseguido, a serie de cantigas de Sancho Sanchez clérigo neste cancionero. Nótese que a orde de copia é a mesma cá do anterior apógrafo:

LPGP	V	folio/col.	Incipit	Xénero	Modalidade
150,2	524	83v/a	Amiga ben sey domeu amigo	Amigo	Refrán
150,3	525	83v/ab	Amiga domeu amigo	Amigo	Refrán
150,5	526	83v/b	Hiru, quereḁs ay meu amigo	Amigo	Refrán
150,7	527	83v/b	Que muy gram torto mi fez amiga	Amigo	Refrán
150,4	528	84r/a	En outro día en san saluador	Amigo	Refrán
150,6	529	84r/a	Muyta tendi eu ben da mha senhor	Amor	Refrán

*Táboa 3. Ciclo de cantigas de Sancho Sanchez, clérigo,
no Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*

As seis cantigas foron copiadas de modo regular. No entanto, cómpre salientar que os vv. 6, 14, 15 e 16 da cantiga V 529 aparecen copiados de forma irregular, de tal modo que a parte inicial de cada un deles aparece copiada no final da liña de texto do verso previo, isto é, sen existir correspondencia entre liña de verso e liña de texto (v. 5: mays deus que ḁabe que eḁta ḁsy / poys || v. 6: eu morrer demandelho por min; v. 13: Seruia senpre nō carey por al / desḁa || v. 14: ui e senḁ auer cuidey / alguḁu bem dela || v. 15: mais ben ueie ḁsey / ḁ morte ten hy || v. 16: pois que me non ual).

Todos os textos do autor presentan a mesma estrutura decorativa no referente ás iniciais, comezando o primeiro verso de cada cobra con letras maiúsculas do mesmo tamaño, polo que non están marcados distintivamente os retrousos (Correia 1998: 274). Recollemos, na seguinte táboa, os refráns das seis cantigas atribuídas ao clérigo e as súas formas abreviadas:

V 524	R I	que ḁse ueheḁse logo aḁseu grado senon que men uya aḁse mandado
	R II	queḁse
	R III	quesḁe.
V 525	R I	mays uirade, que quisera oyr ante que mortera
	R II	mais uirade, ḁ ḁ ¹ sera
	R III	mays uiradḁs ḁ ḁ ¹ a .
V 526	R I	como uyue quen a coyta damor e non a deḁsy nen de ren ḁabor

	R II	como ^u yue q̄ a coita
	R III	como uyue q̄ a coita damor
V 527	R I	se uehe sen ia lheu perdoaria.
	R II	se uehe sen ia lheu p̄doaria
	R III	se. u.
V 528	R I	cuydanda miga qual era melhor deo matar ou de lhi fazer ben
	R II	cuydandamiga qual era emelhor
	R III	cuydandamiga q̄l era o
V 529	R I	mays deus que abe que e ta sy poys eu morrer demandelho por min .
	R II	mays des q̄ sabe ben que e ta sy pois eu morrer demandelho por min
	R III	mays des q̄ saben que esta sy poys eu morrer demandelho por mī .

Táboa 4. Formas abreviadas de refrán das cantigas de Sancho Sanchez, clérigo, no Cancioneiro da Biblioteca Vaticana

Advirtase que Angelo Colocci non deixou neste folios de *V* ningunha apostila marxinal, agás a rúbrica atributiva xa mencionada do f. 83v, que inicia o *ciclo* do clérigo. A cifra 177, que aparece na marxe superior esquerda do f. 84r, forma parte da dobre numeración que posúe este manuscrito¹².

2.3. Sancho Sanchez, clérigo, na *Tavola Colocciana*

O último testemuño da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa do que podemos extraer algún dato sobre Sancho Sanchez é a coñecida como *Tavola Colocciana (C)*, índice conservado no ms. *Vat. Lat.* 3217 realizado por Angelo Colocci e que el mesmo titulou como *Autori portughesi*.

O nome de Sancho Sanchez aparece dúas veces no índice colocciano en correspondencia cos números 394 e 936, copiados respectivamente nos ff. 301r e 303v do manuscrito. Tal e como indica Elsa Gonçalves (1976: 411), a primeira vez que aparece recollido o nome faino entre a seguintes autores:

¹² As referencias sobre a dobre numeración que presenta *V* –destacada no seu momento xa por Monaci (1875: VII-VIII)– están vencelladas co debate que se xerou arredor da configuración da tradición manuscrita da *lírica profana galego-portuguesa*. A este respecto, véxanse entre outros, Tavani (1967, 1968, 1969, 1979, 1991[1986], 1988, 1999, 2000 e 2002), D’Heur (1974 e 1984), Gonçalves (1976, 1983, 1984, 1986, 1991, 1993a, 1993b, 1993c, 1995, 1998 e 2007) e Ferrari (1979, 1991, 1993a e 1993b).

384. Gonçalves de Seavra.
 394. Sancho Sanchez.
 397. Meen Rodriguez Tenoyro

Debemos salientar, tendo presente que a cantiga *B* 394 é probabelmente de Pero da Ponte – como xa adiantamos anteriormente –, que, entre esta cantiga atribuída erroneamente a Sancho Sanchez que foi copiada de modo fragmentario (desta volta) no f. 88r col. a de *B* e a cantiga *B* 384 de Gonçalves de Seavra (f. 87r col. a), este apógrafo quiñentista transmite oito composicións de Seavra (*B* 384 - *B* 391) e dúas de Pero Barroso (*B* 392 - *B* 393), copiadas no f. 88r col. b, das que non dá conta a *Tavola* (Gonçalves 1976: 437). Do mesmo xeito, entre a cantiga atribuída a Sancho Sanchez e a cantiga *B* 397 de Meen Rodriguez Tenoyro, copiada no f. 89r col. a, *B* transmite dúas cantigas de Don Afonso Lopez de Baian (*B* 395 - *B* 396), copiadas no f. 88v col. b e o inicio do f. 89r. col a., das que tampouco dá conta no “índice de autores portugueses” (Tavani 1969: 124; D’Heur 1974: 30-32; Gonçalves 1976: 437; Tavani 1979: 393 e 403; e Lorenzo Gradín 2008: 48-49), posibelmente motivado todo isto por un erro de lectura no momento de confrontar o texto do apógrafo co orixinal (?) ou con outro manuscrito (?) cando elaboraba o índice.

A seguinte vez que reaparece o nome do clérigo na *Tavola* faíno entre a seguinte nómina de autores (Gonçalves 1976: 419):

926. Roy Fernandez clérigo.
 933. Pae da Cana clérigo.
 936. Sancho Sanchez clérigo.
 937. Per’Eanes Marinho.
 942. Joham Ayras burg[u]ês de Santiago.
 1004

Como podemos extraer da información dada, a maior parte dos autores posúen a mesma condición social de Sancho Sanchez, isto é son *clérigos*, algo normal se pensamos que forman en conxunto a “compilação de clérigos”, que inicia co ciclo de cantigas de Airas Nunez. No entanto, existe unha discrepancia clara entre, por un lado, *C* e os números das cantigas en *B* e, por outro, entre a orde de aparición dos autores nesta *sección de amigo* de *B* que recolle *C* e a realidade material dos textos que presenta o apógrafo *B*.

Como xa analizamos no epígrafe 2.1, as cantigas atribuídas a Sancho Sanchez foron copiadas entre os ff. 200v col. b e 201v col. b de *B*. Antes da cantiga *B* 936, que inicia o ciclo, aparecen copiadas dúas cantigas atribuídas ao clérigo Pae da Cana (*B* 933 – ff. 200r col. b - 200v col. a – e *B* 934 – f. 200v col. a –) e unha

atribuída a Per' Eanes Marinho (*B* 935 – f. 200v col. a-b –). Chama a atención que *C* invirta a orde de aparición de Per' Eanes Marinho e Sancho Sanchez. Esta anomalía xa fora anotada por Gonçalves (1976: 440-441) no seu estudo sobre a *Tavola Colocciana*, onde recolle a explicación que D'Heur aducira un par de anos antes para aclarar estas diverxencias entre *C* e *B*. No seu traballo, J.-M. D'Heur (1974: 20-21 e 25-26) destaca que no momento de escribir as rúbricas atributivas en *B*, Colocci escribiu no f. 200r col. b a rúbrica atributiva “pae da Cana cligo” antes da composición *B* 933 *Vedes que gram de[m]esura*; acto seguido, xa no f. 200v col. a, escribe entre as cantigas *B* 934 e *B* 935 a rúbrica *pero an̄s marinho filho / de Johā rrs^e de Valadares.*, atribuíndo a autoría desta última cantiga ao trobador mencionado. Na col. b do f. 200v, despois da cantiga *B* 935, Colocci escribe un reclamo xunto á cifra 936; tal reclamo¹³ envía á *razo* que aparece recollida na marxe inferior da col. b e que fai referencia á cantiga de Marinho. No seguinte folio, o 201r, Colocci atribúe a cantiga *B* 937 a *sancho sanchez cligo*, no entanto, no folio anterior na marxe dereita e xusto á altura do reclamo *o* –, escribiu *sancho [sanchez / cligo]*, marcando que o ciclo de cantigas de clérigo comeza realmente coa cantiga *B* 936 e non na seguinte.

J.-M. D'Heur (1974: 26)¹⁴ chamou, ademais, a atención sobre o parecido que posúen os versos de *incipit* de *B* 936 e *B* 937 (*Amiga ben [ey domeu amigo || Amiga domeu amigo]*). Isto podería ser a raíz das diverxencias que presentan *B* e *C* na súa numeración e na orde dos autores: Colocci, seguindo a disposición textual de *B*,

¹³ “o– e[ta cantiga fez pere an̄s marinho / filho de Johā rrs^e de valada[r] p[er] saluar / ouqa q̄ fen Jo. ayras de stiāgo q̄ diz / aly comēço dizē Amigo o q̄ ouqa [ēn / q̄redes ..a]fi sem meo +++ +++” (f. 200v col. b) [a transcripción é nosa]. Nótese que, a pesar de que esta rúbrica explicativa apareza posposta á composición, tal e como indica a Lorenzo Gradín (2003: 118-119), non segue os formulismos típicos que ela censa para as *razos* que pechan cantiga (“Esta cantiga da cima...”, etc.). Unha análise detallada desta *razo* aparece en Lorenzo Gradín (2003: 128-129), onde se explica que “el cuaderno en el que figura dicha rúbrica explicativa fue elaborado por el copista e”, polo que queda explicada “de inmediato la intervención de Colocci, que encaja con las pautas trazadas anteriormente, pues como se ha visto, las rúbricas pospuestas que se encuentran en los sectores de *B* asignados a los copistas *d* y *e* corrieron casi siempre a cargo del humanista iesino”. Podería esta rúbrica ter sido extraída da propia *razo*, na liña xa apuntada por D'Heur (1974: 26) e Elsa Gonçalves (1994: 980-981). En *V* a cantiga aparece perfectamente copiada a seguir da última cobra da cantiga: “E[ta cantiga fez p[er] an̄s marinho | filho de Johā rrs^{es} deuada ladās· | por saluar outra q̄fēz Johā ayias | de [anciago q̄ diz asi omieço | dizer amigo q̄ outra sēn^f q̄redis uos | sen meu grado filhar” (f. 83 col.b) [a transcripción é nosa]. A cantiga de Johan Airas de Santiago que recolle fielmente a *razo* desta composición correspóndese con *LPGP* 63,21 (~V 594, f. 94v).

¹⁴ Nótese que xa en D'Heur (1973: 37) se dera conta disto: “938. C'est par distraction que Colocci a attribué la pièce 937 de B à P EA MA: la “raison” du n° 938 précède en effet la pièce 937 de B, et ce voisinage explique l'erreur”.

copiaría, no f. 303v do ms. *Vat. Lat.* 3217, “933 pae da Cana cligo”; despois, voltando o f. 200 de *B*, copiaría no índice

936 Sancho Sanchez cligo
937 \ pere ans Marinho

O investigador belga remata dicindo, “On observera que la lettre majuscule de Sanchez indique que c’est la graphie de l’attribution faite au f. 201 *a* qui a été suivie, tandis que la graphie du nom de Per’ Eanes Marinho suit littéralement la forme qui figure dans la raison par Colocci recopiée au bas de la col. *d* du f. 200. Le trait oblique qui dans la *Liste* précède le nom, par la manière dont il est orienté indique l’intervention des pièces. On voit qu’à cet endroit, Colocci sans approfondir a cru que le n° 936, à cause du bourdon accolé, était bien de Per’ Eanes Marinho” (D’Heur 1974: 26)¹⁵.

A nosa visión do proceso ocorrido no f. 200v dista un pouco da que suxire D’Heur.(1974: 25-26). Cremos que se podería propor a seguinte orde¹⁶:

1. Colocci copia en f. 200r a rúbrica atributiva *pae da Cana cligo*.
2. Motivado por un salto de igual a igual entre os versos de *incipit* das dúas primeiras cantigas de Sancho Sanchez, copia no f. 201r a rúbrica atributiva *Sancho Sanchez cligo*.
3. Máis tarde, nun momento de cotexo do manuscrito (co orixinal?), Colocci percibe que o copista *e* non transcribiu a rúbrica explicativa da cantiga *B* 935.
4. Por non ter espazo entre esta cantiga e a seguinte, copia esa *razo* na marxe inferior do folio, deixando o “reclamo” no lugar pertinente (nótese que a rúbrica explicativa desta cantiga aparece copiada en *V*, a seguir da última cobra da cantiga, isto é, é unha rúbrica explicativa posposta).
5. Extrae da rúbrica explicativa a rúbrica atributiva *pero ans marinho filho / de Johārrs^e de Valadares* e cópiaa antes do comezo da cantiga correspondente.
6. Por último, marca na marxe dereita que a cantiga *B* 936 pertence a *sancho [anchez / cligo*.
7. No momento en que elabora *C*, copia no índice *933. pae da Cana cligo*; volta o f. 200 de *B* e escribe na táboa *936. Sancho Sanchez cligo*. Despois le a *razo*

¹⁵ Esta explicación tivo resposta en Tavani: “Controdeduzioni: gli argomenti addotti dal d’Heur non cancellano la divergenza tra *B* e *C* da me segnalata. È incontrovertibile, e incontroverso, che *B* assegna a Per’Eanes Marinho il solo testo n° 935, che *C* invece dà implicitamente a Pae de Cana; altrettanto innegabile è che *C* attribuisce a Per’Eanes Marinho i numeri dal 937 (se si vuole, anche dal 936) al 941, che *B* assegna a Sancho Sanchez con ben due rubriche. Nessuna avista colocciana spiega queste diversità di attribuzioni, che solo l’indipendenza de *C* rispetto da *B* – quali che siano al riguardo le opinioni del d’Heur – riesce a spiegare e giustificare” (1979: 390-391).

¹⁶ Podería tamén ser posibel a inversión dos pasos 6 e 7. Véxase, ademais, Gonçalves (2007: 23-24).

escrita na marxe inferior, cre que o “reclamo” é da cantiga *B* 936¹⁷ e, por erro, continúa a serie numérica escribindo 937. *pere an̄s marinho*. Percibindo o deslizo cometido, marca cunha raia a inversión da orde dos autores sen notar que a cantiga *B* 935, a atribuída a Per’ Eanes Marinho, non quedara recollida no seu índice de *Autori portughesi*.

3. Conclusión

A pesar de que non dispoñemos dunha serie clara de datos extraídos da documentación histórica, que nos permitan enmarcar de xeito concreto as coordenadas xeográficas e cronolóxicas deste autor, podemos concluír que a súa presenza nesta parte concreta dos apógrafos (“zona complementar” da “sección de amigo” de *B / V*), formando parte dun núcleo pechado de autores definidos polo seu estatus social – tal e como parece indicar a *Liedersammlung / silloge / compilação* de clérigos –, permite circunscribir ao clérigo Sancho Sanchez á área compostelana, tal e como respalda o testemuño aportado nas últimas investigacións realizadas por Souto Cabo (2011), así como a presenza doutros clérigos oriundos destas terras (Airas Nunez, Roi Fernandez e Pae da Cana). Ademais, tal e como indican os estudos de Resende de Oliveira (1994: 196-197), é posíbel que esta “compilação” concreta – inserida segundo o autor dentro da denominada “compilação geral” (Oliveira 1994: 233-250, 251 e 275-282) – fose realizada tardiamente na contorna de D. Pedro, conde de Barcelos (1287-1354), nun momento, en que a xunción destes autores polo parámetro sociolóxico non implicaría, nen tan sequera, a súa ordenación cronolóxica dentro do propio grupo, tal e como indica a orde en que aparecen os textos neste sector dos apógrafos renacentistas *B* e *V* (*cf.* Oliveira 1988: 718-719).

Sancho Sanchez preséntase entre a seguinte nómina de autores. Marcamos con fondo escuro, na seguinte táboa, aqueles autores que pertencen, segundo Resende de Oliveira (1994: 196-197 e), á denominada “compilação” de clérigos¹⁸:

Nome	Cond. Soc.	Actividade	Orixe (fiabilidade)	Composicións
Airas Nunez	clérigo	1284-1289	galega (probábel)	<i>B</i> 868-885 ^{bis} , <i>V</i> 454-469
Afonso (Alvaro?) Gomez, jograr de Sarria	jograr	1270-1280	galega (dubidosa)	<i>B</i> 886, <i>V</i> 470

¹⁷ O feito de que esta rúbrica explicativa conteña os formulismos típicos das *razos* que abren composición podería explicar este pequeno deslizo de Colocci. Véxase o que xa foi comentado ao respecto na nota 13.

¹⁸ Datos biográficos extraídos de *MedDB* (v. 2.3.1) [consultada o 10/02/2012].

Martin Moxa	clérigo	1270-1280	aragonesa (probábel)	B 887-898, V 471-483
Rui Fernandiz, clérigo de Santiago	clérigo	1240-1270	galega (coñecida)	B 899-914, V 484-501
Martin Moxa	clérigo	1270-1280	aragonesa (probábel)	B 915-917, V 502-504
Pero Gonçalvez de Portocarreiro	nobre	1275-1300	portuguesa (coñecida)	B 918-920 ^{bis} , V 505-508
Pero Goterrez, cavaleiro	cabaleiro	1245-1275	leonesa (probábel)	B 921-922, V 509-510
Estevan Perez Froian	nobre	1283-1305	portuguesa (coñecida)	B 923, V 511
Gomez Garcia, abade de Valedolide	clérigo	1275-1286	castelán (coñecida)	B 924-925, V 512-513
Roi Fernandez, clérigo de Santiago	clérigo	1240-1270	galega (coñecida)	B 926-932, V 514-520
Pae da Cana (Pai da Cana)	clérigo	1240-1260	galega (probábel)	B 933-934, V 521-522
Per' Eanes Marinho	nobre	1275-1300	portuguesa (probábel)	B 935, V 523
Sancho Sanchez, clérigo	clérigo	1280-1315	galega (probábel)	B 936-941, V 524-529
Johan Airas, burgués de Santiago	burgués	1270-1295	galega (coñecida)	B 942-967, V 530-554

Táboa 5. Autores próximos a Sancho Sanchez clérigo nos apógrafos renacentistas

Podemos constatar que nos atopamos, unha vez descontados os restantes nomes, ante un grupo de autores, todos eles clérigos – agás Afonso (Alvaro?) Gomez, jogar de Sarria¹⁹ –, inseridos dentro do seu propio grupo sen organización de ningún tipo. Tal e como define o investigador portugués, “a reunião destes clérigos terá sido conseguida por mera justaposición dos rolos ou folhas nos quais estavam transcritas as respectivas composicións, podendo ter-se ficado a dever a um clérigo interessado nessa recolla, ou então ao compilador ou compiladores deste nível. A análise da sua colocação actual nos cancioneros quinhentistas poderá, talvez, levar-nos a optar por uma destas duas hipóteses, isto é, a saber se a junção destes autores se verificou antes ou no momento em que foram incorporados na «compilação geral»” (Oliveira 1994: 196).

¹⁹ A presenza de Afonso (Alvaro?) Gomez, jogar de Sarria dentro da antoloxía de clérigos foi amplamente explicada, en relación coa obra de Martin Moxa, por Stegagno Picchio (1968: 56); véxase tamén, a este respecto, Tavani (1969: 160) e Oliveira (1988: 715, 722 e 1994: 303). A explicación sobre a incorporación de Pero Gonçalvez de Portocarreiro, do cabaleiro Pero Goterrez e de Estevan Perez Froian pode lerse en Oliveira (1988: 705-707, 746-747 e 727; e 1994: 241-250, 417, 418 e 333). Consúltese, tamén, a síntese realizada por Arbor (2008: 22, nota 36), á hora de analizar a cantiga de Estevan Perez Froian en relación coa *Liedersammlung* de clérigos.

O feito de ocupar esta posición dentro de *B* e *V* tamén explica que a cantiga de amor *LPGP* 150,6 (*B* 941 - *V* 529) veña recollida nos apógrafos a seguir das cinco cantigas de amigo do autor, xa que non se mantén para esta zona dos cancioneiros renacentistas a tripartición estilística-xenérica inicial nen o relativo parámetro cronolóxico, como xa anteriormente comentamos.

Cómpre facer fincapé, ademais, en que todos os autores que vimos de mencionar, foron inseridos por Resende de Oliveira (2001: 178-179) no período denominado “A expansão para Castela (1240-1300)” que se caracteriza polo preminente apoio da corte rexia castelá ao movemento trobadoresco e pola diversificación dos autores; en palabras do investigador luso:

A preeminência da corte castellana mede-se pelo número e diferentes origens dos autores que por ela passaram mais ou menos esporadicamente: trovadores, clérigos e jograis galegos, trovadores portugueses e trovadores e jograis provençais, que criaram o ambiente propício para que alguns nobres e clérigos castellanos aderissem também, embora em número reduzido, à composição de cantigas. Estas circunstâncias contribuíram igualmente para uma maior diversificação da produção trovadoresca, algo que se anunciara já na década dos cuarenta, com as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer a imporem-se finalmente como géneros poéticos maiores do canto galego-português (Oliveira 2001: 178).

Deste xeito, Resende de Oliveira (*ibidem* 179) constata a presenza do xograr Afonso (Alvaro?) Gomez, dos clérigos Airas Nunez, Martin Moxa e Roi Fernandez, e dos trovadores Pero Gonçalves de Portocarreiro, Estevan Perez Froian e Per’ Eanes Marinho na corte castelá, mentras que sitúa ao cabaleiro Pero Goterrez na corte portuguesa. Por cautela, debida aos datos biográficos manexados naquel momento polo investigador, non circunscribe aos clérigos Pae da Cana (Pai da Cana) e Sancho Sanchez – nin a outros 35 autores – en ningunha das dúas cortes.

Para concluír, cómpre salientar que, de ser certa a identificación de Souto Cabo (2011), o *Sancius Sancii* que aparece documentado no 1260 viría a confirmar o xa exposto por Resende (1994: 435-436; 1995: 181) e Tavani (2002): o clérigo desenvolvería a súa actividade poética posiblemente a mediados do século XIII.

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2008): “*Estevan Perez, merino maor po rel Infante don Sancho en terra de Leon e de Asturias...* Edición e anotación da súa cantiga *Senhor, se o outro mundo pasar (B 923, V 511)*”, in *Revista Galega de Filoloxía*, 9, pp. 11-42.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, versión 2.3.1, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades <<http://www.cirp.es/>>.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1966): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”, *Annali Sezione Romanza*, VIII/I, pp. 13-30.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1972): “Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi”, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria)*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, pp. 197- 203.
- Brea, M. (coord., 1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliográfica específica*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 2 vols.
- (1997): “Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana”, *Revista de Filología Románica*, 14/1, pp. 515-519.
- Brea, M. – Fernández Campo, F. (1993): “Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B”, in G. Hilty (ed.): *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes: La poésie lyrique romane (XII^e et XIII^e siècles)*. Tübingen: A. Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.
- Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Apresentação de M. C. de Matos, N. S. Pereira e F. G. da C. Leão. Estudos de J. V. de Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. da C. Leão. Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Carter, H. H. (2007[1941]): *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da

Moeda.

- Correia, Â. (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneiros”, in M. Brea (coord.): *O mar das cantigas. Actas do Congresso O mar das cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 267-290.
- D’Heur, J.-M. (1973): “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIII^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des *incipit* de leurs compositions”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, pp. 17-100.
- (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie générale* et au *Corpus des troubadours*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, pp. 3-43.
- (1984): “Sur la généalogie des chansonniers portugais d’Ange Colocci”, in *Boletim de Filologia*, XXXIX, pp. 23-34.
- DLMGP = Lanciani, G. – Tavani, G. (coords.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Ferrari, A. (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”, *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.
- Ferrari, A. (1991): “Le chansonnier et son double”, in M. Tyssens (ed.): *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège, pp. 303-327 .
- (1993a): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, in *DLMGP*, pp. 119-123.
- (1993b): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, in *DLMGP*, pp. 123-126.
- Gonçalves, E. (1976): “La Tavola Colocciana. *Autori Portoghesi*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, pp. 387-448.
- (1983): “Anna Ferrari, Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991 : Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche), Paris, 1979 [“Arquivos do Centro Cultural Português”, XIV, p. 27-142 + XXIV planches]”, in *Romania*, 104, pp. 403-412.
- (1984): “Quel da Ribera”, in *Cultura neolatina*, 44, pp. 219-224.
- (1986): “Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) «Quel da Ribera» (2) A romaria de San Servando”, in E. Asensio (ed.): *Critique Textuelle Portugaise. Actes du*

- Colloque, Paris, 20-24 octobre, 1981*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 41-56.
- (1991): “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, in M. Tyssens (ed.): *Lyrique romane médiévale: La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’ Université de Liège, pp. 447-467.
- (1993a): s.v. “Tavola Colocciana”, in *DLMGP*, pp. 615-618.
- (1993b): s.v. “Colocci, Angelo”, in *DLMGP*, pp. 163-166.
- (1993c): s.v. “Tradição manuscrita da poesia lírica”, in *DLMGP*, pp. 627-632.
- (1994): “O sistema de rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses”, in R. Lorenzo (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas, Universidade de Santiago de Compostela, 1989*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza-Conde de Fenosa, vol. VII, pp. 979-990.
- (1995): “Tradição manuscrita e edición de textos: experiéncias ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa”, in *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4,5 e 6 Julho/95)*. São Paulo: USP-UNICAMP-ENESP, pp. 36-51.
- (1998): “Appunti di filologia materiale per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X”, in A. Ferrari (ed.): *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno Roma 25-27 maggio 1995*. Spoleto: Centro italiano di studi sull’Alto Medioevo, pp. 411-427.
- (2007): “Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa: conxecturas e contrariedades”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 8, 1-27.
- Juárez Blanquer, A. (1988): *Cancionero de Pero da Ponte*. Granada: Ediciones TAT.
- Lorenzo Gradín, P. (1996): “Gomez Garcia, abade de Valadolide”, in *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 213-226.
- Lorenzo Gradín, P. (2003): “Las razos gallego-portuguesas”, in *Romania*, 121, pp. 99-132.
- (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Machado, E. Paxeco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti)*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, 8 vols.

- Molteni, E. (1880): *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*. Halle: Max Niemeyer.
- Monaci, E. (1875): *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- Oliveira, A. Resende de (1988): “Do Cancioneiro da Ajuda ao “Livro das Cantigas” do Conde D. Pedro. Análise do acréscimo à secção das cantigas de amigo de ω”, *Revista de História das Ideias*, 10, pp. 691-751.
- (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- (1995): *Trobadores e xograres*. Vigo: Xerais.
- (2001): *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Panunzio, S. (1992[1967]): *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia [tradución da 1ª edición orixinal en italiano (1967) a cargo de R. Mariño Paz].
- Pérez Barcala, G. (2008): “Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales. Análisis de algunas apostillas coloccianas”, in C. Bologna – M. Bernardi (eds.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 315-361.
- Ramos, M. A. – Oliveira, A. Resende de (1993): s.v. “Cancioneiro da Ajuda.”, in *DLMGP*, pp. 115-118.
- Souto Cabo, J. A. (2011): “*In capella domini regis. In Ulixbona e outras nótulas trovadorescas*” [no prelo].
- Stegagno Picchio, L. (1968): *Martin Moya. Le poesie*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, G. (1988): *Ensaio portugueses. Filologia e Lingüística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1967): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Cultura neolatina*, XXVII/1-2, pp. 41-94.
- (1968): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, in A. Quilis (ed.): *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Actas*. Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, vol. II, pp 1003-1016.
- (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- (1979): “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Medioevo Romano*, VI/2-3, pp.372-418.
- (1991[1986]): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- (1988): “A tradición manuscrita da lírica medieval”, in Id., *Ensaio portugueses. Filologia e Lingüística* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 53-178.
- (1993): s.v. “Sancho Sanchez, clérigo”, *DLMGP*, pp. 603-604.

- (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica*, 65, pp. 3-12.
 - (2000): “Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”, *Estudis Romànics*, 22, pp. 139-152.
 - (2002): *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
 - (2008): “Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (*Vat. Lat. 4803*)”, in C. Bologna – M. Bernardi (eds.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 307-314.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (1990[1904]): *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.

Anexo 1

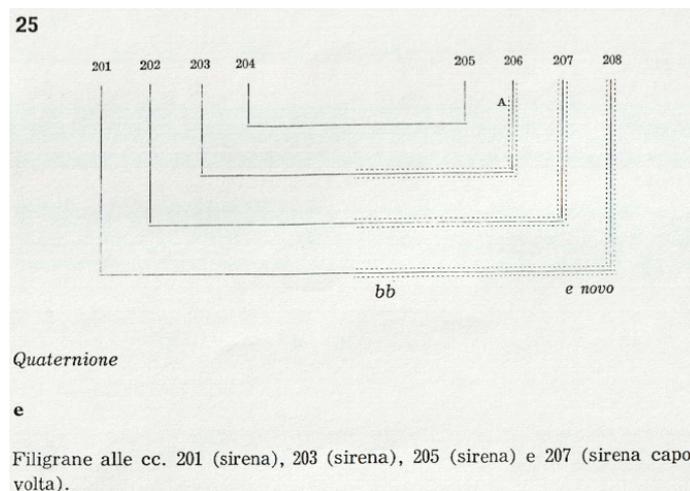
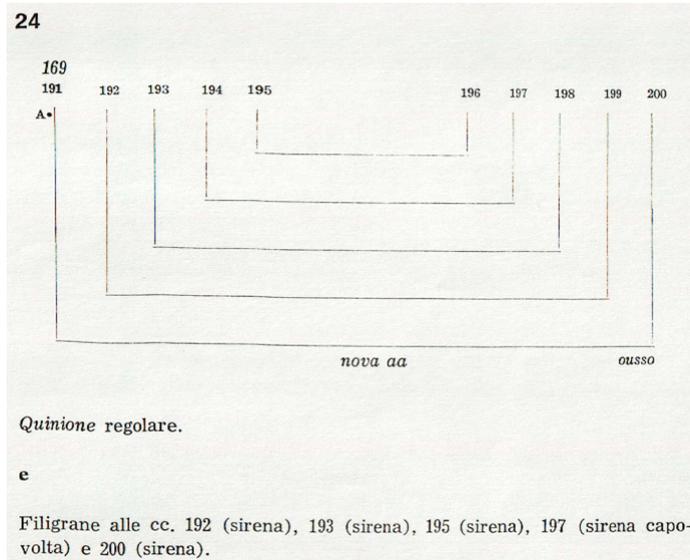


Figura 1. Esquema dos cadernos XXIV e XXV de B (Ferrari 1979: 123-124)

Anexo 2

Que non era perjurado
 E uedes al que ni disse
 Que a de uos.
 E rogo a v' amiga
 Que bona uentura avades
 Que non tolho grades rades
 Pora mel roga que uos diga.
 Que a de uos.
 936
 E en qui seu dona p' tenhor tomar
 Se non uos que amo e quero amar
 Amiga ben ser domeu amigo
 Que e mochoa quer outra dona ben
 Ca non menupa mandado neu uen
 E quando se for posera migo
 Que se behest logo assen grado
 Se non que me uouasse mandado
 Am posou morto quando se fa
 E comecalli enton a piguntar
 Cupdades mpora miga la nozar
 E uidou mi par santa en aia
 Que se
 Du estava comigo falando
 Durillo en que facey eu seu non ue
 Esta canção fiz p' o p'bre anj' mario
 Filho de João p' de valadun p' saluar
 ou an' q' f'ra Jo. aym' de strago q' diz
 aly como go' q' amigo q' d'ouga j'en
 q' d'ouga q' m' meo d'anda lli.

Imaxe 1. Fragmento de B, f. 200v

Ousse uosso mandado non opr
 Sedenton uouou mel chorando
 Que se
 937
 Amiga domeu amigo
 E eu ope recado
 Que e uouue namorado
 Doutra dona ben uo digo
 Anays urades que quisca
 Opr ante que mortera.
 Como uue quen a coita damor
 E non a disse nen de sen sabor
 De suus uos foides eia hi al non a
 p' de amigo mays eu que facey
 Ca ouf' conselhen de mi non sei
 Se non uoueren quanto uue ia
 Como uue.
 Esta damgo tem grane me
 Que uolo non suberia duer
 Mays pors endal ia non pode ser

Imaxe 2. Fragmento de B, f. 201r

El arte de la distinción

Alfonso D'Agostino
Università degli Studi di Milano

1. Hasta hace unos cuantos años pesaba como una montaña sobre los filólogos de inspiración lachmanniana la censura de la tan repetida y mal afamada frase del estudioso alemán epónimo del método: «Recensere sine interpretatione et possumus et debemus», que podríamos parafrasear de la manera siguiente: “No sólo podemos, sino que debemos llevar a cabo una *recensio* sin acudir a la interpretación”. Por suerte un sabio filólogo italiano, Giovanni Orlandi, logró desagaviar a Lachmann, aclarando definitivamente, en un ensayo de 1995, *Perché non possiamo non dirci lachmanniani*, el significado real de aquella desafortunada afirmación. De hecho Lachmann se refería, con su lenguaje nada fácil y que a menudo daba pie a malentendidos, a la búsqueda objetiva y tenaz de los errores y de las corruptelas, búsqueda que debemos sustraer a nuestra subjetividad, anclándola con tesón a hechos objetivos.

Parece claro que si la interpretación es, en términos generales, el reconocimiento del significado (o de los significados) asociado(s) a un signo, prácticamente no hay paso, en la labor científica, que no postule o exija un acto interpretativo. Por esta razón me resulta algo incómoda la clásica distinción entre edición diplomática (o paleográfica, según el rótulo preferido en la tradición española), edición interpretativa y edición crítica. Esta taxonomía parecería atribuir el esfuerzo interpretativo tan sólo al segundo tipo de edición, mientras que, a mi manera de entender, cada una de las ediciones así nombradas necesita su propia manera de realizar el acto interpretativo. En la edición paleográfica interpretar es decidir a qué se corresponde cada signo gráfico. Sabido es que en el poema del Conde de Peiteus, *Farai un vers pos mi sonelh*, la lectura con los rayos ultravioleta del cancionero *V*, le ha permitido a François Zufferey descubrir que el protagonista del fabliau provenzal no se quedó durante ocho días (como se lee en el cancionero *N*) en compañía de dos damas hambrientas de sexo, sino cuarenta y uno. Por consiguiente no sólo el promedio diario de sus 188 hazañas sexuales realizadas en aquel lapso de tiempo se nos hace más razonable (cuatro cópulas y media en el cancionero *V* contra las veintitrés de *N*), sino que descubrimos una clara intención paródica en aquel cuarenta y uno, número que rebasa por una unidad el bíblico cuarenta de los días del diluvio universal, de las peregrinaciones de Israel en el desierto, de la permanencia de Moisés en el monte Sinaí, de la estancia de Jesús en el desierto y también de la cua-

resma, de la penitencia, del ayuno y de la oración. Nótese de paso que 41 respecto a 40 suena un poco como las *Mil y unas noches* respecto al original árabe *Mil noches* (véase D'Agostino 2005).

En la edición diplomática la interpretación es la descifración de los signos depositados en un manuscrito con la finalidad de aclarar cuál es la identidad del signo, no su corrección, su pertinencia etc. Si en el códice está escrito “ocho días”, la interpretación correcta es “ocho días”, nada más. En cambio, la interpretación de la llamada “edición interpretativa” va más allá, y pretende, en mi opinión, aclarar la voluntad comunicativa del copista, con independencia de la voluntad del autor.

La edición crítica comprende la interpretación en tres modalidades distintas: la de la descifración gráfica, la del reconocimiento de la voluntad del copista, la de la relación entre la lección del copista y la voluntad del autor. Claro está que, en el caso de códices autógrafos, la edición interpretativa tiende a confundirse con la edición crítica, puesto que ahí el copista coincide con el autor. Pero tampoco en esta afortunada circunstancia faltan casos interesantes; piénsese tan sólo en el autógrafo del *Decameron*.

2. Concentrémonos ahora en un ejemplo castellano, sacado del *Cantar de Mio Cid* (de ahora en adelante *CMC*); me refiero al final de la segunda tirada, que en el códice único dice, según la mejor edición de la que disponemos en la actualidad, el admirable trabajo de Alberto Montaner (1993¹/2007²; de la segunda edición procederán todas las citas):

- 10 Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas.
 A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra
 e entrando a Burgos oviéronla siniestra.
 Meció mio Cid los ombros e engrameó la tiesta:
 14 – ¡Albricia, Álbar Fáñez, ca echados somos de tierra! –

En un artículo de hace más de diez años (D'Agostino 1998) me ocupé del v. 14 y de la oportuna integración de un verso *14bis*, propuesta por Ramón Menéndez Pidal. Recuerdo que con toda verosimilitud al cantar le falta el primer folio que debía contener, entre otras, la secuencia en la que el rey Alfonso VI destierra al Cid. La primera serie conservada describe al héroe que, acompañado por su mesnada, se aleja llorando de su casa de Vivar y sale desterrado. En el texto modernizado del propio Montaner (en la web: <http://www.caminodelcid.org/Camino_ElCantarenPDF.aspx>) los vv. 10-14 suenan así:

- 10 Allí empiezan a espolear, allí sueltan las riendas.
 A la salida de Vivar una corneja les salió por la derecha
 y entrando en Burgos les salió por la izquierda.
 Se encogió mio Cid de hombros y agitó la cabeza:
 14 –¡Alegría, Álvar Fáñez, que nos echan de la tierra!

Es interesante compulsar esta versión con otras, por ej. la de Miguel Garci-Gómez (en la web: <<http://mgarci.aas.duke.edu/cgi-bin/celestina/sp/index-dq.cgi?libroId=1002>>):

- 10 Entonces deciden aguijar a riendas sueltas.
 A la salida de Vivar vieron una corneja a la derecha,
 A la entrada de Burgos la vieron a la izquierda.
 Se encogió Mio Cid de hombros y alzó la cabeza.
 14 ¡Albricia, Albar Fáñez, nos echan de nuestra tierra!

Repárese en que los versos sucesivos cuentan cómo los habitantes de Burgos, aunque apenados por el destierro del Cid, le niegan la hospitalidad, para obedecer al decreto del rey que amenazaba penas gravísimas contra quien no hubiese cumplido.

Menéndez Pidal (1908-11) insertó, tras el v. 14, un verso *14bis*, forjado a partir de las *Crónicas*, especialmente de la *Primera Crónica General*: el gran filólogo pensaba que el verso era «necesario para completar el sentido»:

14b <Mas a grand ondra tornaremos a Castiella>.

El texto de la *Primera Crónica General* es el siguiente:

[...] dizen ... que... saliente de Vivar que ouo corneia diestra, et a entrante de Burgos que la ouo siniestra, et que dixo entonces a sus amigos et a sus caualleros: bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grand onrra et grand ganancia, si Dios quisiere.

De los sucesivos editores y estudiosos, muy pocos admiten esta reconstrucción: de los primeros recuerdo a Henry Lang, Alwin Kuhn, Jules Horrent y Marcos Marín; de los segundos a Samuel Armistead. Los otros (por ej. Colin Smith, Ian Michael, Miguel Garci-Gómez, Pedro Cátedra, María Eugenia Lacarra, Eugenio Bustos, Julio Rodríguez Puértolas, Juan Victorio, Alberto Montaner, José María Viña Liste y Leonardo Funes) rechazan la integración, generalmente tildándola de

inútil; muy pocos de ellos profundizan en el caso. Quienes se toman la tarea de argumentar (sobre todo Cátedra e Montaner) observan lo siguiente:

1) En opinión de Cátedra en la prosificación se omite el v. 14 («– ¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra! –»), con lo cual el cronista, más que añadir algo, realizaría una sustitución. Pero en este caso no se entiende por qué se excluye una tercera posibilidad: que el cronista cometiera involuntariamente la omisión del v. 14. Aun así, esta valoración no perjudica la legitimidad del v. 14*bis*.

2) Con el v. 14*bis* «desharíamos la nobleza del carácter del Cid, quien con el v. 14 ironiza sobre el agüero favorable de la entrada en Burgos» (Cátedra). Ésa de la ironía me parece un ancla de salvación o una ganzúa para abrir cerraduras obstinadas. El *CMC* conoce evidentemente la ironía, pero la utiliza con parsimonia y en casos muy distintos. Además resulta curioso que se hable de «agüero favorable de la entrada en Burgos», cuando los burgaleses le impiden al Cid no sólo quedarse en su ciudad, sino también abastecerse de víveres.

A estos reparos de Cátedra, Montaner añade los siguientes:

3) «Las crónicas modifican claramente el pasaje, suprimiendo el verso 13 del *Cantar* [“Meció mio Cid los ombros e engrameó la tiesta”] y sustituyendo el verso 14 por una frase diferente, en la que el Cid se dirige a todos sus compañeros y no sólo a Álvar Fáñez». Es parecida la postura de Leonardo Funes (2007: 4-5). Aquí no se comprende por qué la omisión de un verso (el 13) lleve necesariamente a la conclusión de que el v. 14 ha sido sustituido: ¿y si el cronista hubiera omitido no uno sino dos versos (13-14), salvando el tercero (o sea el 14*bis*)? Ocurre a menudo que el prosificador omita más de un verso. Lo que pasa es que los filólogos acudimos al texto de las *Crónicas* según nuestras necesidades o nuestras convicciones (un poco *ad usum delphini*): a veces una crónica nos autoriza un cierto comportamiento ecdótico, a veces autoriza el comportamiento contrario. Habría que tener una actitud quizás más correcta hacia las crónicas, que representan de todas formas una valiosa “tradición indirecta” (lo señalaba también, en el coloquio de Santiago, Miguel Ángel Pérez Priego). Claro está que se trata de un recurso difícil de manejar (véase sobre todo Catalán 2002: 179-224), pero no por eso debe desecharse.

4) El v. 14*bis* «es redundante con la aparición de San Gabriel, a la que restaría indebidamente importancia, al informar antes que ella de las buenas perspectivas futuras». Me resulta difícil seguir este razonamiento: ¿por qué razón el autor no pudo acudir a la duplicación de un agüero positivo? Las estructuras dobles o triples son normalísimas en la épica (y no sólo en la épica), y nótese que, si se acepta la duplicación del agüero positivo, tendríamos que la primera señal aparece al comienzo de los nueve días concedidos por el rey para que el Cid deje Castilla, mientras que la segunda, la de San Gabriel, tendría lugar prácticamente el último día

(«Otro día mañana piensan de cavalgar; | es día ha de plazo, sepades que non más»): se trataría pues de una estructura narrativa muy bien trabada y no creo que el buen Gabriel se tomase a mal el ser adelantado por una corneja. Además hay un interesante cambio de perspectiva: el primer agüero positivo es fundamentalmente una interpretación del protagonista (Ruy Díaz, de acuerdo con una doctrina mántica, descodifica así la señal en cuestión); mientras que en el segundo caso la intervención de un agente divino, que no necesita una interpretación por parte del Cid, les adelanta a todos (al Cid y a los oyentes/lectores del cantar) el *happy end*.

5) El v. 14*bis* «es falso: el objetivo del Cid no es, en ningún momento, regresar triunfalmente a Castilla. De hecho, no lo hace: sus dos únicos encuentros con don Alfonso tienen lugar en el reino de Toledo, no en el castellano». También en este caso me parece que se pretende reconocer un cálculo excesivo por parte del autor. Es cierto que el Cid, tras haber logrado ser el dueño de Valencia, tendrá tamaño poder que ya no le interesará regresar a la pequeña aldea castellana de Vivar; pero esto es lo que nos cuenta la continuación de la historia. ¿Sería tan extraño que lo primero que pensara el héroe, desterrado injustamente, fuera que el agüero positivo se refiere a la posibilidad de que en el futuro, recobrados honor y riqueza, regrese a su casa con los suyos?

En esta ocasión me gustaría añadir alguna consideración sobre este punto, que por lo visto es el que más le convence a mi amigo Salvatore Luongo de la ilegitimidad de la integración (Luongo 2008: 415). Además Montaner (2001: 458) escribe: «D'Agostino [...] relativiza este argumento, pero no me parece que pueda minimizarse su importancia cuando no se trata de excluir un verso del texto conservado, sino de incorporar otro que está en contradicción con él». Más que “minimizar” o “relativizar” el argumento, trato de ponerlo mejor en su sitio y de valorarlo por lo que es dentro del marco general de la obra; además no se trata de incorporar un verso que está en contradicción con el 14; todo lo contrario: el intento es quitar la contradicción en la que queda el texto sin el imprescindible verso 14*b*. Por lo pronto no veo por qué sería imposible que un personaje dijera algo proyectado hacia el futuro o como deseo, o como temor, independientemente del hecho de que se realice o no tal deseo o tal temor en la continuación de la obra. Naturalmente (repito) el primer deseo del desterrado es recobrar su honor, sus bienes y sus tierras (en los vv. 886-9, Alfonso VI le restituye «hombres e tierras» a Minaya, «mas del Cid Campeador yo non vos digo nada»); todavía a esa altura de la narración probablemente el Cid, si el rey le hubiera perdonado como a Álvaro Fáñez y le hubiera restituido *hombres y tierras*, habría regresado a Castilla, donde – entre otras – se habían quedado su esposa y sus hijas); otra cosa es que, llegando a ser señor de Valencia, ya no tenga ganas de regresar a sus tierras de Vivar, seguramente mucho menos extensas y ricas. (Al Cid le pasa un poco como a nuestros jóvenes gradua-

dos obligados a emigrar para encontrar un trabajo digno; alguien se va porque nuestros gobiernos de hecho los destierran injustamente; si luego hacen una buena carrera en el extranjero, a lo mejor ya no regresan a su patria.) Y tampoco el enunciado «El Cid y los suyos no regresarán nunca a Castilla» es totalmente cierto, porque, si es verdad que el Campeador ya no pisará el suelo propiamente castellano, por lo menos sus tres “campeones”, los que desafían a los infantes de Carrión (Martín Antolínez, Pedro Bermúdez y Muño Gustioz, por supuesto con su séquito) regresarán, aunque sea por poco tiempo, ricos y honrados, a Carrión (en Castilla), para vencer en duelo a sus adversarios. Además, cuando Ruy Díaz dirige su oración a la Virgen (vv. 219-20: «D'aquí quito Castiella, pues que el rey he en ira, | non sé si entraré y más en todos los mios días») manifiesta toda su melancolía por tener que salir de su tierra. Y todavía en los vv. 1116-7 insistirá en que él y su mesnada tuvieron que dejar Castilla muy a pesar suyo: «non fue a nuestro grado, ni nós non pudiermos más». Así que vuelvo a decir que en la segunda tirada Rodrigo Díaz trata de alentar a Minaya, presentándole la posibilidad de regresar ricos y honrados a la tierra que en aquel momento están dejando (y difícilmente le habría podido decir algo como: «- ¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra, | <*mas cerca o tarde ganaremos Valencia>!»).

Se podría objetar: pero, dado que de todas formas el acontecimiento deseado en el v. 14b no se realiza, éste sería el único caso de “incoherencia” en el *CMC*. No es así; todo lo contrario, el cantar, sin ser incoherente, presenta una serie de versos en los que el Cid u otro personaje dice algo, en oración directa y usando un verbo en futuro, que luego no se realiza, por lo menos en el resto del texto. Podemos incluso prescindir de los casos en los que un personaje miente, prometiendo cosas que no tiene intención de cumplir; en esta sección cabrían muchos versos del episodio de Raquel y Vidas y muchos versos de los infantes de Carrión. Hay otras circunstancias en las que un personaje, en las mismas estructuras lingüísticas (oración directa y verbo en futuro) formula una promesa, una amenaza, expresa una opinión, un deseo, un temor y es del todo razonable pensar que no siempre puede estar seguro de que las cosas irán como él cree, teme o espera. Por ejemplo el propio Cid (vv. 280-1) le dice a su esposa que tendrán que separarse para siempre («Ya lo vedes, que partirnos emos en vida | yo iré, e vós fincaredes remanida»). Es evidente que es la manifestación de un estado anímico lleno de angustia (Rodrigo encontrará palabras adecuadas para reaccionar sólo en el auspicio que pronuncia a continuación, vv. 282-4); pero, como se sabe, el Cid acaba reuniéndose con su esposa. En el v. 2198 les dice a sus hijas: «d'este vustro casamiento creçremos en onor». Y véanse los vv. siguientes, donde el Cid habla a (o de) los infantes de Carrión: «amos los mios yernos buenos serán en canpo» (v. 2343), «a Carrión de vós irán buenos mandados» (v. 2445), «adelant serán preciados» (v. 2463), «mandados buenos irán

d'ellos a Carrión» (eco del v. 2445, repetido casi a la letra en el v. 2526). Y en el v. 2621 le dice a Félez Muñoz: «verás las heredades que a mis fijas dadas son». Nada de todo eso se realizará.

