

***Estudos de edición crítica
e lírica galego-portuguesa***

**Edición ao coidado de
Mariña Arbor Aldea
Antonio F. Guiadanes**

Verba
Anexo 67

2010

Estudos de edición crítica
e lírica galego portuguesa

ESTUDOS DE EDICIÓN CRÍTICA E LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

EDICIÓN AO COIDADADO DE
Mariña Arbor Aldea
Antonio F. Guiadanes

Verba, ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA
ANEXO 67

2010
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, 2010

Edita

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

DOI <https://dx.doi.org/10.15304/9788498874723>

ISSN 2341-1198

ISBN 978-84-9887-472-3

ÍNDICE

Sobre edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa: o texto como principio Mariña Arbor Aldea	7
Problemi teorici e pratici della critica testuale Cesare Segre	11
Pragmatics and Textual Criticism in the <i>Cantigas d'Amigo</i> Rip Cohen.....	25
Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese Carlo Pulsoni	43
Copistas, cancioneiros, editores. Tres problemas para a lírica galega medieval Giuseppe Tavani	55
A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> Maria Ana Ramos	69
Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici Anna Ferrari.....	103
A tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandez Torneol Miguel A. Pousada Cruz	115
Deconstruír os cancioneiros: unha visión plural do corpus lírico galego-portugués medieval Joaquim Ventura Ruiz	151
Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>: o seu copista é ¿un copista-corrector? Antonio Fernández Guiadanes.....	163
Rótulos y folhas: las rúbricas del <i>Cancioneiro del rey Don Denis</i> M. ^a Gimena del Rio Riande.....	195

Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición Pedro Sánchez-Prieto Borja.....	225
Os <i>hapax</i> como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X Manuel Ferreiro	239
Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre? Giulia Lanciani	263
Tradurre l'<i>equivocatio</i> Simone Marcenaro	271
Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das <i>Cantigas de Santa Maria</i> 162 e 267 Manuel Pedro Ferreira.....	287
Identification des rimes internes et disposition des textes à vers césurés Dominique Billy	299
Questões de estrutura estrófica nas <i>Cantigas de Santa Maria</i>: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes Stephen Parkinson.....	315
Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci Marco Bernardi.....	337
Edición digital: retos nuevos en los nuevos recursos Carmen Isasi	353
De las bibliotecas digitales a las plataformas de conocimiento (notas sobre el futuro del texto en la era digital) José Manuel Lucía Megías	369

Sobre edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa: o texto como principio*

Desde que nos albores do século XVIII se descubriu o *Cancioneiro da Ajuda*, o primeiro manuscrito que transmitía textos da lírica profana galego-portuguesa, e desde que, en 1823, Lord Ch. Stuart de Rothesay publicara a edición diplomática do códice lisboeta, os traballos ecdóticos centrados na poesía trobadoresca producida no occidente ibérico sucedéronse, animados, ademais, polo progresivo descubrimento dos seus relatores: o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal*, arredor de 1840 e en 1875, respectivamente; os fragmentos *M* e *P*, a finais do propio século XIX; o *Pergamiño Vindel*, en 1915; e, xa en época máis recente, o *Cancioneiro da Bancroft Library*, en 1983, e o denominado *Fragmento Sharrer*, en 1990.

Este labor de edición da lírica galego-portuguesa, que se plasmou nunha bibliografía xa hoxe inxente, desenvolveuse en círculos académicos notablemente diferentes e en xeografías tamén diversas, que contemplan tanto os países da vella Europa como os localizados na outra beira do Atlántico. É o caso de Portugal, que acolle os bibliófilos e eruditos da primeira metade do Oitocentos, pero tamén as figuras senlleiras de

* Este volume recolle as contribucións presentadas no marco do Congreso Internacional *Ogni edizione critica altro non è che un'ipotesi di lavoro... Edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa*, organizado pola Área de Filoloxía Románica da Universidade de Santiago, que se desenvolveu en Santiago de Compostela entre os días 24 e 26 de marzo de 2009. A celebración do encontro e a publicación desta monografía foron posibles grazas ó apoio económico do Ministerio de Ciencia e Innovación (Subprograma de Acciones Complementarias, FFI2009-06220-E), da Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia e do Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela, e grazas, tamén, ó entusiasmo co que a Revista *Verba* e os seus responsables, en particular o seu Director, don Ramón Lorenzo, e o seu Secretario, don Ramón Mariño, acolleron esta iniciativa. Así mesmo, contribuíron á celebración do congreso Bolanda Ediciones y Marketing e Moleiro Editor, que xentilmente cedeu todos os materiais que conformaron a exposición *Xoias da Miniatura Medieval*, que estivo aberta ó público durante as xornadas de traballo que motivaron este libro. Queremos deixar constancia nestas liñas do noso máis sincero agradecemento ós organismos e ás editoriais citados e ás persoas que, tanto neles como nas diferentes dependencias e servizos da Facultade de Filoloxía e da Universidade de Santiago de Compostela, nos brindaron a súa axuda, o seu asesoramento, o seu tempo e a súa sempre amable dispoñibilidade. Finalmente, debemos indicar que o traballo que dedicamos á preparación do citado congreso e da presente monografía é parte do que desenvolvemos, no Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela, como investigadora contratada no marco do Programa Nacional de Investigación Ramón y Cajal, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