Pasemos ahora a otros personajes. Los habitantes de Teca y de Terrer le piden socorro al rey de Valencia, diciéndole que, si no les ayuda, perderá las tierras (vv. 632-5); aquél asegura que el Cid será castigado (v. 642). El conde de Barcelona también dice que el Cid tendrá que darle cuenta de sus acciones (v. 966 y también vv. 980-1). Posteriormente asegura que no comerá y se dejará morir (vv. 1021-2). Los infantes de Carrión declaran: «casar queremos con ellas a su ondra e a nuestra pro» (v. 1888; a esta altura del relato, la frase no es propiamente engañosa). En el v. 2259 uno de los dos, Diego González, refiriéndose a las hijas del Cid, afirma que «lo que les fizimos ser les ha retraído». El rey Alfonso asegura que «abrà y ondra e creerá en onor | por consagrar con los ifantes de Carrión» (vv. 1905-6). Siempre aludiendo a las hijas del Cid, Minaya dice: «ir las hemos ver a tierras de Carrión» (v. 2627). En el robledo de Corpes doña Elvira y doña Sol les piden a sus maridos que las maten, haciendo de ellas dos mártires: «cortandos las cabeças, mártires seremos nós» (v. 2728). Nada de todo eso se realizará.

Y con esto considero cerrado el paréntesis sobre el quinto argumento.

Las respuestas que he dado a estas cinco objeciones ya aclaran, según mi parecer, algunos aspectos del texto. En esta sede no puedo repasar todo lo que he examinado en el artículo citado de 1998, sobre todo lo que se refiere a la exégesis de los vv. 13 y 14. Doy tan sólo el resumen, que recoge también ideas de Alberto Limentani (1981) y de otros críticos. Es muy probable que el presagio sea doble: la corneja a la izquierda sería un agüero positivo (lo que también suena a *lectio difficilior*, siendo este significado atestiguado de forma minoritaria respecto al valor negativo, más común, del adjetivo *izquierdo*) y la corneja a la derecha sería negativa. Los vv. 13-14 describen la reacción del Cid al segundo agüero, al positivo, siendo curiosísimo que describieran la reacción al primero, después de que ha visto el segundo; aquí no tendría sentido apelar a un hýsteron-próteron. Tampoco vienen a cuento otras ideas de Montaner y de Cátedra que he comentado en el viejo artículo. A través también de un análisis de las palabras *mecer* y sobre todo *engramear*, llegaría a la conclusión de que *meció los ombros* no significa necesariamente “se encogió de hombros” y *engrameó la tiesta* no significa necesariamente “sacudió, agitó la cabeza”. En el segundo caso la traducción de Garci-Gómez me parece mejor (“alzó la cabeza”); también Marcos Marín traduce “levantó la cabeza”; hay que notar que ésta ya era la interpretación de Tomás Antonio Sánchez (“levantar... er-guir”), de Jean Joseph Damas Hinard (“relever”) y de Antonio Restori (“sollevare, alzare”). Mi interpretación es la siguiente: “se sacudió Mio Cid e irguió la cabeza”. Se trata pues de una reacción tanto física como anímica: el Cid está cabalgando

todo ensimismado y encorvado bajo el peso de la injusticia, pero, sorprendido ante un agüero positivo, se sacude y levanta la cabeza, como señal de una nueva confianza en el porvenir.

Parece extraño, pero nadie, hasta ahora, que yo sepa (ni siquiera el que esto escribe), ha reconocido la importancia de un detalle que considero fundamental; a no ser que lo que voy a decir les resultase tan claro a don Ramón y a sus imitadores, que no hacía falta aludir a él; y que cupiese sin problemas en la frase con la que Menéndez Pidal inserta el verso *14bis*, cuando dice que lo hace para «completar el sentido».

Si el v. 14 describe la reacción al agüero, simple o doble que sea, positivo o negativo que nos parezca, eso significa que el Cid ve la corneja y dice: “¡Buenas noticias, Álvar Fáñez, nos destierran!”. Pero la corneja *no anuncia* el destierro, por la simple razón que la pena ya ha caído sobre el Cid, que de hecho ya ha salido de su tierra. Sería como si la cabeza de Luis XVI, ya separada del cuello por la guillotina, cayendo miserablemente en la canasta, tuviera todavía la fuerza de decir: «Parbleu, mes amis, on a décidé de nous couper la tête!». Por eso los críticos opinan que el anuncio se refiere a otra cosa: a la mala acogida en Burgos, a la buena acogida en Cardeña, etc. (Sobre la interpretación de Montaner, que evita lo absurdo de la lectura anterior volveremos más adelante). Pero las palabras están ahí y difícilmente podemos creer que el verso quiere decir otra cosa que “¡Buenas noticias, Álvar Fáñez, nos destierran!”. Como mucho, si se pudiera comprobar que *echados somos* no significa “nos destierran”, sino “nos han desterrado”, cambiaría el tiempo verbal, pero la contradicción quedaría en pie: el Cid no necesitaba ninguna corneja para saber que le habían desterrado.

Entre paréntesis, creo que no cabe, en este contexto, otra interpretación, teóricamente posible, del v. 14; en efecto, al empezar un viaje, es posible que uno diga algo como “¡Por fin hemos salido!” Pero aquí no es el caso: el v. 14 es la respuesta a los agüeros de los vv. 11-12, no una expresión más o menos de circunstancia.

Me parece claro, pues, que el Campeador no puede acabar la frase con la constatación de que ha sido desterrado. El agüero positivo le convence de que él y los suyos podrán regresar a Castilla ricos y honrados. Por eso he aceptado la enmienda de Menéndez Pidal como indispensable, corrigiéndola en 1998 así:

14bis mas con grand onra e gran ganancia tornaremos a Castiella!

sin darme cuenta (*mea culpa*) que ya Henry Lang había propuesto un retoque parecido a la enmienda de don Ramón.

Alberto Montaner (2001), aunque aceptando alguna matización mía (por ejemplo la falta de ironía en el v. 14), se ratificó en la idea de que el v. 14b es inútil e incluso dañino. Aquí no puedo responder punto por punto a la fina argumentación de Montaner. Me ceñiré a unas cuantas cuestiones. Montaner me reprocha una lectura un tanto “psicologista” de la tirada, pero yo diría que mi lectura, más que pecar por “psicologismo”, trata de aclarar el sentido de las emociones descritas en el texto, cosa que no sólo no falta en el *CMC*, sino que puede considerarse un rasgo artístico muy frecuente y especialmente logrado. Por el contrario la postura de Montaner sí me parece a veces un tanto “psicologista”. Claro está que el autor del *CMC* no carece de intuición psicológica, pero creo conveniente que no se vaya demasiado allá en el intento de detectar huellas psicológicas quizás demasiado refinadas o rebuscadas en un escritor y en un personaje medievales. Me refiero sobre todo a lo que dice el mismo Montaner cuando apela al hecho de que el Cid considera el ser desterrado «paradójicamente, algo positivo» (Montaner 2001: 458), dando una valoración que no tiene nada que ver con los sentimientos y las emociones, pero sí con un rasgo del carácter el Campeador; y esta valoración, amén de paradójica (con palabras del mismo crítico) puede definirse, según mi opinión, precisamente psicologista. Por mi parte, no creo que haya paradoja en estos versos del *CMC*. Además, Montaner mantiene que con la frase «— ¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra! —» el Campeador está actuando como un experto en ornitomanía; y en efecto el cantar lo presenta como tal. Pero Montaner observa: «La cuestión es que cabían dos reacciones posibles: no hacer nada equivalía a aceptar los agüeros tal y como habían venido; actuar implicaba modificar el sentido de los mismos» (Montaner 2001: 456). El crítico es partidario de esta segunda interpretación, pero me parece muy dudoso pensar que las palabras «— ¡Albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra! —» representen la forma usada por el Cid en la operación que Montaner describe así: «esa operación (*omen exsecrari, abominari*) podía hacerse por gestos de rechazo o incluso, de forma más efectiva, cambiando el sentido de los augurios mediante las palabras oportunas» (*ibidem*). Esto funcionaría si el augurio de las cornejas se refiriera al destierro; pero esto no puede ser porque, como dije antes, el destierro era cosa ya harto conocida. En otras palabras: las aves anuncian primero algo malo (por ej. la mal acogida en Burgos) y luego algo bueno (por ej. la buena acogida en Cardeña) y me parece del todo improbable que el Cid (aquí me toca repetirme) algunos kilómetros después de haber visto el primer agüero, e inmediatamente después de haber visto el segundo, reaccionara de forma doble: en el v. 13 rechazaría el mal agüero con un gesto (agitando los hombros «como si se quitase un peso de encima») y negando con la cabeza, pero en el v. 14 convertiría con sus palabras el mal agüero en bueno. En realidad, la segunda actuación no es una reacción al agüero positivo; a lo sumo sería una “interpretación” del agüero favora-

ble, aunque “paradójica”. Montaner dice que el Cid anula el sentido negativo con el v. 13 y lo convierte en una buena noticia mediante las *albricias* del v. 14; pero si el v. 14 es la interpretación de un agüero positivo, no hace falta convertirlo en lo que ya es. Así que tendríamos una estructura desequilibrada en los versos de la serie segunda, por más que Montaner diga que el v. 14 «corresponde obviamente a la aceptación», que «en la práctica vendría a ser también una anulación del presagio negativo» (Montaner 2001: 457). El razonamiento, que oscila entre aceptación, o sea una actitud pasiva, y anulación del presagio negativo (que se refiere no al v. 12, sino al 11), o sea una actitud activa, no me parece tan claro. Además Montaner observa que «el comportamiento del Cid constituye una respuesta, digamos, técnica, más que una manifestación emotiva, al menos primariamente. Eso justifica que se dirija sólo a Álvar Fáñez y no al conjunto de sus hombres». En relación a la última afirmación, me parece más probable (y también más sencillo, pero a veces lo sencillo no es menos verdadero que lo complicado) que el Campeador se dirija a Álvar Fáñez porque están cabalgando uno al lado del otro y no siente la necesidad de pararse para arengar a su mesnada; de hecho no se para, ni siquiera para comunicar a los suyos el sentido positivo del segundo agüero (cosa que ocurre en las crónicas). Por lo que se refiere a la otra observación me pregunto: por más que el Cid sea un experto en ornitomanía, ¿por qué sería imposible que reaccionara tan sólo de forma emotiva al doble agüero y que no hiciera otra cosa que interpretarlo por lo que es: antes negativo, luego positivo, sobre todo si pensamos que de esta forma nos ahorraríamos paradojas psicológicas y desequilibrios estructurales? Tampoco me convencen otras objeciones. Por ejemplo Montaner dice que el supuesto paralelismo entre los vv. 11-12 (presagio negativo / presagio positivo) = 14-14b (destierro con deshonor / recuperación del honor) «deja descabalgado el v. 13, además de ser incongruente con el v. 14, que el mismo autor [no sé si se refiere a Samuel Armistead o a mí] considera relacionado con el buen augurio». No hay tal. Para que haya un paralelismo perfecto no es necesario que las parejas de versos vayan seguidas; y el v. 13 funciona perfectamente como unión entre las dos parejas. La estructura es perfecta: v. 11 agüero negativo – v. 12 agüero positivo – v. 13 eslabón (reacción física con el paso de una postura que denota falta de esperanza a una postura que denota esperanza) – v. 14 destierro con deshonor – v. 14b recuperación del honor y de las ganancias.

Creo que la explicación de Montaner termina creando más problemas que los que resuelve. Así que me ratifico en la idea de que aquí hay una laguna. Se mire como se mire, el conjunto de los vv. 11-14 para mí sigue teniendo una incoherencia que exige el diagnóstico interpretativo de una laguna en espera de una terapia enmendatoria adecuada. Donde le doy sin duda alguna la razón a Montaner es en lo que se refiere a la forma de rellenar la laguna, aunque él tenga la amabilidad de

decir que «la versión de D'Agostino (1998) es la más aceptable de cuantas se han propuesto hasta ahora» (Montaner 2001: 454). Ya en el viejo ensayo (D'Agostino 1998: 14) decía que señalar la laguna era un «hecho de mayor trascendencia que su concreta enmienda conjetural». Hoy, a raíz de las sabias notas de Montaner, revisaría esa parte de mi contribución, examinando de nuevo la legitimidad del *mas* introducido por Menéndez Pidal al comienzo del verso 14*b*, y considerando la posibilidad de acudir a la *Crónica de Veinte Reyes* más que a la *Primera Crónica General*. De momento no estoy seguro de que la censura del *mas* sea inevitable. Montaner dice que si se aceptara la integración, los vv. 14 y 14*b* tendrían que ser algo como «*– ¡Albricia, Albarfáñez, ca, maguer echados somos de tierra, | con grand ondra e con gran ganancia tornaremos a Castiella! –» (Montaner 2001: 457), pero a mí me parece que sería preferible no insertar elementos sintácticos como una conjunción concesiva (aquí *maguer*), cuya oración principal estuviese en otro verso (aquí en el siguiente). Observo que la variante de la *Crónica de Veinte Reyes* señalada por Montaner es muy interesante: «“Amigos, bien sepades que tornáremosnos a Castilla ricos e onrados e con grand onra”». Esa curiosa repetición («onrados e con grand onra»; con la palabra *onra* podríamos tener una repetición semántica tanto de *ricos* como de *onrados*) me había alejado de ella, pero, efectivamente, tampoco sería imposible pensar en una pareja de versos como:

«¡Albricia, Álbar Fáñez!, ca echados somos de tierra:
14*b* * *ricos e onrados tornaremos a Castiella*».

Habría que interpretar: «¡Albricia, Álbar Fáñez!, ca, *si* echados somos de tierra, ricos e onrados tornaremos a Castiella». Una frase un tanto elíptica no sería ninguna novedad en el *CMC*; el mismo Montaner acepta, en los vv. 832-3 una oración como la siguiente:

832 It; a la tornada, si nos falláredes aquí
833 si non, do sopiéredes que somos indos conseguir.

que explica: «A la vuelta, si no nos encontráis aquí, | idnos a acompañar a donde sepáis que estamos». Pero la paráfrasis interpreta el sentido, no resuelve las dificultades sintácticas.

Evidentemente un verso rehecho a partir de las crónicas no ofrece garantías de que pueda ser el auténtico. Por eso lo escribo no sólo en cursiva, sino también acompañado de un asterisco; dos signos gráficos que, en mis recientes reflexiones sobre el tema, deberían representar el (alto) nivel de duda que tiene la reconstrucción del editor. Lo más importante – insisto – es señalar la laguna.

3. En conclusión, no se trataría sólo, como dice Menéndez Pidal, de «completar el sentido», se trataría, más bien, de devolverle un sentido aceptable y no contradictorio al texto, siendo imposible, a mi manera de ver, que un escritor como el autor del *CMC* dejara un verso que representa un adefesio semántico, que pelea con la lógica del cuento. Querría subrayar que mi postura no es retórica: no quiero convencer a nadie; me limito a expresar mis opiniones y a presentar mis argumentos.

Hay que matizar, pues, con las oportunas distinciones, entre:

- un pretendido uso de la ironía que en este caso no tiene ninguna razón de ser, mientras que sí la tiene en otros lugares del cantar;
- un pretendido uso de la paradoja que en el cantar, en mi opinión, no tiene en principio ninguna razón de ser (pero sobre este tema espero volver a escribir);
- un uso razonable de las prosificaciones, que aquí sirven para dar coherencia al texto, mientras que en la casi totalidad de los otros casos donde Menéndez Pidal inserta versos rehechos en base a las crónicas, no hay la misma necesidad;
- un uso del criterio de la *lectio difficilior*, que tampoco puede agobiar un texto que no la necesita siempre y a toda costa, sobre todo cuando la *lectio* pueda parecer *difficillima* o incluso *impossibilis*; y así por el estilo.

4. Quisiera terminar con un par de consideraciones, que justifiquen también el título de esta intervención.

Distinguir es un acto de conocimiento y de creación al mismo tiempo. La distinción es una de las operaciones gnoseológicas de primaria importancia. Pido perdón si digo algo que puede parecer una verdad de Perogrullo. Sólo si distinguimos A de B (y de C, de D etc.) podemos conocer tanto A como B y las demás entidades. De la distinción y de la separación se desprenden otros actos como la clasificación (cuya importancia en la teoría lachmanniana es notoria), la categorización y así por el estilo.

Por otra parte, como nos sugiere el primer libro de la *Biblia*, la distinción / separación también es creación (cap. 1):

[4] Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas [5] y llamó a la luz día y a las tinieblas noche. [...] [7] E hizo Dios el firmamento, separando por medio de él las aguas que hay debajo de las que hay sobre él. [8] Y llamó Dios al firmamento cielo [...].

Separar, o sea distinguir, y dar un nombre son (repito) actos de conocimiento y creación al mismo tiempo. Nada más cercano a la interpretación, la cual tiene, además del significado hasta ahora considerado, también otro, que se aplica sobre todo en ciertos contextos: me refiero a la interpretación artística, cuando decimos, por ejemplo: este actor ha interpretado bien el papel de Segismundo en *La vida es sueño*; o bien: este pianista ha interpretado de forma original los *Preludios* de Chopin. En este caso la interpretación supone un grado muy alto de subjetividad, pero el caso es que también nuestro trabajo de filólogos supone un grado muy alto de subjetividad; y quien cree lo contrario, me temo que se engaña. El filólogo que prepara una edición crítica es el último, en orden cronológico, de los copistas; tiene la desventaja de vivir a veces a siglos de distancia de la obra que pretende editar, y la ventaja de ser un enano sobre la espalda de gigantes de la filología, de la lingüística y de otras disciplinas que le ayudan en su trabajo y que el copista medieval no conocía. Y, tal como un copista medieval, un editor de hoy puede copiar un texto con bastante fidelidad, aparte de sus eventuales insuficiencias e incapacidades de interpretar el antígrafo, corregir *ex ingenio* o *ex libro*, o sin más contaminar. La edición lachmanniana, si la observamos desde un punto de vista bédieriano, es fundamentalmente el fruto de la práctica “normal” de la contaminación. Claro está que un filólogo lachmanniano no aceptaría una conclusión de ese tipo, porque no se trata de “mejorar” la lección de un manuscrito, sino de intentar expresar la verdad, hasta la última gota, de la tradición de la que dispone. Pero este razonamiento nos llevaría bastante lejos, y fuera del límite de mi intervención.

Uno de los editores críticos de los *Ensayos* de Montaigne, André Tournon, escribió en 1993 un artículo titulado *Je n'ai jamais lu les «Essais» de Montaigne*. Tournon se refería sobre todo a la práctica de los editores modernos de omitir o de manipular las señales demarcativas del texto (puntuación y mayúsculas) en los códices autógrafos, con el resultado de alterar el estilo y el pensamiento del autor. Yo llegaría más allá. Ninguno de nosotros, ni siquiera Menéndez Pidal, ha leído nunca el *Cantar de Mio Cid*, o la *Chanson de Roland* o la *Divina Commedia*, por la sencilla razón de que no sabemos (y difícilmente sabremos en el futuro) con todos los detalles cómo estas obras salieron de la pluma de sus autores. Por eso hay que saberse conformar con nuestros humildes esfuerzos de recuperar, si la suerte y la capacidad de distinguir nos ayuda, pequeños fragmentos de un discurso literario.

Bibliografía

- Catalán, D. (2002): *El Cid en la historia y sus inventores*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- D'Agostino, A. (1998): "Angustia y esperanza: *Cantar de Mio Cid*, v. 14b", *Voz y Letra*, IX/1, pp. 3-18.
- (2005): "Farai un vèrs pòs mi sonelh. Materiali per un'edizione plurima", *La Parola del Testo*, 11, pp. 29-78.
- Funes, L. (2007): Anónimo, *Poema de Mio Cid*. Versión modernizada sobre edición propia del texto antiguo, notas e introducción. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Limentani, A. (1981): "Anticipazione epica e canzone nella canzone. Note sul *Cantar de mio Cid* e sull'*Entrée d'Espagne*" [1981], in Id., *L' "Entrée d'Espagne" e i signori d'Italia*. Padova: Antenore, 1992, pp. 84-108.
- Luongo, S. (2008): "Codice unico e trattamento critico del testo: il *Cantar de Mio Cid* di Alberto Montaner", *Medioevo romanzo*, 32, pp. 395-417.
- Menéndez Pidal, R. (1908-11): *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. Madrid: Espasa-Calpe 1944-46 (edición revisada).
- Montaner [Frutos], A. (1993¹/2007²): *Cantar de mio Cid*, ed. de A. M. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- (2001): "El uso textual de la tradición indirecta (*Historia Roderici*, § 13 y *Cantar de mio Cid*, v. 14b)", in L. Funes – J. L. Moure (eds.): *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá: Universidad, pp. 439-461.
- Orlandi, G. (1995): "Perché non possiamo non dirci lachmanniani", *Filologia mediolatina*, 2, pp. 1-42, luego en Id. (2008): *Studi di filologia mediolatina*. Firenze: SISMEL, pp. 95-130.

Inerzialità ecdotiche e interpretative: lavorando al *Lucidario* di Sancho IV

Luca Sacchi
IUSS Pavia

La filologia testuale è, infatti,
un'interpretazione del
testo da restaurare.

A. Del Monte

Ogni edizione di un testo, sia essa critica o meno, antica o moderna, è sempre il frutto del lavoro di qualcuno, e nella misura in cui viene realizzata onestamente essa merita rispetto. Tale principio è particolarmente presente a chi, come il filologo, deve agli sforzi altrui la fortuna di potersi dedicare alla ricostruzione della storia di un'opera: all'impegno dei copisti innanzitutto – a cui si accoda trascrivendo i testimoni superstiti¹ – e poi a quello di quanti lo hanno preceduto sui sentieri dell'analisi, facendo strada nel sottobosco delle varianti, tracciando profili parziali e mappe via via più precise della tradizione, i cui limiti egli viene scoprendo proprio facendone uso. Così è stato per me con l'unica edizione moderna del *Lucidario* castigliano (Kinkade 1968), grazie a cui ho potuto incontrare l'oggetto delle mie ricerche, proseguendole poi anche in conseguenza delle aporie di cui mi accorgevo. Il dialogo che intraprendo qui con il curatore di quel volume serve anzitutto ad attuare una messa a punto su alcune questioni di fondo che egli lasciava aperte, ma vorrebbe anche far riflettere su un aspetto del tema a cui è dedicata questa giornata di studi, e cioè sulla forza inerziale che l'edizione critica (o presunta tale) possiede e manifesta nel tempo, orientando l'interpretazione anche quando il profilo dell'opera

¹ Di tale consapevolezza, e della simpatia per gli amanuensi che me ne viene, sono debitore ai mesi passati a Santiago nel quadro del 'Dottorato europeo in Filologia Romanza', diverso tempo fa, copiando e ricopiando dai manoscritti: sono perciò particolarmente felice di poter intervenire in questa occasione, ringraziando Pilar Lorenzo Gradín, che allora mi accolse e mi seguì con grande generosità.

che a essa si accompagnava risulta ormai superato, talora addirittura frenando le revisioni critiche ed ecdotiche che pure una semplice lettura dovrebbe sollecitare.

L'esempio offerto da Kinkade è particolarmente significativo, proprio per l'esiguità dell'*interpretatio* che egli attuò sul materiale manoscritto: in fase di *recensio*, poiché si limitò a descrivere sommariamente i cinque codici di cui aveva notizia e a registrare la distribuzione dei quesiti in ogni copia (Kinkade 1968: 66-73)²; e in fase di *constitutio textus*, quando optò per la scelta di un testimone solo (*A*) con limitatissimi interventi grafici e poche correzioni, fondate su altri tre mss. (*BCD*). Nella *Nota preliminar* l'editore difese queste scelte con l'argomento dell'urgenza: "... resulta un tanto exigente la opinión de los filólogos que de manera rígida reclaman, en todo caso y momento, el estudio integral de todas las facetas de la obra, por muchas que sean. Es evidente que mediante tal sistema se verán satisfechos todos los gustos de los especialistas, pero ¿no se corre con ello también el peligro de retrasar la difusión del conocimiento de la obra en lugar de acelerarlo?" (Kinkade 1968: 10). Il problema oggi è tutt'altro che superato, e la scelta di offrire del *Lucidario*, fino a quel momento inedito, almeno una forma tra le tante non appare deprecabile in sé, tanto più in quanto si trattava di una scelta esplicita³; ovviamente, per dirla con le parole di un maestro di metodo, "anche un'edizione provvisoria può rappresentare un progresso considerevole, a condizione che di tale provvisorietà si abbia chiara coscienza" (Orlandi 2008: 101). Purtroppo nel tempo questa coscienza si è progressivamente rarefatta, mentre il profilo dell'opera offerto da Kinkade si andava sostituendo a quello – più complesso e problematico – tracciato dagli studi precedenti: nonostante l'edizione abbia ricevuto diverse critiche (ad es., Harvey 1969, Márquez Villanueva 1972 e Metzeltin 1972), tale immagine è rimasta in auge, almeno in parte, fino ad anni molto recenti.

² Ai manoscritti castigliani noti a Kinkade, *A* (Madrid, Biblioteca Nacional de España 3369), *B* (Salamanca, Biblioteca de la Universidad 1958), *C* (Madrid, Real Biblioteca II 793), *D* (Madrid, Biblioteca de la Real Academia 15), *E* (Madrid, Biblioteca Nacional de España 6958) va aggiunto *G* (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia 101); a essi si affianca *F* (Salamanca, Biblioteca de la Universidad 168), traduzione latina di una parte dell'opera. Per i loro rapporti, e in particolare per il loro raggruppamento entro uno stemma bipartito fra le famiglie α [γ (*AC*) + ϵ (*B(F)*)] e β [δ (*DE*) + *G*] rinvio a Sacchi 2007.

³ Io stesso ho pubblicato, fra l'altro, il testo del codice *G*, assai ridotto per numero di quesiti, ma proprio in quanto tale esempio interessante di selezione dei materiali, segnalandone errori e lacune in nota (Sacchi 2006).

Tanto per cominciare, il dato fondamentale che l'edizione lasciava in ombra era la misura della convergenza e della divergenza tra i testimoni, messa in luce alcuni decenni prima da Jakob Nachbin⁴; l'irregolarità con cui l'apparato registra le varianti favorisce molto spesso l'impressione che il testo di *A* sia non solo affidabile, ma rappresentativo di una tradizione assai poco attiva. Ne offro un primo esempio, estratto dal quesito relativo alle eclissi di sole (Kinkade 1968: 99)⁵:

Desto te daré semejança de las çentellas del fuego que salen del, que tan grand fortaleza el fuego ha en si, enpuxadas de si por el ayre; vien así contesçe del sol [mientras] el falla carrera auierta pero los rrayos pueda enbiar sienpre adelante fasta que se paran en logar pero non pueden sallir de fuera allí adelante.

3 sol + mientras BD, + si entra C

Nonostante l'opacità di vari passaggi la punteggiatura è ridotta al minimo, e l'unico emendamento consiste nell'inserzione di *mientras* al secondo rigo, confortata dall'accordo di *BD*. In realtà tanto questi due quanto gli altri mss. offrono molti più elementi su cui lavorare; ecco come si potrebbe presentare il testo alla luce della tradizione nella sua interezza⁶:

... e d'esto te daré semejança de las çentellas que salen del fuego, que con grand fortaleza que el fuego ha en sí enpuxalas de sí por el ayre; vien así contesçe del sol: mientras él falla carrera avierta per ó los sus rayos pueda enbiar, sienpre van adelante, fasta que se paran en logar per ó non pueden pasar de allí adelante.

1 e *BCDE*] om. *A* | daré *ACE*] dire *B* quiero dar *D* **2** que¹...fuego¹ *DE*] del fuego que salen del *A* del fuego *B* del fuego que salen del sol *C* | con *BDE*] tan *AC* | que *BDE*] om. *AC* | así *ABCD*] así como *E* **3** contesçe del *ABDE*] acaesçe al *C* | mientras *DE*] om. *A* mjentre *B* si entra *C* | avierta *ACDE*] cobierta *B* | per ó *A*] por do *BDE* por donde *C* | sus

⁴ Cfr. Nachbin 1935-36: 25-44, 143-171.

⁵ La numerazione del rigo in apparato è mia (tanto nelle citazioni dall'edizione Kinkade quanto nelle mie proposte), e si limita alle porzioni di testo che presento.

⁶ Mi servo di *A* come testimone base per la lingua; l'apparato non registra le varianti puramente formali, che lo espanderebbero ulteriormente.

BCDE] om. *A* | *pueda BCDE]* *pueden A* | **4** *van DE]* om. *AC vayan B* |
paran ABCD] *paren E* | *logar ABCE]* *praem. aquel D* | *per ó A]* *por do*
BDE *por donde C* | *pueden ACDE]* *puedan B* **5** *pasar BDE]* *salir de fuera*
AC | *de BCDE]* om. *A*

Come si vede, al di là di una *interpretatio* grafica più puntuale, è in virtù della *recensio* completa che possiamo avvicinarci maggiormente all'originale, eliminando varie *lectiones singulares* di *A* che si oppongono alla maggioranza degli altri codici, e soprattutto le corrottele che prima restavano inavvertite.

Alcune di queste ultime hanno avuto particolare fortuna presso gli interpreti successivi del *Lucidario*, soprattutto nei punti di maggiore interesse dottrinale. Prendiamo il quesito in cui si pone il problema della 'forma' o 'figura' di Dio; la risposta è ovviamente che Dio non ha una forma materiale definita, ma in *A* leggiamo (Kinkade 1968: 102):

Sepas que Dios non ha figura ninguna quanto en Dios, e los santos vien
 aventurados que estan en la gloria de parayso ante el, non le pueden veer otra
 semejança sinon vna voz e claridad.

L'apparato non porta varianti, e l'editore non commenta; mancano perciò segnali che mettano sull'avviso il lettore. Non stupisce quindi che María José Gómez Sánchez Romate abbia citato il passo in questa forma, analizzando la rappresentazione dell'Al di là nel *Lucidario* (Gómez Sánchez-Romate 1996: 369); più singolare che non ne abbia notato la contraddizione logica ("veer otra semejança sinon voz") e l'originalità teologica. D'altra parte è stato forse meglio così, perché alla luce del contenuto degli altri mss. il testo si può ricostruire diversamente; *voz* mi pare infatti errore congiuntivo di α (*ABC*), di contro alla variante autentica *luz*, conservata dalla famiglia β (*DE*):

Sepas que Dios non ha figura ninguna quanto en Dios, e los santos
 vienaventurados que están en la gloria de paraíso ant'Él non Le pueden veer
 otra semejança si non luz e claridad que ha en sí.

1 *ninguna ACDE]* om. *B* | *quanto en ACDE]* *en quanto B* **2**
vienaventurados ABCE] om. *D* | *en...paraíso ABCE]* *en parayso D* | *de*
ACDE] *del B* **3** *semejança...luz D]* *semejança si non vna voz AC* *vos sj non*

semejança § sj non vos *B* semeJança syno luz *E* | e *ABCD*] de *E* | ha...sí
CBDE] *om. A*

Altrettanto infido il brano che segue, assai letto perché vi compare, per l'unica volta, il nome di Aristotele, a proposito del problema dibattutissimo dell'eternità del mondo; il maestro, dopo aver riassunto quella che egli sostiene essere la tesi del filosofo, conclude con queste parole (Kinkade 1968: 157-158):

pues [si] nos que somos mundo ouiesemos a durar por sienpre, e que nos ouiesemos a [e]ngendrar vnos a otros de padre a fijo, ca si nos non ouiesemos fin, en el mundo nunca avrie fin. E por eso prueua el filosypho Aristotil su rrazon muy derechamente, segund esta rrazon [aya el juizio de la verdat]; mas el juyzio de la virtud, desto te dire yo agora.

1 que *AC*] si *BD* 4 rrazon + aya... verdat *B* 5 virtud *AB*] verdat *CD*

La relazione sfuggente fra apparato (che pure registra alcune varianti) e testo ha favorito l'accoglimento della distinzione fra *juicio de la verdat* e *juicio de la virtud*, portando Ana Montero Moreno a ipotizzare un'avvicinamento dell'opera al principio della doppia verità (Montero Moreno 2007: 190); ma l'adesione a un presunto averroismo può essere facilmente scartata se riesaminiamo e chiariamo il peso delle varianti in gioco:

Pues, si nós que somos mundo oviésemos a durar por sienpre, que nós oviésemos a engendrar unos a otros de padre a fijo, si nós non oviésemos fin nunca el mundo abrié fin. E por esto prueba el filósifo Aristótil su entención muy derechamente segund esta razón; mas el juizio de la verdat d'esto te diré yo agora.

1 si nós¹ *D*] que nos *AC* ...si... *B* nos *E* que² *B*] Et que *ACE* & *D* 2 a engendrar *BCDE*] angendrar *A* | unos...otros *ACD*] vno a otro *B* vnos u otros *E* | si *BDE*] *praem.* Ca *AC* 3 nunca... fin *BDE*] en el mundo nunca abrie fin *AC* | esto *ABCE*] eso *D* | Aristótil *ACDE*] *add.* sabidor *B* | entención *BDE*] rrazon *AC* 4 mas *ACDE*] aya *B* | verdat *BCDE*] virtud *A* | d'esto *ABCE*] *om. D* 5 yo agora *ABDE*] *om. C*

Il maestro dunque, pur dichiarando la coerenza dell'argomentazione aristotelica, ribadisce la verità in materia, che è una sola e decisamente semplice: il

mondo è destinato a finire perché prodotto della combinazione dei quattro elementi; eterni sono solo Dio, gli angeli e le anime⁷.

In altri casi l'apparato di Kinkade era meno ambiguo, ma non è stato sfruttato come meritava. Così è accaduto nelle prime righe del prologo di Sancho IV, dove il re elenca alcune questioni *de grand sotileza* che rischiano di condurre verso idee eretiche (Kinkade 1968: 78):

E de aqui se toma vn rramo de vna pregunta que fazian los omnes de que nascio grand eregia. E me demandaua que pues el çielo e la tierra non eran fechos, que estonçe los criava Dios, que ante que lo ouiese fecho, que do estaua.

2 E me AC] que B 3-4 los... estaua AC] que era Dios o a do estaua B

Il punto in questione è quel *me demandaua*, che forse ha avuto un certo peso nella formulazione delle tesi di Fernando Gómez Redondo a proposito dell'ambiente verso cui si indirizza la presa di posizione di Sancho: si tratterebbe infatti, a suo parere, della corte stessa, dove in epoca alfonsina si erano moltiplicate le discussioni su questioni eterodosse: “Por ello, es tan importante la aparición del ‘yo’ del rey, señalando el apartamiento de esa peligrosa convivencia de religiones” (Gómez Redondo 1998: 894). Sta di fatto che – come Kinkade stesso aveva segnalato – il pronome *me* non è in tutti i codici, ma solo della famiglia γ (AC); ancora più dubbio *demandava*, che ricorre al singolare solo in A, mentre gli altri due portatori del prologo (C e B, esterno a γ) hanno *demandavan*. Penso che la combinazione autentica sia con ogni probabilità quella di B, *que demandavan*, tramite cui è possibile connettere direttamente la *eregia* alla frase seguente:

nasçió grand eregía, que demandavan que pues el çielo e la tierra non eran fechos, que estonçe los criava Dios, que ante que lo oviese fecho que dó estava;

1 que¹ B] Et me AC | demandavan BC] demandaua A | e AC] njn B 2
fechos AC] add. njn criados B | los criava A] que era B lo criava C | que⁴
AC] e B

⁷ Alla ricezione delle teorie aristoteliche in area iberica, *Lucidario* compreso, ha dedicato alcune pagine utili Giletti 2004.

Non si tratta di una correzione di grande peso, ma può servire da chiave per ri-considerare il senso della presa di posizione che nel prologo si rappresenta: apro a questo proposito una parentesi brevissima. Per parte mia non ho trovato accenni diretti alla corte; in effetti, i destinatari che Sancho intende mettere in guardia sono definiti genericamente come *maestros e omnes letrados*, e solo qualche dettaglio permette di circoscriverne l'ambiente. Si dice ad esempio che le loro discussioni sono pubbliche, e per questo è facile che persone *de mal sosiego*, arrivando sul posto mentre la discussione è in corso oppure andandosene prima della conclusione, ne derivino idee sbagliate; si tratta quindi di dispute organizzate con metodo, e ce lo conferma la menzione di partecipanti che – come prevedeva il meccanismo della *quaestio disputata* – vi sostengono una tesi anche se non la condividono fino in fondo, per dare il giusto corso alla discussione:

e otrosí que los que ovieren a disputar el contrario tan bien de la una parte como de la otra, que todavía las voluntades d'ellos sean sanas en creer lo que es verdat e derecho e non ál, como quier que ayan a dezir el contrario por creencia que en sí han⁸.

Tutto ciò, unito alla menzione esplicita del contrasto fra *maestros de teología* e *los de las naturas*, mi sembra puntare chiaramente verso gli ambienti universitari, in modo del tutto coerente con il contesto fisionale istituito dalla cornice che racchiude i quesiti, a partire dal *Discurso del diçipulo*:

...en esta villa en que nós moramos hay muchas escuelas en que se leen muchos saberes, e contésceme muchas vegadas que bo allá a alguna d'estas escuelas por veer qué tales son, e otrosí por oír los maestros que están leyendo, si amuestran también a sus diçipulos como tú muestras a mí; [...] e enante que lo viniere a disputar con otro escolar, quiselo veer ante contigo, que eres mi maestro⁹.

Pare confortare questa ipotesi il fatto che il lessico relativo all'insegnamento presente nella cornice, compresa l'aspirazione del discepolo a raggiungere lo *status* di maestro, corrisponda da vicino a quello utilizzato nelle leggi relative

⁸ Cfr. Kinkade 1968: 79.

⁹ *Ibid.*: 82-83.

all'insegnamento universitario nelle *Siete Partidas* alfonsine, e precisamente nella *Segunda Partida*, tit. XXXI, analizzata con cura da Carlos Alvar (Alvar 1990). Tutto ciò, ripeto, per quanto riguarda la rappresentazione, che andrà tenuta ben distinta dalle coordinate reali in cui l'opera si colloca; vale a dire assai lontano dalle aule universitarie, per la sostanza informativa e i processi argomentativi decisamente elementari, e per il pubblico, almeno in origine estraneo a quell'ambiente in quanto ignaro del latino (cfr. Sacchi 2009: 34-36)¹⁰.

Tornando al tema principale, sarebbe sbagliato, oltre che ingeneroso, spiegare le scelte ecdotiche di Kinkade con la semplice fretta; esse sono in realtà coerenti con le sue idee sulla tradizione del *Lucidario*, in quanto prodotto di una sedimentazione progressiva che aveva coagulato materiali nuovi al nucleo originario: tale processo *en boule de neige* – secondo la definizione di Yves Lefèvre a proposito dell'*Elucidarium* latino (Lefèvre 1954: 97) – faceva secondo lui di ogni manoscritto un testo a sé, rendendo impossibile la ricostruzione dell'originale, sicché l'unico criterio utile per la scelta del testo da pubblicare restava quello storico-linguistico (“A este fin hemos utilizado como base el manuscrito más arcaizante”, Kinkade 1968: 74). La notevole regolarità con cui i quesiti si dispongono in *A* dovette favorire il successo di tale proposta presso la critica, che ha cercato di cogliere nel *bon manuscrit* le tracce più consistenti di un progetto originario, sfilacciatosi altrove in misura variabile¹¹.

Anche in questa direzione, tuttavia, lo studio di tutta la tradizione offre novità significative, in senso sia negativo sia positivo. Il passo seguente è uno dei più importanti, poiché vi si accenna a una ripartizione numerica dei quesiti. Nell'edizione leggiamo (Kinkade 1968: 185):

maestro, entre todos los enojos que te fago, quiero te fazer vno e rruego te que [te] non pese, que asaz enojo te do; çinquentas demandas te he fechas, mas todo lo fago por grant sabor que he de aprender algo del sauer que Dios te dio.

1 que + te *B*; non *ante* te *D*

¹⁰ Vale la pena di notare che almeno un manoscritto, del XV secolo, è stato esemplato per un maestro, ovvero *C*; ma proprio le sue esigenze hanno comportato l'eliminazione di buona parte dei richiami alla cornice narrativa, cioè la componente più letteraria dell'opera (Sacchi 2009: 108).

¹¹ Cfr. Gómez Redondo 1998: 901 n. 81; Montero Moreno 2002: 86-91.

Nonostante l'incoerenza con la numerazione interna (siamo nel quarantacinquesimo capitolo secondo le rubriche di *A*) la comparsa di quel *çinquentas* è assai seducente, data la frequenza con cui numerose opere castigliane sono articolate in cinquanta unità, tra cui gli stessi *Castigos del rey don Sancho*; di qui probabilmente l'idea che a questa misura fosse da ricondurre anche il *Lucidario* più antico (Alvar 1999: 216 n. 16), oppure che ci si trovi al centro esatto dell'opera, originariamente costituita da cento quesiti (Gómez Redondo 1999: 903 n. 84 e 906). Un primo indizio contro le lusinghe di *A* viene però dall'irregolarità morfologica di *çincuentas* – essendo *çincuenta* invariabile in castigliano – e dall'increspatura sintattica che esso provoca, aprendo *ex abrupto* una nuova frase dopo *asaz enojo te do*. Se poi ricorriamo agli altri testimoni (*BD*) otteniamo nuovi elementi utili:

B *bjen* entiendo *que* cosas de enojo te do a *quantas* demandas te he fechas
D *bien* entiendo *que* asaz de enojo te e dado a *quantas* demandas te e fechas

In entrambi i codici, appartenenti a famiglie diverse, il numero è assente, e così pure la frattura del periodo che esso produceva in *A*. Poiché però la lezione condivisa, *a quantas*, pare comunque poco congruente col sintagma *dar enojo*, ho proposto (Sacchi 2007: 172) di congetturare una lezione originale *con quantas*, e una corruzione dell'archetipo, forse a partire dalla forma abbreviata della preposizione:

...bien entiendo que asaz enojo te do con quantas [9*quantas*] demandas te he fechas, mas todo lo fago...

Senza dubbio qualcuno potrà proporre una soluzione migliore, ma appare comunque difficile circoscrivere il nucleo originario dell'opera sulla base della lezione singolare di *A*.

Ciò che più importa, a mio parere, è il superamento dell'assunto principale, e cioè l'idea che le origini del *Lucidario* siano ricostruibili per divinazione a partire da un solo manoscritto. Bisognerà muovere invece proprio dalle divergenze testuali tra i testimoni, alla luce della loro collocazione nello stemma; poiché ho avuto modo di trattarne altrove (Sacchi 2009: 100-106) mi limiterò qui a una breve sintesi, passando poi ad aggiungere qualche dato e a trarne alcune considerazioni.

Quelle che nell'edizione Kinkade parevano le innovazioni più macroscopiche di *D* rispetto alla forma-base di *ABC* (lacune, inserti, interpolazioni) a un esame più approfondito sono risultate comuni a tutta la famiglia β ; si è delineato insomma un

intervento sul testo già ai piani alti dello stemma, che ha comportato la soppressione, la sostituzione, o l'inserimento di alcuni passaggi; e quando poniamo a confronto le opzioni delle due famiglie ci accorgiamo quasi sempre che l'innovazione è del subarchetipo α , non di β .

Un esempio dovrebbe chiarire la situazione. Il capitolo 15 dell'edizione Kinkade consta di due quesiti, dedicati a un dogma centrale come quello trinitario, affrontato però nell'argomentazione principale con strumenti puramente aritmetici: il tre è il numero perfetto, perché è l'unico che racchiuda in sé inizio, mezzo e fine.

pues que tres personas se ençierran en un Dios, quando bien catares todas las cuentas del mundo, desde uno, que es la primera cuenta, fasta en mill, non fallarás que otra cuenta ninguna viene a estar la fuerça d'ella en un punto si non de tres; e esto te quiero provar por razón, que veas que es así. E comiença luego en el primero cuento que es uno: fallarás que este uno es señero en su cabo [...] Pues ven al terçero cuento, que son tres: fallarás en el cuento de tres que aquel que está en medio faze al uno que sea comienço e al otro que sea cabo; tal es la Trinidad: el Padre es el comienço, e el Espíritu Santo es el de medio e el Fijo es el terçero. Pues vee agora el cuento de quatro [...] e bien así por esta misma razón serié desigual en todos los otros cuentos salvo en éste de tres¹².

L'idea della perfezione del numero non è particolarmente originale – si trovano considerazioni simili, per esempio, nel *De musica* di Agostino¹³ – né può considerarsi tale la sua applicazione alla Trinità, che ricorre, fra l'altro, nel commento di Bonaventura alle *Sentenze* di Pietro Lombardo¹⁴; ma in quel caso si tratta di un argomento secondario, riassunto in poche parole, mentre qui esso rappresenta la prova più importante, che in β è anche l'unica. Da essa si passa alla seconda domanda.

¹² Cfr. per questo passo e i successivi Kinkade 1968: 104-106.

¹³ S. Augustini Hipponensis *De musica*, I, XII: "Quare in ternario numero quamdam esse perfectionem vides, quia totus est: habet enim principium, medium et finem".

¹⁴ S. Bonaventurae Bagnoregis *Commentaria in Quatuor Libros Sententiarum*, II, IV: "Si est ibi quarta persona, aut procedit ab una, aut a duabus, aut a tribus. Si ab una vel duabus tantum, tunc non perfecte et aequaliter convenit cum omnibus; si autem a tribus, tunc duae personae intermediae magis conveniunt ad invicem quam cum extremis, quia producuntur et producant; et ita non est ibi perfectus nexus."

Preguntó el diçípulo: – Maestro, ruégote que me digas una cosa: por qué me contaste en la cuenta de tres ant’el Espiritu Santo que el Fijo, ca bien sabes tú que, segund razón derecha que omen vee cada día, que la más allegada cosa al padre es el fijo; pues ¿por qué razón nonbreste antes el Espiritu Santo que el Fijo?

Il dubbio è legittimo, perché poco sopra abbiamo letto proprio questa sequenza inusuale (“el Padre es el comienço, e el Espiritu Santo es el de medio e el Fijo es el terçero”); nella controreplica il maestro ritorna sull’unità della Trinità, ribadisce che essa precede l’Incarnazione, e adduce la prova scritturale più celebre, ovvero l’episodio dell’incontro di Abramo coi tre angeli che preannunciano la nascita di Isacco (*Gen.* 18, 1-17); l’episodio viene narrato per intero in breve.

Respondió el maestro: – Yo te lo diré. Sepas que el Espiritu Santo fue medianero que andido entre el Padre e el Fijo; [...] toda la Trinidad conplidamente encarnó en ella. E la Trinidad non tengas tú que aquella sazón començó, que antes era, mas non avié entendimiento de omen que antes conplidamente la pudiese conosçer nin entender. Ca fallamos en la Vieja Ley, que quando nuestro Señor iva a destruir Sodoma e Gomorra, que pasó nuestro Señor por la tierra do morava Abrahán e su muger Sarra, e dize Abraán que vio tres mançebos e que les lavó los pies, e de aquellos tres que adoro el uno; e pues ya se dava a entender que aquellos tres que se tornavan en un Dios.

In α , tuttavia, si ha una situazione diversa: troviamo infatti già al termine del quesito principale il richiamo all’episodio di Abramo, in coda all’argomento matematico; esso però non viene narrato, ma sintetizzato in una frase attribuita al patriarca: «vi tres e uno adoré».

E por ende dixo Abrahán: «Vi tres e uno adoré»; e non dezía Abrahán esto porque al uno preçiase e a los dos despreçiase; mas adorando al uno adorava a todos tres, así como la Trinidad de tres personas se ençierra en un Dios, ca el Padre es criador e fazedor e comienço de todo, e el Fijo es redemidor e salvador del mundo, e el Espiritu Santo es alunbrador e guardador e guiador de todas las cosas; e qual es el uno, tal es el otro, e por eso se ençierra en un Dios la Trinidad de la cuenta de tres personas.

La frase ascritta alla Bibbia è in realtà una sentenza celeberrima di Agostino, il quale appunto identificò in quell'episodio un preannuncio della rivelazione del Nuovo Testamento¹⁵. Con questo inserto, però, il testo di α enumera nell'ordine consueto le componenti della Trinità, rendendo insensata la domanda seguente del discepolo (“¿por qué me contaste en la cuenta de tres ant’el Espíritu Santo que el Fijo?”). Non solo: nella seconda riposta, la descrizione dell'episodio biblico letta in β viene sostituita con un breve rimando alla sentenza, dato che il passo è stato già citato, e non avrebbe senso riproporlo da zero.

Ca fallamos en la Vieja Ley, segund de suso dixen, que dixo Abrahán: «Vi tres e uno adoré»; e pues de aquellos tres al uno adoro, ya se dava a entender que aquellos tres que se tornavan en un Dios.

L'interpolazione è evidente, e chiarisce le modalità di intervento sul testo seguite da α : non una riscrittura completa, ma l'aggiunta di sezioni correttive o integrative dove appaia necessario, e cioè quasi sempre in rapporto a quesiti teologici¹⁶.

Le implicazioni di questo fatto sono molte, e non tutte rassicuranti. Anzitutto, il *Lucidario* letto fino a oggi come il più probabile erede dell'originale appare invece prodotto di una revisione, mentre le tracce di una forma anteriore si recuperano nei manoscritti ritenuti finora disordinati e meno affidabili, in particolare in *D*, che di continuo rimaneggia il dettato a piacimento; un codice, va ricordato, di particolare interesse storico e letterario, poiché vi trovano posto opere che ebbero committenti di altissimo rango, ovvero il *Sendebär*, di cui è l'unica copia superstite, e il *Conde Lucanor*¹⁷. Altrettanto problematico il lavoro in vista dell'edizione futura, che dovrà per forza di cose distinguere sezioni comuni e sezioni proprie delle singole famiglie, e all'interno delle prime usare estrema cautela nella selezione delle varianti. Ma

¹⁵ S. Aureli Augustini *Contra Maximinum*: “Ne tu ipse admoneres unius esse substantiae Trinitatem Deum, sicut unius erant substantiae tres viri quos vidit Abraham [...] ipse Abraham tres vidit et unum adoravit...”.

¹⁶ L'apparato dei passi visti sopra basta a dimostrare l'assenza di una opposizione costante tra famiglie a livello microtestuale; i casi di questo tipo sono anzi assai rari, e vanno valutati caso per caso; per una disamina più approfondita delle divergenze tra famiglie rinvio a Sacchi 2009: 96-106.

¹⁷ Sulle innovazioni della copia del *Conde Lucanor* si sono contrapposti Blecua 1982: 65-72 e Ayerbe-Chaux 1992; una prima proposta di lettura allargata all'intero codice viene da Bourgoyne 2003.

anche sul piano della storia del testo le antiche certezze vacillano: a quale fase dobbiamo ascrivere il prologo, che solo α ha conservato? Che distanza è intercorsa fra lo stadio β e lo stadio α ? Quali punti fermi abbiamo sul nucleo originario dell'opera? Sono domande decisive, a cui cercherò di rispondere in base ai dati che ho messo insieme fino ad ora.

Partiamo dal presupposto dell'originalità del prologo, su cui Hugo Bizzarri ha scritto pagine che continuo a trovare convincenti: vari documenti ufficiali provenienti dalla cancelleria del figlio di Alfonso X mostrano non solo una forte prossimità ideologica, ma anche coincidenze testuali significative con le dichiarazioni proemiali del re nel *Lucidario*, particolarmente quelle che riguardano l'appoggio divino alla sua incoronazione (Bizzarri 2001b: 433-438). Il fatto che esse siano presenti solo nei codici di α potrebbe sollecitare, in teoria, l'ipotesi che questa forma sia il punto di arrivo dell'elaborazione, su cui viene apposto il sigillo del monarca, mentre il retaggio di β apparterebbe a uno stadio precedente, ancora indefinito sul piano macrostrutturale. Se così fosse, però, sarebbe logico aspettarsi una revisione completa, senza punti di sutura, delle porzioni di testo modificate, e la presenza di qualche richiamo, all'interno del prologo, ai temi che sono stati oggetto delle integrazioni di α , in particolare dove si menzionano le eresie; il che invece non accade¹⁸. Al contrario, tutte le questioni definite pericolose da Sancho, che riguardano in sostanza l'applicazione di parametri materiali alla definizione degli attributi divini, si ritrovano nelle parti che entrambe le famiglie condividono. Per questo motivo ritengo più probabile che lo stadio α sia successivo alla redazione del prologo, e quindi all'impulso del re *Bravo*; ma che in esso abbia prevalso l'attitudine conservativa rispetto ai materiali preesistenti, compreso il prologo, salvo alcune correzioni e integrazioni limitate. Si tenga conto che pure i *Castigos* andarono incontro a una revisione assai precoce, che riguardò anche questioni teologiche, evidentemente collaterali rispetto agli obiettivi dell'opera¹⁹. Forse un indizio utile per circoscrivere l'epoca di elaborazione di α può venire da un'altra delle sue

¹⁸ Così, ad esempio, manca nel prologo un riferimento alla credenza nella reincarnazione, che α descrive e condanna entro una lunga digressione, cfr. Kinkade 1968: 125-126.

¹⁹ Risale già all'archetipo, in particolare, un'integrazione che attribuisce particolare importanza al dogma trinitario, ricordando la condanna del *Liber de unitate seu essentia Trinitatis* di Gioacchino da Fiore pronunciata nel IV Concilio Lateranense del 1215 (Bizzarri 2001a: 58, 117-118).

aggiunte, che appare nella risposta alla domanda «Por qué razón llamará Dios a las almas del infierno al Juizio»²⁰.

Il maestro ha affermato che i dannati devono recuperare il proprio corpo per patire in misura più completa in eterno; le ultime parole secondo β riprendono come di consueto lo schema retorico della domanda:

E esta es la razón por que el nuestro Señor llamará al Juizio a todos los que fueron e son e an de ser, por que el vien que ovieren que lo ayan conplidamente en cuerpo e en alma, e el mal otrosí.

In α invece si passa a un problema diverso, relativo ai beati, che a loro volta recupereranno i corpi dopo il Giudizio e ne ricaveranno una beatitudine completa:

Por eso dixo Sant Agostín, en un libro que es llamado *Civitas Dei*, e dize: «Fasta el día del Juizio non es tan conplido el paraíso como ha de seer después», por razón que las almas que y están, como quier que agora ayan conplimiento de todo bien e de gloria por eso, han agora una mengua en sí, e es ésta, en que cobdiçian seer tornadas a los cuerpos onde sallieron; e esta cobdiçia non la han ellas porque quisieran más la vida d'este mundo que la gloria de paraíso, mas hanlo porque querrién que los cuerpos, que les fueron mandados e ovedientes e que se vençieron de los sus sabores por las bondades de las almas, fuesen con ellas ayuntados de so uno en la gloria de paraíso así como lo han de seer del día del Juizio en adelante, las almas de so uno con los sus cuerpos glorificados.

L'aggiunta qui non serve a correggere le righe precedenti, ma a dare risalto anticipato a un tema che in β si manifesterà poco oltre, vale a dire il persistere del desiderio nelle anime dei beati²¹; in entrambi i casi la nozione viene attribuita a Agostino, e in effetti possiamo rintracciare corrispondenze, per quanto non letterali, sia nel *De Civitate Dei*, sia nel trattato sul *Genesi*²².

²⁰ Cfr. Kinkade 1968: 145-150.

²¹ *Ibid.*: 164-165.

²² S. Augustini Hipponensis *De Civitate Dei*, XXII, 26: “sic, inquam, cupiditatem reuertendi ad corpora non habebunt, cum corpora, in quae reuerti cupiunt, secum habebunt...”; Eiusd. *Super Genesim ad litteram*, XII, XXXV, 68: “...quia inest ei naturalis quidam adpetitus corpus administrandi: quo adpetitu retardatur quodammodo, ne tota intentione pergat in illud summum caelum...”.

Ebbene, l'idea secondo cui la gioia dei beati in paradiso sarebbe imperfetta prima del Giudizio non è indifferente dal punto di vista dottrinale; e ciò perché, pur avendo una lunga storia alle spalle, essa subì una battuta d'arresto ben precisa. Dopo essere stata sostenuta da papa Giovanni XXII, che a tale scopo si servì, fra gli altri, proprio dell'argomento agostiniano della nostalgia del corpo, essa diede luogo a una disputa accesissima, conclusa dalla costituzione *Benedictus Deus*, formulata dal suo successore, Benedetto XII, nel gennaio del 1336²³; questa data potrebbe quindi costituire per noi un *terminus ante quem*, pur approssimativo, dato che nel frattempo in area iberica era già avvenuta almeno una presa di posizione²⁴. Ad ogni modo, è ragionevole pensare che il capostipite di α sia stato compiuto entro la metà del secolo, sotto il regno di uno dei due successori di Sancho, Fernando IV e Alfonso XI; e forse proprio grazie al loro impulso, se non a quello di María di Molina, vedova di Sancho e grande protagonista della politica di corte. Una rassettatura compiuta in questo ambito motiverebbe adeguatamente la conservazione del prologo, in cui era sancita la legittimazione divina della dinastia, pure destinata a estinguersi poco dopo.

Siamo arrivati così al problema forse più importante, vale a dire alla necessità di distinguere il profilo del primo *Lucidario* da quello della sua forma seconda; operazione tanto delicata quanto ricca di conseguenze, dato che proprio le innovazioni di α , segnando uno scarto rispetto all'andamento regolare, talora monotono, dei quesiti, hanno catturato l'attenzione dei critici. Così è stato, ad esempio, per le righe seguenti.

Mas tú debes saber que tan gran muchedunbre fue de los ángeles que cayeron del çielo, que por quantas almas desde Adam acá son pasadas del mundo, quando todas fuesen salvas –mas, ¡mal pecado! muy más son las que se pierden que non las que se salvan– aunque todas se salvarsen e aunque

²³ Si veda la ricostruzione minuziosa di Trottmann 1995, che segnala alle p. 66-67 l'opinione agostiniana in merito al desiderio dei beati di recuperare il proprio corpo. Tra gli altri anche l'*Elucidarium* (III 27) si avvicinava a questa posizione, per quanto espressa in poche parole: "Cum autem corpora receperint et omnes in unum convenerint, tunc gaudium plenum habebunt" (Lefèvre 1954: 451); non a caso il passo venne considerato eretico, alla fine del XIV secolo, dall'inquisitore catalano Nicolau Aymerich, nel suo *Elucidarium elucidarii* (Lefèvre 1954: 485).

²⁴ Nel 1332 Juan d'Aragona, arcivescovo di Tarragona, inviò una missiva (*De visione beata*) al papa avignonese contestandone le tesi (Trottmann 1995: 691-695).

ninguna non se perdesse ende por ventura, con todo esto non serié conplido el cuento del número de los ángeles que se perdieron²⁵.

La sfiducia verso l'uomo, dedito al peccato e incurante della dannazione che l'attende è palese, e ripete quanto si può rintracciare almeno altre due volte nel testo (Gómez Redondo 1998: 911-912)²⁶; ma una volta scoperto che tali parole appartengono ad α saremo portati a ridimensionare ancor più il peso di questi temi nel progetto originale.

Proprio qui si annida, a mio parere, l'ultima inerzia interpretativa lasciataci in eredità da Kinkade, vale a dire la tendenza a cercare gli elementi di originalità dell'opera anzitutto al di fuori dei quesiti – nella cornice, nelle digressioni, negli *exempla* – e in seconda battuta all'interno dei quesiti naturali, veicolo di una divulgazione dei nuovi saperi, di contro al conservativismo della sezione teologica (Kinkade 1968: 39-58). Oggi che siamo consapevoli della sostanziale indipendenza di quest'ultima dall'*Elucidarium*²⁷, e della necessità di ridimensionare la portata innovativa delle domande sulla natura²⁸, abbiamo la possibilità di orientarci in senso opposto, e di scorgere proprio nella sezione teologica, su cui possediamo dati testuali corposi, il cuore della novità del *Lucidario*; esso consiste, a mio parere, nel tentativo di avvicinare il lettore alla Rivelazione attraverso la natura e viceversa. È in quelle carte che la sfida definita nel prologo viene affrontata con maggiore sistematicità, attraverso la dimostrazione che l'ordine terreno e quello celeste sono in armonia, e che se le verità di fede possono essere indagate proficuamente attraverso la ragione, e talvolta chiarite col ricorso a fenomeni fisici, allo stesso modo le verità *de las naturas*, oltre a confortare le verità di fede, possono essere oggetto di un interesse

²⁵ Cfr. Kinkade 1968: 184.

²⁶ Uno di essi è particolarmente corposo, e cioè l'*exemplum* dell'albero dell'esistenza umana, studiato da Magán 1996.

²⁷ Il primo a segnalarlo fu Baist 1897; più di recente Türk 1993: 77 e Montero 2003.

²⁸ La maggior parte dei quesiti naturali segue uno schema fisso, che muove da un fatto particolare in contrasto con un principio teorico generale, per giungere alla spiegazione – in genere semplice, fondata sulla teoria ippocratica delle complessioni e degli elementi – che reinserisce il fatto eccezionale nel perimetro della norma. Il meccanismo è quello dei *Problemata* pseudoaristotelici, e proprio entro le raccolte di questo genere – ancora oggi in buona parte inedite, anche perché di scarso impegno teoretico, ma in quanto tali destinate a lunghissima fortuna presso pubblici diversi – si troveranno le coincidenze più probabili.

legittimo e praticato con costanza; di qui l'ampio spazio lasciato alla descrizione dei fenomeni, si tratti di astronomia, di zoologia, di fisiologia umana o di idrodinamica.

Non mi pare che a tale quadro manchino i riscontri con il resto della produzione attribuita all'impulso di Sancho IV, dove accanto ai *Castigos*, rivolti all'educazione cristiana del principe sul modello degli *Enseignement* di Luigi IX ai suoi figli, campeggia il *Libro del Tesoro*, che volge in castigliano piuttosto fedelmente l'opera di Brunetto Latini: enciclopedia attenta, come ovvio, ai fondamenti della fede, ma proiettata in direzione del mondo, della sua conoscenza e del suo governo. La discontinuità maggiore rispetto alla stagione alfonsina si osserva forse proprio in questo riuso di materiali di provenienza esterna alla corte, anzitutto francese, e nel ripiegamento culturale che esso implica rispetto ai progetti di grande respiro, e di più vasto orizzonte, che avevano appassionato Alfonso X.

Grazie a questo ridimensionamento d'intenti, d'altra parte, il *Lucidario* apriva al lettore in volgare una prospettiva di conoscenza ricca e animata, sollecitando e sostenendo quella curiosità che il prologo, a ben vedere, difendeva, pur avendone presenti i rischi:

...e quando se faze en esta guisa fázese como deve, que así como el oro se apura quanto más lo meten en el fuego, así se apuran estas cosas quanto más fablan en ellas, si se faze como es dicho, e tanto finca la crençia más apurada²⁹.

Se, come penso, qui *crençia* non significa 'fede', ma 'convinzione', idea fondata su un procedimento razionale, questa difesa della discussione, dell'incontro di opinioni come chiave dello sviluppo del sapere può essere applicata a ogni campo della conoscenza. Aggiungo io: anche al campo filologico, come dimostra l'impegno che ci riunisce in questi giorni, a Santiago.

²⁹ Cfr. Kinkade 1968: 79.

Bibliografia

- Alvar, C. (1990): “La «Partida segunda» y la vida académica del siglo XIII”, in *Las abreviaturas en la enseñanza medieval y la transmisión del saber*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 197-218.
- (1999): “La letteratura castigliana medievale”, in C. Alvar, V. Bertolucci, S. Asperti (eds.), *Storia delle letterature medievali romanze. L'area iberica*. Roma – Bari: Laterza, pp. 97-324.
- Ayerbe-Chaux, R. (1992): “Critical Editions and Literary History: The Case of Don Juan Manuel”, in N. Spadaccini, J. Talens (eds.), *The Politics of Editing*. Minneapolis: University of Minneapolis, pp. 22-38.
- Baist, G. (1897): “Die Spanische Literatur”, in G. Gröber (Hrsg.), *Grundriss der Romanische Philologie*. Strassburg: Trübner, II, 2, pp. 383-466.
- Bizzarri, H.O. (2001a): *Castigos del rey don Sancho IV*. Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- (2001b): ‘Reflexiones sobre la empresa cultural del rey don Sancho IV de Castilla’, *Anuario de Estudios Medievales*, 31/1, pp. 429-449.
- Blecua, A. (1982): *La transmisión textual de “El conde Lucanor”*. Barcelona: Universidad Autonoma-Bellaterra.
- Bourgoyne, J. (2003), “Reading and Writing Patronio’s Doctrine in Real Academia Española 15”, *Hispanic Review*, 71, pp. 473-492.
- Giletti, A. (2004): “Aristotle in Medieval Spain: Writers of the Christian Kingdoms Confronting the Eternity of the Word”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67, pp. 23-48.
- Gómez Redondo, F. (1998), *Historia de la prosa medieval castellana*, I. *El entramado cortesano*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Sánchez Romate, M. (1996): “Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el «Lucidario»”, in Alvar, C., Lucía Megías, J.M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*. Actas del Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 367-377.
- Kinkade, R.P. (1968): *Los ‘Lucidarios’ españoles*. Madrid: Gredos.

- Haro, M. (2002): *Lucidario*, in C. Alvar, J.M. Lucía Megías (coords.), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 572-573.
- Harvey, L.P. (1969), rec. a [Kinkade 1968], *Medium Aevum*, 38, pp. 347-350.
- Lefèvre, Y. (1954): *L'Elucidarium et les Lucidaires*. Paris: Boccard.
- Magán, F. (1996): "El ejemplo del unicornio en el «Lucidario» de Sancho IV", in Alvar, C., Lucía Megías, J.M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*. Actas del Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 453-467.
- Márquez Villanueva, F. (1972): rec. a [Kinkade 1968], *Romance Philology*, XXVI, pp. 483-486.
- Metzeltin, M. (1972): rec. a [Kinkade 1968], *Vox Romanica*, 31, pp. 191-196.
- Montero Moreno, A. (2002): *El Lucidario: doctrina cristiana y heterodoxia en la corte de Sancho IV*. Ann Arbor: Bell & Howell.
- (2003): "El *Lucidario* de Sancho IV: redefinición de su relación textual con el *Elucidarius* de Honorius Augustodunensis y el *Setenario* de Alfonso X", in R. Voaden (ed.), *The Medieval Translator 8. Traduire au Moyen Âge. The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, pp. 49-60.
- (2007): "La divulgación de la ciencia en el «Lucidario» de Sancho IV", *Lemir*, 11, pp. 179-196.
- Nachbin, J. (1935-36): "Noticias sobre el «Lucidario» español y problemas relacionados con su estudio", *Revista de Filología Española*, XXII, pp. 225-273, e XXIII, pp. 1-44, 143-182.
- Orlandi, G. (2008): "Perché non possiamo non dirci lachmanniani", in Id., *Scritti di filologia mediolatina*. Firenze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, pp. 95-130.
- Sacchi, L. (2006): "Lucidario (RAH Cortes 101)", *Memorabilia. Boletín del Literatura Sapiencial*, 9 <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/Lucidario/luciweb.htm>>.
- (2007): "El *Lucidario* de Sancho IV de Castilla: apuntes para una nueva edición crítica", *Incipit*, XXVII, pp. 113-186.
- (2008): "L'edizione di testi modulari: il caso del *Lucidario* di Sancho IV di Castiglia", in A. Cadioli, P. Chiesa (coord.), *Prassi ecdotiche. Esperienze editoriali su testi manoscritti e testi a stampa (Milano, 7 giugno – 31 ottobre 2007)*. Milano: Cisalpino, pp. 155-170.

- (2009): *Le domande del principe. Piccole enciclopedie dialogiche romanze*. Milano: LED.
- Trottmann, C. (1995): *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoit XII*. Rome: École Française de Rome.
- Türk, M. (1993): “*La teologia es saber que fabla de Dios e de los angeles*. Die rezeption des *Elucidarium* in Spanien”, in E. Ruhe (Hrsg.), ‘*Elucidarium*’ und «*Lucidaires*». Zur rezeption des Werks von *Honorius Augustodunensis* in der Romania und in England. Wiesbaden: Reichert, pp. 75-147.

Las variantes de autor (De nuevo sobre los textos del Marqués de Santillana)

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED – Madrid

De nuestros autores medievales, es seguramente el Marqués de Santillana – aparte el caso frustrado de don Juan Manuel – el que puso más esmero en la corrección, ordenación y difusión de sus textos. En otros lugares me he ocupado de su cuidado y empeño en la codificación de su obra, de la preocupación por la transmisión de unas determinadas composiciones y de las correcciones que introduce en algunos de sus textos¹. Partiendo de todos esos datos, quisiera examinarlos ahora desde el problema puramente ecdótico de las que se han llamado “variantes de autor”.

Como es sabido, fue Giorgio Pasquali quien introdujo en la estela de la teoría lachmaniana este un tanto incómodo concepto, que él consideró que ya había que tener en cuenta en el estudio filológico de los textos clásicos. Aunque ese tipo de variantes fueran raras y difíciles de reconocer en los textos griegos y latinos (transmitidos por lo general en copias separadas del original y del autor por una distancia de siglos), entendía que, entre todo el monto de variantes con que nos han llegado (antiguas y medievales), algunas han de ser atribuibles a un cambio de voluntad del propio autor. Así ocurriría con determinadas enmiendas y correcciones que aparecen en las tradiciones textuales de algunos autores clásicos (Hipócrates, Eusebio, Ausonio, Marcial), en epistolarios y, por supuesto, en obras de Petrarca y de Boccaccio (Pasquali 1974: 395-465).

Por aquellos años en que lo analiza Pasquali, la filología italiana se dispuso a prestar detenida atención al fenómeno y a estudiarlo de forma sistemática, prácticamente desde el *Cancionero* de Petrarca (Vat. Lat. 3196) a la obra de los poetas modernos. Puesto que se disponía de suficientes materiales autógrafos y personales de los autores y de la elaboración de sus obras, no sólo fue posible la constatación de esas variantes de autor, sino que enseguida se dio paso a la llamada crítica de las variantes y a la filología de autor. Es decir, se pasó del mero

¹ Pérez Priego 1983: 3-14; *Id.*, 1999: 27-40; *Id.*, 2002: 843-853.

descubrimiento al estudio de las variantes, y se analizaron las conexiones con el estilo de la obra y del autor. En definitiva, como se ha dicho, se conectó el árido estudio filológico de las variantes con la estilística y la crítica literaria, y, a través de aquéllas, se explicaron distintos y complejos aspectos del proceso compositivo y del valor artístico de muchas obras. Todo ello no dejó de chocar con la dominante ideología idealista, al frente de la cual Benedetto Croce proclamaba el valor individual y eterno de la obra literaria. Ante esa condición suprema, no había por qué dar crédito alguno a los simples apuntes y borradores de los poetas y mucho menos aceptar que desde ellos pudiera explicarse el valor de la obra literaria.

Precisamente esa fue la tarea que asumió Gianfranco Contini, a partir de su reseña a la publicación de los fragmentos del *Furioso* por Santorre Debenedetti en 1937, que dio lugar a su trabajo “Come lavorava l’Ariosto”² y a la polémica (indirecta) con Croce, que menospreció aquella crítica que llamaba “degli scartafacci”. No obstante, estudiando esas variantes que revelaban apuntes y borradores, en trabajos sucesivos, Contini explicaría perfectamente la composición y el estilo, no sólo de Ariosto, sino de otros escritores, como Petrarca, Leopardi o Proust, y establecería el fundamento teórico de la crítica de las variantes³.

Este estudio de las variantes de autor se basa en una concepción dinámica del texto, que es entendido no como un producto, un resultado, sino como algo no cerrado, ni para el filólogo (que trata dialécticamente de restituirlo y no lo identifica exactamente con ninguno de los testimonios) ni para el escritor, que siempre ve el texto con posibilidad de introducir correcciones. Analizando esas variantes que descubrimos en sus distintas copias, correcciones, notas, apuntes, pruebas de imprenta, etc., nos asomamos al taller del escritor y contemplamos su proceso creativo, las etapas por las que ha ido pasando la elaboración de su obra. Esa sutil y fecunda relación entre el puro dato filológico de la variante y el mundo complejo del estilo del poeta, es la que han sabido establecer en sus trabajos Contini y otros filólogos italianos, como Cesare Segre, Aurelio Roncaglia, Oreste Macrí, Giovanni Caravaggi, por referirnos sólo a los más próximos al ámbito hispánico. Dante Isella ha podido afirmar que una de las aportaciones más

² Recogido en Contini 1974: 232-241.

³ Véanse especialmente los trabajos recogidos en Contini 1970, así como su *Breviario di ecdotica* (1990).

relevantes de la cultura italiana a los estudios literarios, es ésta de haber sabido poner de relieve la relación profunda que existe entre filología y crítica (Isella 2009).

La obra poética del Marqués de Santillana, al igual que la de tantos poetas del siglo XV, nos ha llegado dispersa en numerosos cancioneros colectivos, como el de *Palacio*, el de *Estúñiga* o el propio *Cancionero General*. Pero también se nos ha transmitido en alguna copia apógrafa, en algún completo (o casi) cancionero de autor que el propio don Íñigo promovió o supervisó. Recopilaciones parciales de sus escritos (no sabemos si autógrafas o apógrafas, puesto que ninguna se ha conservado directamente) había realizado en varias ocasiones a lo largo de su vida. Una de ellas fue en 1443 ó 1444, a petición de doña Violante de Prades, a quien envió una selección de sus obras (la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y un grupo de *Sonetos*, precedido todo de una breve *Carta* en prosa)⁴. Otra fue entre 1445 y 1449, solicitada por el joven condestable don Pedro de Portugal, a quien envía un «pequeño volumen» de canciones y decires, con un *Prohemio e carta* al frente de todo⁵. Es probable que una nueva oportunidad de recoger parte de su obra se le brindara cuando, hacia 1454, Pedro

⁴ Esta compilación enviada a doña Violante no ha llegado directamente hasta nosotros, aunque con toda probabilidad fue vertida, desde alguna copia o copias que desconocemos, a los cancioneros *MN6*, *PN12*, *PN4* y *PN8*, donde aparecen aquellos mismos poemas formando agrupación uniforme e incluso, en los dos primeros, también la *Carta* en prosa.

⁵ En cuanto al paradero de la obra, ignoramos también en este caso qué fue de ella. En la biblioteca del Condestable existía un manuscrito, todo en verso y rotulado en la cubierta «El Marqués de Santillana», que bien pudiera corresponderse con aquel «pequeño volumen», pero que, al no haberse conservado tampoco, hace imposible su identificación: «Item, altre libre de forma de full, scrit en pergami, posts cubertes de cuyro empremtades, ab quatre gafetts, quatre scudets tots dargent, intitulat en la cuberta, *el marques de Sanctillana*, es tot cobles rimades, e feneix en la penultima carta *e muy fertiles riberas*» (núm. 86 del Catálogo de la biblioteca del Condestable, publicado por Carolina Michaëlis de Vasconcellos [1922: 141]). El verso «e muy fértiles riberas» pertenece, sin embargo, al *Bías contra Fortuna*, copla 169, lo cual viene a poner dudas ya sobre el carácter del cancionero enviado por Santillana – que no contendría, por tanto, sólo las canciones y decires –, ya sobre la identificación de este «libre» con aquel cancionero. De todos modos, cabe la posibilidad de que el *Bías*, compuesto en 1448, y quizá algún otro poema más, hubieran sido hechos copiar por don Pedro a continuación de los poemas que antes le había remitido el Marqués, y más tarde hubiese sido todo encuadernado en un único volumen.

de Mendoza, señor de Almazán y sobrino suyo, le escribe solicitando el envío de los *Sonetos* y los *Proverbios*⁶.

Pero la ocasión más importante se le presenta en los últimos años de su vida, cuando su sobrino Gómez Manrique, poeta ya consagrado y maduro, le solicita la recopilación de sus obras en un cancionero, con el propósito de redactar una glosa y comentario de ellas, tal como se hacía con los grandes modelos literarios (así lo sugieren los versos del poeta: “E pues que vos plaze fazerles honor, | resçebid mis obras, docto cavallero; | fazedles tal glosa qual de vos espero, | por tal que vos llamen buen comentador”). A ese fin, Santillana prepararía un cancionero completo y definitivo, en el que, además de seleccionar sus poemas y dejar fuera algunos que andaban por cancioneros colectivos, somete una buena parte de los admitidos (no todos ciertamente) a una labor de corrección y enmienda. Ese cancionero nos es conocido esencialmente por las copias *SA8* (Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca) y *MN8* (Ms. 3677 de la Biblioteca Nacional de España), que también poseen diferencias entre sí.

Existen, pues, dos ramas en la transmisión de la obra poética de Santillana. Una sería la tradición α , que ofrece los textos dispersos, en su versión más divulgada y aún sin enmiendas. Esta tradición está integrada por numerosos cancioneros, que sólo en algunos casos podemos agrupar en subtradiciones. El más importante es *SA1* (“Cancionero del Marqués de Santillana”, Ms 1865 BUS), que contiene numerosas obras de Santillana, en su versión primera y también con abundantes lecciones singulares que lo oponen a los demás testimonios de la tradición. A esta rama pertenece asimismo *SA7* (“Cancionero de Palacio”, Ms. 2653 BUS), que presenta textos muy juveniles de don Íñigo, muchos de los cuales dejaría olvidados el autor; *SA10* (“Cancionero de Palacio”, Ms. 2653 BUS), que en buena parte recoge los mismos textos que *SA1*, aunque con lecciones distintas; y *MHI* (“Cancionero de Gallardo” de la RAH) y *HHI* (“Cancionero de Oñate-Castañeda”), claramente independientes entre sí. Una nutrida subtradición es la formada por los llamados cancioneros napolitanos: un grupo lo constituyen

⁶ Este interesante intercambio de cartas fue publicado por Gómez Moreno 1983. En su contestación, Santillana sólo certifica expresamente el envío de seis sonetos, aunque cabe pensar que le enviara además otras obras. Tampoco sabemos esta vez qué pudo ser de este cancionero de autor. Es probable que de él quede algún rastro en el cancionero *YB2*, que es el único que contiene las cartas de Santillana y su sobrino, aunque sin embargo no recoge los seis sonetos que en ellas se mencionan. El cancionero *TP1* es muy próximo a *YB2*.

PN4 y *PN8* con *PN12*, otro *RC1* con *PN10*, con los que se agruparía más arriba el propio *MN54* (“Cancionero de Estúñiga”); con esta subtradición se emparejaría en las ramas altas *MN6* (“Cancionero de Ixar”). Otras agrupaciones más reducidas forman *TPI* (“Cancionero de la Biblioteca Pública de Toledo”) y *YB2* (“Cancionero de Yale-Phillipps”), que seguramente reflejan el cancionero enviado al señor de Almazán, *LB2* (“Cancionero de Herberay des Essarts”) y *ME1* (“Cancionero de Módena”), que en realidad no contienen muchos poemas de Santillana, o *IICG* (“Cancionero General de Hernando del Castillo”), y *I3*FC* (“Cancionero de Juan Fenández de Costantina”), que ofrecen versiones tardías y ya impresas.

Junto a esta rama α , tenemos también la tradición β , la otra gran rama de la tradición textual, que presenta la versión corregida y definitiva de muchos textos, ahora conjuntados. Está constituida por el cancionero *SA8* (Ms. 2655 BUS) y el cancionero *MN8* (Ms. 3677 BNE, más el parcial *ML3*, Ms. 657 Fundación Lázaro-Galdiano). Ambos testimonios, como dijimos, derivan de un cuidado cancionero de autor, elaborado en su propio escritorio y dispuesto por el mismo Santillana (no necesariamente autógrafo, claro está).

El manuscrito *SA8*, todavía supervisado por él y con toda probabilidad ultimado en 1456 o unos meses antes, da cuenta de la copia enviada a Gómez Manrique. Se abre con el intercambio de coplas entre Manrique y Santillana, ostenta el escudo y lema del Marqués, y es una cuidada copia en pergamino (el primer cuaderno y los bifolios interno y externo de los demás) y papel; letra redonda de una sola mano, mayúsculas e iniciales adornadas, algunas en oro sobre fondo azul y rojo; en el fol. 5r, inicial en oro con el escudo heráldico del Marqués y cuatro angelotes que sostienen el citado lema “Dios e vos”⁷. Sobre su fecha de composición, ya J. Amador de los Ríos aventuró la de 1456, basándose en el dato de que el poema a Nuestra Señora de Guadalupe (fols. 191r-192r) data de 1455 según el cancionero *MN8* («El Marqués de Santillana a Nuestra Señora de Guadalupe quando fue a romería en el año de cinquenta e çinco»). Por nuestra

⁷ Puede verse la descripción codicológica en Liliao Franca – Castrillo González 1997. José Amador de los Ríos describió en los siguientes términos: «Está escrito en papel y vitela con sumo esmero; hállase exornado de ricas y vistosas iniciales de colores, con las armas, mote y divisa del autor, y muestra en frecuentes correcciones interlineales que, o hubo de cotejarse después de escrito con un original seguro, o corregirse por mano inteligente y conocedora de las obras en él contenidas» (Amador de los Ríos 1852: CLIX).

parte, reforzando esa opinión, debe añadirse también que el soneto XXXII, «Roma en el mundo e vos en España», es de ese mismo año (*MN8*: «Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de la ciudad de Sevilla quando él fue a ella en el año de çinquenta e çinco») y que al mismo suceso y año corresponde la breve copla que dedica Juan de Mena a Santillana, «Muy alegre queda Tetis...», que es precisamente la composición con que se cierra *SA8*. Posteriores a esa fecha de 1456 deben ser los seis sonetos sacros (del XXXVII al XLII) que ya no figuran en *SA8*, pero que aún hubieron de engrosar el cancionero de escritorio, de donde los transcribiría la copia de que ha partido *MN8*. Todos estos datos obligan a pensar, pues, que *SA8* es una de las copias del cancionero de escritorio y un texto que, de manera muy próxima y directa, da testimonio del cancionero que envió Santillana a Gómez Manrique, que sabemos existió, pero que ciertamente no tenemos la seguridad de que se haya conservado.

El manuscrito *MN8*, por su parte, fue copiado ya en el siglo XVI, también procedente de una copia del cancionero de escritorio, que no es *SA8* sino una posterior a éste, puesto que incluye poemas redactados después de aquella fecha de 1456, como los seis sonetos citados⁸. En cuanto al cancionero *ML3*, por último⁹, es una copia tardía y poco cuidada del XVI, que sólo en parte puede ser tenido como derivado de aquel cancionero de escritorio. Si bien coincide con *SA8* y *MN8* en ofrecer las variantes enmendadas y las segundas versiones de algunos poemas, reduce en cambio el número de poemas recogidos, limitándose prácticamente a los decires líricos y narrativos. Faltan las serranillas, las canciones, los sonetos, el *Bías*, e incluso el texto de algún poema, como el *Doctrinal de privados*, es copia de un testimonio tan tardío como *ICG*.

La colación de los testimonios de la tradición textual de la obra poética de Santillana arroja obviamente un muy elevado número de variantes, en su mayoría, mecánicas y adiaforas. Pero la colación de *SA8* y *MN8* con los testimonios de α ,

⁸ Que *MN8* parte de una copia interpuesta – que además no puede ser *SA8* dadas las diferencias que vamos comentando – queda claro por las varias advertencias del copista en el texto, la más explícita de las cuales se halla en el fol. 91: «Hasta aquí qu'es la penúltima hoja está todo el libro de una misma letra buena para aquel tiempo. Las letras maiúsculas iluminadas, una hoja en papel y otra en pergamino. Lo que sigue está de otra muy diferente letra mala y a lo que parece escrita en otro tiempo que lo pasado y también ay rastro de faltar algunas hojas». A veces se ha pensado que pudiera ser el cancionero de Santillana que Argote de Molina aseguró poseer.

⁹ Véase la descripción del manuscrito en Yebes Andrés 1998: 653-654.

la otra rama de la tradición, revela numerosas lecciones características y comunes a ambos códices, que no se documentan en ninguno de los otros testimonios. Esto es, son variantes que se producen en el cancionero de escritorio (y revelan sus copias), en el que, como decimos, se realizó también una importante selección de textos y alguno de los admitidos llegó a transformarse en una segunda versión. Al registrarse estas variantes sólo en el recluido cancionero de escritorio (β) y al advertir que los demás cancioneros (α) difunden en esos lugares de manera reiterada lecciones idénticas, no podemos contemplar aquéllas como simples variaciones mecánicas ni casuales, sino que hay que admitir la intervención correctora. Como esa labor se produce en 1456 (la documenta ya *SA8*), todavía en vida de Santillana y como a ese cancionero de escritorio sólo pudo tener acceso con fines correctores él mismo o alguien muy allegado, no pueden ser consideradas sino como variantes de autor. Por esas razones, creemos que no debe ponerse en duda la condición de apógrafo de *SA8* (y por tanto, de previsible y perfecto depósito de variantes de autor) y que solamente desde una postura hiper crítica puede pensarse que el autor de las variantes sea el propio Gómez Manrique (Santillana le dice en sus versos que puede corregir). Aparte las características propias del cancionero *SA8*, ya comentadas, éste no sería ya un cancionero enviado sino más bien devuelto (y con correcciones) a Santillana. Hubiese sido muy atrevido por parte del sobrino corregir el texto se su tío en tantos y tan particulares lugares y devolvérselo así enmendado (algunos son muy subjetivos y otros ponen de manifiesto un error cultural) y, sobre todo, falto de la glosa y el comentario, que era lo que de veras interesaba a Santillana y le había pedido.

En consecuencia, no cabe sino pensar que en un buen número de aquellas variantes que arroja la colación, hubo intervención de la voluntad del autor, al que ahora podemos contemplar elaborando y retocando su obra en el taller de su biblioteca, al igual que nos imaginamos trabajando allí a los traductores, copistas e iluminadores de las decenas de códices que enriquecían el palacio de Guadalajara. Considero, por tanto, que legítimamente deben ser calificadas como «variantes de autor», aunque quizá no sean tantas como pretendía Maxim Kerkhof ni tan pocas como quiere Jane Whetnall¹⁰. Como veremos, la presencia

¹⁰ Kerkhof 1990 y 1991; Whetnall 2000.

de tales variantes responde a motivaciones muy diversas y no implica siempre una mayor perfección.

Variantes de este tipo nos encontramos, por ejemplo, en el decir a doña Juana de Urgel, que presenta una evidente reelaboración de su primera copla:

α	β
Non punto se discordaron <i>fortuna</i> e naturaleza, <i>donzella</i> , quando criaron vuestra <i>perfecta</i> belleza	Non punto se discordaron <i>el çielo</i> enaturaleza, <i>señora</i> , quando criaron vuestra <i>plaziente</i> belleza.

La variante del segundo verso indica la preferencia tardía de Santillana por un sintagma alternativo con que formular el *topos* de «la dama como obra maestra de la divinidad», que seguramente deriva de la lectura de Petrarca y que él mismo ya utiliza en el soneto I (“Quando yo veo la gentil criatura | qu’el çielo, acorde con naturaleza, | formaron...”); las otras variantes (*donzella*, *perfecta* / *señora*, *plaziente*) obedecen a una pura razón histórica: el cambio de estado de doña Juana, quien, tras enviudar del conde de Foix – casamiento que celebra la primera redacción –, volvió a contraer matrimonio en 1444.

En los sonetos aparece también este género de variantes. Muchas veces se trata de lecciones alternativas, que indican una cierta preferencia personal por un determinado sintagma, como en el soneto I:

<i>el tiempo e ora</i> que tanta belleza	<i>el punto e ora</i> que tanta belleza me demostraron (...),
--	--

ambas expresiones se encontraban en Petrarca¹¹, pero la segunda parece consolidarse más en el gusto de Santillana, que vuelve a usarla en el soneto IX: “aquel buen punto que primero vi” (y en algún otro poema)¹²; o muestran la preferencia por un vocablo, quizá más castizo y que además evita la repetición fónica con el v. 1 (“El agua blanda en la peña *dura*”), como en el soneto VI, v. 6:

¹¹ «Quando fra l’altre donne ad ora ad ora | Amor vien nel bel viso de costei [...] | I’benedico il loco e’l tempo e l’ora | che sí alto miraron gli occhi miei» (Son. 13), o «Benedetto sia ’l giorno e’l mese e’l anno | e la stagione e’l tempo e l’ora e’l punto» (Son. 61).

¹² Véase Whetnall 2000: 61-62, que no cree deba considerarse variante de autor (a las que prefiere llamar *pentimenti*).

(...) *dura* (...) atarde *tura* bien ni faz el mal,

recomponen una rima, como en I, v. 7 (para rimar con «fermosura»):

(...) *tristeza* mas luego torno con igual *tristura*,

o mejoran la musicalidad de un endecasílabo, como en V, v. 3:

segund tu *santo ánimo*, benigno segund tu *ánimo santo*, benigno

o XIX, v. 13:

sólo *es Betis quien* tiene poder sólo *Guadalquivir* tiene poder.

Menos frecuentes son las variantes que corrigen la alusión a una fuente culta, como en XII, v. 8:

nin fizo, Dido, nin Danne Penea, nin fizo Dido, nin Dampne Penea,
de quien *Omero* grand loor esplana de quien *Ovidio* grand loor esplana¹³,

o hacen más lógico y coherente el sentido, como en XVII, v. II:

Non en palabras los ánimos gentiles,
non en amenazas nin semblantes fieros
se muestran altos, fuertes e viriles,
bravos, audaces, duros, temederos (...)
Si los Scipiones e Deçios lidiaron
por el bien de la patria, çiertamente
(...) maguer que *flablaron*
non es en dubda, maguer que *callaron*.¹⁴

¹³ Son nombres ilustres en la tradición ovidiana, en las *Heroidas* y en las *Metamorfosis*.

¹⁴ Scipión es presentado por Santillana como un ejemplo de sobriedad y castidad en *Proverbios*, c. XLI y Metelo es “el continente Metello” en *Bías*, v. 980; en cuanto a los Decios, que no vuelven a ser mencionados en la obra de Santillana, Juan de Mena los califica de “costantes y muy claros”

En el *Sueño* son también muy numerosas las variantes alternativas (que no pueden considerarse simplemente adiaforas, pues indican una cierta voluntad de elaboración):

v. 23: e mi <i>corazón plagado</i>	e mi <i>pecho foradado</i> ¹⁵
v. 135: e destruyes tu <i>alvergada</i>	e destruyes tu <i>morada</i>
v. 262: anula su <i>señorío</i>	anula su <i>poderío</i>
v. 433: <i>las enseñás</i> demostradas	<i>e las hazes</i> demostradas
v. 468: <i>del cáfiro</i> congelada	<i>de los vientos</i> congelada

Alguna vez la variante introducida parece responder a un deseo de elevar poéticamente la expresión:

v. 224: <i>alegre cara</i> mostrando	<i>ledo semblante</i> mostrando,
--------------------------------------	----------------------------------

pero también es frecuente el caso contrario:

v. 82: mis altos <i>comidimientos</i>	los mis altos <i>pensamientos</i>
v. 452: con tan <i>inica</i> ardidez	con tan <i>estrema</i> ardidez.

Otras veces precisa más correctamente una alusión culta:

v. 47: segund lo cuenta <i>Maneo</i>	segund lo canta el <i>Anneo</i> ¹⁶ ,
--------------------------------------	---

o revela la vacilación del poeta ante la fuente, como ocurre en la copla VII:

El adverso de Phitón (...) <i>acatando en Escorpión</i> su luçífera corona,	El adverso del Phitón (...) <i>e iva contra el León</i> su luçífera corona,
---	---

(*Laberinto de Fortuna*, v. 1722). A mi entender, es claro el sentido de estos versos: el poeta dice que a Escipión, a los Decios o a Metelo, para lidiar por el bien de la patria y mostrarse valientes, no les hizo falta proferir bravuconadas ni palabras amenazantes, y simplemente *callaron*.

¹⁵ Expresión que asimismo prefiere Santillana en el *Infierno de los enamorados*, v. 451: “cada qual era ferido | en el *pecho e foradado*” (“en el *pecho muy llagado*”, en la tradición α).

¹⁶ Alude a Marco Anneo Lucano, deformado en la primera versión por mala interpretación de la abreviatura M. Anneo.

discurriendo por la zona
a la parte de aquilón.

discurriendo por la zona
por pasar al Escorpión,

donde Santillana trata de imitar un pasaje de Lucano cuajado de oscuros conceptos astronómicos, confundiendo en ambas ocasiones al Sol (Febo, Apolo, que dio muerte a la serpiente Pitón) y a Marte (Gradivo) y los movimientos astrales que Lucano atribuye a cada uno de ellos¹⁷.

El caso más llamativo de estas variantes de autor, que llegan a afectar a todo el sistema del texto y acaban convirtiéndolo en una auténtica segunda versión¹⁸, es el que presenta el *Triumphete de Amor*. En este poema son, en efecto, muy significativas algunas variantes entre el texto de los cancioneros colectivos y el de *SA8* y *MN8*¹⁹. En primer lugar, el título indicado en la rúbrica, “tractado”, “dezir”, “coplas”, en los testimonios de la tradición α , ha pasado a ser el de “El triumphete de Amor”, en β . En segundo lugar, los vv. 7-8, que en α eran:

nin Valerio que escribió
la grand estoria romana,

presentan ahora esta nueva lectura:

nin *Petrarcha* qu’ escribió
de triumphal gloria mundana,

¹⁷ Toda la estrofa está construida sobre el recuerdo muy difuso de un pasaje de la *Farsalia*, I, 655-660 («Si saeuum radiis Nemeaum, Phoebe, Leonem | nunc premeres, toto fluerent incendia mundo | succensusque tuis flagrasset curribus aether. / Hi cessant ignes. Tu, qui flagrante minacem / Scorpion incendis cauda chelasque peruris, / quid tantum, Gradiue, paras?»).

¹⁸ A veces la crítica ha hablado de segundas versiones en las obras de Santillana, pero no siempre en el sentido que aquí le damos. Mario Schiff, por ejemplo, consideraba las *Coplas contra don Álvaro* como «une première rédaction du *Doctrinal*» (Schiff 1970: LXXIX). R. Menéndez Pidal creía advertir la doble redacción entre el *Cantar* y el *Villancico* (1941: 115). R. Lapesa observaba, sin detenerse mayormente en ello, segunda redacción en algún poema aislado, como el *Triumphete de Amor* (Lapesa 1957: 116, 40n.).

¹⁹ Hay también diversas variantes alternativas, que no nos interesa tanto entrar a considerar ahora; así, v. 32: «de goldres llenos de flechas» = «de trosas llenas de flechas»; v. 67: «de me tomar responsión» = «a definir responsión»; v. 111: «más clara que non la zona» = «cándida como la zona»; v. 118: «arreantes» = «galantes».

Por último, las coplas XI-XII (en menor medida, las XVII-XVIII) han sido objeto de notables alteraciones en su paso de α a β :

Allí vi a Magno Ponpeo
e a Çipión el africano,
Menbrot, Nino, Perseo,
Paris, Étor el troyano,
Aníbal, Ulpio, Trajano
Archiles, Pirro, Jasón,
Ércoles, Craso, Sansón,
Çésar e Otaviano.
Vi al sabio Salamón,
Uclides, Séneca e Dante,
Aristófiles, Platón,
Virgillo, Oraçio amante,
al astrólogo Atalante

que los çielos sustentó,
segund lo representó
Naso metaforizante.

Vi Çésar e vi Ponpeo,
Anthonio e Octaviano,
los çentauros e Perseo,
Archiles, Paris troyano,
Aníbal, de mano en mano
con otros que Amor trayó
al su yugo e sometió
agora tarde o tenigrano
Vi David e Salamón
e Jacob, leal amante,
con sus fuerças a Sansón
e Dalida más puxante:
de los christianos, a Dante,

vi Tristán e Lançarote
e con él a Galeote,
discreto e sotil mediante.

Todo hace pensar, en consecuencia, que el poema estaba concebido originariamente – en la redacción de los cancioneros colectivos – como una simple visión del poderío del amor y del cortejo de personajes ilustres (los «reyes nin emperadores», «dueñas dignas d'onores», «poetas nin sabidores», de la copla X) doblegados por Venus y Cupido. Sin embargo, la lectura reciente y más atenta de los *Trionfi* de Petrarca determinaría que Santillana tratara de aproximar su obra al modelo italiano. De ahí, el cambio de título en clara dependencia del modelo, la enmienda de los vv. 7-8 con la expresa mención de Petrarca, y la nueva ordenación del cortejo de personajes, ahora tomados todos del *Triumphus Cupidinis* y reducidos únicamente a los que poseían probada condición de amantes famosos (en la antigüedad, en la Biblia o en las leyendas medievales).

Finalmente, también la *Canonización de San Vicente Ferrer y Fray Pedro de Villacreces* se nos ha transmitido en dos versiones ligeramente diferentes, representadas por los cancioneros colectivos y el cancionero de

escritorio. La diferencia más notable se produce en el final del poema, donde el texto primitivo

...que a Ferrer e Villacreçes
adoren canonizando
E sean canonizados,
pues mostrando el bien e mal,
la vía apostolical
consiguieron acordados;
e manda a los delegados
e pastores del mundano
siglo que luego de plano
por estos sean contados.

Fin

Çentíficos letrados,
mirad el tenplo diafano
e non vos pasen en vano
vuestros tienpos reposados,

es sustituido por el siguiente:

...que a Ferrer e Villacreçes
honoren sollepnizando.
Porque las sus obras fueron
santas, fermosas e netas,
a su voluntad açeptas,
e las vidas que fizieron.
Éstos, tanto que obtovieron
theologales magisterios,
predicaron sus misterios
fasta tanto que murieron».