T. Braga, C. Michaëlis, J. J. Nunes ou M. Rodrigues Lapa, que abriron a senda ás actuais xeracións de estudosos dese país; de Alemaña, que asistira á formulación e ó desenvolvemento do método de Lachmann, e na que se forman a propia C. Michaëlis, H. R. Lang ou O. Nobiling; de Italia, que se nutre do maxisterio dos primeiros romanistas e na que publican, entre outros, as súas edicións E. Monaci e E. Molteni, e, desde mediados do século XX, os filólogos que se adscriben á denominada “escola italiana”; de Brasil, que acolleu a O. Nobiling e que asiste á formación, nos bancos das súas primeiras universidades, de C. Ferreira da Cunha, L. de Azevedo Filho ou de S. Spina, mestres das novas xeracións de investigadores; e, finalmente, de Galicia, que só moi tardiamente, nos anos finais do século XIX, e con precarios instrumentos filolóxicos, se achega ós seus trobadores, e que, sobre todo nas últimas décadas, ó amparo das novas circunstancias político-sociais e da renovación dos seus centros de estudo, se converteu en punto de referencia para os estudos ecdóticos de lírica galego-portuguesa.

De corte facsimilar, paleográfico, crítico ou interpretativo, en edicións “de cancionero”, “de autor” ou “de xénero”, e seguindo metodoloxías diferentes, entre as que merecen destacarse as de inspiración lachmanniana, revitalizadas sobre todo despois da segunda guerra mundial por parte dos investigadores italianos, as edicións que se publicaron no arco temporal das dúas centurias que median entre o achado de *A* e o momento presente foron acompañadas –e contribuíron, nutríndose á súa vez, nunha simbiose perfecta– da elaboración de repertorios e de estudos dedicados a múltiples cuestións relativas á poesía dos trobadores ibéricos: as orixes, as influencias recibidas, a tradición manuscrita, os xéneros e a súa configuración retórica e métrica, a música, a historia do propio movemento trobadoresco e o contexto no que este xermola, se desenvolve e se apaga, no solpor do reinado de don Denis e da vida do seu bastardo, don Pedro de Barcelos, comitente do sempre citado e enigmático “Livro das Cantigas” que había de custodiar, como preciosa “maeta”, os modos de trobar dun tempo que aínda hoxe presenta lindes por veces difusas.

E froito desas edicións, modélicas unhas, ás veces demasiado “incisivas” nas súas intervencións no texto outras, e con frecuencia limitadas polo tempo e polas circunstancias políticas, culturais e académicas nas que se prepararon, e froito da reflexión, dos interrogantes que suscitan no filólogo –porque, como ben escribiron G. Contini e G. Tavani, “Ogni edizione critica altro non è che un’ipotesi di lavoro”–, é o momento presente dos estudos ecdóticos que se ocupan da lírica galego-portuguesa. En efecto, sobre esa tradición precedente aséntanse as edicións de conxuntos orgánicos de trobadores ou de autores particulares que agora mesmo se desenvolven en distintos centros de investigación dentro e fóra das fronteiras peninsulares, pero sobre todo na Galicia que viu nacer o “espectáculo trobadoresco”. Así mesmo, é froito desa tradición ecdótica a posta en rede, aproveitando as enormes posibilidades que ofrecen as ferramentas

informáticas, do conxunto do corpus lírico profano galego-portugués, accesible así ó conxunto dos investigadores e lectores interesados. E froito destes anos de traballo e de investigación, e da reflexión constante sobre a *dispositio textus*, é a redacción e aprobación, en 2006, duns criterios básicos de presentación gráfica desta poesía que pretenden ser un instrumento que elimine o “ruído” dos traballos editoriais, caracterizados por un alto grao de heteroxeneidade nesta materia. Da vitalidade dos estudos que aquí nos ocupan constitúe boa mostra, por fin, a posta en marcha de seminarios especializados e de activos foros de discusión na web que versan sobre diferentes cuestións editoriais que afectan á tradición poética considerada.

De canto se acaba de sinalar podería deducirse que os froitos en materia ecdótica no ámbito da lírica profana galego-portuguesa son xa froitos maduros e definitivos. E, en boa medida, sono. Non obstante, esta tradición ten aínda pendentes tarefas fundamentais, entre as que cabe destacar a preparación de edicións paleográficas dixitalizadas (e correctas) de todos os relatores, a análise do comportamento dos amanuenses en relación coas pezas copiadas, o estudo rigoroso das variantes que ofrece a lección manuscrita, a preparación de edicións de cancionero, a análise de textos ou de series de textos afectados por unha transmisión manuscrita particularmente precaria, a revisión de múltiples *loci critici* que non mereceron cumprida resposta por parte dos investigadores, o estudo lingüístico das cantigas, a elaboración dunhas concordancias do conxunto do corpus, que só poderán redundar en proveitosas achegas para a crítica do texto, ou a reflexión teórica sobre a propia práctica ecdótica.

Con este volume, *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, queremos, xustamente, analizar os vieiros polos que debería discorrer o estudo da lírica medieval galego-portuguesa, o presente e o futuro do labor ecdótico neste ámbito, os logros acadados, mais tamén os retos que debe afrontar o filólogo que se ocupa desta tradición poética. Con este obxectivo, nesta monografía preséntanse as últimas propostas que se fixeron no ámbito metodolóxico, ofrécense resultados de investigacións que aplican os presupostos teóricos e os recursos técnicos máis innovadores, e analízanse as achegas que á edición crítica do texto lírico galego-portugués se realizan desde os estudos lingüísticos, métricos –neste caso, con atención tamén ás *Cantigas de Santa María*– e de tradición manuscrita.