Seguramente antes de 1455, Santillana compuso este poema de exaltación de Vicente Ferrer y Pedro de Villacreces, en el que el ángel Gabriel anunciaba la canonización de ambos. En 1455, sin embargo, el papa Calisto III canonizó únicamente a San Vicente Ferrer, como celebra nuestro poeta en un soneto (“De sí mesma comiença la ordenada”). Cuando, después de esa fecha, Santillana

revisa aquel texto primitivo, en vista de la decisión papal, tiene que suprimir las palabras finales del ángel Gabriel en las que éste transmitía el mandato divino de la canonización de los dos santos y dejar el poema como mera “solemnización” («honoren sollepnizando»).

A la luz de todo lo expuesto, la obra de Santillana revela una interesante serie de variantes de autor, no simples adiaforas ni errores mecánicos, sobre las que tenemos cierta seguridad, por contar en este caso con un testimonio apógrafo. Tal vez no nos muestren a un poeta de exquisito gusto artístico, pero desde luego sí a un autor inquieto, abierto a todo aprendizaje, y una obra dinámica, siempre en proceso de elaboración.

La mayoría son variantes sustitutivas, que cambian una lección por otra. Unas veces se debe a causas externas, a circunstancias históricas que se han modificado de la primera a la segunda redacción, como el cambio de estado de doña Juana de Urgell (*donzella / señora, perfecta / plaziente*) o la no canonización de Fray Pedro de Villacreces (*canonizando / sollepnizando*). Otras se deben a eliminación de errores autoriales debidos a mala información (*Omero / Ovidio, Maneo / Anneo*). Muchas son variantes de estilo: unas por razones métricas, que mejoran el ritmo del verso o ajustan una rima (*tristeza / tristura*); otras recomponen el sentido (*fablaron / callaron*) o implican la preferencia por un sintagma o un vocablo (*dura / tura*), o una cierta elevación expresiva (*alegre cara / ledo semblante*). En varias ocasiones se advierte la presión de la fuente (como en los versos del *Sueño* a imitación de Lucano) o la imposición del modelo modificando un sintagma (*fortuna e naturaleza / el çielo e naturaleza, tiempo e ora / punto e ora*). Esta presión del modelo puede producir incluso lo que G. Contini y Dante Isella han llamado “variante instaurativa”, es decir, un cambio en la propia *inventio* del poema, que se transforma en otro diferente: en nuestro caso, lo que era un más convencional “tratado de amor” poético pasa a ser, por imitación de Petrarca, un “triumfo de amor”, “un triunfete”, por la distancia que quiere marcar la modestia del imitador.

Bibliografía

- Amador de los Ríos, J. (1852): *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera recopiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor*, notas y comentarios. Madrid: s. n.
- Contini, G. (1970): *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi.
- (1974): *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi.
- (1990): *Breviario di ecdotica*, 2ª ed., Torino: Einaudi.
- Gómez Moreno, Á. (1983): “Una carta del Marqués de Santillana”, *Revista de Filología Española*, 63, pp. 115-122.
- Isella, D. (2009): *Le carte mescolate vecchie e nuove*. Torino: Einaudi.
- Kerkhof, M. (1990): “Sobre la transmisión textual de algunas obras del marqués de Santillana. Doble redacción y variantes de autor”, *Revista de Literatura Medieval*, 2, pp. 35-47.
- (1991): “Apostillas a textos del Marqués de Santillana”, en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, III. Literaturas medievales. Literatura española de los siglos XV-XVII*. Madrid: Castalia, pp. 61-70.
- Lapesa, R. (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- Liliao Franca, Ó., Castrillo González, F. (1997) *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universitarias.
- Ménendez Pidal, R. (1941): “Poesías inéditas del Marqués de Santillana”, en *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 107-118.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1922): *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Pasquali, G. (1974): *Storia della tradizione e critica del testo*. Milán: Mondadori.
- Pérez Priego, M. Á. ed. (1983): *Marqués de Santillana, Poesías completas*, vol. I. Madrid: Alhambra,
- (1999): *Marqués de Santillana. Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- (2002) “Marqués de Santillana”, en C. Alvar - J. M. Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 843-853.
- Schiff, M. (1970): *La bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de D. Íñigo López de*

Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares humaniste et auter espagnol célèbre. Amsterdam [Paris]: G. Th. van Heusden.

Whetnall, J. (2000): "Editing Santillana's Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8", in A. Deyermund (ed.), *Santillana: A Symposium*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 53-80.

Yebes Andrés, J. A. (1998): *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, tomo II. Madrid: Ollero Ramos – Fundación Lázaro Galdiano.

Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)*

Cleofé Tato
Universidade da Coruña

1. Necesidad de una nueva edición

Voy a tratar de una de las fuentes de mayor interés de la poesía española del s. XV, el *Cancionero de Palacio*, custodiado ya no en la antes llamada Biblioteca del Palacio Real, que le dio nombre (ahora Real Biblioteca), sino en la Universitaria de Salamanca, en donde, desde los años 50 del pasado siglo, lleva la signatura 2653¹. Esta colección poética, punto de partida en mi estudio sobre los cancioneros medievales, encierra tal cantidad de problemas que, a día de hoy, sigo dándole vueltas en la confianza de acabar ofreciendo una nueva edición².

Haciendo caso de la sugerencia de Martin West (1973: 61), la primera cuestión que me planteé fue si la edición era necesaria. Y, ya que los términos *necesario* y *prescindible* muchas veces se aplican pensando en la utilidad inmediata del producto ofrecido (como si nuestras investigaciones hubiesen de dar lugar a patentes registradas), reflexioné más bien sobre la oportunidad que entrañaba la edición de SA7. A nadie se le escapa que sería distinta la situación si hablásemos de un cancionero de difícil acceso, como el de *Ramón de Llavía* (86*RL), o del que todavía esperamos una edición, como ocurre con el de *San Román* (MHI). Pero, ¿por qué editar *Palacio* cuando ya existe más de una edición?

En efecto, la antología ha sido impresa varias veces. En 1884, Antonio Pérez Gómez Nieva dio a conocer cerca de 180 textos de distintos poetas allí incluidos, mas su transcripción es pésima³. Fue en 1945, gracias a Francisca Vendrell, cuando

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto “El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)” (FFI2010-17427), que es continuación de otro anterior de idéntico título (HUM2007-63484/FILO), ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Sigo las convenciones empleadas por Brian Dutton en *El cancionero del siglo XV* (1990-1991).

¹ *Cancionero de Palacio* se denomina a otros códices que se custodiaron en esa Biblioteca, como SA10, pero sobre todo así es conocido el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), que todavía se halla en Madrid.

² Inicié mis pesquisas sobre SA7 al afrontar la edición de la poesía de Pedro de Santa Fe (Tato1999b y 2004), pero he vuelto sobre él repetidas veces (2000, 2003, 2005a, 2005b y 2010).

³ Según explica, pretende “dar á la estampa la parte desconocida del Cancionero, tomando por base general los poetas de la clase del pueblo, los vates erudito-populares, por lo cual excluimos de este tomo los magnates y personajes de alta alcurnia, muchas de cuyas poesías no son ya inéditas” (Gómez Nieva 1884: 307).

podieron leerse todos los textos de *SA7*; en lo que concierne a la identificación de los poetas, sigue siendo obra de referencia obligada, pero contiene graves errores que afectan al trabajo filológico⁴. En 1991, la magna contribución de Brian Dutton nos permitió contar con una transcripción semipaleográfica del manuscrito (1990-1991, IV: 84-179), pero, pese a su fiabilidad y pese a que a veces aporta valiosas indicaciones (cambios de mano, transposiciones de folios, etc.), carece de notas que faciliten la comprensión del texto. Por fin, en 1993, apareció la primera edición completa y anotada, la de Ana M^a Álvarez Pellitero: aunque su intención era sobre todo “mejorar textualmente la benemérita y pionera de F. Vendrell” (1993: XIII) – objetivo que alcanza –, deja algunos flancos descubiertos; así, en lo que toca a anotar los textos, el ejercicio quedó incompleto (ni anotó siempre bien, ni anotó todo lo que era necesario), pero obvió casi por completo algo más perentorio: no ofrece un estudio físico del códice⁵. Hoy podemos disponer electrónicamente de los textos de *SA7* en la página-web *cancionerovirtual* y contamos la digitalización del manuscrito del Portal *Convivio* y con la del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca (de mayor calidad).

Ahora bien, no puede acometerse una nueva edición que suponga una ligera mejoría sobre las precedentes: tal esfuerzo se justifica solo si representa un marcado avance (West 1973: 61). Vuelvo, pues, sobre un cancionero ya editado; y, aunque es cierto que hay producciones cancioneriles que no conocen edición alguna y precisan ser atendidas, es verdad también que *Palacio* tiene tal importancia como fuente cancioneril que una nueva empresa editorial no solo está justificada sino que se antoja necesaria.

⁴ Dista mucho de la edición de Charles Aubrun del *Cancionero de Herberay (LB2)*, aparecida tan solo seis años después. Un ejemplo evidenciará la debilidad del quehacer filológico de Vendrell: en la pieza *SA7-97bis* “Ante d’amor excelente” (ID 2489) de Santa Fe, copiada en los ff. 42v-43r, ella, como antes Pérez Gómez Nieva (1884: 202-205), desgaja los cuatro primeros versos y los incorpora a modo de cierre en la composición anterior, *SA7-97* “Pues mi triste corazón” (ID 2488). Con los 36 versos restantes de ID 2489, como también había hecho Pérez Gómez Nieva (1884: 125-127), conforma una nueva pieza cuyo incipit reza “Por capitán la cabeça” (con fórmula métrica 4, 4x8, 4); además, añade un rótulo inexistente en el códice (*Copla esparza. Santa Fe*) y traslada el conjunto al f. 132v. Pérez Gómez Nieva no aduce razones para tanto despropósito; las explicaciones de Vendrell carecen de fundamento (1945: 13-14). Sin embargo, este anómalo proceder ha hecho que Carlos Clavería (1989: 192) califique de atípica y excepcional esta supuesta esparza de Santa Fe en su estudio sobre el género (caracterizado por su brevedad).

⁵ Al respecto, comentaba Alan Deyermond: “Los hispanomedievalistas no solían darse cuenta de la importancia del estudio codicológico, pero ahora su importancia se reconoce cada vez más. No sorprende que Francisca Vendrell de Millás diga poco de este aspecto en su descripción del códice [...], pero sí sorprende que Ana María Álvarez Pellitero [...] no trate de resolver, por medio de un examen minucioso de la estructura física, los problemas que señala (igual que Vendrell de Millás) de ordenación de textos” (1999: 56). Lo cierto es que la edición de Álvarez Pellitero transmite incluso errores sobre la materialidad del manuscrito (me he referido a alguno en Tato 2003: 504-505).

Hace 20 años apuntaba Dutton que este cancionero es el que mejor representa los gustos y los modos poéticos de la primera mitad del s. XV; y ello hasta el punto de que, en su opinión, si, en lugar de haberse publicado en 1851 el *Cancionero de Baena* (PNI), se hubiese divulgado *Palacio*, “hubiera sido muy distinta la historia de la crítica literaria de la poesía cancioneril” (1990-1991, I: vi). Y es que, una vez se dio a conocer PNI, los estudiosos se centraron en un cancionero “atípico, hasta estrafalario, compuesto con criterios muy personales por Juan Alfonso de Baena” (1990-1991, I: vi). Allí, en efecto, se recogen sobre todo textos del pasado, con una clara inclinación por la poesía de circunstancias y por el decir; Baena gusta, además, del elogio y de los intercambios poéticos y, en cambio, apenas atiende a lo que podemos calificar de “poesía ligera” (hay pocas canciones, por ejemplo). Eso sí, Juan Alfonso ofrece una colección ordenada: con anteproyecto y prólogo en prosa, un índice y a continuación el elenco de poesías dispuesto por autores y géneros (con el complemento de un material epigráfico elaborado)⁶. De naturaleza bien diferente es SA7, un cancionero que acoge lo que circulaba en el entorno cortesano de Castilla y Aragón en la primera mitad del XV y que, desde mi punto de vista, aporta el texto de muchas de las composiciones que sonaban en aquellas veladas que asoman en las *Coplas* de Manrique cuando convoca, en su desfile de muertos ilustres, al rey don Juan y a los Infantes de Aragón: aquí, preferentemente, se da cabida a textos breves, de marcado carácter lírico y de naturaleza amorosa. Y, para subrayar las diferencias, el nuestro es un cancionero desordenado (con rúbricas, por lo general, pobres en información): no se vislumbra un criterio organizador (aun cuando, en ocasiones, la secuencia textual no es caprichosa); por si ello fuera poco, a ese primigenio desorden se superponen otros, debidos a accidentes materiales en el código (pérdidas de folios, transposiciones...), que aumentan la sensación de caos –sin olvidar que algunas alteraciones son heredadas, pues se darían ya en los materiales de los que se nutrió (véase Tato1999b: 143). Todo ello hubo de jugar en contra de SA7, de manera que, aun cuando desde 1945 disponíamos de la edición de Vendrell, no se le concedió la importancia debida.

Palacio es, además, como también hizo notar Dutton (1984: 85), el más antiguo de los cancioneros castellanos que han sobrevivido; el trabajo de Juan Alfonso es, sin duda, anterior, pero lo que queda del original es una copia tardía, de hacia 1460, que contiene adiciones y modificaciones cuyo alcance no siempre es fácil de determinar⁷.

⁶ He tratado del proceder de Baena como antólogo en Tato (2005c: 104-116); allí incluyo otra bibliografía.

⁷ Baena finalizó su labor hacia 1430 (véase Dutton y González Cuenca 1993: XIX); ahora bien, más que de *Cancionero de Baena* deberíamos hablar, según advirtió Deyermond (1999: 45), de los *Cancioneros de Baena*, de los cuales solo nos ha llegado uno.

No puede olvidarse tampoco que *SA7* es un cancionero propiamente dicho, algo que no podemos afirmar de todos los florilegios poéticos castellanos del Cuatrocientos. Y es que, aunque no me detendré en precisar este término (véase Beltrán 2000: 1043-1044), *Palacio* trae sobre todo canciones o, si se prefiere, textos para cantar: nada parecido a lo que ocurre con la colección preparada por Baena⁸. No tenemos partituras, pero sí indicios claros que permiten rastrear la huella de la música: baste recordar el *coffaute* paralelístico de Diego Hurtado de Mendoza, una pieza que se bailaba; pero también la sección de poemas de Martín el Tañedor (nombre que evidencia su quehacer), o el gran número de poemas con citas que explícitamente mencionan el carácter musical del fragmento incorporado. Hay, además, otros juegos poéticos que casan bien en un entorno palaciego donde la actividad literaria sería uno más de los divertimentos y espectáculos: muchos textos incorporan el diálogo; pueden individualizarse varios motes (véase Tato en prensa); la mezcla de lo sagrado y lo profano impregna muchas composiciones y, sobre todo, hay un buen número de poemas escritos en colaboración (serranas, coplas, canciones, preguntas y respuestas, una interesante almoneda poética...).⁹ Todo esto nos habla del carácter lúdico-cortesano de *Palacio*¹⁰.

También tenemos que considerar que *SA7* abre la puerta a muchos hechos característicos de la poesía cancioneril tanto en lo que se refiere a géneros formales y modalidades poéticas determinadas por el contenido (algunas de larga pervivencia), como a autores y textos. En *Palacio* se localizan las primeras muestras de serranas, esparzas y perqués, pero hay también un *coffaute*, un *lay* y es posible individualizar varios motes, sin olvidar alguna *tensó* real – esto es, un diálogo con alternancia estrófica en el cuerpo de la misma composición –; también me parece destacable el gran número de canciones breves, de una sola vuelta, que se ajustan al patrón que será norma más avanzado el XV. Paralelamente, nos encontramos con el primer *Infierno de amor* (que en el mismo cancionero es objeto de una especie de juego por parte de García de Pedraza y de Juan Pimentel), la primera *Misa de amor*, o con la primera aparición de los *Siete gozos de amor* de Rodríguez del Padrón...; podríamos mencionar también otros textos que posiblemente contaron con más muestras, aun cuando hoy apenas queda lo conservado en *Palacio*: un *Misere* (de Francisco de Villalpando), un juramento de amor [de García de Pedraza],

⁸ Mal imaginamos que tantos decires como allí se reúnen fuesen cantados.

⁹ Probablemente este florilegio es una de las mejores muestras del fenómeno de las relaciones literarias en el siglo XV, de cuya taxonomía se ha ocupado Alan Deyermond (2005).

¹⁰ De las citas en *SA7* trató Jane Whetnall en una ponencia presentada al *II Seminario sobre poesía cancioneril* (A Coruña, 15 al 17 de marzo de 2010), marco en el que ofrecí la primera versión de un trabajo sobre algunos de estos aspectos lúdico-cortesanos y en el que Antonio Chas Aguión dio cuenta de un juramento de amor de García de Pedraza, de una confesión de amor y de otros diálogos interestróficos.

una anónima confesión escrita en catalán, un remedio de amor (de Santa Fe), una *crida* (de Alfonso Enríquez)...

Si nos fijamos en la nómina de autores, asunto en el que ya he incidido (Tato 2005a: 65-70), pasa algo parecido. Dejando de lado figuras bien conocidas, como Santillana, Macías o Alfonso Álvarez de Villasandino, el interés de nuestra antología radica en que nos permite conocer la producción (en su totalidad o en gran parte) de escritores que, sin este testimonio, habrían sido prácticamente desconocidos. Los casos más notables son los de Pedro de Santa Fe y Juan de Torres, pero hay otros que, a no mediar *Palacio*, carecerían de obra poética o apenas serían conocidos por uno o dos textos (cuando nos han legado entre siete y catorce poemas): Álvaro de Luna, García de Pedraza, Gonzalo de Torquemada, Alfonso de Montoro, Francisco de Villalpando, Rodrigo de Torres, el hermano de Martín el Tañedor, Diego Hurtado de Mendoza o Mosén Moncayo. Además, en *Palacio* se registran más de medio centenar de nombres de poetas de los que se recogen entre una y cuatro piezas – de ellos 32 solo cuentan con una – (véase Tato 2005a: 69-70); es quizás este aspecto el que más sobresale: la gran cantidad de nombres a los que se da cabida y, paralelamente, el escaso número de textos que se incluye de cada uno. Y es que por los folios de SA7 desfilan muchos personajes que acudieron al verso esporádicamente, con motivo de algún encuentro o festejo; entre ellos no faltan nobles y celebridades del momento, que dejaron allí muestras de su quehacer poético (aunque no todos fueron poetas de ocasión): el rey Juan II; el infante de Portugal; don Álvaro de Luna, condestable de Castilla; don Fadrique, duque de Arjona (elogiado por el Marqués en su *Carta Prohemio*); Diego Hurtado de Mendoza, almirante de Castilla hasta 1404; el por entonces comendador de Segura, don Rodrigo Manrique; el alférez de Álvaro de Luna, Juan de Merlo; un joven Juan Pimentel, conde de Mayorga; Suero de Quiñones, mantenedor del *Paso honroso* en 1435 y algunos otros de los participantes en el evento, como Estamariu, caballero de la Corona de Aragón; Juan de Sesé, gobernador de Aragón, o Mosén Moncayo, también gobernador de Aragón y más tarde virrey de Sicilia¹¹.

Llama la atención también el alto porcentaje de textos únicos que acoge el *Cancionero de Palacio*, característica que no afecta solo a los escritores mejor

¹¹ En este momento, se prepara la publicación de un volumen sobre SA7 que previsiblemente recogerá, además de algunas de las reflexiones señaladas en la nota 10, las aportaciones sobre varios de los autores mencionados, a cargo de varias estudiantes que han participado en los seminarios sobre poesía cancioneril celebrados en A Coruña. En algún caso, se ha ofrecido ya un adelanto de la investigación (véase Mosquera Novoa 2010, y López Drusetta en prensa).

representados, sino que es una constante en la miscelánea: de los aproximadamente 373 poemas allí recogidos, algo más de 300 solo figuran en ella¹².

En suma, la enorme personalidad de *SA7* como fuente cancioneril y la insuficiencia de las ediciones existentes exigen acometer una nueva empresa editorial (más que necesaria, se revela ineludible), si bien no parece aconsejable que la urgencia por ofrecer resultados nos haga olvidar que, como paso previo, hay que desentrañar algunos de los problemas (a veces enigmas) que la colección encierra.

2. Problemas en la labor editorial

Palacio tiene en común con otras antologías parte de su fondo poético, y ello obliga a intentar establecer posibles relaciones de parentesco. Sin embargo, el panorama no resulta halagüeño: de sus cerca de 373 piezas, comparte apenas 56 con otras fuentes, sin que podamos, por el momento, imbricarlo en ninguna de las familias conocidas¹³. El mayor número de textos comunes, 27, se localizan en el *Cancionero de Herberay (LB2)* y en el de *Módena (ME1)*, dos florilegios estrechamente emparentados (Varvaro 1964: 76-89); algunos de esos poemas, muy difundidos, cuentan con otros testimonios (la *Querella de amor* y el *Infierno* de Santillana, los *Siete gozos* de Rodríguez del Padrón, dos canciones de Macías, dos poemas de Alfonso Enríquez...), en tanto otros solo han sido preservados por estas tres antologías¹⁴. Del examen de algunas composiciones que figuran en otras colectáneas tampoco he extraído, de momento, conclusiones que arrojen más luz sobre la filiación de *SA7*¹⁵.

¹² Incluyo los textos copiados dos veces en *SA7* y no representados en otras fuentes. La situación es similar a la de otros cancioneros (hay muchos textos únicos en *PNI* o en *IICG*, por ejemplo); cualquiera que sea la causa del fenómeno, el interés y la dificultad de editar *SA7* se incrementan.

¹³ Prescindo de los testimonios indirectos y de las piezas llegadas a través de dos copias incluidas en *SA7*. Tampoco considero el fragmento de *SA7*-367a "Si mis tristes pensamientos" (ID 0020) de Lope de Estúñiga (entiendo que lo transcribe una mano posterior en un espacio en blanco del último folio).

¹⁴ Un total de 19 de los 27 que comparten están presentes solo en *SA7*, *LB2* y *ME1*; de ellos, once guardan relación con la poesía de Pedro de Santa Fe. El estudio de su obra me ha permitido establecer que estamos ante dos ramas distintas de la tradición textual (Tato 2004: xli-lxi).

¹⁵ Así, por ejemplo, comparte con *MHI* quince poemas, la mayoría incluidos también en otras fuentes; sin embargo, ambos transmiten en exclusiva un poema de Juan de Torres y tres de Juan de Dueñas. Pero es poco lo que, hasta ahora, he podido concluir a partir de aquí; en el caso de Juan de Torres, ciertamente, las lecturas de *SA7* son mejores que las de *MHI*, pero no puede olvidarse que el espacio que ocupa este autor en *Palacio* es muy importante. De hecho, a partir del volumen de sus obras, así como del gran número de únicas y de que casi toda su obra se incluye en *Palacio* – aspectos en los que yo misma había incidido (Tato 2005c: 119) –, Louise Haywood supone que en *SA7*

En todo caso, no ha de perderse de vista que, cuando trabajamos con un cancionero, no pretendemos editar críticamente la poesía de los autores o los textos allí incluidos; en realidad, privilegiamos un testimonio (no necesariamente el que ofrece siempre las mejores lecciones) sobre los demás. Y hemos de mantener un principio de fidelidad a ese testimonio, sin prescindir, claro está, del resto de la tradición textual. Sí debemos enmendar en los casos de error; un ejemplo bastará: en SA7-273 “Alto rey pues conoscemos” (ID 0145), una de las composiciones compartidas con PN8, podemos enmendar gracias al testimonio de este último:

Alto rey pues conoçemos	Alto rey pues conoscemos
quanto vuestros fechos valen	quanto vuestros fechos valen
vozen fuerte et no callen	bozen fuerte e non callen
de golpe sus remos (SA7, vv. 1-4)	de Calíope sus remos (PN8, vv. 1-4)

Vendrell propone para *golpe* la ingeniosa enmienda *de vuestra nave*, pero Álvarez Pellitero, a partir de la lección de PN8, corrige en *Calíope*: en SA7 hay una *lectio faciliior*, explicable si se piensa en una abreviatura mal desarrollada en la que, además, se hubiese confundido una *c* que sobrepasaba inferiormente la línea de escritura con una *g* (véase Tato 1999a: 680).

Sin embargo, las lecturas de SA7 que hacen sentido no deben ser modificadas, por más que del estudio de la tradición textual de una determinada obra se derive que la lección del código no sea la más autorizada. Desde este punto de vista, cabe recordar las palabras de Joaquín González Cuenca:

las unidades poéticas que integran los cancioneros emigran por separado o en bandadas, a impulso del gusto o de los intereses del recopilador [y podríamos añadir otras razones]. Esto permite agrupar los cancioneros en familias, cuando lo aconsejen la coincidencia de versiones o la repetición de un grupo nutrido de poemas. Pero hay que estar con el ojo muy atento para no acometer ediciones pseudocríticas. Al pasar de copista en copista o de impresor en impresor, puede darse el caso no infrecuente de que un poema, como un

subsiste un cancionero de autor suyo (2009: 49); en mi opinión, queda por establecer si hay o no conexión entre sus textos u otros elementos que lo prueben de modo fehaciente (recuérdese el caso de Villasandino en *PNI*: ni el volumen de su producción, ni la gran cantidad de únicas ni el que casi toda su obra esté en *Baena* permiten concluir que, para esa sección, Juan Alfonso utilizase – al menos de modo exclusivo – un cancionero personal del autor; véase Tato 2005c: 104-116). En lo que toca a la obra de Juan de Dueñas, en SA7, además de los tres textos compartidos con *MHI*, se recogen otros cinco únicos: ello dota a Juan de Dueñas de un cierto relieve en nuestra colección; ahora bien, en *MHI* se solapa un cancionero de autor del poeta (Tato 2008: 46-49), lo que le confiere cierta autoridad en la tradición textual de su poesía (no siempre, sin embargo, las lecciones de *MHI* en los tres textos que ahora me ocupan son mejores que las de SA7).

romance de tradición oral, viva esencialmente en variantes. Creo que hay que respetar escrupulosamente este carácter proteico de muchos textos poéticos cancioneriles, que es inútil y acientífico fijar la lectura de un texto con detrimento de otra, que es, cuando menos, temerario aventurarse a reconstruir arqueológica y, con frecuencia, anacrónicamente los textos que viven libres en los Cancioneros. Claro está, salvo en casos en que se vea el texto evidentemente estragado (1978: 178-179).

Y es que en *Palacio*, al igual que sucede en otros casos, encontramos la poesía que circuló en un momento determinado y en un ambiente concreto, en donde se conoció esa versión del texto allí recogida pero posiblemente no otras¹⁶. No me resisto a recordar una lección de SA7 de la *Querella de amor* de Santillana, SA7-93 “Ya la grand noche passava” (ID 0127), texto que conoce un proceso de transmisión complejo¹⁷; entre otras fuentes, figura en una de las que, en general, los santillanistas consideran muy autorizada, SA8, cercana a la mano del autor, que se habría molestado en compilar su obra y aun en introducir modificaciones (Pérez Priego 1999: 27-40)¹⁸.

La *Querella*, que en *Palacio* se presenta como *Deçir que fizo enyego lopez de mẽdoca*, es un decir narrativo en el que don Íñigo juega con la cita de textos; introduce tras cada estrofa unos versos ajenos que anticipa incidiendo en el carácter musical del fragmento citado (así sucede en las seis estrofas precedentes a la última, que es la que ahora me importa). Al incorporar la última de las citas, SA7 se aparta de los demás testimonios, que en su mayoría leen *espiraba*, y ofrece: “nin cessó con gran crebranto | este dolorido canto | a la saçón que *sifrava*” (v. 79; el énfasis es mío). Aun cuando no resultaría difícil explicar *sifrava* a partir de una mala lectura de *spirava* (quizás abreviado), no ha de perderse de vista que, internamente, tiene coherencia: puede tomarse como una variante de *siflar*, ‘silbar’, que nos llevaría a la música de ese canto; pero, por otro lado, no descarto que estemos ante un error en el ámbito de las sibilantes, no infrecuente en el códice, y que *sifrava* esté por *cifrava* (al tiempo que el amante cantaba el dolorido canto, *cifraba*, es decir, seguía el cifrado y se acompañaba de un instrumento musical)¹⁹.

¹⁶ Sin embargo, no han de equipararse (al menos de modo absoluto) las variantes textuales de la poesía cancioneril a las de los romances tradicionales. Pueden verse algunas de las ideas de Orduna a propósito de los problemas o “crisis” que entraña la tarea editorial con algunas muestras literarias, entre las cuales se ocupa, precisamente, del romancero y de la poesía cancioneril (2000: 173-174).

¹⁷ Véase un resumen en Pérez Priego (1999: 214, nota); de él se ocupó también Dutton cuando trata de la antigüedad de SA7 (1979: 450-451).

¹⁸ Véanse, sin embargo, las objeciones a esta idea de Whetnall (2000), a quien agradezco una primera lectura de este excursus sobre la *Querella*.

¹⁹ En el XVI tenemos libros de tablatura que nos hablan de la música en cifra en la Península (Dart, Morehen y Rastall 2001: 910), pero seguramente antes ya se cifraba. De hecho, Conrad Paumann,

No creo, en cambio, que *sifrava* haya de ser entendido, como propone Álvarez Pellitero (1993: 87), en sentido metafórico como ‘morir’ (acude al árabe *sifr*, origen del castellano *cifra*, y retoma el significado ‘vacío, cero’). En definitiva, pese a que SA8, el código pretendidamente más autorizado, trae *espiraba*, no parece oportuno intervenir para enmendar la lectura *sifrava*, que, en mi opinión, hace sentido²⁰.

Pero no me detendré más en los problemas de edición de los textos que conocen varios testimonios, pues, en tanto disponemos de diversas lecciones, podemos enmendar con más ayuda. Como he anticipado, en la tarea editorial de SA7 los escollos más difíciles resultan de la edición de los textos que solo este cancionero atestigua, que son legión: más de 300. Y es que no solo nos vemos privados del auxilio de otros testimonios, sino que hemos de atender a un gran número de autores, en su mayoría poco y mal conocidos, a los que, como mínimo, debemos situar en un reinado, una corte, un momento histórico.

Precisamente una de las dificultades que plantea la edición tiene que ver con las atribuciones, asunto que afecta a los textos que SA7 comparte con otras fuentes (véase Tato 2010), pero que, asimismo, concierne a los *unica*. Y es que, a la hora de dilucidar la autoría de un texto, es preciso un examen atento del manuscrito, en el que no se prescinda de los problemas materiales del código ni de la distribución que allí presentan los textos, algo que, hasta el momento, no se ha tenido demasiado en cuenta²¹; en realidad, como señaló Germán Orduna, la “importancia de la descripción y el estudio codicológico de los testimonios como instrumento de la crítica textual se ha manifestado en las letras españolas con trabajos de gran relevancia desde la década del 60” (2000: 109), un momento bastante tardío. La inspección directa del manuscrito se revela, por tanto, imprescindible: no es lícito

nacido hacia 1410, es el que, presumiblemente, inicia el sistema de la tablatura para órgano en Alemania; y cabe, además, indicar que viajó a Milán y Nápoles (Volf 2001). No he encontrado, para esta época, documentación de la voz *cifra* con este significado, pero no es imposible que se tratase simplemente de un tecnicismo no frecuente.

²⁰ *PN13* y *SA10*, que ofrecen la misma ordenación de las citas que SA7, en este verso se alejan aún más de *espiraba* y proponen “qu’ en este modo cantava”. Tal vez esa voz *modo* incida también en el carácter musical del fragmento incorporado: no ha de olvidarse que la variante *muedo* se recoge ya en Berceo, Juan Ruiz y también en *PNI* con el significado de ‘compás, tono en la música’ (véase Corominas y Pascual, 1980-1991: s.v. *modo*). Agradezco a Rodolfo García y Matilde Rubio, profesores en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña, su ayuda en lo concerniente a los conceptos *cifrado* y *modos*.

²¹ Para Pérez Priego, uno “de los resultados más espectaculares a los que puede conducir la aplicación de las técnicas de la edición de textos es al de la atribución de la obra, es decir, a la asignación de la verdadera autoría de una obra, desvelando supuestas atribuciones o falsas apropiaciones” (2010: 123).

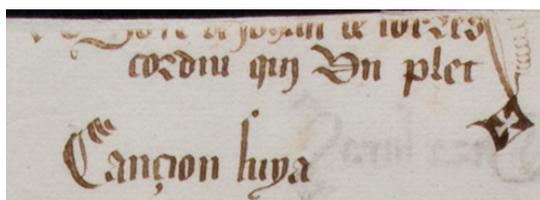
fiarlo todo a una copia en microfilm o a una digitalización, pues hay aspectos que se nos escapan²². Recupero algún ejemplo que ilustra estas cuestiones.

Hace años traté de los poetas de apellido Montoro incluidos en *SA7* (Tato 1998), que, a partir de la edición de Vendrell, eran cuatro y que así figuran aún en Dutton (1990-1991): Alfonso de Montoro, Sancho Alfonso de Montoro, Juan de Montoro y un Montoro de nombre desconocido que, a veces, se identifica con Alfonso. Pude observar que la rúbrica de *SA7-354* “Senyora pues non olvida” (ID 2711) en el f. 169v no rezaba *Sancho Alfonso de Montoro*, sino *Cançió. Alfonso de Montoro* (confróntese el epígrafe de la izquierda con el nombre *Sancho* del f. 164r, reproducido a la derecha):



Por otra parte, ya que en alguna ocasión (f. 31r) se copian dos piezas en vecindad inmediata, una, *SA7-81* “Pues por ti peno amor” (ID 2471), bajo la rúbrica *Cançion. Alfonso de Montoro*, y otra, *SA7-82* “Apartar pueden a mi” (ID 2472), bajo el rótulo *Montoro*, parece razonable suponer que, como en otros casos, estamos ante un mismo poeta y que solo hay en *SA7* dos del mismo apellido: Juan, responsable de una única pieza, y Alfonso.

Pero hay otras muestras que evidencian la importancia de una atenta lectura del manuscrito. Abriendo el f. 21v, en medio de una sección de obras de Juan de Torres, se copia *SA7-62* “Si el pensar | de quien amo et e de amar” (ID 2452) bajo el epígrafe *Cançion suya*, pero más arriba hay otra rúbrica más extensa:



²² La larga serie de estudios de Beltran sobre la génesis de los cancioneros evidencia la importancia de este aspecto; puede encontrarse la referencia de buena parte de ellos en Beltran 2009: 39, nota.

La primera línea, difícil de leer porque ha sido seccionada por la cuchilla, puede descifrarse observando la parte inferior de los grafemas: se entrevé aún *Mote de Johan de Torres*. Vendrell había transcrito *Otra, de Iohan de Torres* (1945: 163) y, a su zaga, lo mismo hicieron Dutton (1990-1991, IV: 95) y Álvarez Pellitero (1993: 46). En la segunda línea se copia *Cordiu qui un plet*; todos los editores dan cuenta de esta secuencia – Vendrell en las notas finales (1945: 440); Dutton casi como si se tratase de una adición o de una anotación marginal (1990-1991, IV: 95); Álvarez Pellitero lo consigna en nota (1993: 46) –, pero ninguno se percata de que es un mote, que, además, se destaca ornamentalmente, lo que nos pone sobre una valiosísima pista: este subgénero literario no solo se documenta en la primera mitad del Cuatrocientos, sino que parece haber alcanzado entonces mayor importancia de lo que suponíamos (véase Tato en prensa).

Otras veces hay en el manuscrito intervenciones debidas a alguna mano posterior que confunden y enmascaran la realidad; me referiré a los ff. 164-169, que es preciso recolocar para leer los textos en su integridad, pero, antes, daré cuenta de los restos del cuaderno en el que se integran (afectado por pérdidas y transposiciones de folios). En una inspección del códice que llevé a cabo en febrero de 2010, tuve la inesperada fortuna de tropezarme con el manuscrito desencuadernado (estaba en proceso de restauración)²³; pude comprobar así que, en distintas secciones del códice, persistían restos de solidaridad entre los folios de un mismo pliego, lo cual me permitió acercarme a la configuración de los cuadernos, que, en general, debieron de ser, como intuyó Beltran, “de grandes dimensiones” (2005: 31, nota): de hecho, hay restos de un cuaderno que, como mínimo, constaba de 10 pliegos²⁴.

²³ Agradezco la disponibilidad y buen hacer del Jefe de Sección de Fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, Oscar Lilao Franca, que me permitió manejar el códice en esas condiciones; manifiesto también mi gratitud hacia el resto del personal de la Biblioteca por su paciencia. Daré cuenta de mis observaciones en un estudio que preparo, pero anticipo que la situación con que me encontré no era la que había imaginado: el hilo del cosido de los cuadernos había desaparecido; además, podía percibirse que el códice, que conoció más de una encuadernación (Tato 2003: 498), fue sometido, quizás en el XIX, a un proceso de restauración poco cuidadoso: había refuerzos de papel en el margen interior de muchos de los folios, a veces toscamente superpuestos sobre algunos dibujos (veanse los ff. 100-101).

²⁴ De ellos quedan solo nueve pues uno se perdió, pero hay restos de solidaridad entre los 18 folios conservados (ff. 37 al 54); el desaparecido constituía el centro del cuaderno y correspondía a los antiguos ff. xlvi y xlvi, hoy perdidos (Tato 2005a: 60-61), en donde posiblemente se habrían copiado dos textos de Santa Fe y quizás algo más (Tato 1999b: 158-159). Lo cierto es que, a partir de este punto, la numeración en romanos (no siempre perceptible) no corre paralela a la arábica. A falta de completar el estudio sobre la posible configuración de los cuadernos, no es imposible que sus dimensiones fuesen mayores.

En la parte del manuscrito que ahora interesa localicé huellas de solidaridad entre seis folios, pero es posible deducir que con ellos se ligaba uno ahora suelto porque perdió su par (f. 163). Esto era lo que pervivía del cuaderno, que quizás fuese más amplio²⁵:

f. 166v	(CLXXIII) f. 167r
f. 166r [165r] (CLXXIII)	f. 167v
f. 165v	(CLXXV) f. 168r
f. 165r [166r]	f. 168v
f. 164v	(CLXXVI) f. 169r
f. 164r (CLXXI)	f. 169v
f. 163v	-----
f. 163r (CLXX)	
f. 162v	(CLXXVIII) f. 170r
f. 162r	f. 170v
f. 161v	(CLXXVIII) f. 171r
f. 161r (CLXVIII)	f. 171v
f. 160v	(CLXXX) f. 172r
f. 160r (CLXVII)	f. 172v
f. 159v	(CLXXXI) f. 173r
f. 159r (CLXVI)	f. 173v

El centro de cuaderno estaba constituido por los ff. 166 (antes 165; antiguo clxxiii) y 167, en tanto hacia el exterior pude percibir restos de solidaridad que alcanzan hasta los ff. 159 y 173. El folio que se quedó sin par es el 163 (clxx): su pérdida se produjo antes de que el códice se numerase con cifras árabes pero cuando ya existía la foliación en romanos (falta el antiguo f. clxxvii). La rúbrica que cierra el f. 169v (clxxvi), *La misa epistola del matex*, introduce dos fragmentos

²⁵ Ofrezco las dos foliaciones existentes (árabe y romana) cuando se perciben y advierto también entre corchetes de lo que todavía se constata en un microfilm de los años 90 (véase *infra*, nota 27).

de ID 0034 “Amor en nuestros trabajos” (SA7-355 y SA7-356), que los respectivos epígrafes asocian a Alfonso de Montoro (autor precedente), y a Suero de Ribera²⁶.

Mayores problemas se dan tras el f. 164 (clxxi); y es que pude percibir que en fecha reciente se había corregido la numeración arábica²⁷. El folio numerado como 165 (antes 166; antiguo clxxii) se situaba tras el 164, pero no ofrecía continuidad textual con la composición que antecedía, cuatro versos de un poema sin atribución cuyo incipit reza SA7-342 “Triste fue tu pensamiento” (ID 2609); y es que el f. 165 (clxxii) se abría con dos estrofas que nada tenían que ver (la primera comienza “Verament vos no poes”), en las que se introducen citas en francés. Examinando las composiciones, además, podía llegarse a la conclusión de que la que cerraba el f. 164 concluía en el f. 166r (antes 165, y antiguamente clxxiii), en donde se copiaba lo que hemos de entender como la última estrofa (la vuelta a las rimas de la cabeza delata la conexión entre los dos fragmentos). Por otra parte, el vuelto del f. 166 (antes 165, y antiguamente clxxiii) se cierra con el comienzo de un poema sin atribución, SA7-345 “Ora de tu Venus deessa” (ID 2703), que continúa en el f. 165r (antes 166, antiguamente clxxii) con la estrofa “Verament vos no poes” y otra más que, como las anteriores, incorpora alguna cita en francés. Vendrell recolocaba estos folios en su edición y recuperaba la secuencia correcta – esto es, 164-165-166 (véase supra, nota 27) lo que dotaba de sentido a los poemas afectados (métrica y semánticamente) –; sin embargo, aunque procede bien, lo explica mal y dice: “Los fols. 165-166 se presentan en un orden alterado, de modo que la colocación normal de los folios sería: 164-166-165-167, y, según este orden hemos transcrito las poesías correspondientes” (1945: 15)²⁸. Lo cierto es que después, muy oportunamente, una mano corrigió la foliación: donde ponía 166 escribió 165, en tanto donde se leía 166 puso 165; esto hizo que lo que decía Vendrell sobre el orden correcto de los folios fuese cierto (según esta nueva foliación, efectivamente, había que recolocar 164-166-165)²⁹.

²⁶ En otros códices esos fragmentos, junto al material perdido en SA7, se adscriben solo a Suero de Ribera (véase Dutton 1979: 452-453, y Tato 2010: 210, nota 39).

²⁷ Dispongo de un microfilm de principios de los años 90 en el que resulta claramente perceptible que, tras el f. 164 venía el 166 y luego el 165, si bien un aviso a lápiz de una mano moderna – ahora borrado – advertía en el f. 166: “el 165 va después”. Para leer correctamente los textos, había que recolocar, en efecto, esta sección como se ha indicado: 164-165-166 (algo que hicieron todos los editores).

²⁸ En el mismo error parece incurrir Dutton, quien, sin embargo, también transcribe en el orden correcto. No es imposible que alguien hubiese intervenido en la numeración ya hace tiempo y distorsionase la realidad (pero de eso no quedan huellas).

²⁹ De hecho, y pese a que no se percibe la numeración, en la digitalización del Portal *Convivio* (accesible en la red desde mayo de 2008 y, por tanto, realizada con el códice encuadernado), figura como 165 el que antes fue 166 (antiguo clxxii) y luego viene el 165, que antes era 166 (antiguo clxxiii).

Ahora bien, quien modernamente corrigió la numeración arábica no resolvió todos los problemas (más bien los enmascaró). Y es que el f. 167r (clxxiiii) se inicia con “Por aquesto non creades”, un texto que no guarda relación con el poema que lo precede una vez recolocados los folios previos, SA7-347 “Pues que tanto poder tiene” (ID 2679) de Torquemada – ya copiado con anterioridad en el códice. Vendrell, que, en esta parte del códice, no vio más que el desorden del que hasta ahora he hablado, editó el texto de Torquemada con esta estrofa del f. 167 sin percatarse de la anomalía métrica que suponía integrar todo en un mismo poema (1945:420)³⁰; Dutton, en cambio, señalaba después del poema de Torquemada: “Aquí falta un folio por lo menos” y consideraba que el folio 167r comenzaba con un texto distinto y acéfalo “...Por aquesto non creades”, al que asignaba el número ID 2705 (1990-1991, IV: 172). Álvarez Pellitero en su edición se percata de que el fragmento que inicia el f. 167r es, en realidad, continuación de una pieza que viene después, cerrando el f. 168v, SA7-352 “Pues no queredes sentir” (ID 2709) de Sarnés, con la que armoniza en cuanto a la forma estrófica, y restituye en su integridad esta composición (1993: 361 y 365-366); no llega, sin embargo, a unir la rúbrica *Otra de Santa Fe*, que cierra el f. 167v, con el texto que abre el f. 169r, en donde una mano posterior añadió un epígrafe de muy distinta factura para consignar *Santa Fe*. Y es claro que la indicación *Otra de Santa Fe* del f. 167v no liga con el f. 168r, que se abre con un epígrafe distinto (*Otra. Francisco Villalpando*), al que sigue el texto anunciado; Dutton consideraba en este caso que, tras el f. 167v, se habría producido al menos la pérdida de un folio – idea a la que también apunta Álvarez Pellitero (1993: 363) – y, con él, la desaparición de un poema de este autor que numera como ID 2706 (SA7-349bis). Lo que pasa aquí es que, de nuevo, ha de alterarse la secuencia de folios: después del 166 hay que colocar el 168, seguido, a su vez, del 167 y, a continuación, del 169.

Con el manuscrito desencuadernado en la mano, esta serie de transposiciones, que semeja tan complicada, resultó muy fácil de explicar atendiendo a los pliegos que configuraban el cuaderno. Comprobé, en primer lugar, que las alteraciones del orden de estos folios eran antiguas, porque, aunque la secuencia de la numeración en romanos no siempre se percibe, en este caso puede reconstruirse con bastante seguridad: 163 = clxx; 164 = clxxj; 165 [antes 166] = solo restos de la cifra en romanos [presumiblemente clxxij]; 166 [antes 165] = clxxiij; 167 = clxxiiii; 168 = restos de la cifra en romanos [se percibe con alguna dificultad clxxv]; 169 = clxxvj. Es, pues, claro que, ya en este estadio, había que alterar el orden en clxxj, clxxiij, clxxij para hacer una lectura cabal de los poemas; quien numeró en árabigos corrigió la secuencia de la foliación moderna en los ff. 166 y

³⁰ Y sin advertir siquiera que la otra copia de SA7 del texto (SA7-318) no incluye ese apéndice final.

165 (antiguos clxxij y clxxiij respectivamente) seguramente porque vio el desorden, pero no pudo recolocar los folios porque el código estaría encuadernado. En segundo lugar, constaté que esta alteración que, aparentemente, implica tantos desplazamientos de folios, afecta, en realidad, solo a dos pliegos del cuaderno: si intercambian su posición el constituido por los ff. 165 (clxxii)-168 (clxxv) – que se convertiría, así, en centro del cuaderno – y el formado por los ff. 166 (clxxiii)-167 (clxxiiii), pueden leerse los textos en su integridad y se resuelven todos los desórdenes³¹.

Podría ponerse algún ejemplo más de alteraciones de orden: Jane Whettnall (2009) ha llamado la atención sobre el f. 2, que está fuera de sitio y que afecta a la integridad de alguno de los textos de SA7, pero que atañe también a varias atribuciones³². Y es posible que se detecte algún problema más de este tipo.

Otra cuestión que dificulta la edición es la modalidad lingüística. La mayoría de las obras de SA7 están escritas en castellano, pero también se da cabida al gallego y al catalán – sin olvidar las citas, algunas de ellas escritas en latín o en otras lenguas. Y es importante, desde este punto de vista, atender a los datos de que disponemos sobre los autores, ya que, en ocasiones, podemos filtrar problemas lingüísticos que nos llevarían a incurrir en errores de interpretación. Así, en la producción de Pedro de Santa Fe encontramos voces explicables a partir de una clara influencia oriental, que está en consonancia con su procedencia geográfica.

En un curioso loor mariano, SA7-266 “De mi lengua despoblada” (ID 2632), Santa Fe, dirigiéndose a la Virgen en una especie de grito exclamativo, afirma: “tú, trasmuntana formada” y, en la siguiente estrofa, la llama “aura de dulce serena”. *Trasmuntana* es orientalismo y hace referencia a un viento; de hecho, la voz *trasmontana* en castellano fue tomada precisamente del catalán (Tato 2004: 109). *Aura* significa ‘brisa, viento, soplo’, ya en latín; tal acepción hoy no es evidente y algo debería precisarse en las ediciones de SA7, pero no se hace. Todavía resulta mucho

³¹ Óscar Lilao me comentó que en la nueva restauración harían caso de mi sugerencia y recolocarían los dos pliegos; será preciso retocar también la foliación para sortear todos los escollos: de no hacerlo, tendríamos una secuencia, completamente ilógica, 164-166-165-168-167 (durante la corrección de este trabajo, he comprobado que han recolocado los pliegos y retocado la numeración de los folios).

³² Sin repetir sus observaciones, me parece importante confirmar alguna de sus apreciaciones sobre los cuadernos. Whettnall, que como Beltrán manejó el código encuadernado, sugiere que tal vez los primeros 23 folios de SA7 constituían un único cuaderno; y lo cierto es que tiene razón: aun cuando los restos de solidaridad entre folios de un mismo pliego se dan a partir de los ff. 6-19 (con un centro de cuaderno constituido por los ff. 12-13), atendiendo a la presencia/ausencia de filigrana pueden también ligarse a estos folios otros que están sueltos y que podemos asociar en un mismo pliego: 1-23, 3-22, 4-21 y 5-20 (el f. 2 debe ser desplazado). Con todo, no es imposible que se hubiese perdido algún pliego del cuaderno (precediendo al que comprende los ff. 1-23); de ser así, el arranque actual de SA7, el perqué de Diego Hurtado (cuya relevancia como texto de apertura del cancionero no resulta fácilmente comprensible hoy día), ocuparía tan destacado lugar por accidente.

más difícil el *serena* que Álvarez Pellitero explica ingenuamente como ‘sirena’ (1993: 273): estamos aquí, en realidad, ante un falso amigo; *serena* es voz que en catalán significa ‘aire libre nocturno’, que es la interpretación que hemos de darle en el texto (Tato 2004: 109-110). Una muestra más que da idea de la dificultad que entraña la edición de *SA7* aun cuando la lectura del verso no ofrezca problemas la tenemos en *SA7-99* “Senyora, maguer consiento” (ID 2490): en el v. 5 con claridad se lee “Senyora, si penedir | a todos bien pareciese”; el término *penedir* es interpretado por Álvarez Pellitero como ‘dejar de hacer alguna cosa’ (1993: 35), cuando estamos ante un verbo procedente del lat. PAENITERE, ‘arrepentirse’, ajeno al castellano pero no extraño en aragonés, en donde se registra con frecuencia en Fernández de Heredia y que el propio Santa Fe utiliza en otro poema *SA7-336* “Si bien so desconocido” (ID 2695), al igual que García de Pedraza en *SA7-40* “Fernando señor sabet” (ID 2432) en el mismo cancionero³³.

La dificultad se incrementa cuando, contando con un único testimonio, tomamos con un error: la lectura carece de sentido y se impone la *emendatio ope ingenii*³⁴. A veces la solución es evidente; por ejemplo, en *SA7-266* “De mi lengua despoblada” (ID 2632), v. 11, se lee aplicado a la Virgen “Mi verva santificada”, una trivialización por *Minerva* debida al desconocimiento del que en varias ocasiones hace gala el copista cuando toca a la materia clásica. Ahora bien, es preciso siempre distanciarse del texto suficientemente como para no forzar interpretaciones poco convincentes. En el citado loor a la Virgen de Santa Fe puede leerse: “Culumba deificada, | que de mi *lauaja* vulgada, | qu’esperas ser loada” (vv. 74-76; énfasis mío). Vendrell transcribe mal y ofrece *labaxa*, que no explica (1945: 346); Álvarez Pellitero, en cambio, remitiendo por error a Covarrubias (en lugar de a *Autoridades*) y aplicando a esta forma la definición de *lavajo/navajo*, relaciona el término *lavaja* con “ciertas lagunas que se hacen alrededor de los lugares, que se forman de las lluvias o crecientes de los ríos y arroyos, donde las mujeres acostumbra a lavar, y suelen servir de abrevadero para los ganados”, y le da a la expresión *lavaja vulgada* el sentido metafórico de “mi ‘limpia y vivificante lengua vulgar” (1993: 273). Resulta mucho menos forzado entender que el copista

³³ No obstante, Santa Fe se vale también de *repentir* en alguna ocasión – *SA7-252* “En la cort damor puye” (ID 2248), v. 8, y *SA7-265* “Cerca mi gloria que veo” (ID 2631), v. 20.

³⁴ Sin obviar el peligro que entraña esta *emendatio* (véase Blecua 1983: 125-126), prescindir de este tipo de intervención es también problemático en un cancionero como *SA7*; hace años Dutton y González Cuenca señalaban ya “la dificultad que supone encararse con textos como los de *Baena*, en su mayoría únicos y, con toda seguridad, deturpados. Comprendemos al neolachmaniano puro y duro que frunza el ceño ante nuestro uso y quizás abuso del *ingenium* por sistema; reproducir lo más pictográficamente posible la grafía [...] es, sin duda, serio y carente de riesgo, pero creemos que en estos momentos la Filología necesita otra cosa” (1993: VIII).

ha incurrido en un error por adición y ha escrito *lauaja* por *lauja*, ‘verbosidad persuasiva’, voz bien documentada en el siglo XV.

En estos casos también hemos de ser cautelosos con la modalidad lingüística e incluso intentar saber del *usus scribendi*, tanto en lo que concierne a la lengua de la época, como del cancionero y aun del autor si es posible. En un elogio que Santa Fe dirige a Alfonso V, a quien equipara con Escipión, el copista incurre en un error: “alongado | de viçio et de beldat | no a, con tanta beldat, | humildat”; sin duda ha copiado ‘de viçio et de beldat’ en lugar de ‘viçio et de viltat’, voz esta última de origen oriental que Santa Fe emplea también en SA7-268 “Lo que vale contemplat” (ID 2634).

En definitiva, pese a que al afrontar la edición de SA7 hemos de enfrentarnos en una gran mayoría de casos a textos que conocen un único testimonio, la empresa no es fácil; no por ello, sin embargo, podemos contentarnos con el trabajo, valioso pero incompleto e imperfecto, de los editores precedentes, especialmente vista la enorme importancia del *Cancionero de Palacio* en el panorama poético del siglo XV.

Bibliografía

- Álvarez Pellitero, A. M., ed. (1993): *Cancionero de Palacio*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Aubrun, Ch. V., ed. (1951): *Le Chansonnier espagnol d’Herberay des Essarts (XVè siècle)*. Bordeaux: Féret et Fils.
- Clavería, C. (1989): “Modesta contribución a la métrica española. Cuatro notas sobre la *copla esparza*”, *Anthropos. Suplementos*, 12, pp. 186-195.
- Beltran, V. (2000): “Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales”, in C. Alvar y J. M. Lucía Megías (coord.): *Diccionario filológico de Literatura Española Medieval: Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 1043-1062.
- (2009): “Un nuevo manuscrito de la *Coronación* de Juan de Mena”, in A. Chas Aguión y C. Tato García (ed.): “*Siempre soy quien ser solía*”: *Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 35-41.
- Bleuca, A. (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

- Corominas, J. y J. A. Pascual (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Dart, T., J. Morehen y R. Rastall (2001): "Tablature", in S. Sadie (ed.): *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-New York: Oxford University Press, 27, pp. 905-914.
- Deyermond, A. (1999): "La edición de cancioneros", in C. Parrilla *et alii* (eds.): *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*. A Coruña: Universidade da Coruña, I, pp. 41-70.
- (2005): "Las relaciones literarias en el siglo XV", in R. Alemany, J. Ll. Martos i J. M. Manzanaro (ed.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, I, pp. 73-83.
- Dutton, B. (1979): "Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, pp. 445-460.
- (1984): "El desarrollo del *Cancionero general* de 1511", in E. Rodríguez Cepeda (ed.): *Actas del congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, I, pp. 81-96.
- Dutton, B. con J. Krogstad (1990-1991): *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca & Biblioteca Española del siglo XV, 7 vols.
- Dutton, B. y J. González Cuenca, ed. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- González Cuenca, J. (1978): "Los cancioneros manuscritos del Prerrenacimiento", *Revista de Literatura*, XL, pp. 177-215.
- Haywood, L. (2009): "Juan de Torres in the context of the *Cancionero de Palacio* (SA7)", in J. T. Snow y R. Wright (ed.): *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 46-54.
- López Drusetta, L. (en prensa): "Un curioso *dezir* con citas del *Cancionero de Palacio* (SA7), compuesto por Mosén Moncayo", comunicación leída en el *XIV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Murcia, 6-10 de septiembre de 2011)*.
- Mosquera Novoa, L. (2010): "Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)", in J. M. Fradreas Lebrero *et alii* (ed.): *XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid 15-19 de septiembre de 2009)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, II, pp. 1463-1473.
- Orduna, G., (2000): *Ecdótica: Problemática de la edición de textos*. Kassel: Reichenberger.

- Pérez Gómez Nieva, A., ed. (1884): *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*. Madrid: Alfredo Alonso.
- Pérez Priego, M. A., ed. (1999): Marqués de Santillana, *Poesía lírica*. Cátedra: Madrid.
- (2010): *Ejercicios de crítica textual*. Madrid: UNED.
- Tato, C. (1998): “Poetas cancioneriles de apellido Montoro”, *Revista de Literatura Medieval* X, pp. 169-181.
- (1999a): “Reflexiones sobre P^N8 a partir de la edición de ID0145 ‘Alto rey pues conoscemos’”, in C. Parrilla *et alii* (eds.): *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*. A Coruña: Universidade da Coruña, II, pp. 677-692.
- (1999b): *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*. Noia: Toxosoutos.
- (2000): “Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*”, in J.L. Rodríguez (ed.): *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 725-731.
- (2003): “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, in J. L. Serrano Reyes (ed.): *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional ‘Cancionero de Baena’*. Baena: Ayuntamiento de Baena, I, pp. 495-523.
- , ed. (2004): *La poesía de Pedro de Santa Fe*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- (2005a): “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, in M. Moreno y D. S. Severin (ed.): *Cancioneros: Materiales y métodos*. London: Department of Hispanic Studies-Queen Mary & Westfield College, pp. 59-89.
- (2005b): “Sobre los cancioneros de autor: el caso de Pedro de Santa Fe”, in A. Baldissera y G. Mazzocchi (a cura di): *I Canzonieri di Lucrezia*. Padova: Unipress, pp. 105-123.
- (2005c): “Cancioneros de autor perdidos (I)”, *Cancionero General*, 3, pp. 73-120.
- (2008): “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, in A. Garribba (ed.): *De rúbricas ibéricas*. Roma: Aracne, pp. 38-60.
- (2010): “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, in V. Beltran y J. Paredes (ed.): *Convivio: Cancioneros peninsulares*. Granada: Universidad de Granada, pp. 215-233.
- (en prensa): “Los motes en la primera mitad del siglo XV”, ponencia leída en el *VI Congreso Internacional de ‘Lyra mínima’: La tradición occidental: usos y formas*, celebrado en San Millán de la Cogolla del 20 al 23 de octubre de 2010.

- Varvaro, A. (1964): *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Napoli: Liguori.
- Vendrell, F., ed. (1945): *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n° 594)*. Barcelona: CSIC.
- West, M. L. (1973): *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.
- Whetnall, J. (2000): "Editing Santillana's Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8", in A. Deyermond (eds.): *Santillana: A Symposium*. London: Department of Hispanic Studies-Queen Mary & Westfield College, pp. 55-73.
- Whetnall, J. (2009): "An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7", in J. T. Snow y R. Wright (ed.): *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 55-73.
- Wolff, Ch. (2001): "Paumann, Conrad", in S. Sadie (ed.): *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-New York: Oxford University Press, 24, pp. 246-247.

Recursos en internet:

- <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/about.htm> (digitalización de la transcripción de Dutton 1990-1991, con ampliaciones, proyecto dirigido por D. S. Severin)>.
- <<http://hdl.handle.net/10366/81629>> (digitalización de SA7 del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca)
- <<http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/> (página del Portal *Convivio*, dirigido por V. Beltran)>.

**La tradición inquieta: filología mediolatina y filología romance.
Tradición ibérica de la *Doctrina dicendi et tacendi*
de Albertano de Brescia**

Juan Miguel Valero Moreno
Universidad de Salamanca & SEMYR

0. Posiciones

“Lo storico deve da una parte inseguire la molteplicità inaudita dei fatti, o dei testi, e dall'altra farvi emergere una trama di problemi, di nuclei vitali di senso immanenti e insieme trascendenti rispetto alla serie differenziata degli oggetti”. En consecuencia, “[lo storico] somiglia a un narratore”.

Se habrá reconocido la elocuente densidad de Ezio Raimondi, en su “Avvertenza de 1993” a la reimpresión acrecentada de *Rinascimento inquieto* (1994: XII), el libro de 1965 al que rindo tributo (humilde) en el título de este trabajo.

El rango de los problemas que Raimondi trató en estos escritos sólo se relaciona lateralmente con las tramas textuales que deseo ahora visitar, pero existen al menos cuatro cantones de la reflexión que no me resultan ajenos: 1) la historia literaria y la vida de los textos como narración; 2) el diálogo inextricable de voces y silencios a que se ve obligada la filología; 3) el carácter central de la anomalía como solución a la analogía y los lugares comunes y 4) el carácter certificador de la filología respecto a la hermenéutica: “L'ermeneutica vuole sempre una filologia” (Raimondi 1994: X).

La primera consideración, cómo se conforma la historia literaria, es de mayor calado metodológico del que aparenta. Trata de responder a la pregunta: ¿cómo se soluciona un problema? A la que se responde con la segunda consideración, esto es, a través del diálogo, y del corolario de la primera, la narración. Para que el texto literario pueda ser historizado como un problema resuelto o en fase de resolución debe ser diferenciado del magma común. Para ello, la herramienta apropiada para dar voz distinta al diálogo y consistencia a la narración es la filología, a través de la cual se llegará a los “nuclei vitali di senso”, a la inyección del problema en el círculo hermenéutico (la filología como reconstrucción de sentido total). La combinación de problemas, preguntas y respuestas configura la disciplina histórica de la filología.

Pero no quisiera descalabrarme en galimatías teóricos. Baste con una reflexión genérica: la existencia de dos soluciones convencionales (no contradictorias) al problema planteado acerca de la identificación y distinción de las tramas de textos y sus significados.

Por un lado, el planteamiento científico-matemático: las propuestas derivadas de Dom Quentin, la *recensio* mecánica en una tradición cerrada y las exposiciones esquemáticas más características de la aplicación de los métodos propuestos desde Karl Lachman o Paul Mass en adelante (*vid.* Timpanaro 1985; Fiesoli 2000), así como algunas sendas intermedias (a seguidas de la teoría de los conjuntos) en Avalle (1978).

Por otro lado, la disposición fundamentalmente narrativa de los materiales filológicos, a menudo conforme a una nube de conocimientos (de apariencia entrópica para el no iniciado): la obra maestra de este género es *Storia della tradizione e critica del testo* (1952), del gran Giorgio Pasquali, al que no faltaron ni antecesores, como Remigio Sabbadini y su *Storia e critica di testi latini* (1914) – que dedicó el libro a su *nipotina* Lidia, con el augurio socarrón de que gozara de lecturas más amenas cuando se hiciera grande –, ni sucesores, entre los que, si vamos a Petrarca como ejemplo particular, podríamos citar *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* (Santagata 1992).

En rigor, no creo que pueda aportar ninguna novedad esencial a estas dos corrientes complementarias. Sin embargo, y puesto que el método filológico posee carácter enciclopédico, un organismo que se alimenta de la acumulación de casos y su contraste, me he atrevido a venir acompañado de algunos ejemplos y una maleta de preplejidades.

1. Práctica sin teoría. Teoría sin práctica.

Es bien conocida la máxima de Michele Barbi: “Il più s’impara facendo”. Los manuales de crítica textual y los libros de carácter teórico que pertenecen a la disciplina de la ecdótica se asemejan (permítase la caricatura) a un prospecto de instrucciones: dadas determinadas condiciones haga esto o aquello, si la cosa no funciona diríjase al servicio técnico.

Por contra, el sistema, el librito de instrucciones, manifiesta o sugiere que todo puede ser controlado, que existe algún punto de verdad más allá del cual la investigación permanecerá clausurada. Esta posición maximalista y metafísica (que en propiedad no ha sido seguida más que por acólitos despistados) ha sido convenientemente matizada. Para ello hemos pasado por Bédier y luego por el elogio de

la variante (Cerquiglini 1989) y otras perezas mentales, para las que importa más lo que se dice que lo que se hace.

Sólo cabe resignarnos (en la mayor parte de los casos, incluso en los de apariencia más sencilla, como es el manuscrito único y/o autógrafo) a reconocer el alcance limitado de nuestras herramientas y descripciones, siempre al albur de una modificación radical a poco que aparezca un nuevo testimonio o un nuevo dato que lo desbarate todo.

Pero frente a esta realidad, otra no menos intransigente. Un texto editado (incluso un texto mal editado) es un hecho, una práctica (con más o menos teoría), pertenece de pleno derecho a la tradición y soporta, lo quiera o no, un tipo de verdad con respecto a la misma. Para la teoría existe el mal texto, pero para la práctica sólo existe el texto como *fait accompli*.

Las reseñas se lamentan del texto del *Zifar* ofrecido por González Muela y Cristina González, discuten el de Wagner..., ¿pero cuál de los textos históricos del *Zifar* es mejor? ¿Qué *Celestina* es mejor, la de la *Comedia* o la de la *Tragicomedia*? ¿Cuál de las cuatro redacciones del *Tratatello in laude di Dante* es mejor? ¿Cuál de los *Comentarios* a la *Commedia* de Pietro Alighieri es mejor? Los casos son innumerables pero, ¿podemos realmente decidir la cuestión? En todo caso, nuestra conciencia sólo se calmará si conocemos la historia del problema y hacemos explícito el por qué de nuestras decisiones sin encubrir nuestras posibilidades de error.

El hecho de que no podamos (ni podremos) emitir un *iudicium* definitivo (y manifiesto mi alergia a cualquier relativismo radical), deriva de que estamos inmersos en la tradición en la que laboramos, de hecho somos parte de esa tradición: uno más en un momento distinto. Cuando aludía a la perplejidad con que arranca este punto citaba, de contrabando, el título de la traducción de un libro famoso de Stanley Fish (1992), que antes había extendido un uso particular del sintagma “comunidad interpretativa” (*interpretive communities*). No lo glosaré, pero en nuestro campo más específico disponemos de otros paralelos y definidos con gran rigor, el de “comunidad textual” y el de “diasistema”, aparte del de “campo literario” en sociología y otros por el estilo.

Así todo los problemas persisten. Por muy capaces que seamos de integrar un diasistema específico nunca seremos como aquel “Pierre Menard, autor del Quijote”. Porque, ¿cuántos *quijotes* y cuántas celestinas deberíamos reescribir entonces? ¿Y con el *Libro de Alexandre*, cuya veste lingüística, como en tantos casos de la tradición literaria medieval, no es posible unificar (*vid.* ed. García López 2010)? Para el lector contemporáneo Peter Russell aplicó un expediente cómodo a la *Celestina*: las porciones de texto “nuevo” van en cursiva (ed. 1991). Pero pocas veces la solución (al menos momentánea) se resuelve con tanta facilidad (Infantes 2010).

El asunto de las redacciones varias y las variaciones de autor traen de cabeza a los editores de todos los tiempos (Pasquali 1952: caps. VI y VII; Brambilla 1984: Parte seconda). ¿Cómo representar esa vida del texto, su génesis y desarrollo? La editora de *Flor de Santidad*, de Valle-Inclán (ed. 1993), se limita a imprimir todas las versiones conocidas, una detrás de otra, en una especie de ejercicios de estilo a lo Quenau. En otros casos se ofrece una edición sinóptica, como en la *Suma de los pleitos* de Jacobo de Junta en la que trabajó Jean Roudil (ed. 1986), o se edita de forma independiente cada una de las versiones conocidas (como en el caso del *Roman de Troie en prose*, en el de los *fabliaux* o en *Flores y Blancaflor*). Otras ocurre que lo que en apariencia es una versión de un mismo texto en realidad no lo es, como sucede a menudo con la literatura sapiencial, donde se encontrarán clamorosos ejemplos (Taylor 2000). La poesía ha gozado de más suerte, aunque hay casos engorrosos, como las versiones de la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza y en general los poemas extensos (ed. Rodríguez Puértolas 1968). Pueden editarse las poesías completas de un poeta o de un grupo de poetas e indicar tanto las variantes como los itinerarios de lectura posibles (caso, por ejemplo, de los textos y tradición manuscrita de Guittone d'Arezzo).

En fin, cada texto es un grano de trigo y podríamos colmar así muchos silos. Pasaré pues a estudiar unos pocos ejemplos y sus soluciones parciales en el marco de la dicotomía entre tradición *quiescente* y tradición activa (Dain, 1964; Várvaro 1971). Todos los textos presentan la particularidad y la dificultad añadida de tratarse de traducciones vernáculas de textos latinos.

2. Constelación de variantes

Cuando no nos es posible disponer de un cuadro completo de la tradición, cuando ésta es excesivamente abierta, las recensiones o las colaciones no se han completado, como sucede en muchos de los textos medio-latinos, especialmente en aquellos que sólo son secundariamente literarios y en las traducciones, es fundamental disponer de una constelación de variantes significativas, único modo de avanzar en la clasificación y distribución de la tradición textual.

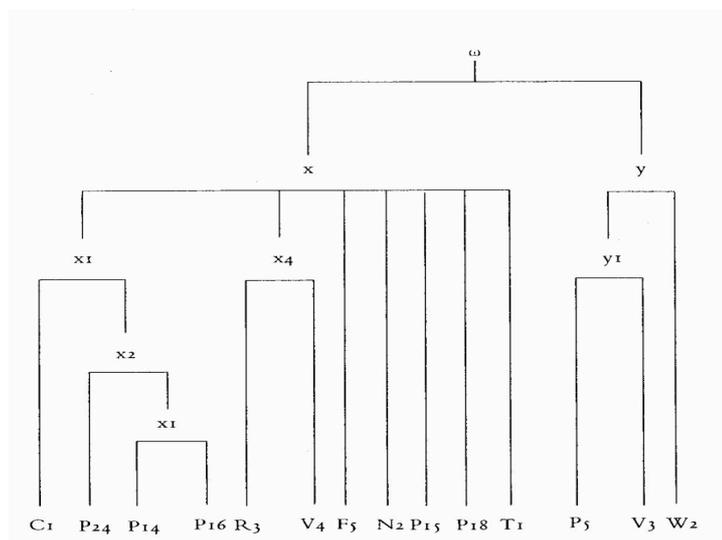
Es fundamental, pues, disponer del censo de manuscritos y, desde luego, la *collatio externa*, tal y como la ha practicado Germán Orduna (2000) y su equipo. Esta *collatio* nos ayuda a clasificar de urgencia textos cuyo cotejo retrasaría la labor durante años.

Es lo que sucede con el texto de Albertano da Brescia y sus traducciones peninsulares. No es difícil dirimir sus diferencias esenciales respecto a la *collatio externa* o a través de una comparación poco detenida. Sin embargo, la verdadera di-

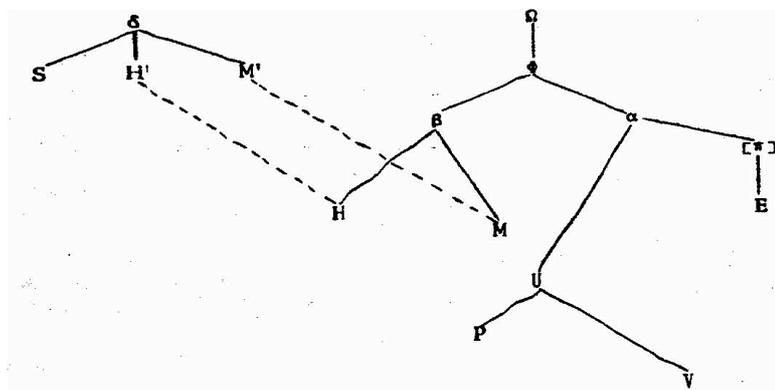
mención de sus problemas textuales sólo la conoceremos por medio de una *collatio interna* lenta y minuciosa.

En tradiciones tan difusas, tan inquietas, como la de Albertano da Brescia, la colación total de todos los manuscritos latinos y sus traducciones o adaptaciones es una labor difícil de llevar a cabo. El texto carece del interés de Dante o Petrarca como para que un especialista de máxima solvencia le dedique toda una vida: ni siquiera es un texto literario en sentido estricto y, aparte de su limitado interés, tampoco es mucho más que un ensartado de sentencias hilado con cierta agudeza y capacidad sintética.

Las ediciones modernas muestran una actitud condescendiente con la filología: la de Thor Sundby (1884) porque no puede considerarse más que como un anexo a otro trabajo de mayor relevancia y porque supone un testimonio más de la tradición tardía, impresa, del texto. La de Paola Navone (1998) porque a pesar del celo puesto en la edición y su óptima utilidad como texto de trabajo para sus colegas, renuncia de forma explícita a enfrentarse a la mole de la tradición completa y propone un *stemma* y un aparato crítico teóricamente discutible y poco verosímil. Propone los textos más antiguos conservados como modelo renunciando a la idea de *recentiores non deteriores* y a reconocer la vida muy activa del texto de Albertano en sus primeros pasos. Aunque existen unos 246 testimonios supervivientes del texto latino, la edición se ha fijado a partir de una selección de 14 *antiquiores* (Navone 1998: CXVII):



Su edición resulta, por lo tanto, una simplificación de los problemas de esa concreta tradición, aunque sea una simplificación muy útil y respetable. Pensemos, por último, que en un texto no literario como la *Doctrina dicendi et tacendi* son más relevantes sus usos concretos que un supuesto original limpio de polvo y paja. Ahora bien, la dimensión real del uso no se obtendrá de la edición y estudio de cada uno de los testimonios completos sino, justamente, en su *reductio* a la reconstrucción de la imagen probable de su constelación que, como en el modelo físico contemporáneo, no permanece inmóvil, sino en perpetuo cambio y movimiento (cf. los problemas señalados por Segre 2010; ejemplos mediolatinos en Leonardi 1994: 79-115 y 313-430; ejemplos específicos para el ámbito ibérico en Bizzarri 1989, 1984 y Miguel Franco, a la que siendo alumna mía hace unos años proporcioné los materiales y método de su fructífero trabajo de 2009).



Este es el *stemma* del *Vergel de consolación* (Bizzarri 1989). Si se considera que la tradición latina del *Viridarium consolationis* está formada por decenas de manuscritos se apreciará con mayor justeza la complejidad de la tradición castellana, de la que sobreviven cuatro manuscritos y tres impresos. No llega a configurar un *stemma* Miguel Franco, pero establece agrupaciones útiles a partir del cotejo entre textos romances ibéricos y la reconstrucción del modelo subyacente (cf. Sánchez-Prieto Borja 1989) en un texto como la *Epistola de cura rei familiaris* del Pseudo Bernardo (p. s. XIII), representada por multitud de testimonios latinos y una constelación de traducciones castellanas, catalanas y aragonesas en manuscritos e impresos que suman hasta 14+2 textos. Interesan sin duda estos textos para el que estudio aquí por su similitud en la tradición textual y en sus usos.

Considero, pues, útil este tipo de trabajos parciales, de mostración de variantes significativas, como labor más que de edición de servicio filológico. No importa tanto leer el contenido de un texto despejado de los errores de su transmi-

sión cuanto conocer el mecanismo por el que esta variación se produce y cómo se expande. Para ello me he remitido a la metáfora de la constelación (para la que no reclamo ningún título de novedad). Para comprender mejor esa lógica de la transmisión sería adecuado que tuviéramos en cuenta un relativismo controlado, apartado con equidistancia de las tentaciones totalitarias del *urtext* en sus versiones más fanáticas y de la atomización del testimonio único. Dicha lógica se denomina en el campo matemático *fuzzy logic* o lógica difusa, y es la que permite a una lavadora automática economizar energía al detectar la mayor o menor suciedad, peso, etc., de la ropa que pretendemos lavar. Esta imagen neuronal de la tradición, en la que cada texto no está ubicado en un lugar concreto y determinado (así como ya se ha desechado la idea de que la lengua reside en una parte concreta del cerebro), creo que es muy acorde con nuestros tiempos, pues desea pensar cada texto como parte de un hipertexto y estudia sus jerarquías organizadas no según una línea vertical inmutable, sino desde el punto de partida y las estaciones de parada de cada uno de nosotros en su actividad filológica.

3. Aspectos críticos de las traducciones vernáculas catalanas y castellana del *Liber de doctrina dicendi et tacendi* (LDDT)

Se conocen hoy dos versiones catalanas del *LDDT* y una castellana. Utilizo, respectivamente, las siguientes siglas: *B*= ms. 3-I-8 de la Real Academia de Buenas Letras (Barcelona); *P*= ms. 20/6/2 de la Biblioteca March (Palma de Mallorca); *M*= ms. 4202 de la Biblioteca Nacional de España (Madrid). *Nav*= texto latino editado por Navone. Se sigue la numeración en capítulos y párrafos de esta edición, que he aplicado con la precisión que ha sido posible a las versiones vernáculas citadas; lo mismo para las siglas de los manuscritos base de su edición. Ofrezco una descripción sumaria en el Apéndice A de este trabajo.

3.1. Manuscritos *BP*

La comparación de 3-I-8 se establece a partir del texto latino según la edición crítica de Paola Navone cotejada con la edición a base de *recentiores* de Thor Sunbdy, la cual no arroja variantes de especial relieve respecto al texto de *B*, aunque sí discrepa en numerosos lugares del texto crítico establecido por Navone. Se ha cotejado, además, con un grupo de manuscritos que contienen el texto latino conservados en bibliotecas españolas, de los que aquí sólo mostraré algunos casos de manuscritos ubicados en Cataluña.

El texto de *B* ofrece la particularidad de conformar una auténtica tradición indirecta impropia, pues cita en latín la mayor parte de las autoridades de Albertano da Brescia y luego ofrece la traducción catalana. Este manuscrito, apenas conocido, salvo por la edición medianamente deficitaria de Bofarull (1868), es copia de un texto anterior actualmente perdido o en paradero desconocido. El texto, como demostré (Valero 2007), formaba parte de un códice único con el ms. 14 de la Biblioteca de Cataluña. Aunque se trata de un códice en folio de mediano lujo es llamativo su carácter propedéutico para el estudio del texto de Albertano, tal y como demuestran los subrayados de las citas latinas, que en ocasiones se deslizan por inadvertencia al texto romance, así como por las llamadas laterales que van desgranando, en una suerte de glosario de autoridades, los nombres de los que dependen las citas incluidas en el mismo.

El interés de *B* se cifra en que podemos comparar su texto de forma directa tanto con la tradición latina como con la romance.

Respecto al texto latino son numerosas las divergencias con la tradición más antigua, representada por los textos que colaciona Navone.

Así pues, en el prólogo *B* porta en Pról. 3 “se ceterorum *animalium* domant”, frente a “et/ac ceterorum domatur/domantur”; I.3 “est se inmiscere” / “est inmiscere”; I.15 “pati turbacio” / “pacto conturbato/perturbato”; I.18 “poetst spiritum suum cohibere” / potest cohibere spiritum suum”; I.19 “loqui nescit/ nescit loqui”; I.25 “alium judicas” / “alterum iudicas”; II.10 “Bonum est verum si aliquid non misceatur ibi adversum” / “Bonum est verum si non aliquid illi immisceatur adversum”; II. 11 “debet esse” / “esse debet”; II.54 “debeatis” / “oporteat”; II.81 “haberis” / “abibis”; III.7 “millesies” / “milies”; III.29 “assoties te inimicis tuis” / “associeris inimicis tuis”; III.32 “eum prius / prius eum”; III.49 “evitanda” / “abicienda”; III.58 “id solum celare potest quod” / “id solum novit celare quod”; IV.3 “cuiuscumque” / “cuiusque”; IV.9 “vendere perpetuo iustam” / “vendere iustam”; IV.23 “qui altari deserviunt de altari vivere debent” / “qui altari deserviunt, cum altari participant”; V.32 “expectanda / speranda”.

Tal selección de variantes, aunque no siempre equipolentes, son fiel reflejo de la historia del texto, que asume numerosísimas variantes menores en los más de doscientos manuscritos latinos conservados. Pero hasta aquí no difiere en exceso de algunos aparatos críticos de obras clásicas latinas, donde la mayor parte de la *expolitio* refleja variaciones de orden, sintácticas, morfológicas y también léxicas, sin que el sentido apenas varíe.

En este orden, la tradición indirecta de *B* muestra un comportamiento *normal* a la hora de su clasificación estemática. Algunas de sus lecturas pueden distribuirse en las variantes ofrecidas por Navone u otros textos que he consultado, sin que sea posible, sin embargo, establecer una relación directa con ninguno de esos manus-

critos o ramas. Si ello no es posible se debe sin duda a que la *recensio* del *LDDT* se encuentra, todavía, en mantillas.

Más interesantes son las adiciones, omisiones o trastornos de orden dentro de algunos párrafos, que permitirán un rastreo más eficaz de los antepasados de *B*.

En I.20-23, por ejemplo, *B* cambia el orden más frecuente del discurso (el que se encuentra en *P*), siendo 23-20-21-22, por un salto evidente de párrafo. En este caso puede tratarse de una innovación exclusiva del copista de *B*. Algo similar podría ocurrir en el apartado de omisiones, mientras que no se demuestre que las mismas se daban en un antepasado directo de *B*, como en la omisión de I.35 “*Rerum finis habet criment et omne decus*”, quizás debida a un salto de igual a igual “*principium finem (...) principium finem*”; I.37 *om.* “*qui fuit optimus philosophus*”, donde *P* sin embargo traduce “*qui fo gran philòsoph*”; I.39 *om.* “*Verba enim sagittis sunt quasi similia*”, que en este caso tampoco traduce *P*; II.40 *om.* *BP* “*et mitigat inimicos*”; II.59; II.63 *om.* “*iniuria unius*”, aunque luego sí lo traduce; I.73 *om.* “*in libro De summo bono*”; I.82 *om.* “*in aure <Maure> sequense magis*”, donde sí aparece “*in aure*” pero luego no lo traduce, mientras que *P* sí “*de hore*”; III.24 *om.* “*diu*”; IV.4 *om.* “*ut Cassiodorus ait*”, mientras *P* “*segons diu Casiodorus*”; IV.19 *om.* “*neque dolor*”; IV.22 *om.* “*ut decreta clamant*”, mientras *P* “*segons dien los decrets*”; V.51 *BP om.* “*somnia*”; V.52 *om.* “*habundantia*”, mientras *P* “*en tota hobra haura habunda[n]tia*; V.54-61 *om.* *BP*, pasaje clave en el que coinciden las dos traducciones catalanas y donde se eluden sentencias de Pamphilus, Sócrates o Salomón; V.7 *om.* *BP* “*ut Seneca dixit*”.

Las adiciones en sentido estricto brillan, sin embargo, por su ausencia, al contrario de lo que sucede en numerosos códices latinos, tanto antiguos como *recentiores*, donde abundan las llamadas interpolaciones. Pero, ¿puede hablarse de interpolaciones reales en textos sentenciosos como el *LDDT*? Por ejemplo, en II.18 *B* lee “*antequam moriar*”, como tres testimonios latinos existentes en Cataluña, sintagma que no aparece en el texto de Navone.

Paso ahora a considerar algunas auténticas divergencias de lectura y sentido, algunas de ellas de carácter crítico y otras de carácter más mecánico, como la primera que citaré, que no carece, empero, de importancia.

En Pról.8 se introduce el *exemplum* (“*exempli*” *BP*) [*vs. semejança <similitudinem (M=N2)*] del gallo. *B* lee “*Del qual*”, sin duda por un error en la lectura de las grafías inducido por la puntuación, sin que el texto, pese a la evidencia del sentido, fuera luego corregido. *P* da la lectura correcta “*del gall*”. He aquí un caso en que el editor debe enmendar sin titubeos, lo que no hizo Bofarull, por ejemplo. Es el caso también de I.4 “*pren lo ha*”, error de copia que debe enmendarse por “*pren lo ca*”, ‘coge al perro’. El pasaje creó algún que otro conflicto, quizás debido a su modelo, pues ni *B* ni *P* traducen el adverbio “*ter*”, mientras que sí lo hace el texto

castellano de *M* “ante que cante tres vegadas”, o los romanceamientos italianos de Andrea da Grosseto y Sofredi dal Grazia, respectivamente: “lo qual si percuote tre volte innanzi ch’ei canti”; “anzi che canti si percuote coll’ale tre volte” (Segre, ed. 1969).

Más interesante resulta la lectura de I.8: “virtus enim est cohibere motus animi turbatos et ad petitiones inobedientes efficere rationem” / “Virtus est cohibere motus animi turbatos et appetitiones efficere rationi”, esto es, conducir a los apetitos a la razón. *B* traduce: “a les demanes inobedientz fer rahó”. Y en *P*: “Car diu Tulli: virtut es al hom saber refrenar los moviments turbats en les demandes e petitions que hom vol fer e aquell fer los obedients a rahó”, que se basa en una lectura como la que porta el manuscrito latino 68 de San Cugat (Archivo de la Corona de Aragón): “Virtus enim cohibere motus animi turbatos et ad petitiones obedientes...”. El modelo de *BP* en este caso era similar al latino del ACA, pero habría que dirimir si *B* yerra por su cuenta o lo hace a través de su modelo, en ese caso distinto del de *P*.

La poligénesis no sería extraña, en realidad. En ninguno de los tres manuscritos latinos conservados en Cataluña (pero tampoco en otros testimonios latinos españoles del *LDDT* que he consultado) se lee *hereticis* en vez de *heredibus* en un paso de I.26, pero sí concuerdan los textos latinos de Cataluña (San Cugat, 68; Arxiu Municipal de Barcelona, ms. B66; Biblioteca Universitaria de Barcelona, ms. 584) en la innovación o añadido *idola* en la frase “qui abhominaris (idola) sacrilegium facis”, aunque *B* va más lejos al introducir “ydola sacrificium”. Así pues, entre más de una docena de testimonios peninsulares consultados, sólo *BP*, a pesar de ser independientes entre ellos, concuerdan en su afinidad a un texto soporte difuso.

I.26 “qui abhominaris ydola sacrificium facis Deum in honoras” [ACA, B66, BUB: “idola sacrilegium”] / “qui abhominaris sacrilegium facis, deum inhonoras”, esto es ‘tú que abominas del sacrilegio, deshonoras a Dios’. *B* traduce: “Tu qui aborreys les ydoles faç sacrifici car Deus desonres”; y *P*: “Qui has en abhominació les idoles fas sacrilegi e desonor a deu”.

Como ya he sugerido, sería precipitado pensar en una filiación muy estrecha entre *BP* a pesar de estas coincidencias, dada su disonancia en otros lugares, tanto en aspectos menores como “joventut/adolescencia” o la omisión de II.41 en *P* “Et per ços diu que no or en bosa haia mel en bocha et per ço aquel qui paraulas suaus diu tostemp te mel en bocha” (versión alternativa a “Silva tenet leporem, sapientis lingua leporem”) u otros más llamativos, como en V.9, donde *B* se hace el típico lío de nuestros estudiantes con los bífidos Menéndez [y] Pelayo u Ortega y Gasset: *B* “segon sentencia de dos doctors March et Tulli” / “secundum sententiam Marcii Tulli” / *P* “E diu Tulli”. Es cierto, de todos modos, que estas lecturas alternativas

no pueden considerarse, *stricto sensu*, separativas. Tampoco podría hacerse así con las variantes traductológicas o redaccionales del tipo que se atestigua en VI.11, donde *B*: “es axi com la guitarra que esta en lo fanch o axi com aquel que tostemp plora” y *P*: “E es axi com só de musicha ab crits de plor”, ninguna de las cuales traslada con exactitud el texto latino.

Más claro es, con todo, el pasaje IV.12: *B* “Turpe lucrum fugito ut venenum” = ‘verí’ / “turpa lucrum ut dispendium fugito”, que es lo que traduce *P* “Fuig a sutze gany axi com a perdua”.

Pero en el párrafo inmediato superior, IV.11, salta la conjunción en un caso que resulta sumamente descriptivo. En el texto de Navone se lee: “Debet enim esse pulcrum et non turpe, quia secundum leges (*Digesta* III 6,5) turpia lucra etiam ab heredibus sunt extorquenda”, esto es, ‘debe ser, en efecto, limpia y no deshonesto [la ganancia personal], pues según las leyes las riquezas adquiridas con deshonestidad deben ser incautadas incluso a los herederos”. *B* lee: “Et tu deus requerir quant parles per utilitat homanal que la utilitat sia bona et bella, e que no sia sutza, car segons les leys *Turpia lucra etiam ab hereticis non sunt extorquenda*. Guanys sutzes et dolentz no deu hom desigar ni en cara que hom los deya haver *de infell*”; mientras *P*: “que si per lo bé e profit humanal parle que sie proffit e de cosa bella e honesta, car segons les leys guanys de sutz cosa nols deu hom prendre ni demanar dels *hereges e ja menys dels catholicis*”.

En II.51 *B* lee “insipientiam” / “imprudentiam”, que traduce por ‘bestieia’ y *P* por ‘follia’. Tal lectura común se puede explicar por motivos más o menos mecánicos. Es caso similar al de VI.10 “insipientiam” / “sapientiam” (‘no celebres inoportunamente tu sabiduría’), donde *BP* ofrecen “follia” como traducción. Téngase en cuenta que en ocasiones se copia mal el texto latino en *B* pero luego se ofrece la traducción correcta, como en VI.41 “dilectandi” / “dilatandi”, donde *B* “dilactar” y *P* “dilatar”. Igual sucede al contrario, en otra *lógica* confusión “homo paciens” / “homo sapiens”, donde *B* da “om pacient” pero *P* “hom savy”; parecida a VI.35, donde *B* “sisenament salutacions” / “sexto soluciones” y *P* “sesenament les solucions”. Otros errores de este género se encuentran en la copia de *B* con respecto a Nav, como en IV.20 “mendaci” (‘de falsa’) / “mendici” (‘mendigo’); V.9 “mentatur” / “mereatur”; “expoliata” (‘despojada’) / “expolita” (‘expuesta’); V.16 “docere” (‘enseñar’, atestiguado en ACA y BUB) / “decere” (‘decente’). Más difícil es de explicar un malentendido gráfico, sin embargo, en la oposición “hereticis” / “heredibus”, que arrastra todo el sentido de la frase.

El cotejo de las lecturas de *B* y *P* con distintas tradiciones latinas, deficientemente clasificadas, permite hacerse la idea de un aire de familia entre *BP* y algunos manuscritos latinos, pero presenta más problemas que soluciones en su perpetuo “donde dije digo, digo Diego”.

3.2. *M*

Otra muy distinta es la historia de la versión castellana contenida en *M*, por completo independiente de los romanceamientos catalanes (se edita por primera vez en el Apéndice B de este trabajo). Mientras los textos catalanes conforman un modelo intelectualmente pasable de la tradición latina, la versión castellana es deficitaria hasta el punto de que sus inabordables desvíos dificultan de manera extrema la posibilidad futura de su filiación una vez que los estudios textuales acerca del *LDDT* hayan avanzado como es de esperar.

Dado el carácter del código en que se enmarca es probable que nos las hayamos con una compilación escolar, de ámbito universitario pero de corto vuelo, para cubrir necesidades pastorales. La cantidad de omisiones y renunciados frente al texto latino nos recuerdan al estudiante perezoso de latín que, una vez acabada su prolija labor, no se toma la molestia de revisarla. Conjeturas aparte, mostraré un conjunto suficiente de hechos.

3.2.1. Omisiones

I.10: “Nam istud *re* reiterationem denotat, ut dicas *requiras*, id est, *iterum* *queras*; sicut enim *repetere* dicitur quis, id est, *iterum* *petere*, ita *requirere* quis dicitur, id est, *iterum* *querere*”; I.16: “Et de ira et irato atque iracundo plenius scire volueris, lege in libro quem composui *De amore et dilectione Dei et aliarum rerum et de forma vite* in titulo ‘De amicitia iracundi hominis vitanda’”; I.21: “El alibi Salomon dixit: ‘Aurum tuum et argentum tuum confla et verbis tuis facito stateram et impone ori tuo frenos rectos et attende ne forte labaris in lingua et sit casus insababilis in morte’: esta puede ser una omisión por salto de lugar a lugar; I.35: “Verbi principium, finem circumspice verbi”; I.41: “Sicut et infactis dubiis melius est non facere quam facere”; II.10: “Nam ut idem ait” (*i.e.* Casiodoro); II.14: “in libro *De formula honeste vite*”; II.15; II.20: “non enim possumus versam veritatem scire / non enim possumus aliquid extra veritatem, sed pro veritate”; II.24; II.28: “*de formula honeste vite*”; II.36; II.37: “quarto *requiras*”; II.48: “prima”; II.51: “*de formula honeste vite*”; II.60: “Nono *requiras*”: fusiona con el apartado 8 unos párrafos que son del 9 y luego “el noveno artículo non lo fabla, e por ende no es aquí scripto”; II.71-72; II.87; III.11; III.40: “Argue sapientem et diliget te”; III.41: “Et Seneca dixit”; IV.4: *om.* referencia a Casiodoro; IV.14; IV.20: *om.* referencia a Casiodoro; IV.22-24: en relación con los malos comportamientos de algunos clérigos; IV.31-34: compendio de lo que en el texto latino resulta reiterativo; V. 3-4: compendio; V.6: “in tarditate, in quantitate et qualitate”: faltan 3 de los 5 principios mencionados en el texto latino; V.9: “ut

secundum Marci Tulli, etc.”; V.10: compendio; V.12: sobre los acentos, etc.; puede considerarse reiterativo con respecto a 11; V.33: *om.* cita de Casiodoro, quizás por similitud con la siguiente sentencia con la figura de Salomón; V.36; VI.9: por reiteración; VI.12: “Nam ut idem ait: ‘Musica in luctu importuna narratio’”; tampoco traduce en 11 “musica in luctu”; rehace todo el párrafo; VI.14-16: “Nam ut ait Salomon”, y condensación; VI.21-27: omisión fundamental de aspectos básicos de la técnica retórica respecto a las embajadas, etc.; VI.32; VI. 38-46: la omisión más extensa.

3.2.2. Interpretaciones, añadidos, versiones libres

Algunos de los pocos añadidos con base textual de *M* proceden de su modelo latino, como la frase de I.10 “ca non se excusa que non ladre o non le muerda” (*om.* Nav), que se puede rastrear además en adaptaciones indirectas del *LDDT*. Pero lo que más abunda son los pasajes de interpretación libre, en ocasiones disparatada, de *M*. Frente a las versiones de *BP*, *ad litteram*, *M* es un buen ejemplo de *interpretatio ad sensum*, no por sólida voluntad intelectual sino, más bien, por demérito del traductor, que se enfanga en no pocos pasajes.

Sucede, como digo, en numerosos lugares, entre ellos I.23, I.29, I.34, I.37, I.40, II.14, II.16, II.22, III.4, III.20, III.58 (una buena muestra de *amplificatio*), IV.14, IV.43 (otra *amplificatio* del muy escueto “Et iterum: tria sunt contraria consilio: festinantia et ira atque cupiditas”) o VI.12. Son más, en realidad, de los que menciono.

Algunos ejemplos de error interpretativo son divertidos, como II.29: “enbiava a los de Timotheo”, por “Ad Timotheum”, donde, además, añade una glosa a la cita de san Pablo; en II.54, “a los tesalonicenses” por “Ad Colossenses” o en II.62: “ad Colanister” por “ad Colossenses”. ¿Qué diría un psicoanalista con respecto a esta especie de urticaria con respecto a los textos de san Pablo? Las introducciones de las citas manifiestan, de hecho, numerosos problemas de escrituras alternativas, desde la llamativa de II.81: “Marçiales Catón dixo” por “Martialis dixit” o V.25: “Séneca dixo algunas cosas de la forma de la vida honesta” por “Seneca *De formula honeste vite dixit*”, a las muy abundantes pero inocentes como I.10: “dixo otro philósopho” / “Jesus Sirac dixit”; “E dize in philósopho que dize Tulio” / “Ait enim Tullius”; “E dixo otrosí” / “Et alius dixit”; I.32: “E dixo otro sabio” / “Et Jesus Sirac dixit”; I.34: “E dixo un sabio” / “Dixit enim Jesus Sirac”; I.43: “E dixo otrosí” / “Et alius dixit”; II.25: “segund dize Séneca” / “ut beatus Augustinus dixit”; II.45: “E dixo Séneca” / “Ait enim Salomon” (quizás por confusión en una abreviatura); II.57: “dize la santa scriptura” / “Scriptum est enim”; II.59: “dize un sabio” / “Ait enim Jesus Sirac”; II.62: “E dixo un sabio” / “Unde Jesus Sirac”; II.67: “dize un sabio que dize Tullio” / “Ait enim Tullius”;

III.5: “e esto dixo Séneca” / “Ait enim Seneca in epistolis”; III.53: “Ait enim Augustinus” / “esto dixo Seneca”; V.51: “Salomón” / “Salomon in *Eclesiaste*”...

Tal siembra de inconsistencias modifica por completo la posibilidad de verificación razonable de las autoridades y su cita por un lector técnico a la hora de su uso. Sabemos que muchos de estos textos fueron utilizados para la predicación o la composición de distintos tipos de discurso, y que las citas falsamente atribuidas son norma en los textos medievales, pero *M* descuella por su escaso criterio.

En fin, basten unos pocos ejemplos de errores de traducción. En III.34 dice *M*: “non debes hablar a orejas de los omnes sabios, ca siempre desprecian la doctrina de tu boca”, frente a “In auribus insipientum ne loquaris, quia despicient doctrinam eloquii tui”; así pues, justo lo contrario. En IV.27 *M* traduce “non devemos rogar a los torpes” por “ut non rogemus res turpes”. En VI.19 parece que el traductor, poco ducho en la exégesis escrituraria, prefirió verter “teología” por “tropológica”.

La clave de estos y otros errores no reside en el error en sí mismo, sino en la aparente falta de revisión del texto en los lugares donde el sentido aparece claramente deturpado.

Existen pasajes, con todo, cuya dificultad no es ajena, por ejemplo, a las versiones catalanas. Pondré un único ejemplo (III.60): “*Prospice te circum si vis proferre sinistrum* [Walther, 22720a], ne lateat forsan qui maledicat idem”, esto es, “mira a tu alrededor si deseas tener auspicio favorable” (donde “auspicio” parece una interpretación razonable de Navone). *M* lee: “deves parar mientes que non digas cosa desonesta, nin por *ventura* sté ay alguno a quien parezca mal lo que tú dizes e te diga mal por ello”. *P*: “Si vols dir malesa guarda a deu que deu ho hoge e que algun home damagat no diga ton pecat”. *B*: “No vullés dir mal de negu, car Deus te hou et Deus te veu e aquels que te oyrien dir mal te maleyrien”.