Ademais destes obxectivos, as páxinas que integran este volume márcanse aínda outro, máis ambicioso se cabe, en tanto que queren ser páxinas que susciten a reflexión sobre a importancia fundamental da práctica ecdótica, un exercicio no que a palabra, o texto –neste caso as cantigas producidas no occidente ibérico–, é a causa, o motivo, o principio, pois só o texto crítico pode constituír a base de calquera ulterior análise do propio texto que adopte o rigor científico como criterio. Quereríamos, por fin, que este

libro motivase o debate e o intercambio de coñecemento, que fose seiva nova, zume que alimentase ese “atto eminentemente e fascinadamente problematico” que, en palabras de C. Segre, é a operación filolóxica, e que avivase o interese por unha actividade que é esencial para a recuperación, estudo e difusión dun patrimonio literario que transcende as fronteiras peninsulares para adquirir carácter universal.

Mariña Arbor Aldea
Santiago de Compostela, 8 de marzo de 2010

Problemi teorici e pratici della critica testuale

Cesare Segre
Università degli Studi di Pavia

La critica testuale è un luogo d'incontro di logica e intuizione, di rigore e duttilità. Ma mette anche in contatto con le posizioni filosofiche via via dominanti nel mondo in cui la critica opera. Nella storia della cultura, infatti, è sempre stata viva la necessità di leggere e studiare testi attendibili, e ci si è sforzati di ottenerli mediante congetture (*divinatio*) o attraverso confronti con i manoscritti. I grandi filologi sono stati anche grandi congetturatori, specie nell'umanesimo, a partire da Petrarca; ma lo stesso Petrarca cercava nelle biblioteche monastiche nuovi esemplari o persino opere considerate perdute. Per congetturare, occorre una grande conoscenza linguistica dei testi, e familiarità con testi affini; soprattutto occorre l'attitudine, intuitiva e combinatoria insieme, a recuperare la lezione giusta attraverso un confronto mentale con luoghi analoghi.

Quando nella prima metà dell'Ottocento s'intraprende in ambito protestante la ricostruzione del testo biblico, impegno impensabile nel mondo cattolico, dato che lì si ritiene che le trascrizioni e le traduzioni accettate dalla Chiesa siano ispirate da Dio, dunque non discutibili, qualche filologo inventò un metodo non empirico per dedurre la lezione buona dal confronto fra lezioni attestate. Questo qualcuno fu identificato in generale, più tardi, con il grande filologo classico e germanico Karl Lachmann, autore di famose edizioni critiche, quelle di Catullo e di Lucrezio, del Nuovo testamento greco, dei Nibelungi; oggi si dubita della sua responsabilità, e si pensa che abbia avuto luogo una specie di invenzione di gruppo, tale da escludere una paternità precisa (Timpanaro 1985; Fiesoli 2000). Possiamo parlare solo ipoteticamente di metodo lachmanniano, oppure, e meglio, di "metodo degli errori", per i motivi che vedremo. Questo metodo è poi stato esposto più volte in forma didattica (classico Maas 1925, sino al 1960, traduzione italiana 1972, ma poi sono stati proposti molti volumi e volumetti, adattati alle principali letterature romanze), mentre esiste una summa esauriente dei problemi rilevati in uno o in un altro testo, con preferenza per i grecolatini, ma attenzione anche ai testi italiani: Pasquali 1934, ristampata sino al 1988. Lettura difficile ma affascinante, che dovrebbe essere disponibile in tutte le lingue corrispondenti a una cultura filologica, perché è la migliore propedeutica alla critica testuale o ecdotica.

L'idea ispiratrice è quella di ricostruire un testo che sia il più vicino possibile all'originale, o almeno all'archetipo, cioè alla trascrizione da cui discendono tutti i manoscritti noti. Quanto più lacunoso o difettoso risultava il testo documentato nei

manoscritti, tanto più audace si faceva l'impegno dell'editore, assillato dall'intento di fornire un testo quanto possibile perfetto. Un ideale affine a quello che ispirava i paleontologi, nella ricostruzione di specie estinte ma lasciando tracce, per esempio scheletri; il palentologo, con ragionamenti raffinati, ricostruiva anche quegli elementi di cui non sussistevano documentazioni sicure. Era pure l'ideale dei restauratori di monumenti antichi, classici o medievali, come il famoso, o famigerato, Eugène Viollet-le-Duc. Essi eliminavano tutti i rifacimenti e gli ampliamenti operati nel tempo, e cercavano, istituendo nuovi elementi architettonici, di riportare il monumento a quello che ritenevano, in base a studi sui documenti rimasti, o che almeno immaginavano essere il suo aspetto originale. Sono impostazioni e pratiche di lavoro che ci riportano all'epoca positivista, caratterizzata fra l'altro dalla sopravvalutazione dei modelli delle scienze naturali.