4. Aspectos críticos de las adaptaciones vernáculas catalanas y castellana de *Li livres dou Trésor* y su relación con *LDDT*

Tres son las vías de transmisión del *LDDT*, una la copia de textos latinos que circularon por la Península Ibérica durante toda la Edad Media, en especial a partir del siglo XIV, las otras dos interpuestas, una por traducción, como acabo de exponer, y la otra por mediación de la adaptación del *LDDT* en el *Trésor* de Brunetto Latini, que circuló tanto en su versión original como en sus traducciones completas al catalán, el aragonés y el castellano, así como en sus versiones exentas, aspecto que estudiaré aquí en un texto catalán y dos castellanos, respectivamente. Adopto las siguientes siglas: *B1* (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. 42), *B2* (Barcelona,

Biblioteca de Cataluña, ms. 3190) y *M* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2882). Breve descripción en Apéndice A.

Fue Riera i Sans (1989: 709) el primero en identificar estos textos, que se presentan como *retóricas* en sus rúbricas iniciales, con el *Trésor* II.62-67. Riera dejó entender que la versión castellana del *Cancionero de Ysar* (*M*) dependía de la catalana *B1*, y Morrás (1993) desveló su presencia, también, en el ms. 3190 (*B2*), que relacionó con la versión catalana.

Ahora bien, hasta ahora no se ha demostrado de forma fehaciente cuáles son las relaciones textuales de estos textos entre sí y con las copias del *Trésor* o sus traducciones ibéricas. Ése es, precisamente, mi propósito, aquí parcial (un desarrollo extenso lo ofreceré próximamente en *Incipit*).

El interés de estas relaciones, más que en la filiación de cada uno de los textos, reside en que ellos conforman entre sí, de nuevo, una tradición inquieta, difusa.

¿Es cierto que *B2* y *M* dependen de la traducción catalana de *B1*, como se ha sugerido? Veamos un ejemplo en apariencia anodino. Es el típico caso que se eliminaría en una selección de variantes, pues podría pensarse que se trata de una mera coincidencia poligenética en la traducción, pero que en realidad resulta de una selección de la tradición textual. El orden de los párrafos sigue la edición de Carmody (1948).

En 63.15 *B1* lee “paraules ergulloses”, frente a *B2* y *M*, que portan “malicio-sas palabras”. Es lo que impone el texto francés, “malicieus”, y así también la traducción catalana del *Trésor* de Guillem de Copons, “maliciós”, o las versiones aragonesa y castellana, “maliciosa”. Estadísticamente se diría que se trata de algo más que una innovación casual de *B1* y que depende, más bien, de un modelo subyacente distinto al de *B2* y *M*.

Un poco más arriba se traduce así “in gratia sale sit conditus” del *LDDT*. *B1*: “dinada de sal de gracia”; *B2*: “dinero de sal de graçia”; *M*: “digna de sal de graçia”, donde el ms. castellano 4402 de la BNE, aquella traducción que he calificado de defectuosa, se atiene al latinismo crudo: “condida con sal de graçia”. El texto francés editado por Carmody dice “condiee de sel de grasce”, la versión de Copons “saborada de sal de gracia”, la aragonesa “condida de zelo de gracia”, y la castellana “guardada de gracia”. Maravillosa variedad, por cierto.

Más abajo se lee un caso similar al primero, una lección de *B1* frente a *B2* y *M* en 63.14, donde *B1*: “amor es cosa noble”, y *B2M*, “amor es cosa movable”, que consueñan con Fr.: “amours est chose muable”, Copons, “amor és cosa mudable” y Cast.: “amor es cosa mudadera”, pero no con Arag.: “amor es cosa notable”, más cercano a *B1*.

Los textos de cada uno de los manuscritos muestran entre sí un número elevadísimo de acuerdos y desacuerdos y, en cierto sentido, en tanto además que tra-

ducciones, pueden considerarse prácticamente como variantes de autor a las que hay que atender, salvo clamorosos errores, en sus propias peculiaridades.

Sirva un caso, en 62.4, que sería rechazado desde el punto de vista teórico para la constitución de un *stemma*, pues se trata de la traducción de un refrán, siempre sujeto a modificaciones particulares:

B1: “car stranya cosa es veher una buscha en luyll daltre e en lo seu no un gran tron”, similar a Arag.: “por que stranya cosa es veyer una busca muy chica en el oio del otro e en el suyo no veyer un grant tronquo”.

B2: “ca estraña cosa es veer la mota en el ojo ajeno e no veer en el suyo una gran viga”, cercano en parte a Fr.: “car strange chose est a veoir une deliee poudre en l’uel d’un autre, et le sien ne voit un grandesime rien” (<res).

M: “que estraña cosa es ver una paja en el ojo de un vezino e no ver en el suyo una viga”, próximo a Copons: “car stranya cosa és veure en l’ull d’altre una palla delicada, e no veure en lo seu una gran biga”. Cast.: “E acaece muchas vezes que veemos más aína la maldat que otro faze que non la nuestra e vee el omne en el ojo del otro una *pequeñuela* paja e non vee en el suyo una grant viga”.

He aquí un juego de combinaciones por pares sobre las cuales se podría establecer una hipotética filiación que no existe, sin embargo, en la realidad. Ninguno de los textos depende directamente del otro. Sería muy sencillo atenerse a la poligénesis o a las equipolencias *tronco/viga* por tratarse de un refrán, pero más bien se diría que lo que ocurre en los textos, como se certifica en otros lugares, depende del gran número de arquetipos interpuestos entre el arquetipo mayor y sus descendientes directos o indirectos, entre los cuales debió existir, además, una gran transversalidad. La edición de Carmody, para el caso, sirve de trampa, pues no recoge más que una limitada porción de la amplia tradición del *Trésor* (Holloway 1986).

El problema, pues, en esta constelación de textos es que su característica *varietas* hace cuasi irreductible la dispersión textual a la edición crítica de una familia. Hacernos cargo de la entidad difusa de estas relaciones no debe desalentarnos, sin embargo, sino todo lo contrario: resultan más engañosas las certezas que las contrariedades, porque lo que explica o describe de alguna manera la vida de estos textos no es su congruencia, sino su azarosa disposición. Y aquí es donde la filología nos da un ejemplo de historia de la cultura y la posibilidad de una hermenéutica.

Apéndice A

1. Manuscritos catalanes y castellano en que se contiene la traducción del *Liber de doctrina dicendi et tacendi* de Albertano da Brescia

§ Barcelona, Biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, ms. 3-I-8 (+ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. 14)

[1] *Liber DDT*, fols. 1ra-12va; [2] Jafudà Bonsenyor, *Paraules de savis i de filòsofs*; [3] Albertano da Brescia, *Liber consolationis et consilii* (en catalán: *Llibre de consolació i de consell*), Pergamino, 365x235, gótica semicursiva, s. XIV.

§ Palma de Mallorca, Biblioteca March, ms. 20/6/2 (*olim* Medinaceli R. 6621)¹

[...] *Tractatus de Judiciis. Variorum auctorum*; [*] *Liber DDT*, fols. 215v-220v (Marro en Valero 2007: 13 n19, al corregir a María Morrás, que estaba en lo cierto); [...] *Tractatus de Judiciis. Variorum auctorum*, Pergamino, Ø, gótica semicursiva, s. XIV.

§ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 4202

[1] Jacobo de Benevento, *Vergel de consolación del alma* (texto M). “Este libro fue escrito en la hermita de Sancta Maria de Calahorra que es en el termino de Sant Çibrian de Amayuelas e scriviolo Alfonso Redondo, clerigo del dicho lugar, & scriviouse en el anno del Sennor de mill & quatroçientos & çinquenta & nueve annos, acabosse a treze dias del mes de abril anno suso scripto”; [2] *Cateçismo explicado con partes en latin*; [3] *Doctrina de sant Theodoro e de sant Bernaldo para bevir sin pecado*; [4] *Doctrina de la humildat que sant Bernaldo nos dio por doze grados*; [5] *Liber DDT*, fols. 51r-57v; [6] Capítulos del *Vergel de consolación del alma* (texto M’); [7] *Sermón sobre los Salmos penitenciales*; [8] *Exposición sobre el “Quicumque vult”*; [9] Capítulos del *Vergel de consolación del alma* (texto M’); [10] *Tratado sobre la fe*; [11] *Tratado de las confesiones que fizo el Tostado de Madrigal*. “Esta confession escrivio Antonio Aguado clerigo de Sant Çibrian en el estudio de Salamanca. & acabose lunes a diez dias de marzo, anno de Nuestro Salvador Jhesu Christo de mill & quatroçientos & sesenta annos”; [12] *Los diez mandamientos de la ley*; [13] Ocho sermones *En la Fiesta del Corpus Christi, Purificación de la Virgen y su asunción, Sobre la fiesta de un apóstol*; [14] *De ordinis ecclesiasticis*; [15] Fragmentos de

¹ En este caso he trabajado con las fotografías que me proporcionó D. Fausto Roldán. Quedo pendiente de una inspección ocular directa.

san Agustín, *Libro de la verdadera penitència* y otros dos de Alejandro de Hales, *De descensu ad inferos et De penitència*, Papel, 280x215, gótica cursiva, 1459-1460.

2. Manuscritos catalán y castellanos en que se contiene la adaptación del *Liber* de Albertano da Brescia según Brunetto Latini, *Li livres dou Trésor*

§ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. 42

[1] Jafudà Bonsenyor, *Paraules de savis i de filòsofs*; [2] Baracan, *Breviari de regiment d'alberg* [Brison, *Economica*]; [3] *Liber DDT*, fols. 42-52v; [4] Jaume Escrivà, "Pus que demandat m'avets", Papel, 147x90, gótica cursiva, 1390-1410.

§ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. 3190

[1] *Medea* (fragmentaria; trad. castellana de la catalana atrib. Antonio de Vilaragut); [2] *Liber DDT*, fols. 37r-49r (*olim* fols. 102r-114r); [3] *Buenos dichos por instruir a buena vida*; [4] Salustio, *Estorja de Jugurta* (trad. Vasco Ramírez de Guzmán), Papel, 197x140, gótica cursiva, ca. 1450.

§ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2882 (*Cancionero de Ysar=MN6c*)

[...]; [1] Jafudà Bonsenyor, *Palabras de sabios y filósofos*; [2] *Liber DDT*, fols. 287v-292v; [4] *Pecados capitales*; [5] Pseudo Bernardo, *Regimiento de la casa*; [6] *Flor de virtudes*; [...], Papel, 270x185, gótica cursiva, 1470.

Apéndice B

Aquí comienza el libro de Albertano²

[1] La ayuda de Dios padre e hijo e espíritu santo, que son tres personas e un solo Dios verdadero, e es comienzo e fin, sea en el comienzo e en la mead e en el acabamiento desta obra [2] que yo quiero esponer por razón que muchos yerran en su dezir. Et non ay omne que su lengua pueda domar segund le conviene. [3] Et desto da testimonio Santiago e dize que “la natura de las bestias e de las serpientes e de las aves e de todas las otras cosas doman los omnes, mas dize que non ha omne que pueda domar su lengua”. [4] Et por ende yo, Albertano, pensé de conponer una breve doctrina sobre el dezir e el callar, e darte la he a ti, mi fijo Estefano³, la qual doctrina se entiende en este verso que se sigue:

[5] “Quis, quid, cui dicas, cur, quomodo, quando requiras”. [6] Et por estas palabras que se ponen en este verso son usadas de entender e muy generales e engendran obscuridat en los coraçones de los que las oyen, [7] porque propuse en mi voluntad de las exponer e declarar segund el entendimiento de la sciencia, maguer que otros lo podrían mejor exponer e declarar. [8] E por ende, mi fijo mucho amado, quando desseas de dezir alguna cosa piensa primero en tu coraçón aquello que quieres dezir a semejança del gallo que ante que cante tres vegadas se fiere con sus alas.

[9] E por ende, en el comienzo de lo que quieres dezir ante que el tu espíritu traya a la tu boca ninguna [fol. 51ra] | palabra de lo que quieres dezir cata quién eres primeramente que fables e cata e para mientes en todas las cosas que son dichas en este verso que es de suso scripto. Et otrosí te mientes en ti mismo e de cabo cátrate bien e aún otra vez para bien mientes en ti mesmo e piensa en tu coraçón e más⁴ entre ti quién eres tú, qué quieres enseñar e reprehender a los otros.

[I]

[1] Et cata si aquello que tú quieres dezir pertenezca dezir a ti o a otro ante que a ti. [2] E si vieres que non pertenesçe a ti de lo dezir non te debes entremeter a lo dezir. [3] Ca las leys dizen: “en grand culpa cae el que se entremete en la cosa que le non pertenesçe”, e

² Ofrezco el resultado de una transcripción crítica del texto contenido en el ms. 4202 de la BNE. Prescindo aquí, por motivos de espacio, de las notas críticas al texto (compárese, en todo caso, con lo dicho en el cuerpo del artículo) y, sobre todo, de las contextuales y culturales, que constituirían por sí solas un pequeño tratado. Para mayor utilidad divido el texto según los capítulos y párrafos de la edición crítica de Navone. La *dispositio* en el texto castellano se hace mediante calderones para los períodos y blancos y capitales para los capítulos. La distribución del texto, al no ser mecánica la traducción (*ad verbum*), es aproximativa, así como el entrecorillado de las citas. Puesto que en la tradición medieval no se suele señalar el principio y fin de cada referencia, no siempre es seguro discriminar dónde se inicia la cita y qué partes de ella son, en realidad, glosas o interpretaciones.

³ Ms.: estefato.

⁴ Lectura dudosa.

así segund derecho culpa es dezir yo lo que non pertenesçe a mí de dezir. [4] E por ende dixo Salomón en sus *Proverbios* que “bien así es el que passa por la calle en paz e se entremete en la baraja de otro, así como quien trava al perro que non conosçe de la oreja”, ca non se escusa que le non ladre o non le muerda. [5] E dixo otro philósopho: “nunca te entremetas nin tomes contienda por la cosa de que non se te sigue dapño”.

[6] Et lo segundo requieras a ti mismo e entre ti si stás en sano entendimiento quando alguna cosa quisieres dezir o si el entendimiento del tu coraçón stá turbado. [7] E si fuere turbado debes quedar de lo que quisieres dezir, e mientras la saña te durare debes refrenar algunas cosas que la tu lengua querrá fablar. [8] Et dize un philósopho que dizen Tulio: “grand virtud es refrenar omne los movimientos de su coraçón e las malas cobdicias del coraçón poner so el freno de la razón”. [9] Et por ende sienpre deve callar el que stá sañado, ca segund dize Séneca “el que está sañado e irado sienpre fabla cosas llenas de pecado”. [10] Et dize Catón: “nunca quieras contender sobre la cosa de que non fueres çierto mientras que [fol. 51rb] | stodieres sañado, ca la saña enbarga el coraçón si es verdat o non”. [11] Et dixo otrosí: “la ley vey el sañado, mas el irado non vey la ley”. [12] Et por ende dixo Ovidio: “O, tú, omne, que vençes todas las cosas, vençe tu coraçón e tu saña”. [13] Et dixo Tullio: “la saña sienpre sea alexos de ti, ca con ella nunca se faze ninguna cosa derechamente nin puede omne con ella bien ninguna cosa pensar”, [14] ca “las cosas fechas con algund turbamiento del coraçón nunca pueden ser alabadas por aquellos que stavan presentes quando se fezieron”. [15] Dize Petrus Alfonsi que “la natura de los omnes ha tal propiedat quando stá turbada en su coraçón que non finca con ella ojo del buen entendimiento para que pueda partir e apartar la mentira de la verdat”. [16=0]

[17] Et çiertamente mucho debes esquivar que la voluntad non te muerda como de cabo e te aduga a dezir alguna cosa, mas la gran cobdiçia de dezir que ha el tu coraçón métela tú so el freno de la razón porque non te culpen de fablar. [18] Ca dize Salomón: “bien atal es el que non sabe refrenar su lengua e su espíritu en fablar como la çibdat sin puertas e sin çerca, que puede entrar e salir quien se pagare, pues non ay çerca nin puerta que ge lo defienda”. [19] Et por ende suelen dezir que “quien non sabe callar non puede saber fablar”, [20] porque non sabe qué cosa es callar. Et fue demandado a un sabio que por qué callava tanto, e él respondió: “yo callo porque los locos non saben callar”. [21=0] [22] Et en otro logar dixo el sabio Salomón: “quien guarda su boca guarda su ánima. Ca el que non piensa ante lo que ha de dezir puede caer en vergüeña e resçeibir daño por ello”. [23] Et dixo Catón: “la primera virtud que devía omne aver saber refrenar su lengua [fol. 51va] devía ser. Ca de Dios e de los omnes es amado el que por razón sabe ser atenprado e callado”.

[24] A lo terçero cata en ti mismo e piensa en tu coraçón quién eres tú que al otro quieres castigar o reprehender o quieres alguna cosa dezir a alguno por ventura si puedes ser reprehendido de semejante dicho o fecho de aquello que tú reprehendes a otro. [25] Ca dixo sant Pablo en una epístola que enbiava a los de Roma: “non eres escusado, o tú omne que juzgas, ca en aquello que malamente contra otro juzgas a ti mesmo conprehendes cómo seas en esse mismo pecado enlazado e en essa mesma culpa”; [26] dixo más: “para qué enseñas tú a otro e tú non eres enseñado e predicas a los otros que non furten e tú furtas e dizes que non fagas [*sic*] forniçión e tú lo fazes, e tú que aborresçes los ídolos e non sabes

conosçer a Dios e defiendes que non fagan sacrilegios e tú los fazes”. [27] E dixo Catón: “las cosas que tú a otro sueles reprehender non las quieras tú fazer, ca grand vergüeña es al castigador fazer él lo que reprehende al menor”. [28] Ca “bien dezir e mal obrar no es otra cosa si non a sí mesmo dañar”, e esto dixo sant Agustín. [29] E Catón dixo en otro lugar: “el dicho o el fecho de otro nunca lo reprehendas, ca si él podiere non escaparás, por semejante enxienplo engañado serás”.

[30] Et lo quarto requieras a ti mesmo quién eres tú que alguna cosa quieres dezir e catar si por aventura sabes bien aquello que quieres dezir, ca en otra manera nunca dirás bien lo que non sopieres bien. [31] Et un sabio demandó cómo podría omne bien dezir lo que quisiesse. Et respondió el mismo e dixo: “si tú dixeres la razón que bien sopieres e lo que fueres bien çierto [fol. 51vb] dello e non dixeres las cosas de que dubdares e non eres bien çertificado dellas”. [32] Et dixo otro sabio: “si alguna cosa quisieres dezir cata si tienes sano entendimiento contigo para lo dezir, si non en otra manera pon tu mano sobre tu boca porque non salga della palabra torpe por do te veas en vergüença”.

[33] A lo quinto debes pensar a qué aprovecha lo que tú quieres fablar e sobre qué te fundas a dezir tu razón, e [a] aquel fin traerás lo que ovieres de dezir. Ca muchas cosas dize omne o faze que han buen comienço, mas han mal fin. [34] Et dixo un sabio: “non ha bien en que non falles dos males, e por ende non tan solamente el comienço deve omne pensar, mas el fin”. Et qué es lo que se seguirá de lo que él quisiere dezir, e ante lo deve pensar dos o tres vegadas. [35] Et por ende dixo Panfilio: “el omne cuerdo siempre debe pensar el fin e el comienço de las cosas que quiere fablar”. Ca la fin de las cosas es dubdosa e de lo que cuida omne que le verná honra le viene desonra, e do cuida aver desonra le viene honra. Et por esta manera podrá omne fablar muy mejor lo que quisiere. [36] Si por aventura en la palabra que quisieres dezir te semejare que ay alguna dubda, o si [h]a una buena fin o non, mejor te es entonçe el callar que non el fablar. [37] Et dixo un sabio que dezían Petrus Alfonsi: “si ovieres miedo de dezir alguna cosa non te arrepientas después porque non lo dixiste”. [38] Ca más conveniente cosa es al omne cuerdo de sufrir e callar que non dezir alguna cosa que le non conviene de fablar. Ca vos fallaredes que a pocos pesó porque callaron, mas a muchos pesó [fol. 52ra] | por las palabras que fablaron. [39] Ca las palabras son semejables a la saeta, que sale de la vallesta muy de ligero e non la puede ay tornar tan ayna el vallestero. [40] Et por ende dize este verso: “evolat emissum semper irrevocabile verbum”, que quiere dezir que la palabra bola una vegada de la boca e si es mala o buena nunca más a ella torna. [41] Et por ende en las cosas dubdosas mejor es el callar que el fablar. [42] Et segund dize Tullio el sabio, “bien manda el que vieda que non fagas alguna cosa de lo que dubdares si es bueno o non, ca el bien por sí mismo luzo, e de lo que es dubdoso non sabe omne qué faga”. [43] Et dixo otrosí: “do alguna cosa dubdares non lo fagas, mas siempre debes foir lo que fuere dubdoso al tu entendimiento”. [44] Ca como dize Séneca, “en las cosas que son dubdosas cuida omne dar consejo de cordura e dale de locura”.

[45] Et çiertamente, para entender e exponer esta parte *quis* podría omne alegar e notar muchas abctoridades, mas por amor de scrivir más brevemente sobre ella cunplan estos çinco articulos que de suso son dichos.

[II]

[1] Pues que avemos dicho e notado sobre esta primera parte del verso que comienza *quis*, síguese de ver algunas cosas en razón de la exposición de la otra parte que se sigue adelante que dize *quid*. [2] Et çiertamente en el comienço debes pensar ante que fables si aquello que quieres dezir es verdat o mentira. [3] Ca como dize Ihesu Sirac, “la palabra verdadera deve ir delante de todas las cosas que tú fezieres”. [4] E ante que el dicho e el [fol. 52rb] | fecho e el consejo, la verdat deve ser honrada, ca “ella sola es la que faze a los omnes çercanos e amados de Dios”. [5] Ca Dios es verdat así lo dize él mismo: “yo só carrera derecha e verdadera e vida perdurable”. [6] Pues si de todo en todo debes fablar verdat, sea partida de tus labros e de tu lengua la mentira e falsedat. [7] Et dize Salomón: “más deve omne amar al ladrón que non al que es sienpre mentiroso”. [8] Et dixo otro sabio: “concuerta con la verdat e otorga sienpre con ella e sea de ti sienpre alabada”. [9] Et aún dize Casiodorus que “muy mala es la costunbre que despreçia la verdat”. [10] E entiendo en este lugar la virtud pura en la qual non ay mezclamiento de mentira. [11] E entiendo en otra manera de la verdat simple. Ca dize Séneca: “la razón del que da a la verdat, de manera deve ser conpuesta e simple”. [12] E así en tal manera debes dezir la verdat por que el tu dicho va[1]la tanto llano como jura, porque non aya diferençia entre la simple palabra que tú dixeres o afirmares e entre la jura que fezieres. [13] Ca como dize Séneca: “non vale nada la jura del omne que en su palabra llana es sienpre mentiroso”. [14] Et aún a esto mismo dixo: “non te faz fuerça de dar juramento o de lo dezir por tu palabra llana de entrar en alguna religión si la tu entençión es de todo en todo de lo fazer e guardar la verdat que juraste e dixiste por tu palabra llana”. Ca si Dios es llamado en alguna jura o en palabra llana e después non paresçe tu testigo a te acusar de lo que dixiste o juraste, non quieras por ende ser traspasador de la verdat porque non passes la ley de justiçia. [15=0] [16] Et el omne justo e de claro coraçón nunca descubre la poridat de otro. Ca las cosas que son de callar cállalas, e lo que entiendes [fol. 52va] | que es de fablar fáblalo. [17] E ruega a Dios que sienpre aluengue de tu boca las palabras mentirosas. [18] Et dize que Salomón rogó a Dios e díxole: “Señor, señor, dos cosas te demando e non me las niegues ante que muera; vanidades e palabras de mentira lueñe las faz señor de mí”. [19] Et así como cada uno es tenido de non dezir contra la verdat atán poco deve fazer contra ella. [20] Et dixo el bienaventurado sant Pablo en la su epístola que enbiava a los de Corinthio: “non enim possu-mus versam veritatem scire”. [21] Et tú sienpre di tal verdat que sea creedera, ca en otra manera por mentira te será contada. [22] Et algunas vezes acaesçe que la mentira se assienta en la silla de la verdat. [23] Et por ende dixo de suso que la mentira del todo sea quita de tu boca. Et otrosí non deve omne juzgar por mentiroso al que dize mentira e él tiene que dize verdat si non lo faze engañosamente; [24=0] [25] e “non se escusa de mentiroso el quel sabe la verdat e se escusa con la mentira”, segund dize Séneca.

[26] A lo segundo requieras e pienses lo que quieres dezir si es cosa de que se siga provecho o vanidat. [27] Ca las palabras que omne quiere dezir sienpre las deve dezir con entençión de algund provecho que se siga dellas, e las que fueren vanas e sin provecho callarlas. [28] Et dize Séneca: “la tu palabra nunca salga de la tu boca en vano, mas dando consejo bueno a alguno o enseñándole o mandándole que faga alguna cosa honesta o amo-

nestándole que faga algund bien”. [29] Et sant Pablo dize en una epístola que enbiava a los de Timotheo, dixo: “las palabras feas e llanas non las dexes llegar a las puertas de tu boca [fol. 52vb] | mas esquiválas en quanto tú podieres”. Et si otro las dixere castígale mansamente como querriás que castigassen e emendassen a ti.

[30] Et lo terçero requieras e comide si lo que quieres dezir es cosa con razón o sin razón. [31] Ca las palabras que son de razón siempre las deve omne dezir, et las que son sin razón deven ser calladas. [32] Non es cosa que sea fecha sin razón que mucho sea duradera. [33] Et todo omne que tiene consigo la razón por compañera vençe este tal a todo el mundo con ella. [34] Ca scripto es: “si quieres vençer a todo el mundo sometete a la razón”. [35] Ca “con el freno de la razón puede omne domar los desseos e las vanidades de su mançebía”. [36=0]

[37] Et cata que non digas alguna cosa áspera, mas lo que dixeris sea dulce e manso. [38] Ca las palabras dulçes son dezideras e las ásperas calladeras. [39=0] [40] Et dixo un sabio: “la palabra dulce acresçienta los amigos e amansa los enemigos”. [41] Et por ende suelen dezir que la silva tiene en sí encobierta la liebre e non paresçe, et así el omne sabio puede encobrir so su lengua lo que quisiere dezir. [42] E dixo Panfilio que “la razón que se dize dulcemente que trae e acarrea amor entre los omnes”.

[43] A lo quarto⁵ requieras si dizes algunas palabras duras o blandas. [44] Ca las palabras blandas son de razonar e las duras de callar. [45] Et dize Séneca que “la blanda respuesta quebranta la ira e la palabra dura abiva e ençiende más la saña”.

[46] E lo sexto debes catar si dizes alguna cosa que sea fermosa o por ventura torpe o mala. [47] Ca las palabras fermo [fol. 53ra] | sas e buenas deven ser dichas e las torpes e malas ser calladas. [48] Et por ende dixo sant Pablo en la su epístola que enbiava a los de Corinthio: “non querades ser engañados usando dezir torpes e feas palabras, ca las malas palabras corrompen las buenas costumbres”, e nunca puede ser omne bien acostumbrado si fuere mal fablado. [49] Et en otro lugar dixo a los de Epheso: “toda palabra mala sea de vos quitada e por vuestra boca non sea echada”. [50] Et adelante dixo en essa epístola: “la torpedat e palabra liviana non pertenesçe a la cosa honesta e nunca sea nonbrada en vos así como conviene a los justos e santos”. [51] Et dixo Séneca: “pártete siempre de dezir palabras torpes e feas, ca de las palabras torpes nasce la non sabiduría”. [52] Et dixo Salomón: “el omne que es acostumbrado en dezir palabras de denuesto e feas nunca puede ser enseñado en todos los días de su vida”. [53] Et por ende la tu palabra non sea fea, mas siempre sea condida con sal de graçia. [54] Ca dize sant Pablo en la epístola que enbiava a los tesalonicenses: “la vuestra palabra siempre sea condida con sal de graçia porque sepades cómo convenga a cada uno de responder”.

[55] Et lo séptimo debe requerir entre ti e catar que non digas alguna cosa obscura o dubdosa, mas de lo que sabes que es claro e conveniente de dezir. [56] Ca dize la ley: “chica diferençia es o ninguna entre estas palabras que se siguen si alguno me deve alguna cosa e me lo niega o me lo tiene forçado con alguna razón colorada e por ventura si gelo demando en juizio me responde tan obscuramente contra lo que yo demando, así que yo que demando he de fincar non çertificado e des [fol. 53rb] | amparado de aquello que le yo

⁵ En realidad es el quinto.

demando”. [57] E dize la santa scriptura: “más santa cosa es ser omne mudo que non dezir razón que non le entiende ninguno”.

[58] A lo octavo debes requerir e catar que nunca digas razón alguna ensañosa nin engañosa. [59] Ca dize un sabio: “todo omne que fabla engañosamente es aborresçedero e de veste d’él guardar, ca en toda cosa pensará de te engañar”. Et dize que el engañador non puede aver la graçia del criador.

[60] O, tú, omne siempre debes catar que non digas nin fagas a alguna persona ninguna cosa injuriosa nin escarniosa. [61] Ca escripto es: “a muchos amenaza quien a uno faze injuria”. [62] Et dixo un sabio: “non te quieras rememorar de la injuria que te feziere tu próximo, e tú non quieras fazer a ninguno obras de injuria”. [63] E dixo Casiodorus: “con la injuria que fazen a uno, toda la generaçión de aquél es corrompida e quebrantada”. [64] E sant Pablo en la epístola embiava ad Colanister dixo: “el que faze a otro iniuria tiempo verná que resçibirá aquello que a otro fizo malamente”.

El noveno artículo non lo fabla, e por ende no es aquí scripto⁶. [65] Et dixo Séneca: “non te quexes, espera tiempo, ca otro verná que de la iniuria que alguno te fizo te vengará, o lo que él a ti fizo malamente él lo padecerá”. [66] E debes entender en este logar de qualquier iniuria e escatima, mayormente de aquella que se faze so semejança de bien. [67] Et dize un sabio que dizen Tullio: “non es en el mundo in [fol. 53va] | iuria, más mortal que quando alguno me engaña yo cuidando que es buen omne fiándome de la su bondat”. [68] Et sabe que las injurias e las escatimas atanto son de malas que non tan solamente Dios se ensaña contra aquél que las faze, mas podría acaesçer que un regno se perdería e vernía a perdimiento por tal razón. [69] Ca así como dize Ihesús Sirac, “por las malas justiçias e por los desguisados passa un regno de una gente en otra”. [70] Et non tan solamente debes tú de refrenarte de fazer o dezir a alguno injuria, mas debes contrallar a qualquier que la quisiere dezir o fazer si tú podieres. [71-72=0] [73] Et más santa cosa es si omne lo podiesse fazer sofrir injuria que otro le feziessen en sufriendo o en callando que non vençerla en hablando, e esto dixo sant Agustín: “gloriosus est iniuriam tacendo fugere quam malo respondendo superare”.

[74] A lo déçimo cata que non digas ninguna cosa engañosa, ca non es cosa en la çibdat más engañosa que el engaño so figura de bondat: “nulla maior iniquitas quare ·n· quam silmulata equitas”⁷.

[75] A lo onzeno debes catar que nunca digas cosa de escarnio de tu amigo, nin de tu enemigo nin de otro alguno. [76] Ca scripto es: “al tu amigo nunca le digas en juegos palabra injuriosa”. [77] Et dize más adelante que “el buen amigo después que se vee mal trebejado de su amigo más se ensaña que del enemigo”. [78] Ca el enemigo bien le pesa de los escarnios que fazen d’él, mas non se ensaña tan fuertemente como el amigo. [79] E por tal razón como [fol. 53vb] | esta se va menguando el amor, e segund dize la regla del amor, “si el amor comiença una vez a menguar mucho aína viene a fallesçer, e aún aína se puede cobrar, mas esto finca en dubda”. [80] E así como tú non querrias que feziessen escarnio de ti, bien así non lo debes tú fazer de otro. Ca dize Salomón que “el que locamente magni-

⁶ En realidad lo ha fusionado con el octavo.

⁷ Pasaje de dudosa interpretación. No figura en los manuscritos estudiados.

fiesta los fechos e los dichos agenos non se tarda mucho que non ayan los sus fechos o dichos de ser publicados”. [81] Marçiales Catón dixo: “tú que escarnesçes a los otros non puede ser que tú escapes de non ser escarnesçido”. [82] Et aún adelante dixo: “si escarnesçes al otro o tú eres escarnido todo es culpa”.

[83] A lo dozeno debes pensar que non digas cosa de engaño, ca dixo el propheta: “destruirá Dios los labros que fablan palabras de engaño e la lengua que fabla malas cosas”.

[84] A lo trezeno debes catar que non digas alguna cosa con sobervia. Ca dixo Salomón: “a do es la sobervia ay es el menospreçiamiento, e do es la humildat ay es la sabiduría con gloria”. [85] Et dixo Iob: “si la sobervia subiere fasta las nuves e tocare con su cabeça en el çielo, así verná a caer en tierra a postremas como a estiérco[1] podrido”. [86] E dixo Ihesús Sirac: “aborresçido es delante Dios e delante los omnes el omne sobervioso”. [87=0]

[88] Et en cabo debes tener mientes [fol. 54ra] | que non digas palabra obçiosa. Ca scripto es: “de toda palabra obçiosa somos tenidos de dar razón e cuenta en el día del Juizio”.

[89] E por ende la tu palabra siempre sea de algund buen entendimiento e non sea vana, mas sea con razón e dulce e blanda e mansa e non dura, fermosa e non torpe o mala o obscura o dubdosa o engañosa o injuriosa o escarniosa o soberviosa o obçiosa.

[90] Et esto te do agora postrimeramente por regla general, que todas las cosas que dañan la piedat e la buena asmança e la nuestra vergüença [*sic*]. Et aún porque te lo diga más generalmente todas las cosas que son contra las buenas costumbres non las debes fazer, e por essa misma razón segund la ley de natura atan poco las devemos dezir. [91] Et dixo Sócrates: “la cosa que es torpe de fazer segund yo asmo no es honesto de la dezir”⁸. [92] Ca las cosas honestas déveslas dezir siempre non tan solamente entre los estraños, mas aún entre los tuyos. [93] “Et non deve alguno usar de palabras obçiosas, ca en qualquier lugar es nesçessaria la honestad de la buena palabra e de buena honestedat”.

[94] Et çiertamente muchos enxiemplos podrían ser puestos sobre esta parte *quid* para exponerla e entenderla, mas quanto agora por razón de abreviar estas cosas que son dichas te cumplen.

[III]

[1] Fasta aquí avemos dicho destas dos partes *quis e quid*, e agora trataremos sob esta parte *cui*. [2] E çiertamente quando desseas de fablar alguna cosa de buena razón [fol. 54rb] siempre debes tener mientes quién es aquél a quien lo quieres dezir, si es por aventura tu amigo o enemigo; [3] que con el tu amigo bien puedes fablar lo que quisieres e “non ay más dulce cosa que aver omne leal amigo de coraçón, non que sea amigo de palabra; ca con el leal amigo así puedes fablar como contigo mesmo”. [4] Enpero non debes dezir al tu amigo algunas cosas de que temes ser descubierto, ca si alguna cosa le dixieres e él te lo descubriere la amistança se tornará enemistança. [5] Ca bien “así debes fablar con tus amigos como si lo oyesse Dios, e así debes bevir con los omnes como si lo oyesse Dios”, esto

⁸ Glosa al margen: *non est honestum dicere | quod turpe est facere*.

dixo Séneca. [6] Et dixo otro sabio: “en tal manera debes aver el amigo que non temas que se te faga enemigo”. [7] Et Petrus Alfonsi dixo en otro lugar: “de los amigos que non has aún provado siempre reçela dellos como de enemigos e non fiar dellos como de amigos. Ca por ventura acaesçería que el amigo se faría enemigo e así más de ligero podría buscar el tu daño como quien sabe tu andança”. [8] E por ende la tu poridat de que non puedes aver algund consejo guárdala en ti e non la descubras a alguno. [9] Et por ende dize Ihesús Sirac: “al tu amigo nin al tu enemigo non descubras tu seso, e si es tu pecado non te quieras descubrir, ca él oír te ha e acatar te ha e fará semejança que le pesa del tu pecado e después fará escarnio de ti”. [10] Et dixo un sabio: “si tú que alguna cosa sabes quieres que sea poridat non lo digas a ninguno”. [11=0] [12] Et dixo otro: “el tu consejo o la tu poridat escóndela en el tu coraçón que sea ençerrado así como en cárçel, ca la cosa que tú a alguno has revelado él tiene a ti encarçelado, ca ya te pesa porque lo as publicado”. [13] Et dixo otro sabio: “el que guarda en su coraçón su [fol. 54va] | poridat en su poderío es de escoger quál es mejor”. [14] Ca más sabia cosa es e mejor callarse omne lo que sabe que non dezirlo a alguno e después rogarle que non lo diga a otro. [15] Et dixo Séneca: “si a ti mismo non podiste guardar e mandar que callasses la tu poridat, ¿cómo quieres mandar que te la calle otro?” [16] Et si por aventura de alguna poridat quisieres aver consejo al más tu amigo fiel e que sabes que le has provado en otras cosas, a aquel descubre tu poridat. [17] Et por ende dixo Salomón: “si muchos son tus amigos de mil toma uno para ti al qual dirás tu poridat e descubrirás tu voluntat”. [18] Et dixo Catón: “la poridat que en el arca de tu coraçón tienes guardada non la descubras a otro si non al fiel amigo sea reçebtada, e mostrarás al físico leal la tu dolença o el tu mal”. [19] Et dixo otro sabio: “con tu enemigo nunca fables mucho nin le descubras tu poridat”. [20] Et dixo Isopete: “nunca fies de alguno en dezirle la tu poridat, nin aún de aquellos con quien lo feziste”. [21] Et dixo en otro lugar: “nunca me ternás poridat tú que co[n]migo feziste la maldat, ca temo que serás vil e lo publicarás a mil”. [22] Et esto te digo si por ventura tornares a aver graçia e bien querença e a usar con el que fue tu enemigo. Et scripto es: “nunca omne torna en verdadera seguridad con el que primero ovo alguna mala enemistança”. [23] Ca la manzilla de la malquerença que te ha de quando era tu enemigo nunca bien se le puede quitar quando es tu amigo. [24] Et dize Séneca: “a do por luengo tiempo ençendieron fuego non se puede perder el bafor [sic] dello tan de luego”. [25] E dixo este sabio mismo: “más conveniente cosa es de morir omne por su amigo que morir con su enemigo”. [26] Et por ende dixo Salomón: “al tu enemigo antiguo non le creas en algund tiempo; si te [fol. 54vb] | veniere omilloso e encorvado non le creas. [27] Nin seas del segurado, ca es sabio en catar su provecho e tu dapño e quiere ser tu amigo porque te pueda mejor empeçer so semejança de amigo, pues que non lo pudo fazer quando era tu enemigo”. [28] Et en otro lugar dixo el mesmo: “non creas al tu enemigo quando te llora delante, que si viesse tiempo non se fartaría de tu sangre”. [29] Et dixo Petrus Alfonsi: “nunca te acompañes a tus enemigos como tú puedes aver otros compañeros a quien te acompañes, ca si a alguno algund mal fezieres ellos te acusarán, e si algund bien fezieres escarnio de ti farán”. [30] Et por ende sabiamente deve omne fablar con todos e fazer lo que oviere de fazer cueradamente, ca muchos cuidan que son amigos e por verdat son enemigos. [31] Et por ende dixo este mismo sabio: “todos los que non fueren tus conosçidos nin ovieres avido con ellos alguna conosçença así te debes guardar

dellos e averlos por sospechosos como si fuesen tus enemigos”. [32] Et dize un enxiemplo: “nunca comiençes camino con ninguno si primero non le ovieres conosçido, e si alguno que non conosçes se te llegare en el camino e te acompañare e te demandare qué camino fazes dile que vas más alexos de quanto tú debes ir o más açerca, e si traxiere lança debes tú ir a la diestra parte, e si espada vete tú a la sinistra”.

[33] Et otrosí quando fablares debes catar si fablas (...) con omne sabio. [34] Et dize Salomón: “non debes hablar a orejas de los omnes sabios, ca siempre despreçian la doctrina de tu boca”. [35] Ca “el omne sabio si con omne loco oviere de razonar e contender, si quiera se [fol. 55ra] | ensañe, siquiera se ría, ca nunca podrá aver folgança”. [36] Et dize más adelante: “el loco nunca puede reaçebir las palabras de sabiduría nin te entenderá lo que le dixeres si non le dixeres aquellas cosas segund que él las piensa en su coraçón”. [37] E dixo Ihesús Sirac: “con el dormiente fabla el ome que al loco cuenta palabras de sabiduría, e de que gelo ovieres contado dirá, ¿quién es este que estas palabras dixo?, e dirá, ¿qué dixistes?”

[38] Et otrosí debes catar que non ayas razón con omne escarnidor. [39] Ca scripto es: “non ayas consejo ninguno con omne escarnidor. Así debes foir de fablar con él como foirías de la pençoña [*sic*] que non te enconase. Ca si tú fablares con él en cordura él siempre te fará escarnio con *locura* palabras de [*locura*]”. [40] Et dixo Salomón: “nunca consejes nin castigues al omne escarnidor, si non siempre te querrá mal. E castiga e reprehende al sabio e quererte ha bien”. [41] Et dixo Séneca: “quien castiga o reprehende al omne escarnidor él mismo escarva su injuria o su desonra, e el que reprehende al malo del mal que fizo el malo busca luego manzilla que diga contra él”.

[42] Et otrosí debes catar que nunca ayas razón con omne muy parlero. [43] E por ende dize el propheta: “el varón que es parlero non será levado a su tierra”. [44] Et dize Ihesús Sirac que “si en la çibdat mora algund omne parlero que todos los buenos se apartan d’él. Et al que es loco en su palabra todos le aborresçen”. [45] Et dize adelante que “aborresçen al omne que mucho ~~fab~~ fabla e locamente, que con aquella arte non pueden matar la malicia que se puede levantar de aquella fabla loca”. [46] Et en otro lugar dixo el mismo: “non fables con el omne lisongerero [fol. 55rb] | e la tu leña non la pongas en el fuego”. [47] E “nunca ayas tu consejo con omnes locos, ca ellos nunca toman plazer si non son lo que a ellos plaze”.

[48] Et otrosí debes catar que non fables mucho con los çiniços. [49] Ca dize Tullio que “deve omne mucho esquivar de aver razón *cum cinicis*”. [50] E más en griego, e en nuestro latín quiere dezir *canis*, e por ende se dizen *cinici* así como canes ladrantes. [51] De los quales e de otros semejantes dize nuestro señor Dios: “non echas las margaritas, que quiere dezir, las piedras preçiosas entre los puercos”.

[52] Et otrosí debes catar de nunca contender nin razonar con los malos omnes; [53] que “son así como el fuego, que quanto más leña le echan mayor llama levantará, así quanto más contendieres con el mal omne tanto más se ençenderá en toda maldat”, esto dixo Séneca. [54] E sant Agustín dize en otro lugar: “en la mala alma nunca entra la sabiduría”. [55] Et por ende dixo Catón: “contra los parleros non quieras contender con palabras, ca la palabra a todos es dada, mas la sabiduría pocos la pueden aver”.

[56] Et otrosí debes catar que non razones con omne enbriago o con mala muger. [57] Ca segúnd dixo Salomón, “guárdate del omne embriago, ca nunca te terná poridat ençelada”. [57bis] E dixo Séneca: “nunca encomiendes tu poridat al omne embriago”. [58] Et dixo en otro: “la palabra de las mugeres quando comiençan a fablar aquello saben callar, lo que nunca vio nin oyó contar, más quanto [*sic*] lo que ella sabe ençelar e por tanto te debes mucho dellas guardar”.

[59] Et aún quando algo dixeres siempre debes parar mientes qué omnes son los que te oyen. [60] Ca scripto es: “quando algo quisieres dezir siempre [fol. 55va] | debes parar mientes que non digas cosa desonesta, nin por ventura sté ay alguno a quien parezca mal lo que tú dizes e te diga mal por ello”.

[61] Et çiertamente muchos enxemplos podríamos más traer para disponer e declarar esta parte *cui*, mas quanto agora con esto que es dixo sey tú pagado.

[IV]

[1] Agora vengamos a la exposiçión e declaraçión de esta parte *cur*, e çiertamente esta parte *cur* demanda razón. [2] Et por ende tú quando alguna cosa quisieres dezir debes catar sobre qué razón te fundas, ca en las cosas que omne faze o dize razón deve primero catar ante que faga o diga. [3] Et dize Séneca: “de qualquier fecho que quisieres dezir o fazer debes ante catar razón si lo has de dezir o callar, e de que ovieres pensado el comienço pensarás a qué fin puede venir e así non debe omne fazer o dezir fasta que piense primero el comienço e el fin”. [4=0] [5] Et así como en toda cosa que omne quiere fazer se requieren quatro cosas, las quales son éstas, el que faze, e la cosa que faze, e la cosa de que faze aquella cosa que quiere fazer, e la forma como lo ha de fazer e a qué fin lo ha de traer, bien así en los dichos que omne ha de dezir quatro o çinco razones ha mester de pensar. [6] Porque razón dize aquello que dize e la razón de la tu palabra deve ser por serviçio de Dios e por algund provecho o pro de los omnes o por ventura por algund amigo.

[7] E por todas estas cosas por serviçio de Dios es fecho o lo fazen estos que predicán la fe de Ihesu Cristo.

[8] E por provecho humanal lo fazen así como vozeros e abogados e otros rogadores. [9] Dize sant Agustín [fol. 55vb] | que bien conviene al abogado vender la justa abogadoría e al que es sabidor de derecho vender el derecho consejo. [10] Entonçes quando dizes algunas palabras por provecho humanal debes catar qual es el provecho el qual debe ser onesto e non torpe. [11] Segund las leys las ganancias torpes bien pueden ser demandadas a qualquier que las resçibió de los herederos de aquel que las dio. [12] Et dixo Séneca: “así debes foir de la torpe ganancia como foirías de la pérdida”. [13] Et scripto es en otro lugar: “más querría perder de lo mío que torpe ganancia aver resçebido”. [14=0] [15] E por ende deve ser el provecho atemperado e con mesura. [16] Ca, como dize Casiodorus, “si el provecho traspasa la mesura luego pierde la fuerça e significaçión del su verdadero nombre”. [17] Deve ser el provecho natural e comunal e con provecho de la una parte e de la otra. [18] Ca dize la ley: “igualdat e derecho es alguno non se fazer rico en dapño del otro”. [19] Et dize Tullio: “non puede al omne acaesçer mayor muerte nin mayor dolor que ser otro

enriquecido con el daño que a él viene e mayormente el físico, que si non mata lieva e si mata lieva siempre algo”. [20=0]

[21] Et los que dizen la palabra por serviçio de Dios e por el provecho humanal son los saçerdotes e los clérigos seglares, e lo primero dizen las palabras de Dios por serviçio de Dios, e lo segundo por su pro. [22-24=0] [25] Mas son muchos que non guardan esta regla que trabajan por aver muchas dignidades e calongías e el serviçio de Dios échanlo tras las espaldas e esto non lo devían fazer.

[26] Et otrosí la razón que te deve mover a dezir por tu amigo deve ser justa e de-rechurera e fermosa. [27] Ca la ley de la amistança, segund dize Tullio, es esta: que non devemos rogar a los torpes e que non fagamos rogados lo que oviéremos de fazer por [fol. 56ra] | nuestro amigo. [28] Et non debes fazer por el tu amigo cosa que contenga en sí pecado. [29] Ca “non se puede del pecado bien escusar el que por amor de su amigo quiso pecar”. [30] Ca “si tú quisieres pecar por el tu amigo salvar, el su pecado farás tuyo”. [31-34] Ca “todo omne que da ayuda para pecar el pecado ageno faze suyo”. Et “el que ayuda al que mereseçpe pena fázese condenado en la pena” e “mayor mente si le ayuda en cosa torpe, ca estonçe es doble pecado”. [35] Ca segund dize Séneca, “si pecare omne en cosa torpe e fea el pecado es doblado”. [36] Sin pecado debes tú defender al tu amigo para que seas dicho verdadero amigo. [37] Ca dize Casiodorus: “aquél se deve dezir propiamente defen-dedor, el que defiende sin pecado e con razón”.

[38] Et por todas estas cosas sobredichas deve omne dezir las cosas de grado que entendiere que son aprovechables. Lo primero por serviçio de Dios, lo segundo por serviçio de Dios e por su pro e por provecho de su amigo.

[39] Et maguer que podría omne muchos enxemplos traer para declarar esta parte *cur*, con esto que sobredicho es tú debes pagar, ca lo quise abreviar por non te enojar.