Sapete tutti come funziona il "metodo degli errori". In base agli errori s'individuano i rapporti tra manoscritti, ricorrendo a una specie di calcolo delle possibilità verosimili: se è possibile l'eventualità di uno stesso errore di trascrizione in due o più manoscritti, è impossibile che si producano errori uguali in dieci casi, in cento casi. Sulla base delle osservazioni portate sul complesso del testo studiato, si disegna un albero genealogico (stemma), analogo a quelli che si tracciavano per le specie animali e per l'uomo o ancora adesso per i membri di una famiglia (in particolare nell'araldica); questo stemma poi viene utilizzato con un criterio logico-numerico. Numerico, non quantitativo, perché non importa il numero di attestazioni dei manoscritti, ma il numero degli ascendenti o degli interpositi in accordo o in disaccordo. Se cento manoscritti derivano da un solo interposito, si tratta di una sola attestazione. Criterio logico, perché il principio del due contro uno, del quattro contro tre, esclude, ancora, la casualità della poligenesi di errori in più interpositi. Naturalmente in questo modo si riesce a eliminare un grandissimo numero di errori. Ci sono poi errori presenti in tutti gl'interpositi, che si chiamano errori di archetipo: se tutti gl'interpositi, indipendentemente, presentano in un dato punto lo stesso errore, è segno che questo errore era già presente nell'archetipo.

Questa esposizione, molto sommaria, vuol anche evidenziare lo schematismo del processo previsto, che fa appello a possibilità molto probabili, ma non ha una validità universale. Per esempio, si dà per sicuro od opportuno, in base a questa impostazione:

1) che sia esistito un archetipo, ciò che è frequente ma non inevitabile. In più, quello che chiamiamo archetipo può anche essere già il risultato di precedenti fasi, con possibili contaminazioni, ecc. Questo succede quasi sempre in filologia classica, dove in genere gli archetipi sono posteriori anche di secoli rispetto ai testi. In altri casi ci possono essere più archetipi, oppure archetipi in movimento, quando un archetipo già trascritto una o più volte viene modificato e dà origine a un'altra diversa filiazione, e magari viene ulteriormente modificato e ulteriormente trascritto. Spesso le prove di

archetipo (cioè l'esistenza di errori congiuntivi comuni) non esistono, e questo è frequente per i testi lirici, ciò che costringe ad appellarsi alla costanza dei rapporti tra i manoscritti più che a prove concrete di questi rapporti;

2) che vi siano poche contaminazioni, perché oltre un certo limite esse impediscono di schematizzare stemmi sicuri;

3) che le trascrizioni siano sostanzialmente fedeli ai testi, ciò che succede di rado con i testi epici e in genere narrativi, in cui spesso le trascrizioni sono in realtà rimaneggiamenti, fatti talora per motivi di concorrenza. La casistica delle possibilità anti-stemmatiche per i testi classici è stata messa in luce da Pasquali, ma si potrebbe fare di più per i testi volgari.

In base a queste osservazioni diremo insomma che occorre tener presenti due fatti: uno, che lo stemma non deve essere considerato come una macchinetta divertente, ma come una schematizzazione e semplificazione del diffondersi di un testo nel tempo e nello spazio della cultura (per questo occorre risalire da una sintesi classificatoria alla storia integrale della tradizione, ricostruire per quanto possibile tutte le vicende di ogni manoscritto, luoghi e persone); due, che si deve essere pronti a forme non consuete di diffusione, e a improvvisare secondo i casi dei modi di presentazione dei materiali nuovi e funzionali. L'ironia dei contestatori dei nostri metodi, che ha fatto inventare il termine spregiativo "stemmatica", deve funzionare sempre per noi come uno stimolo per aderire il più possibile alla realtà testuale.

La complessità delle vicende storiche da cui vien fuori ogni singolo manoscritto si rivela chiaramente nel suo aspetto linguistico, in cui si mescolano la lingua dell'originale (o meglio dell'archetipo) e quella dei successivi copisti, ognuno dei quali mantiene prevalentemente le forme del proprio linguaggio o dialetto, ma lascia trasparire elementi di quello originale. Ho proposto in un mio lavoro di definire "diasistema" il sistema linguistico di ogni trascrizione di un testo (Segre 1976). "Diasistema" è un termine introdotto in dialettologia da Uriel Weinreich, per indicare il sistema linguistico di compromesso che si sviluppa nei sistemi contrapposti di due lingue o dialetti in contatto. Allo stesso modo, la copia di un originale realizza un diasistema tra la lingua di questo originale e quella del copista; ogni ulteriore copista dà origine a un nuovo diasistema, colorando col proprio idioma o dialetto il diasistema già messo in opera nell'esemplare da cui copia, e così via per ogni successiva copiatura.

Per quanto riguarda il trattamento di questi tratti linguistici nell'allestire un'edizione critica, gli editori di testi volgari romanzi si trovarono a scegliere tra due possibilità: la prima è quella di ricostruire il linguaggio originario di un testo con criteri analoghi a quelli applicati per le varianti di contenuto, e utilizzando le notizie presenti nel testo sulla originaria localizzazione, insieme con le conoscenze sulle caratteristiche linguistiche della regione; la seconda è quella di seguire, per gli aspetti linguistici, uno dei

manoscritti dell'opera, scegliendolo per la prossimità tra il luogo di composizione e il luogo di trascrizione, o anche solo per la sua complessiva correttezza.

La prima possibilità, preferita in origine (non più ora) dai lachmanniani, è da scartare, perché i copisti medievali esibiscono la massima libertà nella resa del colorito linguistico: per loro era ovvio impiegare il proprio dialetto, e perciò, per fare un caso macroscopico, due manoscritti provenienti dalla stessa regione avranno un'infinità di tratti comuni, che però non implicano affatto comunanza di modelli e di ascendenti. E, a pensarci bene, c'è un altro motivo per cui il metodo degli errori non funziona per il colorito linguistico: si tratta del fatto che in esso non esistono errori, ma scelte idiomatiche dei copisti, fedeli al proprio dialetto. Si è perciò optato per la seconda possibilità, che ha anche il vantaggio di non contaminare lezioni di varia provenienza. Perciò prevale oggi questa direttiva, solo in apparenza contraddittoria: testo ricostruito in base alla documentazione completa della tradizione; aspetto linguistico dedotto da un solo codice, scelto per motivi ritenuti validi. È utile ricordare qui che questo problema linguistico non sussiste in filologia classica, dato che il latino non presenta variazioni di tipo dialettale, o almeno non siamo in grado di coglierle. Sappiamo che Livio usava parole che denunciavano la sua origine padovana, ma non sappiamo quali fossero. Anche per questo i classicisti faticano a orientarsi nelle nostre edizioni.

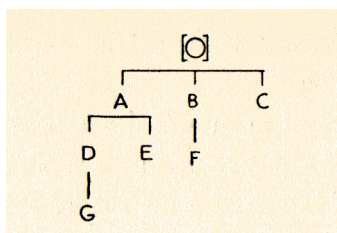
Il metodo degli errori fu introdotto in Francia, e poi nei paesi romanzi, da Gaston Paris, il primo romanista francese, con la sua edizione del poemetto su *Saint Alexis* (1872). Fu la generazione successiva a metterlo già in crisi, almeno momentanea. Alludo naturalmente a Joseph Bédier, allievo del Paris, editore di numerosi testi preparati col metodo lachmanniano: cito almeno le edizioni delle *Folies Tristan* e del *Lai de l'ombre* di Jean Renart. Proprio i mutamenti dell'impianto ecdotico per la pubblicazione del *Lai*, cui Bédier fu indotto in successive edizioni della stessa opera, lo portarono a uno scetticismo totale sulla validità dei procedimenti introdotti in Francia da Gaston Paris, cioè del "metodo degli errori". E lo rese favorevole a una rigorosa fedeltà al manoscritto scelto come base dell'edizione, che raggiunge il culmine nell'edizione della *Chanson de Roland* (Paris: L'édition d'Art, 1921 e ristampe, quella del 1937 definita "définitive"). Ricordo che questa sua reazione antipositivistica e antiscientista risalta in tutta l'opera di Bédier, dallo studio sui *Fabliaux*, che metteva in forse il metodo comparatistico (storia dei temi narrativi) a quello delle *chansons de geste*, nelle *Légendes épiques*, confutando tutte le ricerche allora elaborate sulla preistoria delle *chansons de geste*, e sui loro eventuali modelli classici o germanici. Insomma, Bédier smentisce tutte le teorie formulate dai filologi del Romanticismo. Va detto che Bédier era un eccezionale polemista e un elegantissimo fabulatore filologico; perciò il successo delle sue idee è stato favorito dall'efficacia della loro dimostrazione. Non posso riferire sul complesso dei suoi argomenti, che hanno l'esposizione più sistematica nel famoso articolo su "La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*."

Réflexions sur l'art d'éditer les textes français" (nella rivista *Romania* del 1928). Mi accontento di ricordare i suoi principali argomenti.

Non mi soffermo sulla condanna delle edizioni ricostruite con eccessive forzature metriche e linguistiche, perché su questo siamo ormai tutti d'accordo, e nessuno, per esempio, osa riportare le strofe del *Ritmo Cassinese* italiano a una ipotetica e comunque troppo remota regolarità. Vale invece la pena di ricordare che Bédier mette in rilievo, con gusto del gioco combinatorio più che con ponderata riflessione, le infinite possibilità di ipotesi stemmatiche presentata da una data tradizione, per esempio quella del *Lai de l'ombre*. Questa caricatura del lavoro sulla tradizione dei testi può certo avere una qualche efficacia polemica, non più. Va invece presa sul serio una sua osservazione di grande rilievo. Bédier osserva che gli stemmi dei codici, nelle edizioni disponibili di testi medievali, offrono in stragrande maggioranza degli stemmi a due rami. Perché? E perché si conoscono pochissime tradizioni con più di tre rami? La risposta di Bédier è interessante ma non dimostrata né dimostrabile. Ci sarebbe nei filologi un istinto di libertà che li fa propendere per gli stemmi a due rami perché essi offrono loro più occasioni di scegliere a loro gusto le lezioni tra i due rami in concorrenza, mentre uno stemma a tre rami rende la scelta delle lezioni quasi meccanica. Il lavoro dei filologi smentisce questa ipotesi: proprio a correzione o confutazione di Bédier, molti romanisti dopo di lui andarono a caccia di stemmi a tre rami: esempio massimo Gianfranco Contini, con il lavoro su *La "Vita" francese "di sant'Alessio" e l'arte di pubblicare i testi antichi* (1970), e con un articolo sulla canzone di crociata di Guiot de Dijon, *Chanterai por mon corage*, del 1978, dove l'appena scoperto canzoniere di Einsiedeln rivela un terzo ramo della tradizione (si veda ora Contini 2007). Semmai andrebbe approfondita una supposizione di Mario Roques, che mette in rilievo un fatto inevitabile: in una discussione stemmatica si confronta spesso una lezione con l'altra, in una logica binaria; potrebbe darsi che questo favorisca un meccanismo mentale di riduzione dello stemma a due rami.