[V]

[1] Pues que avemos leído e entendido lo que es dicho sobre esta parte *cur* vengamos agora a exponer e declarar esta otra parte *quomodo*. [2] Et quiere dezir tanto que quando algo quisieres dezir non tan solamente debes catar por qué lo dizes, mas pensar en qué manera e de qué gesto lo dirás, [3-4] ca así como en todas las cosas que ha omne de fazer deve catar manera en cómo se faga honestamente, bien así e mucho más lo deve catar en [fol. 56rb] | las cosas que quisiere dezir, e si esta manera non guardares nunca podrás dezir cosa que sea bien dicha nin te la oirá otro. [5] Et dize Casiodorus: [...]. [6] La manera para dezir bien lo que quisieres deve aver çinco cosas, conviene saber: lo primero que pronunçe bien lo que dixere; lo segundo que lo diga espertamente.

[7] E çiertamente gran alabamiento viene al omne que bien pronunçia lo que dize. [8] E por ende el que quiere bien pronunçiar lo que dize ante lo deve usar e dévelo dezir en voz nin muy alta nin muy baxa e con assossegamiento del spíritu e del cuerpo e de la lengua. [9=0] [10] Ca el que non quisiere guardar esto non se puede escusar que non le digan loco o fantástico, mas el que bien quiere dezir deve tener su cara muy assossegada. [11] E non diga palabras pomposas nin levianas, nin fable de gorja en el papo nin de grandes voces, nin diga cosas ásperas nin abra mucho la boca nin estienda mucho los labros si bien quiere

pronunçiar. [12=0] [13] Mas téngala comunalmente apremiada e así pronunçiará igualmente e ligeramente, e que cada parte e cada razón sea pronunçiada sobre sí porque los que la oyeren le puedan bien entender. [14] Et algunas cosas son que se deven dezir simplemente e otras de otra manera, así como quien amonesta a alguno o a algunos. Et ay otras cosas que deven ser apremidas [*sic*] como en manera de algund poco de desdén. La oraçión se deve contar a Dios simplemente [*sic*]. Son otras cosas e razones que maguer sean mal dichas con piedad e con humildat las puede omne sofrir e non con desdén. E así la voz del dezir e la oraçión conviene cada una en su tiempo e en su sazón.

[15] Et deve catar que tenga la cara derecha, nin la tenga mucho alta contra arriba nin mucho baxa contra ayuso, nin tuerta la boca nin los labros, nin tenga los ojos fincados en [fol. 56va] | tierra nin la çerviz enclinada nin alta, nin las sobreçejas apremiadas. Ca la cosa que non es conveniente al omne nunca bien le puede paresçer. [16] Et segúnd dize Tullio, “la cabeça de toda arte es fazer tú lo que dizes a otro que faga, ca non te stá a ti bien en dezir buenas palabras e obrar al contrario”. [17] Otrosí non le stá bien al que razona en se morder los labros e los moja[r] con la saliva. Et por ende para departir omne bien su razón non deve ser mayor el movimiento de los labros que el de la lengua, mas las cosas que dixeres pensarlas primeramente e después dezirlas mansamente.

[18=0] [19] Et otrosí quando omne dize algunas granadas cosas e altas razones dévelas dezir más grandiosamente. E quando dize omne pequeñas cosas dévelas dezir sutilmente e bien. E quando dize algunas medianas, nin grandes nin pequeñas, dévelas dezir atempradamente. [20] Otrosí en las pequeñas cosas non se deve dezir ninguna cosa grandiosamente nin altamente, mas dévelo dezir en buena manera. [21] En las cosas mayores, así como de algund fecho granado o de cosa que sea salud de los omnes, deve omne dezir su razón con mayor grandía porque respandezca más el su dicho. [22] En las razones medianas en que non se sigue otro provecho si non para que se deleiten los coraçones de los que lo oyeren es a dezir comunalmnente. [23] Empero, maguer que alguno cuente algunas granadas cosas non deve siempre dezirlo grandiosamente. [24] Et si dixeres alguna cosa que sea de alabança o de denuesto déveslo dezir atempradamente. [25] Séneca dixo algunas cosas *de la forma de la vida onesta* e dize así: “si alabares a alguno alábalo sabiamente e poco, si no denostares a alguno denuéstale [fol. 56vb] | cueradamente; e más escasso de tus palabras debes ser en el denostar que non en el alabar”. [26] Otrosí mucho es de reprehender la lengua de alabança atan bien como la de mesura denostança, ca del mucho alabar nasce el lisonjar, e del mucho denostar nasce el pelear. [27] Nunca alabes a ninguno en su preseñcia. [28] Ca scripto es: “nunca alabarás a alguno delante e después que lo confondas detrás”, ca es cosa que pesa mucho a Dios con ella.

[29] Otrosí debes tener manera en cómo non fables mucho apresada nin locamente nin muy tarde nin torpemente. [30] Ca non pertenesçe a ningund bueno fazer uno e dezir otro. Non deve ser omne ligero a fablar, mas tardinero con manera comunal. [31] Et por ende dize Santiago en una su epístola: “sey ligero para oír e pesado para fablar e tardinero de enseñar”. [32] Et dixo Salomón: “si vieres al omne que es ligero de fablar siempre espera del su castigo ante locura que non cordura”. [33=0]

[34] Et otrosí en juzgando siempre deve ser omne pesado ante que dé sentençia. [35] Ca scripto es: “buen juez es el que entiende de ligero el pleito e le juzga tarde”. [36=0] [37]

Et por ende se suele dezir que “el que de ligero juzga que aína se arrepiente”. [38] Ca en los juizios la tardança buena cosa es e non es de reprehender. [39] Et suélese dezir que “toda tardança es aborresçible, mas muchas vezes la tardança faze al omne más sabio”.

[40] Et esso mesmo non seas ligero en dar consejo a tu amigo o a tu compañero, mas debes ser pesado e non pressuroso. [41] Ca scripto es: “en los consejos lo que muchas vezes ovieres provado [fol. 57ra] | aquello abrás por más derecho e más seguro”. [42] Ca “por el consejo que da omne de ligero se viene muchas vezes omne a arrepentir”. [43] “Tres cosas son contrarias del buen consejo: la primera es ser omne presuroso en dar consejo; la segunda es ira, ca con la ira non se puede dar buen consejo mientras dura; la terçera es cobdiçia, que cobdiçio yo dar ante el consejo que non otro que entienda mejor que yo”.

[44] Otrosí en las cosas que ovieres de fazer e después que lo ovieres librado en tu coraçón lo que te semeja mejor non tardes en lo fazer. [45] Et dixo Séneca en las sus epístolas: “menos debes dezir que fazer, e lo que quisieres fazer delibrarlo pesadamente e fazerlo ligeramente”. Ca dize “el don [*sic*] que omne da si lo da ligeramente, que aquel que lo resçibe que lo toma por agradable de quanto es el don”. [46] Et dize Salomón: “en la obra tuya que ovieres de fazer delante los reys e delante los que non conosçieres non debes ser liviano”. [47] Ihesús Sirac dixo: “en todas tus obras debes ser ligero. [48] Mas non uses de tanta ligereza que te embargue la obra que has començada”.

[49] Otrosí debes catar e parar mientes en la quantía de las razones que non digas muchas palabras; [50] ca “el que dize muchas palabras non se escusa que non peque o non mienta”. [51] Et dixo Salomón que “quien toviere mientes a los sueños que sueña siempre tendrá consigo muchos cuidados; en las muchas palabras se conosçe la locura”. [52] Et dixo en otro lugar: “a do son muchos non puede ser que non ayan alguna mengua”. [53] Et dixo Séneca: [fol. 57rb] | “mucho aprovecha al omne que sabe en su lugar callar e con los otros fablar pocas cosas e consigo muchas”. [54] Empero atempradamente debes callar e fablar. [55] Et dixo Panfilio: “nin debes mucho callar nin palabras superfluas echar e razonar”. [56] “Más de grado debes oír que non fablar”. [57] Et dixo Sócrates: “a todos puedes plazer fer [*sic*] si fezieres muchas cosas buenas”.

[58] Otrosí debes catar e parar mientes en qué qualidat o en qué manera dirás lo que quisieres dezir para que lo digas bien. [59] Ca scripto es: “el comienço de la amistança es dezir bien e fablar, et el comienço de la enemistança es dezir mal”. [60] Et “deve omne dezir palabras alegres e honestas e claras e simples e compuestas muy bien de su boca e con rostro manso e la cara bien apuesta e que sean las palabras dichas sin grand clamor de la voz”. [61] Et esto dize Salomón, que “las buenas palabras bien dichas e bien compuestas que son panar de miel e dulçura del alma del que las oye e salud del que lo dize”.

[62] E para exposiçión e entendimiento desta parte *quomodo* esto que es dicho te cumpla; *brevitatis causa*.

[VI]

[1] Conviene que vengamos agora al entendimiento e exposiçión desta otra parte *quando*. [2] E çiertamente esta parte *quando* significa que deve omne catar tiempo; [3] quando alguna cosa quisiere dezir e manera.

[4] Ca dize Ihesús Sirac: [fol. 57va] | “el omne sabio callará fasta que venga tiempo, e el omne orgulloso o non sabio non sabe guardar tiempo”. [5] E si guardares tiempo complir se ha lo que tú quisieres, et segund dize Salomón: “tiempo ay de dezir e tiempo de callar. [6] Grand nobleza es del omne saber callar e fablar”. [7] Et dize Séneca: “deves saber callar fasta que veas que te es mester de fablar”. [8] E debes esperar tiempo fasta que entendas que te viene. [9=0] [10] Et dize Ihesús Sirac: “quando tú fablas e veyes que non eres oído non derrames tú palabra en vano, e quando vieres que non eres oído non te esfuerçes en tu palabra e en tu sabiduría”. [11] Ca quando non es oído el sabidor finca envergonçado e con grand dolor. E atal es el que nunçia algún buen exenplo al que non lo quiere oír como al que fabla con el que se quiere dormir. [12] Et scripto es: “non puede omne fablar quando los otros non le quieren escuchar. Et con el que duerme fabla el que con el loco fabla palabras de sabiduría”.

[13] Et non tan solamente deve omne catar tiempo para fablar, mas aún para responder deve catar tiempo e manera. [14-16] Ca scripto es: “el que primero responde que aya oído e entendido la razón él mismo se acarrea su daño e su escarnio e su menos pro [sic]”. [17] Et por ende dixo Ihesús Sirac: “ante que vayas a juizio debes catar si el derecho es por ti o non”.

[18] E ante que fables ante debes aprender cómo cada una de las cosas se deva dezir en su lugar e en su tiempo, e non deve omne dezir a postremas lo que deve dezir primero. [19] Et porque lo entendas mejor ponerte te he un enxiemplo e dize así [fol. 57vb] | quando tú quisieres bien entender la predicación que oyeres debes leer primeramente la estoria e después la alegoría, e después la teología. [20] Et si quisieres tratar de las epístolas, que quiere tanto dezir como cartas monitorias o rogatorias o petitorias, siempre debes poner en su lugar propio la saludaçión, e lo segundo algund buen nombre doble sobre que se funde lo que quieres escribir, e lo terçero debes recontarle lo mejor que vieres, e lo quarto demandarás si alguna cosa ovieres de demandar, e lo quinto farás conclusión de la carta, e conclusión tanto quiere dezir como çerramiento e acabamiento de la carta. [21-27=0] [28] E puedes fazer a semejança de sant Gabriel, que así como fue embiado a santa María primeramente puso la saludaçión deziendo así: *Ave, María*; [29] lo segundo puso el don deziendo: *gratia plena*; [30] lo terçero la encomendaçión deziendo: *non temas, María*, porque la Virgen fuera turbada en la saludaçión del ángel; [31] e lo quarto espuso e declaró su razón quando dixo: *el Spíritu Santo verná sobre ti, etc*; [32=0] [33] e lo quinto puso exemplo quando dixo *Helisabet, conata tua etc*. [34] E lo segundo asigno razón suficienete para que santa María oyesse lo que avía dicho quando dixo: *non erit impossibile apud Deum omne verbum*.

[35] Et si quisieres tratar de las leys o de las decretales o de los decretos primeramente debes loar la letra, e lo segundo el caso, e lo terçero la exposiçión; lo quarto las cosas que son semejantes a ella; lo quinto las contrarias, e lo sexto las salvaçiones [sic]. [36] E así lo puedes fazer en qualquier otra scriptura, otros exemplos e otras declaraçiones se podieran fazer.

[37] Sobre esta parte *quando*, mas porque non te enojases de leer non puse más.

E este tratado muchas vezes leerás e lo que leyeres non lo olvidarás, etc. [fol. 58ra]

[38-46=0]

Bibliografía

I. Albertano da Brescia, *Doctrina loquendi et tacendi*; Brunetto Latini, *Li livres dou Trésor* (ediciones del texto original y versiones):

- Azáceta, J. M., ed. (1956): *Cancionero de Juan Fernández de Yzar*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Clásicos Hispánicos), t. 2, pp. 660-669.
- Carmody, F. J., ed. (1948): *Li livres dou Trésor de Brunetto Latini*. Berkeley & Los Ángeles: University of California Press.
- González de Herrero, M^a. N., ed. (2008): *El Libro del Tesoro de Brunetto Latini*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (Biblioteca Giambattista Vico, 14).
- Navone, P., ed. (1998): *Liber de doctrina dicendi et tacendi. La parola del cittadino nell'Italia del Duecento*. Tavernuzze: SISMELE – Edizioni del Galluzzo (Per Verba. Testi Mediolatini, 11).
- Prince, D. E., ed. (1995): *The Aragonese Version of Brunetto Latini's*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies (Dialect Series, 15).
- Segre, C., ed. (1969): *Volgarizzamenti del Due e Trecento*. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, pp. 131-171.
- Sundby, T. (1884): *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, trad. italiana de Rodolfo Renier, apéndices de Isidoro del Lungo y Adolfo Mussafia, Florencia: Le Monnier, pp. 475-506.
- Wittlin, C. J., ed (1986): *Llibre del Tresor*. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics. A-122), vol. 3.

II. Ejemplos:

- Junta, J. de (1986): *Jacobo de Junta "el de las leyes". Suma de los nueve tiempos de los pleitos*, ed. Jean Roudil. París: Klincksieck 8Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 4).
- Libro de Alexandre* (2010), ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica (Biblioteca de Clásicos y Modernos).
- Rodríguez Puértolas, ed. (1968): *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, ed. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos, 5).
- Rojas, F. de (1991): *La Celestina*, ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia (Clásicos Castalia, 191).

- Valle-Inclán, R. M. (1993): *Flor de santidad*, ed. María Paz Díez Taboada. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 365).
- Avalle, D'A. S. (1978): *Principi di critica testuale*. Padua: Editrice Antenore (Vulgares Eloquentes, 7). [2ª ed. revisada y corregida].
- Bizzarri, H. O. (1989): "La tradición manuscrita del *Vergel de consolación* y la difusión de los instrumentos de trabajo de los predicadores", *Incipit*, 9, pp. 33-57.
- (1994): "Deslindes editoriales sobre el *Vergel de consolación del alma*", *Incipit*, 14, pp. 205-218.
- Brambilla Ageno, F. (1984): *L'edizione critica dei testi volgari*. Padua: Editrice Antenore (Medioevo e Umanesimo, 22). [2ª ed. revisada y ampliada].
- Cerquiglini, B. (1989): *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. París: Éditions du Seuil.
- Dain, A. (1964): *Les manuscrits*. París: Société d'Édition Les Belles Lettres.
- Fiesoli, G. (2000): *La genesi del lachmannismo*. Tavarnuzze: SISMEL – Edizioni del Galluzzo 8Millennio Medievale, 199.
- Fish, S. E. (1992): *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, trad. española de José Luis Fernández Villanueva. Barcelona: Destino. [1989. *Doing what comes naturally: change, rhetoric, and the practice of theory in literary and legal studies*, Oxford: Clarendon Press].
- Holloway, J. Bolton (1986): *Brunetto Latini. An Analytic Bibliography*. Londres: Grant & Cutler Ltd. (Bibliographies and Checklists, 44).
- Infantes, V. (2010): *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*. Madrid: Visor Libros (Biblioteca Filológica Hispana, 121).
- Leonardi, C. (1994): *La critica del testo mediolatino (Atti del Covegno. Firenze 6-8 dicembre 1990)*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Biblioteca di Medioevo Latino, 5).
- Miguel Franco, R. (2009): "La *Epistola de cura rei familiaris* atribuida al Pseudo Bernardo: consideraciones sobre la génesis y difusión de sus traducciones hispánicas", *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, pp. 487-502.
- Morrás, M^a. (1993): "Una compilación desconocida de traducciones clásicas y sentencias morales: el ms 3190 de la Biblioteca de Cataluña", *Incipit*, 13, pp. 10-27.
- Orduna, G. (2000): *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 44).
- Pasquali, G. (1952): *Storia della tradizione e critica del testo*. Florencia: Le Monnier (2ª ed.).

- Raimondi, E. (1994): *Rinascimento inquieto*. Turín: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi, 602).
- Riera i Sans, J. (1989): “Catàleg d’obres en català traduïdes en castellà durant els segles XIV i XV”, in Antoni Ferrando, ed.: *Segon Congrés Internacional de la llengua catalana (1986)*, vol. 3, pp. 699-710.
- Sabbadini, R. (1914): *Storia e critica di testi latini*. Catania: Francesco Battiato (Biblioteca di Filologia Classica).
- Sánchez-Prieto Borja, P. (1989): “Importancia del estudio del modelo subyacente en la edición de traducciones medievales de textos latinos, ilustrada en un romanceamiento castellano del *Eclesiástico* realizada en el siglo XV”, *Revista de Filología Románica*, 6, pp. 251-256.
- Santagata, M. (1992): *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino.
- Segre, C. (2010): “Problemi teorici e pratici della critica testuale”, in Mariña Arbor Aldea y Antonio F. Guiadanes, eds.: *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Verba. Anexo, 67), pp. 11-23.
- Timpanaro, S. (1985): *La genesi del metodo di Lachmann*. Padua: Liviana. (2ª ed.)
- Taylor, B. (2000): “Versiones largas y breves de textos castellanos medievales y áureos: la cuestión de la prioridad”, in David Hook, ed.: *Text and Manuscript in Medieval Spain. Papers from the King’s College Colloquium*. Londres: King’s College (Hispanic Series, 5), pp. 103-120.
- Valero Moreno, J. M. (2007): “*Membra disjecta*. Notas a un episodio de la traducción manuscrita de Albertano da Brescia en Cataluña”, *Voz y Letra*, 18.1, pp. 3-16.
- Vàrvaro, A. (1971): “Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse”. *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, 46, pp. 73-117.

Consideraciones sobre la edición crítica del *Félix* o *Libro de maravillas* de Ramon Llull*

Lola Badia
Centre de Documentació Ramon Llull
Universitat de Barcelona

1. El «Félix»: fecha y situación dentro del opus luliano. Estructura y contenido

La obra de Ramon Llull (1232-1316) se articula alrededor de las sucesivas versiones de su sistema, el Arte, un método de métodos – presentado como un don de la gracia divina – aplicable a la contemplación de Dios, a la conversión de los infieles, a la sistematización de las ciencias y a todas las actividades humanas en general (Bonner 2007; Fidora & Rubio 2008). Entre 1274 y 1289 las versiones del Arte, llamadas cuaternarias o de la primera fase, son compatibles con la redacción de obras vernáculas con una poderosa presencia de elementos literarios: el *Libro del gentil*, el *Libro del orden de caballería*, el *Romance de Evast y Blaquerna* y el *Félix* o *Libro de maravillas*. Entre 1290 y 1308, de resultas del fracaso docente en la Universidad de París, Ramon no solo reformuló el Arte hasta conseguir la versión “general y última”, sino que orientó su actividad pública hacia la predicación directa a los musulmanes de Túnez y Bujía y la obtención de recursos para la cruzada o pasaje a Tierra santa. Dejó también de lado la redacción de obras extensas en prosa vernácula para concentrarse en la homilética, en la redacción de obras marianas y en las versiones “populares” del Arte como la del *Árbol de ciencia*. En estos años, y en los siguientes hasta 1316, la utilidad práctica del latín como instrumento de divulgación general ganó la partida en la mayoría de ocasiones, sin que por ello Llull renunciara al uso de la lengua vernácula cuando le resultaba operativo (Pistolesi 2009). El *Félix* fue escrito en París entre 1287 y 1289, al final de una etapa, mientras Llull iba modificando las estructuras del Arte para hacerla más fácilmente asequible y reorientaba las estrategias de difusión de su programa más allá de las fronteras de los reinos de Mallorca y de Aragón (Badia, Santanach & Soler 2009b).

* La presente contribución y los trabajos de edición del *Félix* que se describen en ella pertenecen al Proyecto CODITECAM II, FFI 2008-05556-C03 del MICINN, y al Grup de Recerca Consolidat i Subvencionat, SGR 2009-1261, del DIUE de la Generalitat de Catalunya.

La obra describe el viaje de formación de Félix, que avanza a partir de las sucesivas «maravillas» – los tropiezos dolorosos que le propone la experiencia del mal que gobierna el mundo –, contrastadas con las enseñanzas de ermitaños y filósofos depositarios de la verdad en los órdenes divino y humano. El *exemplum* de la tradición escolar y retórica, que funciona analógicamente como «semblanza» de cualquier contenido doctrinal, es el principal instrumento didáctico de la obra. Félix evoluciona desde la perplejidad ante la dificultad de las semblanzas que se le proponen hasta la capacidad de producirlas por sí solo¹. Los conocimientos de teología y filosofía moral y natural que se adquieren leyendo el *Libro de maravillas* van dirigidos a un público laico que se expresa en vernáculo, sin duda educable a través del Arte de Ramon (Pereira en prensa). Conviene destacar que por esta razón, contrariamente a lo que sucede con la mayoría de las obras lulianas en prosa romance, no contamos con una versión latina medieval del *Félix* o *Libro de maravillas*; sólo hay noticias indirectas de traducciones perdidas posteriores al siglo XVI.

2. El marco de la edición. La NEORL. Ramon Llull y la lengua vernácula

La edición crítica del *Félix* de Ramon Llull está previsto que aparezca en dos tomos de la serie ‘Nova Edició de les Obres de Ramon Llull’ (NEORL), del Patronat Ramon Llull, sufragada por los gobiernos autónomos de Baleares, Cataluña y Valencia, en el curso de los años 2011 y 2013. La NEORL ofrece, desde 1990, ediciones homologables filológicamente de las obras catalanas de Ramon Llull todavía inéditas o que han sido publicadas con medios técnicos insuficientes. Está concebida como la continuación de los 21 tomos de la ORL (Edició de les Obres Originals de Ramon Llull, Palma de Mallorca, 1906-1950), en tanto que complemento de los 33 volúmenes de las ‘Raimundi Lulli Opera Latina’ (ROL), publicados por la editorial belga Brepols, dentro del ‘Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis’ (CCCM) y editados por el ‘Raimundus Lullus Institut’ de la Universidad de Friburgo de Brisgovia. Téngase en cuenta que el porcentaje de obras romances escritas por Llull es de un 20% del total y que los catálogos modernos le atribuyen cerca de 260 títulos². Los ocho tomos de la NEORL han priorizado los textos inéditos, alguna vez de transmisión única, pero también se han medido con problemas

¹ Para la introducción y el texto del *Félix*, Llull 1989: II, 7-393. Véase Bonillo 2004 para la evolución del personaje.

² Para el catálogo ROL, Fidora & Rubio 2008: 125-242. Para el catálogo Bonner, *LlullDB* en línea.

textuales complejos de distinta naturaleza³. La comisión editora de la NEORL busca financiación para una segunda colección de la serie, la románica⁴. Esta colección podría empezar por la edición de la versión occitana del siglo XIII del *Romance de Evast y Blaquerna*, cuyo texto catalán, publicado en 2009, nos ha llegado en un único manuscrito acéfalo del siglo XV, posterior a los códices que contienen las versiones occitana y francesa⁵. He aquí una muestra de las peculiares circunstancias de los textos romances de Ramon Llull. La precocidad en el uso de la lengua vernácula y la excelencia de sus relatos y de sus poesías le reservan un lugar de honor entre las antiguas letras catalanas (Badia, Santanach & Soler 2009a), pero la composición y la difusión de las obras vernáculas de Ramon Llull implica, por iniciativa del propio autor o como resultado del lulismo de los siglos XIV i XV, versiones medievales de algunos de sus textos a otras lenguas románicas.

Recientemente los trabajos de Albert Soler, desarrollando estudios codicológicos y ecdóticos de Jordi Rubió y Josep Perarnau, han podido determinar cuales son los manuscritos lulianos de primera generación, es decir, los directamente en-

³ Hasta la fecha se han publicado los siguientes títulos: 1. *Llibre de virtuts e de pecats*, ed. F. Domínguez (segunda edición revisada, 2008); 2. *Llibre del gentil e dels tres savis*, ed. A. Bonner (segunda edición revisada, 2001); 3. *Llibre dels articles de la fe*, ed. A. J. Pons; *Què deu hom creure de Déu*, ed. J. Gayà y *Libre contra Anticrist*, ed. G. Schib (1996); 4. *Lògica nova*, ed. A. Bonner (1998); 5. *Començaments de medicina, Tractat d'astronomia*, ed. L. Badia (2002); 6. *Començaments de filosofia*, ed. F. Domínguez (2003); 7. *Doctrina pueril*, ed. J. Santanach (2005); 8. *Romanç d'Evast e Blaquerna*, ed. A. Soler y J. Santanach (2009), *Llibre de Déu, Llibre de l'és de Déu, Llibre de conexença de Déu*, ed. G. Amengual. En preparación: *Llibre de meravelles* (1), ed. L. Badia, X. Bonillo y E. Gisbert, *Llibre d'intenció*, ed. M. Ripoll; *Llibre de meravelles* (2), ed. L. Badia, E. Gisbert, M. Lluch y A. Soler; *Plant de la Verge, Hores de Nostra Dona, Hores de santa Maria*, ed. S. Sari; *Pecat d'Adam*, ed. Joana Àvarez; *Art demostrativa*, ed. J. Rubio; *Llibre de contemplació en Déu* (1), ed. A. Alomar; *Quadratura del cercle*, ed. Elena Pistolesi.

⁴ Lista de títulos para una colección románica de la serie NEOLR (sólo los últimos cuentan con ediciones filológicas): 1. *Romans d'Evast e Blaquerna*, occitano, inédito. Propuesta de P. Ricketts y C. Hershon (edición de fragmentos en NEORL VIII); 2. *Libro del Gentil*, castellano (utilizada para el texto de NEORL II. Edición de fragmentos); 3. *Félix ou Livre des merveilles*, francés, estudio de G. Schib 1969 (edición de fragmentos); 4. *Principi di medicina*, norte-italiano, inédito (fragmento en NEORL V); 5. *Felix o Libro delle meraviglie*, norte-italiano, estudios de A. M. Compagna y D. Brancalone (edición del *Libre delles bèsties*); 6. *Roman d'Evast e Blaquerne*, francés, edición A. Llinarès 1970 (fragmentos en NEORL VIII); 7. *Doctrina pueril*, francesa, existen un manuscrito y una edición incunable, estudios G. Schib 1972 y J. Santanach 2004 (edición A. Llinarès 1969, a partir del manuscrito; edición de fragmentos en NEORL VII); 8. *Livre de l'orde de chevalerie*, francés (base de la difusión europea de la obra), edición V. Minervini 1972; 9. *Doctrina pueril*, occitana, edición M.C. Marinoni 1997.

⁵ Véase la solución propuesta en Llull 2009 para subsanar la adopción en el *textus receptus* de Salvador Galmés (Llull 1935-1954) de los capítulos iniciales tomados de la versión impresa del 1521; esta versión fue modernizada o 'traducida' por el presbítero catalán, Joan Bonllavi, a la norma literaria valenciana de este siglo (Soler 1995; Badia, Santanach & Soler 2009c).

cargados o supervisados por el autor o producidos en círculos muy próximos a él, tanto latinos como vernáculos⁶. La autoridad textual de estos códices es un punto de referencia insoslayable en las ediciones lulianas y, como se ha visto para el *Blaquerna*, no siempre el testimonio catalán de primera generación ha tenido la suerte de sobrevivir. La casuística es de lo más variado y las soluciones deben ser tomadas con arreglo a las peculiaridades de cada caso. Así por, por ejemplo, el monumental *Libro de contemplación*, redactado entre 1271 y 1274 y con anterioridad a la formulación del Arte, cuenta con una edición muy solvente de las ORL que, sin embargo, no tiene en cuenta un venerable códice que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, fechado en Mallorca en 1280 y copiado por Guillem Pagès, un estrecho colaborador de Lull hasta los primeros años del XIV⁷. La NEORL, que en otros casos ha optado por recensiones amplias y hasta aparatos plurilingües, en este caso privilegia este testimonio, copiado íntegramente en la versión más arcaica que conocemos de la *scripta* libraria catalana⁸.

3. Una edición colectiva

El primer tomo del *Félix*, en ejecución durante el curso académico 2010-2011, se beneficia de dos tesis elaboradas en el ‘Centre de Documentació Ramon Llull’ de la Universidad de Barcelona, la de Xavier Bonillo, sobre los libros I, II, IX y X (2006), y la de Eugènia Gisbert, sobre los III, IV, V, VI y VII (2011)⁹. La comisión editora de la NEORL ha trabajado durante el año 2010 en la supervisión de los textos del primer tomo de la edición crítica del *Félix* en vistas a la unificación de criterios tanto en la representación del texto como en la confección del aparato de variantes. La dirección del CDRL elaboró en 2004 un primer informe interno sobre la constitución del texto y la selección del manuscrito de base, que se ha sometido a la verificación de las recensiones llevadas a cabo en las tesis de Bonillo y Gisbert¹⁰.

⁶ Rubió 1928; Perarnau 1982-1986; Perarnau 1983; Perarnau 1990; Soler 2006a; Soler 2006b y Soler 2010.

⁷ Para el papel de la primera *scripta* catalana en la difusión de los escritos de Lull, véase Badia, Santanach & Soler 2009c y Badia, Santanach & Soler 2010.

⁸ Badia, Santanach & Soler (2009c). Para las ediciones lulianas con testimonios plurilingües, Bonner 1993 y Soler 2006c. Véase también Lull 2001 y Lull 2005.

⁹ El libro VIII, que se publicará en un segundo tomo de la NEORL, ha sido objeto de un estudio parcial en la tesis de Francesca Chimento (Universidad de Palermo, 2010), que propone una valoración global de la tradición románica del *Félix* a partir de una selección de capítulos de este libro.

¹⁰ El marco teórico en el que inscribe la edición del *Félix* de la NEORL se halla justificado en los artículos de Badia, Santanach y Soler consignados en la bibliografía y se desarrollará más ampliamente

4. Manuscritos, versiones, ediciones

El *Félix* catalán nos ha llegado en once manuscritos, seis de los cuales son anteriores al siglo XVI. Los otros cinco son copias del siglo XVII, una época de gran actividad de la causa pía luliana. Se ha comprobado, tras explorar sus relaciones con los anteriores, que no aportan información relevante para la fijación del texto original (Bonillo 2006). A estos testimonios hay que añadir un manuscrito tendencialmente occitano, que es el más antiguo de todos y el más cercano a los códices de primera generación. Existen también un manuscrito castellano y uno francés del siglo XV, además de cinco italianos, de los cuales, tres son medievales¹¹. La lista completa de estos códices se halla en el Apéndice I del presente trabajo¹².

Por lo que a ediciones se refiere, el *Félix* se imprimió por primera vez en una traducción castellana del siglo XVII, mientras que el original catalán no se editó hasta finales del siglo XIX, por obra de Jeroni Rosselló. La edición vulgata anterior a la de las *Obres Selectes* de Anthony Bonner, de 1989, ha sido la de Salvador Galmés, en la colección *Els Nostres Clàssics* de la Editorial Barcino, de los años 1931-1934. Esta edición, la anterior de Rosselló y la de las *Obres Essencials* de los años 1957-1960, toman como base los manuscritos del *Félix* que se conservan hoy en Mallorca, los que llevan las letras *A* y *B*. Anthony Bonner comparó la edición de Galmés con algunos de los demás manuscritos medievales y la edición castellana del XVII para llevar a cabo su traducción inglesa en los *Selected Works of Ramon Llull*, de 1985. La versión catalana de esta antología comentada, *Obres Selectes de Ramon Llull*, de 1989, ofrece un texto modernizado y revisado del *Félix* catalán con importantes aportaciones ecdóticas. En el Apéndice II del presente trabajo se recogen las principales ediciones del *Félix*.

5. La tradición catalana del «Félix»

Los manuscritos del *Félix* conservados en Mallorca, *A* (1367) y *B* (1458), son dos testimonios muy manipulados y poco fiables. El primero es acéfalo, plagado de correcciones de varias manos y con graves problemas en la

en el libro que estos autores tiene en curso de redacción, *Ramon Llull as a Vernacular Writer*. La tesis en elaboración de Joana Álvarez sistematiza y cuantifica las soluciones gráficas de los manuscritos lulianos de primera generación con los instrumentos informáticos del *DTCA*, gestionado desde el CDRL.

¹¹ Para las versiones románicas, Schib 1969, Perarnau 1985, Compagna 1992 y Brancaleone 2002, además de la tesis de F. Chimento.

¹² Para la descripción codicológica remitimos a *LlullDB*, que contiene los enlaces correspondientes con las imágenes completas de la mayoría de ellos.

encuadernación; el segundo está embutido de amplificaciones menudas. El manuscrito más antiguo, que hemos catalogado como occitano, lleva la letra *V* (XIII-XIV), y se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Los otros cuatro medievales son: *C* (XV), de la Biblioteca Corsiniana de Roma, *L* (1386), de la British Library, *M* (siglo XV), de la Ambrosiana de Milán y *S* (1406) de la Staatsbibliothek de Munich. Bonner, que los examinó casi todos, en las notas de las *Obres Selectes* ya perfila la agrupación de los manuscritos del *Félix* en dos ramas. La α reúne los dos testimonios de Mallorca, *A* y *B* y el occitano, *V*. En cambio *L*, *M* y *S* constituyen la rama β . Bonner no consultó *C*, un códice copiado por un amanuense que innova y contamina lecturas de las dos ramas. La tradición del *Félix* catalán tiene dos características remarcables: los errores separativos son muy escasos y poco enjundiosos, de manera que las agrupaciones por familias quedan corroboradas por la acumulación de lecturas equipolentes y de variantes gráficas y gramaticales. Por otra parte, todos los testimonios presentan correcciones añadidas por distintas manos, que incorporan las amplificaciones y variantes de los manuscritos más tardíos sobre los anteriores, incluido *V*, que es del paso del XIII al XIV. Sin duda el *Félix* fue leído con mucha atención durante el siglo XV. Los seis manuscritos catalanes y el occitano conservados son sin duda un pequeña parte de los que circularon, lo que puede explicar que no sea fácil justificar la filiación exacta de algunos testimonios.

El primer ejemplo textual de esta intervención ilustra la agrupación general de los testimonios catalanes medievales y modernos a través de uno de los contados errores de la rama α .

1. La edición crítica en elaboración, en el libro I, cap. 11, §8, lee (*L* f 30r):

— Era .i. rey qui havia una ciutat on havia molts juheus dels quals havia gran **treut tots anys, lo qual treut** era de la usura que ls juheus fayen als crestians.

tresaur tots anys lo qual tresaur <i>A</i>	tesor tots los años lo qual tesor <i>T</i>
tesor tots anys lo qual tesor <i>B</i>	
trezaur totz ans lo qual trezaur <i>V</i>	trahut tots anys lo qual trahut <i>F</i>
	tribut tots los anys lo qual tribut <i>N</i>
treut <i>L</i>	treut tots anys lo qual treut <i>R</i>
traut tots anys lo qual trahut <i>CMS</i>	fruyt tots anys lo qual fruyt <i>P</i>

El copista de *L* incurre en un salto de igual a igual. *A* y *V* presentan la forma occitana y arcaica “tresaur”, que *B* actualiza en “tesor”. La solución correcta “treut” (‘tributo’) pasa a los manuscritos del siglo XVII *FNR*, mientras que *T* sigue

V. El testimonio *P*, que en este lugar innova, depende de un arquetipo de α para los libros IX y X, y de uno de β para los I y II¹³.

El segundo ejemplo muestra los manuscritos *B* y *C* adoptando soluciones que contradicen la agrupación mayoritaria de sus lecturas, respectivamente con las ramas α y β , y la filiación de las traducciones castellana, italiana y francesa.

2. Inicio del libro VIII, a partir del texto de Bonner de las *OS* II, p. 163:

Llongament anà Fèlix per una via, que no atrobà neguna cosa de què es meravellàs, tro que esdevenc en un camp on ovelles estaven en un pàrrec, en lo qual era entrat un llop qui aquelles ovelles auceïa e devorava. Prés d'aquell pàrrec estava un pastor qui jasïa en son llit, e no es volia llevar del llit per ço car feïa mal temps de pluja e de fred.

parrc, parret *A*
parech *C*
parrec *V*
prat *B LMS*

prado *E^l*
parcq *F^r*
prato *I³*

De los tres testimonios de la rama α sólo *V* reproduce claramente el término antiguo, hoy dialectal, *pàrrec* ('departamento de un corral o establo'), que aparece trivializado en una *lectio facilior* como *prat* en la rama β y también en el manuscrito *B*, que ya no reconoce lo que a mediados del XV debía ser un arcaísmo. *C*, que comparte muchas lagunas y lecturas con la rama β recoge, sin embargo, una buena lectura original. Las traducciones castellana del Escorial, *E^l*, e italiana, aquí representada por el ejemplar de Módena, *I³*, suelen seguir la rama β como en este caso; por su parte la versión francesa de la Nacional de París, *F^r*, procede de un códice de la rama α .

El tercer ejemplo propone un vistazo al texto de *V*, que pone de manifiesto por qué razones se ha desistido de tomarlo como base de la edición del *Fèlix* catalán, a pesar de ser el más antiguo y de transmitir, como acabamos de ver, soluciones textuales correctas. Se trata de un manuscrito accidentado, fruto de una traducción malograda al occitano. Las versiones occitanas del *Blaquerna* y de la *Doctrina pueril*, estudiadas en la preparación de los correspondientes tomos de la NEORL, fueron promovidas por el propio Llull¹⁴. Son versiones sintácticamente idénticas al original, que adaptan sin embargo la grafía, la morfología y el léxico a la lengua de los trovadores. En el caso de *V* esta adaptación está malograda porque es parcial,

¹³ Son datos procedentes de la tesis de X. Bonillo.

¹⁴ Véase las introducciones de Santanach a Llull 2005 y de Soler y Santanach a Llull 2009.

inconstante y aleatoria. En la transcripción del manuscrito *V*, correspondiente al texto del segundo ejemplo de esta intervención, se puede comprobar que el copista lleva a cabo con bastante eficacia dicha adaptación gráfica, morfológica y muy parcialmente léxica:

3. Texto de *V*, f. 48v, presentado según la normas NEORL:

Longuament aná Felix per una via, que no atrobá neguna cauza de que·s meravellás tro que esdevenc en .i. camp on ovellas estavan en .i. parrec en lo qual era intrat un lop que aquellas ovellas ausezia et devorava. Pres d'aquell parrec estava un pastor que iazia en son lieg e no·s volia levar del lieg per so car fazia mal temps de plueia e de freg. Pres del loc on lo pastor iazia se combatia .i. ca ab .i. lop lo qual ca lairava molt fortment per tal que·l pastor se despertés e que li aiudés contra·l lop ab qui·s combatia e contra lo lop que las ovellas ausezia.

Nótese las soluciones occitanas *cauza* (cat. *cosa*), *ausezia* (cat. *ausia*), *lieg* (cat. *llit*), *fazia* (cat. *faïa*), *plueja* (cat. *pluia*), *freg* (cat. *fred*), *lairava* (cat. *lladrava*) y los plurales femeninos en *-as*, frente a los catalanes en *-es*. La declinación bicausal del occitano del XIII está ausente. Subsisten, sin embargo, en el propio manuscrito *V*, pero también en todos los demás, hasta los más recientes, rastros fosilizados de la antigua flexión nominal occitana, como el vocativo *bels fils* o *senher* en lugar de *senyor*: no tienen ya ningún valor discriminante. En el fragmento transcrito, no todo el léxico es occitano, ya que *despertar* debería ser *ressidar* y para *ovelles* existe la forma *fedas*.

La proximidad lingüística entre el occitano y el catalán en el siglo XIII era muy alta, pero las fronteras gramaticales y léxicas estaban y están bien estudiadas, incluso a nivel dialectal, de manera que no se justifica de ningún modo el grado de mezcla idiomática de *V* y ya Coronedi (1933) llamó la atención sobre la rareza de un fenómeno que escapa a toda explicación desde la dialectología y la hibridación lingüística en textos medievales. Es por ello que se ha elaborado la hipótesis de la existencia de un original de trabajo impulsado por Llull con un doble texto catalán y occitano – interlineado, recogido en los márgenes o sugerido a través de indicaciones que no se han conservado –, preparado para dar lugar a dos copias distintas en cada una de las dos variantes románicas (Badia, Santanach & Soler 2009b). Una operación de este cariz, llevada a cabo cuidadosamente, habría podido producir los resultados que nos ofrecen las traducciones occitanas del siglo XIII del *Blaquerna* y la de *Doctrina pueril*. El manuscrito *V* sería el resultado de una realización insuficiente e incorrecta del acto de traducción-copia que habría tenido que deslindar las formas morfológicas y léxicas del catalán de las del occitano. Cabe preguntarse si tal vez sucediera porque Llull cambió su estrategia de divulgación textual al termi-

nar la redacción del *Félix*, entre 1289 y 1290, perdiendo interés en el seguimiento de la operación.

El manuscrito *B* actualiza la lengua y amplifica, mientras que el otro testimonio de α , *A*, al ser más antiguo y conservador, mantiene algunos contados rasgos occitanos, como en el ejemplo siguiente.

4. La edición crítica en elaboración lee en el prólogo del libro VIII (*L* f. 76r):

Diria-hom se calçá calçes vermelles que portava et calçá:s unes çabates pintades.

penchas *V*
 penchades *A*, emendado en pinchades *A₁*
 pintades *BC LMS*

El manuscrito *A*, *penchades*, comparte la solución occitana con la forma genuina occitana de *V*, *penchas*, corregida por una mano del siglo XV en la forma más catalanizada *pinchades*. La solución catalana *pintades* se halla en todos los demás testimonios, *BCMLS*.

En este otro ejemplo *A* y *B* coinciden en un error, fruto de una mala lectura de una palabra occitana:

5. En un pasaje del libro IX (*L* f 180v) leemos

aquelles maneres son tantes e tan grans que *io* no les te poria membrar ni afigurar.

leu *AB*
 io *LM*, falta *CS*
 ieu *V*

El pronombre personal *io* está presente en *L* y *M*, pero falta en *C* y *S*. En su lugar *V* presenta la correspondiente forma occitana, *eu*, mientras que *A* y *B* leen *leu*, que significa 'fácilmente' y que es un error de lectura de *eu*, a pesar de que tiene un nuevo sentido correcto.

Este tipo de rastros occitanos de la rama α plantean un grave problema al justificar la situación en el stemma del antígrafo de la copia occitana accidentada representada por el testimonio *V*, ya que las muestras de errores significativos son mínimas. Se ha adoptado la solución de hacer derivar por separado *V* y *A* de α , lo que sugiere que este antecedente común contenía el original de trabajo con el hipotético doble texto catalán y occitano preparado para dar lugar a dos copias distintas, enteramente catalana u occitana. Las posibilidades son, obviamente, muchas más. Aquí es donde encaja la constatación de los muchos testimonios perdidos del *Félix*, que podrían arrojar luz sobre esta rareza de su proceso de transmisión.

6. *Ratio edendi*

La edición crítica en curso del *Félix*, al desestimar la rama α , porque tanto A y B como V presentan los problemas que se han mencionado, justifica la elección del manuscrito L de la rama β como manuscrito de base por el mayor número de errores e irregularidades que transmiten los testimonios M y S a partir del antecedente común γ . C queda descartado por su tendencia a la innovación. El colofón de L nos informa de que fue copiado en 1386 por un amanuense llamado Joan Tolrà, hasta la fecha no documentado.

El problema fundamental de la edición es la evaluación de las lecciones singulares de Joan Tolrà y de las correcciones aportadas por las varias manos que intervienen en el texto, porque también L fue objeto de revisiones y colaciones desde finales del siglo XIV. No siempre es seguro, ni siquiera ante el original, distinguir la mano del copista de la de los sucesivos revisores, que se indican con la sigla L_1 , mientras que las anotaciones ajenas a la fijación del texto, que son muy escasas, se indican con L_2 . Se suplen los errores de L con enmiendas tomadas de la rama β , dando preferencia al manuscrito S sobre el M por su mayor calidad textual. Muchos saltos de igual a igual los suple el propio copista de L , de quien se respeta el *usus scribendi*, con la salvedad de algunas grafías de la ζ seguida de a , o , u , con valor gutural, que ocasionan confusiones irreparables y se han regularizado. Las intervenciones del editor se imponen ante los errores de la rama β . Las soluciones gráficas y lingüísticas de las enmiendas tomadas de V y de A , por este orden de preferencia, pueden estar muy alejadas del *usus scribendi* de Tolrà y en algún caso se han optado por adaptarlas para no introducir distorsiones innecesarias en el texto final.

El aparato negativo no recoge las variantes de los manuscritos del siglo XVII, ni las de las traducciones castellana, italiana y francesa, ni de la edición castellana, también del XVII. Tampoco recoge las variantes gráficas o las alternancias lingüísticas menores fácilmente tipificables en cada manuscrito, que se indicarán como rasgos particulares en la descripción de los testimonios. Incluye, en cambio, lecturas singulares, cambios del orden de las palabras, sinónimos y añadidos, sobretudo de B y de C , pero también de A y V de la rama α y de los dos testimonios de β , M y S . En los escasos errores de arquetipo que ha habido que subsanar se ha seguido el criterio de enmendar *ope ingenii* a partir de la solución defectuosa de L .

Cuando se leyó esta ponencia estaba terminada la edición de los libros I y II, revisada a partir del texto preparado por X. Bonillo. Valga el sexto y último ejem-

plo como muestra de la configuración de aparato, que se ofrece aquí provisionalmente con superíndices y notas al pie:

6. En el último párrafo del libro II (*L* f 37r) leemos:

Longament estech¹ en² tristiçia e en dolor per los falliments que fets havia contra son ofici e, dementre que contricció havia, no faya injuria ni usava mal de son ofici.³ Un jorn s'esdevench que un mercader li aportá una bella copa d'argent plena de dinés, per ço que no penjás un seu⁴ fill qui havia servida⁵ mort. Dementre que-l mercader li presentava⁶ la copa, ell | <S37v> sentí⁷ | <A43v> alegrar sa anima, qui havia⁸ lo⁹ representament¹⁰ de la copa¹¹ et hac proposat¹² que no faés justicia¹³ del fill del mercader. E ell¹⁴ sentí entristar sa¹⁵ anima qui hac consçiença del falliment¹⁶ que faya. E per açó lo batle hac conexença de la manera segons la qual lo bon esperit e el maligne sperit parlaven¹⁷ ab sa anima.

1 estech] *afegeixen* lo batlle *ABCV* 2 en] en contricció en *C* 3 e, dementre – ofici] *repetit C* 4 seu] son *L* 5 servida] *precedit per per a la interlínia A* 6 presentava] *reprezentava VS* 7 sentí] *sentia A* 8 havia] *envejave amb – e– i –ve interlineades A, afegeix ...adable al marge L* 9 lo] del *MS* 10 representament] *present A, presentament V* 11 *Afegeixen* e com lo batlle hac presa la copa *AV* 12 proposat] *proposat esmenat per proposit L, proposit BCS* 13 justicia] *afegeix al marge inferior per ço com li enbargava lo present de la copa E per ço lo batle força si mateix e pres la copa e com la hac presa he hac proposat que no faes justicia L, afegeix per ço com li envejava lo present de la copa Empero lo batle força si mateix e pres la copa E com la ach presa e ach proposat que no faes justicia B* 14 ell] *precedit per e(?) LMS* 15 sa] la sua *AV* 16 del falliment] *dels falliments ABCV* 17 parlaven] *-r- a la interlínia L, parlava MS*

Este aparato ilustra la gran cantidad de variantes no significativas y de pequeños accidentes de todos los testimonios. El único problema editorial es el de la nota 11, un probable añadido innovativo de los tres manuscritos de la rama *α*, *ABV*¹⁵.

¹⁵ La edición crítica del primer tomo del *Félix* ofrecerá la representación gráfica de un *stemma codicum* relativa a los libros I-VII, con la justificación técnica de su carácter necesariamente hipotético e instrumental.

Apéndice I

Manuscritos del *Félix* o *Libro de maravillas*

Versión catalana

- A* = Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana, 6 (1367), 1-233.
B = Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana, 7 (1458), 1-128.
C = Roma, Biblioteca Corsiniana, 1362 (XV), II, 1-234v.
L = Londres, British Library, Add. 16428 (1386), 1-187.
M = Milán, Biblioteca Ambrosiana, I 34 Inf. (XV), 1-208.
S = Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Hisp. 51 (595) (1406), 1-216v.
F = Palma de Mallorca, Biblioteca de Sant Francesc, 12 (1633), 1-187.
R = Montserrat, Biblioteca del Monestir, 184 (1634), 1-239.
T = Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Hisp. 69 (612) (XVII), 7-226.
P = Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo, M-283 (XVII), 1-376.
N = Palma de Mallorca, Col·legi de la Sapiència, F-196 (1662), 2-267v.