Comunque, le osservazioni sulla prevalenza di stemmi a due rami nelle varie tradizioni manoscritte costituiscono un problema a cui sinora si sono potute dare risposte, purtroppo non ancora definitive. Arrigo Castellani, in una prolusione intitolata *Bédier avait-il raison?* (1957; poi in Castellani 1980), controlla gli stemmi di codici raccolti da Bédier, e nota che il numero di bifidi rispetto al totale (94) è meno schiacciante di quanto diceva Bédier (75-76% circa, non la quasi totalità). In più propone una spiegazione ingegnosa: la "production maximum". Espongo l'esempio ipotetico di Castellani: per ottenere, poniamo, sette copie da un esemplare occorrono sette unità di tempo, mettiamo sette mesi se per fare una copia occorre un mese. Ma si possono avere le stesse sette copie in tre mesi, se, quando è terminata la prima copia (A), questa viene affidata a un copista che, mentre il primo copista torna a copiare l'originale (B), fa una copia della precedente copia (D). Analogamente, durante la

terza copiatura si possono già copiare, contemporaneamente, una copia di *D*, sarà *G*, una seconda copia di *A* (sarà *E*) e una di *B*, sarà *F*, nonché un'altra copia (*C*) del primo esemplare:



Dunque, tre unità di tempo per ottenere sette copie. In questo modo si spiegherebbe anche perché gli stemmi sono generalmente sbilanciati, un ramo ricco e un altro o altri due poveri. Questo fatto del resto si potrebbe anche spiegare in diverso modo. Il primo esemplare potrebbe essere stato destinato alla diffusione, perciò ripetutamente copiato, il secondo sarebbe stato invece destinato all'esemplare di omaggio, per il protettore di chi scrive, e questo non entra nel circuito della diffusione, al massimo genera copie d'amatore. Quest'ultima ipotesi fornirebbe anche la ragione per cui il ramo più povero è spesso il più corretto. Altre preziose considerazioni si trovano in Timpanaro (1985: 123-150). Non sto a riferire su altre considerazioni possibili; ho però abbastanza fiducia nel "metodo degli errori" per pensare che, quale che sia il motivo della prevalenza di stemmi a due rami, gli stemmi esistenti vanno presi con fiducia, o meglio, con la fiducia che meritano i vari editori di testi. Perché, come per ogni cosa, ci sono esempi di lavoro filologico eccellenti ed esempi cattivi o pessimi.

In conclusione, il metodo di Bédier consiste nello scegliere il manoscritto più attendibile ("le bon manuscrit"; già in antico si parlava di "codex optimus"), e trascriverlo fedelmente correggendo soltanto i refusi o scorsi di penna. Il lavoro dell'editore di testi diventava molto più semplice, perché il ricorso e lo studio di tutta la *varia lectio*, cioè dell'assieme delle varianti della tradizione, diventa secondario e facoltativo. Per questa facilità, per il prestigio di Bédier e per il prestigio della filologia francese, per molti decenni vi fu una voga delle edizioni bédieriane, almeno in Francia e nei paesi francofoni, con qualche estensione in Inghilterra e altrove, mentre Italia, Germania, Spagna (arrivata con qualche ritardo all'interesse per l'ecdotica), America latina, ecc., rimanevano fedeli alla tradizione lachmanniana, come risulta anche dagli studi sulla poesia galego-portoghese. Anzi in Italia, dove filologi come Monteverdi e Roncaglia difendevano il metodo lachmanniano, Contini e i continiani (Chiarini, De Robertis, Avalle, Braccini, Formisano, ecc.) preferirono chiamarsi "neolachmanniani", dato che avevano già fatto tesoro di una parte dei suggerimenti di Bédier. Per decenni dunque i filologi si sistemarono in due trincee opposte, bédieriani e lachmanniani. Ma i

lachmanniani, proprio perché esercitavano costantemente il loro metodo, furono in grado di affinarlo progressivamente, mentre i bédieriani furono costretti a rendersi conto che la rinuncia allo studio e alla ricostruzione storica dell'insieme della tradizione limitava i loro movimenti e le loro occasioni ermeneutiche. Aggiungo che i filologi classici non dedicarono molta attenzione alle teorie di Bédier.