Versión occitana

- V* = Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Vat. lat. 9443 (XIV), 1-128.

Versión castellana

- E*¹ = El Escorial, Biblioteca del Monasterio, x.III.3 (XV), 1-329.
*E*² = Palma de Mallorca, Col·legi de la Sapiència, F-221 (XVIII), 1-214 [Frag.].
*E*³ = Palma de Mallorca, Col·legi de la Sapiència, F-219 (XVIII), 1-467.

Versión francesa

- F*^r = París, Bibliothèque Nationale, fr. 189 (XV), 1-315.

Versión italiana

- I*¹ = Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 26 (XV inicio), 1-183v.
*I*² = Venecia, Biblioteca Marciana, It. II, 109 [=5044] (XV), 1-271.
*I*³ = Módena, Biblioteca Estense, it. 455 (XV), 1-144.
*I*⁴ = Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10601 (XVI), 66-1040.
*I*⁵ = Módena, Biblioteca Estense, it. 396 (XVII), 3-269.

Apéndice II

Ediciones del texto catalán completo del *Félix* o *Libro de Maravillas*:

Libre apellat Felix de les Maraveles del mon, lo qual llibre feu mestre Ramon Lull de Malorques estant en la ciutat de Paris, ed. J. Rosselló, 2 vols. Barcelona: Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1872-1904.

Obras de Ramon Lull, ed. J. Rosselló, 3 vols. Palma de Mallorca, 1901-1903.

Libre de meravelles, ed. S. Galmés, 4 vols. Barcelona: Barcino, 1931-1934 (“Els Nostres Clàssics, 34, 38, 42, 46-47”).

Obres essencials, intr. J. Carreras i Artau, M. Batllori, T. Carreras i Artau i J. Rubió i Balaguer, 2 vols., Barcelona: Selecta, 1957-1960.

Llibre de Meravelles, ed. M. Gustà; pr. J. Molas, Barcelona: Edicions 62-La Caixa, 1980 (“Les Millors Obres de la Literatura Catalana” 36).

Obres selectes de Ramon Llull (1232-1316), ed. A. Bonner, Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1989, vol. II, pp. 7-395.

Edición castellana del siglo XVIII:

Libro Felix o Maravillas del mundo, compuesto en lengua lemosina por el Iluminado Doctor, Maestro y Martyr el Beato Raymundo Lulio mallorquin, 2 vols., trad. Luís de Flandes. Mallorca: Viuda Frau, 1750.

Bibliografia

- Badia, L., Santanach, J. & Soler, A. (2009a): “La llengua i la literatura de Ramon Llull: llocs comuns, malentesos i propostes”, *Els Marges*, 87, pp. 73-90.
- (2009b): “Le rôle de l'occitan dans la production et la diffusion des oeuvres de Raymond Lulle (1274-1289)”, in G. Latry (ed.): *La voix occitane. Actes du VIIIe Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Bodeaux, 12-17 septembre 2005*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 369-408.
- (2009c): “Per la lingua di Ramon Llull: un'indagine intorno ai manoscritti in volgare di prima generazione”, *Medioevo Romano*, 33.1, pp. 49-72.
- (2010): “Els manuscrits lul·lians de primera generació als inicis de la *scripta* librària catalana”, in A. Alborn, L. Badia y L. Cabré (eds.): *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber als segles XIII-XV. Actes del I Congrés Narpan, Barcelona 2007*. Barcelona y Santa Coloma de Queralt: Universitat de Barcelona y Obrador Edèndum, pp. 61-90.
- (en prensa): “Ramon Llull, escriptor vernacle”, in M. Ripoll y M. Tortella (eds.): *Jornades lul·lianes en homenatge a A. Bonner i J.N. Hillgarth* (Palma de Mallorca, 2010).
- Bonillo, X. (2004): “Els exemples del paradís i de l'infern del *Llibre de meravelles* de Ramon Llull”, *Studia Lulliana*, 44, pp. 53-78.
- (2006): *Edició crítica i estudi dels llibres I, II, IX i X del Llibre de meravelles de Ramon Llull*, Tesis doctoral, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bonner, A. (1993): “Ramon Llull i l'elogi de la variant”, in A. Ferrando y A. Hauf (ed.): *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Alacant/Elx 9-14 de setembre del 1991*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 13-30.
- (2003): “Estadístiques sobre la recepció de l'obra de Ramon Llull”, *Studia Lulliana*, 43, pp. 83-92.
- (2007): *Ramon Llull's Art and Logic. An User's Guide*. Leiden: Brill.
- Brancaleone, D. (2002): *The Veneto Tradition of Ramon Llull's Fèlix*, Tesis Doctoral. London: The Warburg Institute of the University of London.
- Compagna Perrone, A.M. (1992): “Sulla diffusione del *Libre de meravelles* in Italia: il ms. di Venecia”, in *Atti del Convegno Internazionale Ramon Llull; il lullismo internazionale, l'Italia. Napoli, (1989) = Istituto Universitario Orientale. Annali. Sezione Romanza*, XXXIV.1, pp. 69-103.
- Coronedi, P. H. (1933): “Il manoscritto Vatic. Lat. 9443 del *Felix* di Raimondo Lullo”, *Archivum Romanicum*, 16, pp. 411-432.

- DTCA: Diccionari de Textos Catalans Antics* <<http://www.ub.edu/diccionari-dtca/>>.
- Fidora, A. & Rubio, J. E. (eds, 2008): *Raimundus Lullus. An Introduction to his Life, Works and Thought*. Turnhout: Brepols (Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis 214 = *Raimundi Lulli Opera Latina. Supplementum Lullianum II*).
- Gisbert, E. (2011), *Edició crítica dels llibres II, IV, V, VI i VII del Llibre de meravelles de Ramon Llull*, tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- LlullDB: Base de Dades Ramon Llull / Ramon Llull Data Base*, <<http://orbita.bib.ub.es/llull>>.
- Llull, R. (1931-1934): *Llibre de meravelles*, ed. S. Galmés. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics 34, 38, 42, 46-47).
- (1935-1954): *Libre de Evast e Blanquerna*, ed. S. Galmés, A. Caimari y R. Guilleumas. Barcelona: Barcino (Els Nostres Clàssics 50-51, 58-59, 74, 75).
- (1989): *Obres Selectes*, ed. A. Bonner, 2 vols., Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- (2001): *Llibre del gentil e dels tres savis*, ed. A. Bonner. Palma de Mallorca: Patronat Ramon Llull (Nova Edició de les Obres de Ramon Llull II).
- (2005): *Doctrina pueril*, ed. J. Santanach. Palma de Mallorca: Patronat Ramon Llull (Nova Edició de les Obres de Ramon Llull VII).
- (2009): *Romanç d'Evast e Blaquerna*, eds. A Soler y J. Santanach. Palma de Mallorca: Patronat Ramon Llull (Nova Edició de les Obres de Ramon Llull VIII).
- Perarnau, J. (1982-1986): *Els manuscrits lul·lians medievals de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich*, 2 vols., Barcelona: Facultat de Teologia de Catalunya.
- (1983): “Consideracions diacròniques entorn dels manuscrits lul·lians medievals de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich”, *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 2, pp. 123-169.
- (1985): “La traducció castellana medieval del *Llibre de meravelles* de Ramon Llull”, *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4, pp. 7-60.
- (1990): “El manuscrit lul·lià ‘Prínceps’: el del *Llibre de contemplació en Déu de Milà*”, in *Studia Lullistica et Philologica. Miscellanea in honorem Francisci B. Moll et Michaelis Colom*. Palma de Mallorca: Maioricensis Schola Lullistica, pp. 53-60.
- Pereira, M. (en prensa): “Ramon Llull e la filosofia in volgare”, in A. Alberni, L. Badia, L. Cifuentes & A. Fidora (eds.), *El saber i les llengües venacles a l'època de Llull i Eiximenis. Estudis Icrea sobre vernacularització. Knowledge and Vernacular Languages in the Age of Llull and Eiximenis*. Icrea

- Studies on Vernacularisation (Barcelona 2009)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pistolesi, E. (2009): "Tradizione e traduzione nel *corpus* lulliano", *Studia Lulliana*, 49, pp. 3-50.
- Riquer, M. de (1964): *Història de la Literatura Catalana* (part antiga), 3 vols. Barcelona: Ariel.
- Rubió i Balaguer, J. (1928): "Notes sobre la transmissió manuscrita de l'opus lul·lià", *Franciscalia*, pp. 335-348. Reedició: "Ramon Llull i el lul·lisme", in Id. (1985), *Obres de Jordi Rubió i Balaguer*, II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 167-190.
- Schib, G. (1969): *La traduction française du «Libre de meravelles» de Ramon Llull*. Thèse Université de Bâle, Schaffhausen: Bolli-AG.
- Soler, A. (1995): "Joan Bonllavi, lul·lista i editor eximi", in *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 31 = *Miscel·lània Germà Colón*, 4. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 125-150.
- (2006a): "Descripció del manuscrit lul·lià F-143 del Col·legi de la Sapiència de Palma", *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 53 = *Homenatge a Joseph Gulsoy*, 1, pp. 13-23.
- (2006b): "Estudi històric i codicològic dels manuscrits lul·lians copiats per Guillem Pagès (ca. 1274-1301)", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 25, pp. 229-266.
- (2006c): "Editing Texts with a Multilingual Tradition: The Case of Ramon Llull", *Variants*, 5, pp. 53-72.
- (2010): "Els manuscrits lul·lians de primera generació", *Estudis Romànics*, 32, pp. 179-214.

La edición crítica más allá del papel. ¿Hay vida fuera de la Galaxia Gutenberg?*

José Manuel Lucía Megías

Universidad Complutense de Madrid – Centro de Estudios Cervantinos

1. ¿Revolución o imitación? (o el auge y caída del hipertexto)

Con el título de “Revolution or Remediation? A Study of Electronic Scholarly Editions on the Web”, las investigadoras Lina Karlsson y Linda Malm publicaron en el 2004 un artículo donde llegaron a analizar hasta 31 ediciones académicas que podían consultarse en la red (en su mayoría procedentes de universidades o centros de investigación de Estados Unidos). El análisis tenía una finalidad muy clara, expuesta por las autoras al inicio de su estudio:

The study examines in what form and to what extent media specific value-adding features are present in a selection of scholarly editions of literary works on the Web, concentrating on hypertextuality, interactivity and hypermediality. Besides form and extent, the study investigates whether or not the construction of the editions corresponds to theories and guidelines an added value from a scholarly point of view (2004:1).

Tres conceptos que permiten el análisis, que son definidos de la siguiente manera, después de haber planteado las opiniones de numerosos teóricos que no se han puesto de acuerdo sobre el tema: “Henceforth the concept of hypertext is used in the meaning of automated electronic linking, interactivity is understood as the user’s possibilities to influence the textual expression, and finally, hypermediality is the inclusion of different types of media by the use of electronic links” (Karlsson & Malm, 2004: 8).

El concepto de hipertexto, nacido como posibilidad en los años sesenta del siglo XX, posibilidad tanto en el campo de la informática como el de la crítica literaria moderna, gozó en los años noventa de un enorme éxito, tanto que muchos investigadores y teóricos de las Humanidades Digitales lo convirtieron en piedra

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología: *Plataforma Cervantes*. FFI2009-11483 e *Historia de la métrica medieval castellana*: FFI2009-09300, y como actividad del Grupo de Investigación: Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá. Todas las direcciones electrónicas han sido consultadas el 9 de diciembre de 2010.

angular de un nuevo modo de entender el texto, y con él la información y el conocimiento. George Landow, con su influyente libro *Hypertext. The Convergente of Contemporary Critical Theory and Technology*, cuya primera edición salió a la luz en 1992, y del que se han publicado dos versiones posteriores (en 1997 y en 2006), Jerome McGann (1996 y 1997) y Peter Shillingsburg (1996) pueden ser buenos ejemplos de todo lo que los teóricos esperaban de este nuevo medio cuando se difundiera, sobre todo a partir del imparable triunfo de la Web: una revolución en nuestros modos de comunicación y de información, y una revolución científica, al poner a disposición de cualquier usuario, de un modo sistemático y estructurado, todo el saber que ahora se encuentra en las bibliotecas y archivos analógicos. En una palabra, el hipertexto como concepto venía a dar respuesta a los nuevos modos de edición que una obra necesita para dar cuenta de su complejidad (en su génesis, en su transmisión, en su recepción), que el formato en papel no permite, pues obliga a optar por soluciones parciales a la hora de presentar los diferentes materiales, los pertinentes y necesarios, que conforman una edición crítica tradicional. Frente a la elección y la limitación del papel, el hipertexto se presentaba en los años noventa como la panacea de un nuevo modelo editorial, especialmente en el campo de las ediciones académicas, en que debería haber brillado la edición crítica con luz propia, pues permitía no solo hacer realidad el principio de Contini (“ogni edizione altro non è che un’ipotesi di lavoro”), al permitir la actualización continua de los materiales presentados, sino también el diseño de la presentación de sus materiales para ofrecer varios niveles de lectura y análisis según las inquietudes y necesidades del lector.

En diciembre de 1997, la Modern Language Association (MLA) se unió a este entusiasmo y publicó sus *Guidelines for Electronic Scholarly Editions*, con la que quería ir consolidando una serie de estándares para que este nuevo modelo editorial tuviera la difusión más rápida posible, y poder así ofrecer los primeros resultados de la revolución editorial prometida, sacándole partido a las nuevas posibilidades que ahora ofrecían los ordenadores personales y la universalización de la tecnología informática gracias a interfaces gráficas del usuario cada vez más intuitivas y sencillas. La finalidad de estas directrices no era otra que “to enhance the usability and the reliability of scholarly editions by making full use of the capabilities of the computer” (MLA, 1997).

En cualquier caso, lo que queda claro es que en los años noventa se fue fraguando un movimiento dentro de las universidades y centros de investigaciones (casi todos ellos dentro del ámbito anglosajón¹) en que se defendía, de manera teó-

¹ Una visión de los centros de investigación de Humanidades Digitales puede consultarse en Lucía Megías (2008c).

rica, las excelencias de nuevos modelos de bibliotecas y ediciones digitales textuales. Movimiento que no cuajó en una red de nuevas ediciones, de nuevos proyectos en que las posibilidades de lo que se defendía de manera teórica tuviera su plasmación en la práctica editorial.

Después del análisis de 31 ediciones, a partir de los tres aspectos que se han considerado más específicos del ámbito digital (hipertextualidad, interactividad e hipermedialidad²), Lina Karslsson y Linda Malm llegan a una conclusión poco esperanzadora de su presente (el año 2004) que era el futuro para los estudios sobre el hipertexto en los años noventa del siglo XX:

The results show that a majority of the editions does not incorporate all of the value-adding aspects. Mainly, the ability to use hyperlinks to bring larger amount of material together, and the use of links to show inter- and intratextual relations, have been realized. Only a minority of the editions exploits the possibilities of interactivity, especially the ability to read and submit user comments. Few editions integrate forms of media that a printed edition can not handle, i.e. sound and moving pictures. The conclusion of the study is that web editions seem to reproduce features of the printed media and do not fulfill the potential of the Web to any larger extent (2004: 1).

Uno podría pensar que los seis años que median entre este estudio y la actualidad deberían permitir la matización de algunas de estas conclusiones, sobre todo después del triunfo de la Web 2.0 a partir de 2005, en que la interactividad con el usuario constituye una de las claves de la nueva forma de relacionarnos con el medio digital, con su información y sus (posibles) ediciones. Y así debería ser, pero lo cierto es que las ediciones digitales textuales (así como las bibliotecas digitales textuales) han sufrido un retroceso en algunos de sus aplicaciones y difusión a favor de las bibliotecas digitales virtuales, ya sean estas patrimoniales o generalistas, en que se están volcando la financiación pública, en especial después del anuncio y la aparición de Google Libros (Lucía Megías, 2008b y 2010a). Tan solo hay que asomarse al diseño de algunas de las bibliotecas virtuales más conocidas: Europea³, Gallica⁴, Biblioteca Digital Hispánica⁵ o Hispana⁶ para ver cómo estamos muy lejos de esas propuestas innovadoras y revolucionarias del saber y del conocimien-

² Traducimos de este modo “hypermediality”, y lo hacemos con el sentido que está tomando en diversos artículos ya publicados de la posibilidad de unir diferentes morfologías de la información en el medio digital.

³ <<http://www.europeana.com/portal/>>.

⁴ <gallica.bnf.fr/>.

⁵ <<http://bdh.bne.es/bnearch/>>.

⁶ <<http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>>.

to del que hablaban los teóricos de los años noventa del siglo XX, los más vinculados a los centros de investigación universitarios. Frente a las posibilidades (sin duda, innovadoras) de la hipertextualidad, de la interactividad y de la hipermedialidad, se ha optado por la digitalización de fondos patrimoniales para hacerlos más accesibles. ¿Un paso revolucionario? Todo lo contrario. Un paso que tiende a reproducir en el medio digital los modos analógicos de la información y del conocimiento. Un gran retroceso en los avances que se habían dado hace unas décadas, que permiten hablar de la decadencia del hipertexto en nuestros días. Y lo peor: de la decadencia de muchos de los proyectos de investigación que habían colocado al texto digital en el centro de sus nuevas propuestas. Las bibliotecas digitales virtuales, que han permitido hacer accesible gran parte del patrimonio bibliográfico mundial en el nuevo medio digital, debería ser tan solo el primer paso que hiciera posible seguir avanzando, ahora con nuevas tecnologías y posibilidades, en esa “revolución textual” de la que ya llevamos demasiados años hablando.

2. Texto electrónico vs. Libro electrónico (o la sombra alargada de la industria editorial)

Steve Jobs presentó el pasado 28 de enero de 2010 el iPad, la nueva generación de lectores digitales⁷, las conocidas como “tabletas”. Un paso más de Apple para ofrecer unos servicios completos en lo que se refiere a generación y difusión de contenidos, más allá de su morfología: texto, audio o imagen. Con este modelo, que había comenzado con el iPhone, puesto a la venta en junio del 2007 y que ha gozado desde entonces de un enorme éxito de ventas (alrededor de 34 millones de unidades en el año 2009), algunos estudiosos hablan de una tercera generación de lectores de textos electrónicos (Roncaglia, 2010: 111-122)⁸.

⁷ A pesar de lo que suele suceder en la mayoría de los estudios sobre el tema, e incluso del avance de la 23ª edición del *DRAE* (www.rae.es), que define de esta manera “Libro electrónico”: “1. Dispositivo electrónico que permite almacenar, reproducir y leer libros. 2. m. Libro en formato adecuado para leerse en ese dispositivo o en la pantalla de un ordenador”, creemos necesario distinguir entre el dispositivo de lectura (e-reader, lector electrónico, lector digital) y el contenido que difunde (libro electrónico o texto electrónico/digital). Así lo hacemos en nuestro estudio y con este sentido ha de entenderse estos conceptos en las páginas que siguen.

⁸ Como se verá más adelante, más que una tercera generación de e-readers, deberíamos hablar de una nueva propuesta dentro de la segunda generación de lectores, más allá de los que han apostado por la tecnología del papel y de la tinta electrónica. Si la difusión de estos últimos modelos han supuesto la superación de los e-readers de primera generación, no así está sucediendo con los de la segunda generación con la aparición de las “tabletas” digitales.

Se considera al Rocket eBook, lanzado en 1998 por la empresa californiana Nuvomedia y distribuida por la cadena de librerías estadounidenses Barnes & Noble, como el primer e-reader. Con la dimensión estándar de un libro analógico, permitía almacenar más de 4000 páginas de texto, es decir, más de una docena de libros, y con una batería que permitía entre 20 y 45 horas de autonomía, según se tuviera o no activada la retroiluminación de la pantalla (tecnología LCD, Liquid Cristal Display). Este dispositivo con otros que surgieron al mismo tiempo (como el Soft-Book), o a los que dieron lugar después de que ambas empresas fueran adquiridas en el año 2000 por Gemstar Book (como REB 1100 y REB 1200) constituyen ejemplos de lo que se ha denominado primera generación de lectores electrónicos que, a pesar de las enormes posibilidades que ofrecían a principios del siglo XXI (justo el momento de la defensa de una nueva textualidad a partir de la difusión de la “libertad” del hipertexto frente a la “dictadura” del texto tradicional), nunca llegaron a ofrecer los resultados económicos esperados... y sobre todo, no llegaron a acabar con el libro analógico (ni con la industria editorial que le da sentido y forma desde el siglo XVI), como muchos habían vaticinado. La relación directa del autor y del lector (al margen de la industria editorial actual que vive de modelos económicos y de distribución propios del siglo XIX), el aumento en la capacidad de almacenaje de los nuevos dispositivos y las continuas avances tecnológicos que hacen más agradable su presentación y lectura, no fueron suficiente atractivo para universalizar esta primera generación de libros electrónicos, y eso que desde el 2000, en las diferentes versiones de Windows, Microsoft había incluido un programa específicamente dedicado a la lectura de un e-book: el Microsoft Reader. Son varias las causas, tanto internas como externas, que permiten explicar el fracaso de esta primera generación de libros electrónicos, que gozaron de un cierto éxito desde 1998 hasta el 2001, y que hicieron a muchos soñar con revoluciones culturales y sociales. En primer lugar, una serie de factores externos, como el desastre en bolsa de las empresas “punto.com” a principios del siglo XXI (del 2000 al 2002 perdieron tres cuartas partes de su valor bursátil), que limitó las inversiones realizadas y alejó la posibilidad de nuevas inversiones e investigaciones en este campo. De este modo no extraña que en estos momentos se cierren numerosas librerías virtuales y que las tiendas virtuales de grandes empresas editoriales como Barnes & Noble dejen de suministrar libros electrónicos. Justo en este momento hemos de situar la explosión del conocido con USD (User Generated Content) en Internet, que en el 2005 tendrá tal difusión que se le asignará un nuevo nombre: Web 2.0; sin olvidar, la difusión y el éxito de las Bibliotecas digitales, sobre todo aquellas que tienen en la virtualización de los

ejemplares analógicos su razón de ser, frente a las bibliotecas textuales (muchas de ellas voluntarias, como así sucede con el famoso *Project Gutenberg*⁹). La aparición de Google Libros (y su capacidad para marcar el ritmo al mercado mundial y las agendas políticas) supuso el éxito de una nueva propuesta que marginó la primera tentativa de éxito y difusión de los e-reader, así como impulsó la financiación pública de costosos programas de digitalización patrimonial de diferentes países europeos y de la misma Comunidad Europea¹⁰.

Y junto a estos factores externos, habría que añadir otras causas internas, que tienen que ver con las características de los propios dispositivos de lectura electrónica de la primera generación: por un lado la incompatibilidad de los formatos entre los distintos dispositivos (frente a la universalización y estandarización que ofrece Internet, cada e-reader está blindado a los formatos de las empresas o librerías de la competencia), y por otro lado, la pantalla retroiluminada con tecnología LCD (la misma de los ordenadores de mesa y portátiles), que hacía que la lectura en estos dispositivos estuviera muy lejos de la experiencia lectora de los libros analógicos. Dado el deseo de imitar en los e-reader la forma y características del libro impreso (con el inconveniente de la pantalla), la dificultad de acceder a contenidos y el alto coste de su adquisición, el e-reader parecía que no podía competir con la red, con ese nuevo espacio (en parte creado a partir de los propios contenidos de los usuarios) que es la Web, ni con la industria editorial que seguía viendo en los libros tradicionales un margen de beneficio por el que no tenía que preocuparse por abrir nuevos modelos de negocio alrededor del texto electrónico. Pero en poco tiempo, parece que todo estaba llamado a cambiar, a producirse un renacer de sus cenizas gracias a una nueva tecnología que apareció en el mercado entre el 2004 y 2005: la tinta y el papel electrónicos, comercializada por E Ink Corporation¹¹.

Después de una serie de dispositivos de lectura¹² basados en el papel y la tinta electrónica – que intenta semejar en la pantalla la misma experiencia lectora que ante un papel impreso – con no mucho éxito, el año 2007 supone el comienzo del auge y difusión de la segunda generación de lectores electrónicos. En noviembre de este año, la tienda digital más importante, la más amplia y la más universal, *Amazon*, lanza su propio e-reader: Kindle, que ha supuesto una especie de revolución en

⁹ <www.gutenberg.org/>.

¹⁰ Para el año 2011 se anuncia un nuevo proyecto en que Google lleva trabajando desde hace años: Google Edición, en que ofrece una nueva vía para la difusión de los “libros electrónicos”, que se basan en su lectura en la red sin necesidad de contar con e-readers, con nuevos dispositivos de lectura específicos. Con el tiempo, veremos hasta qué punto esta alternativa prospera o no en el nuevo modelo de difusión que se está fraguando en estos años.

¹¹ <www.eink.com>.

¹² Sony Librié (limitado al mercado japonés) fue el primero de todos ellos (2004), al que siguieron: iLiad iRex (2006) y Sony PRS 500 (2006).

el mercado, con varios millones de unidades vendidas (más de tres millones a finales del 2009). Y, a partir de este éxito, son varios los dispositivos de lectura con papel y tinta electrónica que se pueden adquirir hoy en el mercado. Todos ellos buscando un usuario. Su usuario particular; un usuario que, día a día, demanda universalización y estandarización de los formatos de los textos que quiere bajarse y leer en sus dispositivos.

A grandes líneas, este es el escenario comercial en que nos debemos situar en nuestros días: por un lado, la difusión de los e-reader de segunda generación, que, poco a poco, van ofreciendo dispositivos de lectura cada vez más económicos y con contenidos más universales (sobre todo a partir de septiembre del 2007, cuando se difunde el estándar oficial de formato Epub); y por otro lado, la respuesta a esta apuesta del mercado que va por la difusión de nuevos dispositivos de lectura (las conocidas como “tabletas”¹³, con el iPad a la cabeza, basados en nuevos servicios y en la tecnología OLED, es decir Organic Light Emitting Diode, que disminuye el cansancio en la lectura de la pantalla retroiluminada), o por sacarle el máximo partido a la lectura de los libros electrónicos en ordenadores y portátiles, mediante el acceso a Internet, como defiende Google. Unos cambios que tienen que ver con los medios de distribución y con los dispositivos de lectura, pero no así con los textos o los modelos digitales que se están difundiendo (tan solo en las “tablets” se están creando modelos textuales nuevos donde texto, imagen y sonido se interrelacionan, así como la posibilidad de hacer del movimiento de la pantalla un elemento de lectura más). La industria editorial (a partir del ejemplo de la estadounidense que está viviendo los cambios con un adelanto de años frente a la europea) está creando plataformas de distribución de sus libros, en que, junto a los productos analógicos también se ofrecen los digitales¹⁴. Pero en el discurso de la industria editorial española se ha impuesto un concepto, el del “ecosistema del libro”, que pretende exportar a la Red los modos comerciales que se han impuesto en la cultura

¹³ Como se indica en Wikipedia, por Tablet PC se entiende “un ordenador portátil con el que se puede interactuar a través de una pantalla táctil o Multitáctil, el usuario, puede utilizar una pluma stylus para trabajar con el ordenador sin necesidad de teclado físico, o ratón”.

¹⁴ En septiembre de 2010 se puso en marcha la plataforma editorial *Librandia* <<http://www.librandia.com/>>, que, según sus responsables “es la mayor plataforma de distribución y difusión de libros electrónicos en lengua española. Ofrece a las editoriales y a las tiendas on-line un conjunto de servicios globales para gestionar el entorno digital. Su aspiración es contribuir a la difusión de la cultura a nivel internacional, haciendo llegar los contenidos al mayor número de puntos de venta y procurando que sean legibles en la mayoría de dispositivos de lectura existentes en el mercado”. A la fecha, no ha dado los resultados económicos esperados, quizás por el deseo de mantener modelos de distribución en la red copiando los habituales en el mundo analógico, totalmente obsoletos para captar nuevos clientes y lectores, sobre todos a los conocidos como “nativos digitales”, en su mayoría los poseedores de los e-readers.

occidental a partir de la creación de la industria editorial desde el siglo XVI, que se vende como si fueran universales, eternos.

En este contexto (cultural, tecnológico, editorial, literario...) hemos de situar nuestras propuestas científicas y académicas, esas que fueron el motor de la digitalización de textos en la década de los noventa del siglo XX y que hoy han quedado relegadas a un segundo plano, a pesar de su trascendencia, ya que pueden ser las plataformas que den contenido y sentido a los e-readers de segunda generación y a las nuevas propuestas editoriales y comerciales que se van ofreciendo en los últimos años.

Si las bibliotecas digitales virtuales tienen como finalidad la de hacer accesible mediante la digitalización los objetos bibliográficos, ya sean de especial valor y con excelentes reproducciones (bibliotecas virtuales patrimoniales) o de cualquier objeto bibliográfico conservado en uno o varios centros (bibliotecas virtuales generalistas), el nuevo mercado que se abre en la actualidad con el triunfo de los e-readers de segunda y de tercera generación impone de nuevo volver la vista a los "textos digitales", a la posibilidad de ofrecer no tanto un determinado testimonio o una determinada edición de un texto antiguo, sino la edición crítica de un texto, con todos los materiales pertinentes para su comprensión, dentro de una estructura editorial nueva, aprovechando las posibilidades del nuevo medio, sacándole partido a los conceptos de hipertextualidad, interactividad e hipermedialidad. Contamos con bibliotecas digitales textuales, contamos con algunos proyectos textuales de gran calidad... pero ¿están adaptados a todos los medios de difusión que se han puesto a nuestra disposición, no solo a la lectura en ordenadores sino también en e-readers de segunda generación y en "tablets"? Me temo que no. Y aquí es donde las Humanidades Digitales, nuestra experiencia de filólogos románicos y de editores, tienen mucho que decir, mucho que hacer si nos marcamos algunos desafíos¹⁵. Uno podría ser: ¿seríamos capaces de contar con una biblioteca de literatura románica medieval para su difusión en la red en una moderna biblioteca digital textual, donde se ofrezca a los usuarios ediciones cuidadas desde un punto de vista textual y filológico, para que puedan disfrutar de los textos del pasado en los nuevos medios de transmisión digitales?

¹⁵ No extraña que algunas bibliotecas digitales textuales estadounidenses hayan sido las primeras que se están preparando para su lectura y consulta más allá de la pantalla del ordenador, pensando en sacarle partido para su difusión en las nuevas generaciones de e-readers. Así se ofrece el conocido como Project Gutenberg: "Project Gutenberg is the place where you can download over 33,000 free ebooks to read on your PC, iPad, Kindle, Sony Reader, iPhone, Android or other portable device".

3. La edición crítica digital: ¿un nuevo concepto?

La tecnología informática no ha venido a modificar ninguno de los principios metodológicos de la crítica textual, tal y como se ha venido formulando y matizando desde el siglo XIX, al margen de escuelas, de críticas, de objetos de estudio o de singularidades textuales. Lo que sí que han puesto en nuestras manos las Humanidades Digitales son una serie de herramientas que facilita nuestra labor ecdótica en sus distintas fases. El enorme esfuerzo realizado por las bibliotecas por catalogar de manera sistemática sus fondos y poner sus resultados en la red, incluso en catálogos colectivos, ha permitido contar con nuevos datos para completar las fuentes primarias y secundarias del texto que debemos editar. Por su parte, la inversión realizada para la digitalización de los fondos de numerosas bibliotecas y archivos (tanto patrimoniales como generalistas) ha puesto también a disposición del estudio diversos materiales (aunque no hemos de olvidar que la descripción y manejo de los originales de los testimonios editados es condición indispensable para nuestro esfuerzo editorial filológico). Por su parte, los diferentes programas de OCR (Optical Character Recognition), así como los diferentes programas de tratamiento de textos, permite contar también con un amplio corpus de textos digitalizados, que necesitamos para luego poder utilizar algunas herramientas informáticas que nos ayuden en las siguientes fases de una edición. Menos desarrollados en nuestro campo románico, aunque también merecen un espacio por la posibilidad de ofrecernos materiales que luego pueden (y deben) ser constraídos, son los programas de colación automática, como TUSTEP (TUEbingen System of TEXT processing Programs)¹⁶ de la Universidad de Tubinga y COLLATEX, desarrollado por Peter Robinson¹⁷, por solo citar dos de los más utilizados en algunos proyectos editoriales que pueden consultarse en la red¹⁸. Por su parte, en la “Examinatio” y en la “Selectio” puede ser muy interesante el uso de programas de concordancias y de índices de frecuencia, para así poder contar con datos estadísticos. Entre los programas de concordancias más utilizados, pueden destacarse TACT (Text Analysis Compu-

¹⁶ < http://www.tustep.uni-tuebingen.de/tustep_eng.html>.

¹⁷ < <http://collatex.sourceforge.net/>>.

¹⁸ Aunque se salga de nuestro propósito actual, uno de los problemas que no se han resuelto, especialmente en el ámbito hispánico, es el de establecer un estándar de transcripción de textos y documentos, requisito indispensable para la utilización de muchas de las herramientas informáticas que se ponen a nuestra disposición. La difusión y el conocimiento de TEI (Text Encoding Initiative), por más que en ocasiones resulte un poco cerrado en sus etiquetas, es un buen camino, que está comenzando a dar sus primeros resultados. Para el caso de documentos hispánicos, es también encomiable la labor realizada por la Red internacional CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos) [<http://www.charta.es/>] cuyos criterios de transcripción han sido aceptados y son seguidos por la Real Academia Española.

ting Tools)¹⁹, el MonoConc pro (versión 2.2)²⁰ y el BConcord 2010, que está dando muy buenos resultados en el tratamiento de corpora de documentos antiguos²¹. E incluso para poder presentar ediciones críticas con varios aparatos se han creado programas de diseño específicos, que ya traen resueltos algunos problemas de maquetación, como es el establecer una comunicación entre el texto crítico y los aparatos, especialmente con los textos en prosa. El más conocido y comercializado es el Classic Text Editor²², que ya va por la versión 8.3.

Como se aprecia, herramientas informáticas que vienen a ser una nueva ayuda para el editor en las distintas fases de una edición crítica, desde el acceso a los testimonios y fuentes secundarias, a la posibilidad de usar nuevos elementos de análisis gracias a programas de colación, concordancias, análisis lingüístico, que necesitan siempre de textos digitalizados, de transcripciones que cumplan con unos requisitos de estandarización para hacer posible su uso y comparables sus resultados.

No hay que buscar, por tanto, en las Humanidades Digitales nuevos conceptos ni metodologías a la hora de edición de textos. Lo que sí que nos vamos a encontrar es con la posibilidad de ensayar, de contar con nuevas posibilidades a la hora de ofrecer todos estos materiales y la hipótesis de trabajo que constituye nuestro texto crítico en una edición difundida en un medio digital. La forma habitual, casi estandarizada, de la presentación actual de una edición crítica (que, en parte, ha marcado los modelos de difusión de las mismas en formato digital)²³ ha venido impuesta por las características y limitaciones del formato analógico, de ahí las ediciones críticas iniciales (las de Lachmann y algunos de sus contemporáneos) en que solo daban cabida a los datos y a la problemática textual, mientras las notas explicativas y los amplios (y cada vez más sesudos) prólogos e introducciones se han ido imponiendo a lo largo del siglo XX, llegándose incluso (por cuestiones editoriales y de ahorro económico) a marginar los aparatos textuales y lingüísticos en apéndices finales del libro, verdaderos cementerios de variantes, que distorsionan la verdadera naturaleza de una edición crítica que exige un continuo diálogo entre el texto crítico (la hipótesis de trabajo del editor) y la “lectio variorum”, que ofrece la imagen más certera de su transmisión, de los cambios de los que ha sido testigo a lo largo del tiempo. Aquí, en volver los ojos a las posibilidades del nuevo

¹⁹ <<http://etext.virginia.edu/services/helpsheets/pc/tact.html>>.

²⁰ <<http://www.athel.com/mono.html>>.

²¹ <http://bconcord.com/bconcord_2010_9.html>.

²² <<http://www.oeaw.ac.at/kvk/cte/>>.

²³ Para ver algunos ejemplos y poder analizar las distintas posibilidades que pueden encontrarse actualmente en la red, remitimos a Lucía Megías (2009 y 2010a).

medio de transmisión digital, será donde encontremos los principios y fundamentos que permitan el diseño de nuevos estándares de ediciones críticas digitales.

4. Fundamentos y principios de una edición crítica digital

El camino que debe guiarnos al diseño de varios modelos de edición crítica digital, labor que, como todo lo que envuelve a la metodología ecdótica, se ha de realizar a medida que se vayan produciendo nuevas ediciones en la red (“il più si impara facendo”), tiene que tener en cuenta tanto el desarrollo de aspectos ya ensayados en las ediciones críticas analógicas conjugándolos como otros que son específicos de la tecnología digital.

Entre los primeros, destaco en este momento los siguientes: [1] conjugación directa de los tres niveles del texto (facsímil, transcripción [tanto paleográfica del testimonio como la presentación crítica del texto transmitido] y el texto crítico, que pretende acercarse y comprender, como hipótesis de trabajo, las primeras formulaciones textuales), sin olvidar las posibilidades del audio, en caso de textos con tradiciones orales o con formato musical, intentado sacarle el máximo partido a la hipermedialidad; [2] mayor acumulación de información y de datos, al margen de las limitaciones del formato papel, que obligaba a una selección de los datos que deberían aparecer en la página y en los diferentes aparatos (positivos, negativos, etc...); [3] mayor posibilidad de relación de todo el material aportado, tanto de los datos de los diferentes aparatos textuales, las notas explicativas, destacándose aquí las potencialidades de la hipertextualidad, que permitirá además no solo establecer una red de información al interno de cada edición, sino también entre diferentes ediciones o informaciones que estén almacenadas en otros portales, en otras plataformas de conocimiento; [y 4] una mayor recuperabilidad de la información: más allá de los índices, tablas, indicaciones marginales, epígrafes, etc., y demás modalidades que el formato analógico ha ido completando para que el usuario pueda recuperar la información ofrecida más allá de la propia disposición textual, ahora se cuenta con herramientas cada vez más sofisticadas no solo para que el usuario acceda a la información suministrada por los creadores de la edición sino también de las propias marcas de lectura que él mismo haya podido ir dejando en su recepción de la obra, mostrando una de las caras más fascinantes y novedosas de la interactividad.

Todas estas cuestiones, que han de ser desarrolladas en los próximos años a partir de modelos de diseño cada vez más estandarizados, y, por tanto, de uso más universal, se han de acompañar de nuevos elementos que son propios del medio digital, y que tienen que ver, sobre todo, con los aspectos de interactividad y de

hipermedialidad de los que se ha hablado anteriormente: incorporación de herramientas de análisis textual, vinculadas a todos los niveles textuales que se ofrecen al usuario, ya que pueden ser motor de nuevas investigaciones filológicas, lingüísticas y literarias, como son los buscadores textuales, concordancias, índices y estadísticas, programas de análisis lingüísticos; por otro lado, posibilidades que potencien la interactividad del usuario, que complemente su lectura con una experiencia 2.0 (etiquetado social, comentario en línea, ampliación de contenidos, enlaces a redes sociales o a otras plataformas de conocimiento...), sin olvidar un aspecto en que se está trabajando en la actualidad, cuyos límites los podrán la experiencia y el uso de los usuarios, como es la visualización dinámica de los materiales que conforman la edición: frente a la visuación estática – una estructura fija establecida por el editor por la que puede navegar el usuario –, ahora se presenta la opción de que sea el lector quien elija en cada momento qué elementos quiere tener delante de todos los que se ofrecen en la edición, según sus intereses y sus conocimientos en cada caso.

Nuevos modelos editoriales más en la forma de presentación de los materiales y en las nuevas utilidades que se le ofrecen al lector, que en los modos y metodología de trabajo. Pero nuevos modelos editoriales que también acarrearán (y cada vez más) nuevos problemas, pues necesitan formas de trabajo muy alejadas a los modos habituales en el campo de las Humanidades. Estos nuevos modelos editoriales, que se conforman como una investigación “in progress”, necesitan de nuevos modelos de financiación, ya que, junto a la labor del editor, del diseñador y arquitecto de la información, ahora es necesario unir la de los responsables de la representación digital de estas ediciones; y frente al libro como final de un proceso de investigación (por más que se pudiera reeditar y modificar su contenido), ahora es necesario tener en cuenta una financiación futura que ofrezca la viabilidad del proyecto en el presente y en el futuro, con lo que será necesario comenzar a demandar infraestructuras científicas para albergar la enorme cantidad de información disponible, y la necesidad de contar con subvenciones y apoyo económico más allá de los plazos establecidos en la actualidad, que miran más por la generación de contenidos que por su difusión. Y en otro orden de cuestiones, el otro gran problema, dada la capacidad de actualización que permite el formato digital, es la de la preservación de la información, y no solo del portal concreto sino de las diferentes mejoras que se han ido haciendo de su contenido, para así poder recuperar la historia textual de las nuevas ediciones digitales, tal y como podemos hacer con las que contamos en formato analógico.

De este modo, las futuras ediciones críticas digitales (y con estos principios estamos trabajando en el diseño de una Biblioteca Hipertextual Complutense 2.0, Lucía Megías, 2010b), no han de estar pensadas a partir de la jerarquización de una

serie de materiales (principio propio y necesario de las limitaciones del formato analógico) como de una serie de áreas, en que el usuario no solo podrá moverse por ellas, sino también adaptar los contenidos a sus propios intereses y dejar en ellos sus lecturas, como un medio de hacer realidad el sueño hipertextual de finales del siglo XX. A modo de ejemplo, estas son las áreas en que estamos trabajando en la UCM a la hora de diseñar modelos estándares de ediciones digitales, donde el elemento docente se incorpora también como parte esencial de las mismas, recuperando el protagonismo que la Universidad ha de tener en la Sociedad de la Información y del Conocimiento en el siglo XXI:

1. **Área textual:** el texto crítico como unificador de los materiales ofrecidos.
2. **Área de personalización,** en las que se permite que el usuario elija el entorno de visualización que necesite en cada momento: programas, materiales, utilidades, etc., según sus necesidades de uso.
3. **Área de trabajo:** la posibilidad de contar con un espacio propio dentro de la biblioteca digital, donde se puedan contar con materiales propios, que no se quieran hacer, en un principio, públicos.
4. **Área docente:** materiales relacionados con la docencia y las plataformas educativas b-learning.
5. **Área externa:** posibilidad de contar con programas, aplicaciones, enlaces al resto de la red, que permita convertir la biblioteca digital universitaria en el espacio inicial de trabajo universitario, en el punto de partida de un nuevo concepto de difusión del conocimiento.

¿Las ediciones críticas digitales del futuro se parecerán a las que ahora manejamos, a las que nos hemos acostumbrado en este último siglo, a partir de las propuestas nacidas de su medio de difusión habitual, como es el libro impreso? En su contenido, sin duda, no habrá muchos cambios y los avances filológicos realizados en los últimos siglos se verán respaldados por nuevas herramientas. Pero no me cabe ninguna duda, que será diferente en su presentación, recuperando para las ediciones críticas, para la labor filológica el papel predominante y protagonista que ha tenido y tuvo en el momento de esplendor de las humanidades. En las nuevas ediciones críticas digitales, en las nuevas bibliotecas digitales textuales – más cercanas a lo que hemos denominado como plataformas de conocimiento (Lucía Megías, 2010a) – no se limitarán a un determinado tipo de lector – erudito, científico, académico – sino que en ellas se volverá a recuperar la centralidad de los textos, de su transmisión, de su recepción, acompañados de todos los materiales pertinente para poder contrastar y comprender las teorías e hipótesis de trabajo ahora defendidas y difundidas, ya sean estas textuales, lingüísticas o literarias. El

lector se ha de colocar, como sucede en la Sociedad de la Información y del Conocimiento, también en el centro de las nuevas ediciones críticas digitales. Y tan solo desde el conocimiento filológico, desde el conocimiento ecdótico esta labor puede llevarse a cabo con un cierto éxito.

Bibliografía

- Castellucci, P. (2009): *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*. Bari: Laterza.
- García Camarero, E. y García Melero, L.Á. (2000): *La Biblioteca Digital*. Madrid: Arco-Libros S. L.
- González Fernández-Villavicendo, N. (2007): "Bibliotecas de nueva generación (Biblioteca 2.0)", *Educación y biblioteca*, 161, pp. 75-84.
- Habib, M. (2006): "Towards academic library 2.0: development and application of a library 2.0 methodology", 17 de nov. 2006 <mchabib.com/tag/academic-libraries/>.
- Karlsson, L. & Malm, L. (2004): "Revolution or Remedation? A Study of Electronic Scholarly Editions on the Web", *HUMAN IT*, 7. 1, pp. 1-46. <<http://etjanst.hb.se/bhs/ith//1-7/lklm.pdf>>.
- Landow, G. (1992): *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1997): *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (2006): *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lazzari, M. et al. (2010), *Informatica umanistica*. Milano: McGraw-Hill.
- Lovink, G. (2008): *Zero Comments. Teoria critica de Internet*. Milano: Bruno Mondadori.
- Lucía Megías, J.M.²⁴ (2008a): "Las relaciones entre la bibliografía textual y la informática humanística: el incunable del hipertexto", *Tipofilologia. Rivista Internazionale di Studi Filologici e Linguistici sui testi a stampa*, 1, pp. 119-138.
- (2008b): "Enredando con el teatro español de los Siglos de Oro en la Web: de los materiales actuales a las plataformas de edición", *Signa*, 17, pp. 85-129.

²⁴ Todos los artículos están disponibles en el Repositorio de la UCM. Se puede acceder a ellos en la sección de PUBLICACIONES en: [zhttp://www.ucm.es/info/romanica/lucia.htm](http://www.ucm.es/info/romanica/lucia.htm).

- (2008c): “La informática humanística: una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI”, *Revista de Poética Medieval*, 20 [nº monográfico coordinado por César Domínguez, *Medievalismo/s. De la disciplina y otros espacios imaginados (I)*], pp. 163-185.
 - (2009): “La edición crítica hipertextual: la superación del incunable del hipertexto”, Cristina Castillo Martínez y José Luis Ramírez Muengo (eds.), *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la Edición Textual*. Vigo: Axac, pp. 11-74.
 - (2010a): “De las bibliotecas digitales a las plataformas de conocimiento (notas sobre el futuro del texto en la era digital)”, in Arbor Aldea, Mariña y Antonio F. Guiadanes (eds.), *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade, pp. 369-401.
 - (2010b): “Biblioteca hipertextual Complutense 2.0. Bases para una biblioteca hipertextual universitaria”, in Sara Gómez Seibane y José Luis Ramírez Luengo (coords.), *Maestra en mucho. Estudios filológicos en homenaje a Carmen Isasi Martínez*. Buenos Aires: Voces del Sur.
- Margaix Arnal, D. (2007): “Conceptos de web 2.0 y biblioteca 2.0: origen, definiciones y retos para las bibliotecas actuales”, *El profesional de la información*, 16, nº 2, pp. 95-106.
- McGann, J. (1996): “Radiant Textuality”, Charlottesville: University of Virginia [<http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/radiant.html>].
- (1997), “The Rationale of Hypertext”, reeditado en *Radiant Textuality: Literature after the Word Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 53-74.
- Metitieri, F. (2009): *Il grande inganno del Web 2.0*. Bari-Roma: Laterza.
- Modern Language Association: Committee on Scholarly Editions (1997): *Guidelines for Electronic Scholarly Editions*. Berkeley, University of California [<http://sunsite.berkeley.edu/MLA/guidelines.html>].
- Mordenti, R. (2007): *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*. Roma: Meltemi.
- Numerico, T., Fiorimonte, D., Tomasi, F. (2010): *L'umanista digitale*. Bologna: Il Mulino.
- Paixão de Sousa, M^a. C. (2009): “Conceito material de ‘Texto digital’: um ensaio”, *Revista Texto Digital*, 5, nº 2 (<<http://www.textodigital.ufsc.br/>>).
- Roncaglia, G. (2010), *La quinta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*. Roma: Laterza.
- Shillingsburg, P.L. (1996), *Scholarly Editing in the Computer Age*, 3º ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- (2006): *From Gutenberg to Google*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Tomasi, F. (2008): *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*. Roma: Carocci.
- Witten, I.H., Bainbridge, D., Nichols, D.M. (2010²): *How to Build a Digital Library*. Burlington: Morgan Kaufmann.

Las aportaciones que incluye este volumen acogen un amplio abanico de lenguas y tradiciones literarias —latín, occitano, francés, gallegoportugués, castellano, catalán...— y se consagran a cuestiones metodológicas y aspectos puntuales que arrojan luz sobre la compleja labor editorial en textos representativos de la cultura europea medieval. El lector encontrará como hilo conductor de estas páginas el análisis de la relación entre dos momentos esenciales en el estudio filológico de los textos: el proceso de edición crítica y la actividad exegética que se deriva del mismo, dos tareas estrictamente conectadas entre sí. Los resultados que proceden del ejercicio acompasado de ambas resultan de vital importancia no solo para la fruición del texto en sí mismo, sino también para afrontar cualquier otro tipo de investigación ulterior, lingüística, literaria, estilística, métrica o histórica.