Ma il tempo, in questo caso, è stato galantuomo. Tra i bédieriani più consapevoli era già abbastanza diffusa la convinzione della necessità di classificare e ordinare esattamente tutta la tradizione di un testo, e di fondarsi (almeno empiricamente) su questa nell'opera di restauro. Lo dichiara in termini generali Jacques Monfrin¹, lo considerano naturale Jean Rychner e Albert Henry, autori di eccellenti edizioni critiche. Di qui, il passo al "metodo degli errori" era facile. Ho considerato sintomatico di un superamento della contrapposizione fra bédieriani e lachmanniani l'uscita dei due manuali sull'edizione dei testi antichi francesi di Yvan Lepage e di Françoise Vieliard (con Pascale Bourgain): *Guide de l'édition de textes en ancien français*. Paris: Champion, 2001; *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. III. Textes littéraires*. Paris: École Nationale des Chartes, 2002. Entrambi vengono da Parigi, anche se Lepage era canadese, e il secondo nientemeno che dalla École des Chartes, fortilizio di quella "diplomatica" cui chiaramente s'ispirava Bédier. Entrambi i manuali sono d'ispirazione lachmanniana, com'è detto a chiare lettere da Vieliard e Bourgain nel parlare del "metodo degli errori":

Il s'agit là d'un merveilleux outil de logique, très rigoureux, extrêmement satisfaisant pour l'esprit, dans des conditions généalogiques normales. On ne peut échapper à ces principes, qui découlent du fait même de la reproduction par copie. Les éléments essentiels de cette méthode restent en place jusqu'à nos jours, avec les différentes étapes de la recension des témoins, de l'examen de la tradition et de l'établissement du texte (2002: 16).

Insomma, la guerra è finita.

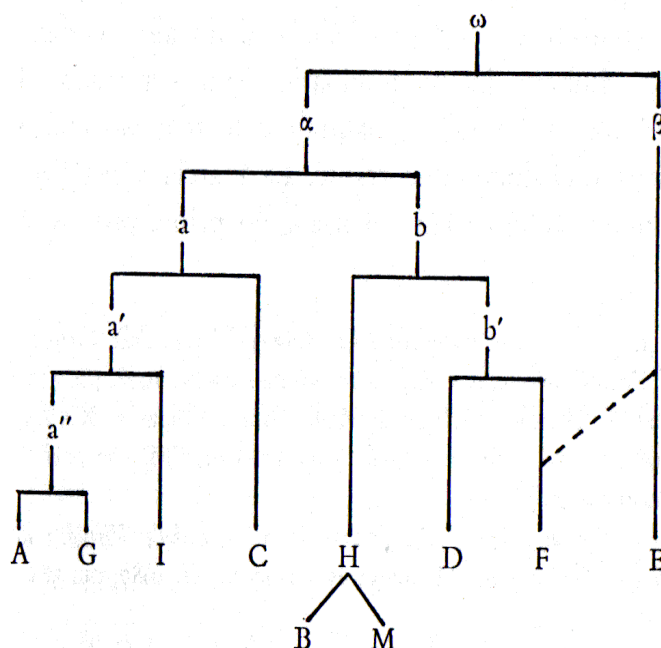
Ciò non toglie che l'applicazione del "metodo degli errori" abbia dei limiti. Essi sono posti dalla stessa tipologia dei testi (come già segnalavano Pasquali, Barbi e Fränkel), e persino dalla finalità delle edizioni (Roncaglia)². E vi sono certo delle spinte contrastanti: una metrica rigorosa rende subito evidenti gli errori di trascrizione, però di solito i copisti di testi lirici sono più precisi, e perciò incorrono meno spesso in fraintendimenti, e hanno maggior facilità a correggere congetturalmente. Le varianti di lezione possono, in astratto, essere varianti d'autore (un caso probabile è quello di congedi diversi per la stessa canzone). La possibilità, secondo me molto rara, deve

1 Si vedano i brani da me citati in *Ecdotica e comparatistica romanze* (1998: 46-47).

2 Vedi l'interessante dibattito fra Roncaglia-McMillan-Segre-Lecoy (1978). Per la finalità delle edizioni, alludo in particolare alle pp. 482-483.

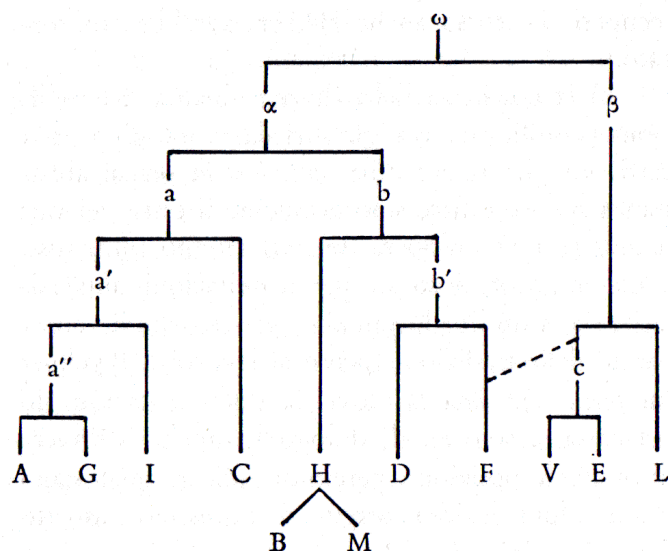
però ogni volta essere esplorata e, eventualmente, smentita. Non potendo fare qui una tipologia di queste difficoltà, dirò qualcosa di ciò che ho personalmente osservato nel mio lavoro.

Il caso più fortunato e tranquillizzante è quello in cui si trovano conferme a posteriori, quasi sperimentali, della ricostruzione stemmatica. Mi è successo per il *Libro de' Vizî e delle Virtudi* di Bono Giamboni, un trattato allegorico-didattico toscano di fine XIII secolo. Per la sua tradizione manoscritta, composta di dieci manoscritti, avevo proposto (*Studi di filologia italiana* 17, 1959) lo stemma seguente:



Dopo l'uscita dell'edizione nel 1968 (Torino: Einaudi), scoprii o mi furono segnalati altri quattro manoscritti, due dei quali andarono ad arricchire la famiglia β, di cui avevo individuato un solo rappresentante, *E*³. Lo stemma viene pertanto ridisegnato come segue:

3 Per la bibliografia e la storia della questione vedi il mio "Metodologia dell'edizione dei testi", in Segre (1998: 43-45).

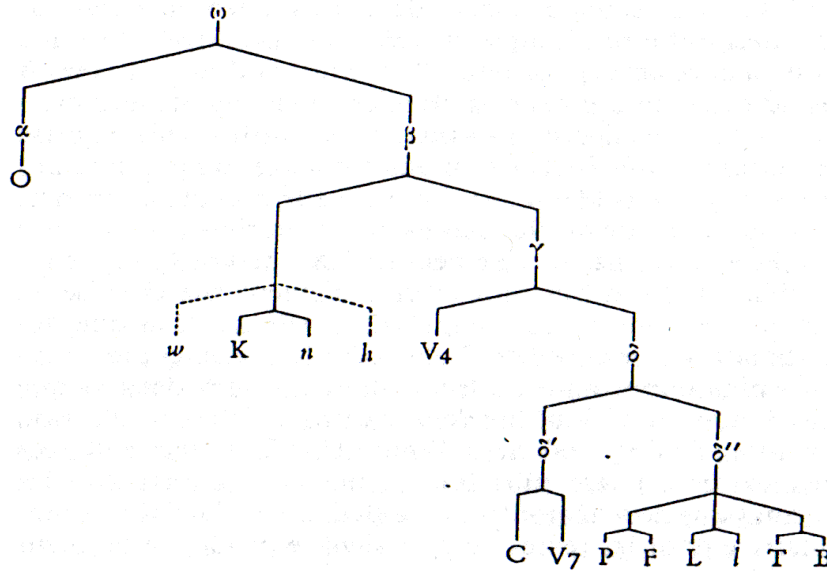


Infatti i manoscritti *V* ed *L* contengono una parte degli errori significativi di β , ma insieme aiutano ad attribuire esattamente ad *E* gli errori propri, prima mescolati con quelli di β . Non solo, ma in una esercitazione universitaria ho scoperto che il codice *L* è il miglior rappresentante di β . Nessuna conferma migliore di quella che dà l'ampliarsi limpido di uno stemma. Lo stesso mi è accaduto per il *Bestiaire d'Amours* di Richart de Fornival, bestiario con allegorizzazioni di tipo lirico (erotico) anteriore al 1260. Anche qui, scoperte intervenute dopo la mia edizione (Milano-Napoli: R. Ricciardi, 1957) hanno confermato i raggruppamenti dei codici (17 in origine). Qui vien bene un piccolo aneddoto. Pochi anni fa la professoressa Muratova mi comunicò di avere scoperto un codice del *Bestiaire* forse molto vicino al suo originale; quasi un autografo, insomma (si veda Muratova 2005). Mi piombai appena possibile a casa sua, a Parigi, e collazionai poche pagine della sua fotocopia con la mia dimostrazione stemmatica. Risultò gloriosamente che si poteva subito attribuire il codice a un preciso subarchetipo dei due da me individuati, di cui condivideva tutti gli errori, e a un preciso gruppo di codici, sempre per identità di errori: ogni confronto successivo confermò le prove. Quel codice apparteneva dunque senza dubbi e s'inseriva nella tradizione nota del *Bestiaire*, che veniva semplicemente arricchita di un esemplare. Per avere la posizione privilegiata che la collega voleva attribuirgli, il codice avrebbe dovuto porsi, nello stemma, più in alto, o al fianco, dei miei subarchetipi.

Veniamo invece a un caso in cui il “metodo degli errori” non riesce a funzionare. Alludo al caso dei *lais* di Marie de France. Per il *lai* di *Lanval* l'amico Jean Rychner

aveva proposto, in una sua edizione del *lai* (Genève-Paris: Droz-Minard, 1958), uno stemma *HP* contro *CS*; io contrapposi lo stemma *HC* contro *SP* (in *Cultura Neolatina* 19, 1959), che corrispondeva anche alla localizzazione dei manoscritti, quelli anglo-normanni contro quelli franciani. Ma la possibilità, verificata, di scambiare *C* con *P* mostra che le varianti considerabili significative sono, in questo testo, difficili da valutare. E infatti Rychner, incerto fra il suo stemma e il mio, pubblicando tutti i *lais* nel 1966 (Paris: Champion, nei "Classiques Français du Moyen Age"), non propose più uno stemma, e mise a base del testo il codice *H*, nettamente superiore agli altri manoscritti, correggendolo empiricamente con l'aiuto degli altri. Questa aleatorietà, per certi testi, dell'individuazione degli errori, è affine a quella segnalata da Bédier per il *Lai de l'ombre*.

La casistica delle edizioni critiche si affaccia in molti suoi aspetti nell'edizione della *Chanson de Roland*, che ho pubblicato prima, in italiano, nel 1971 (Milano-Napoli: R. Ricciardi, nei "Documenti di Filologia"), poi, in francese, nel 1989 (Genève: Droz, nei "Textes Littéraires Français"). La userò come paradigma. Partendo dal mio stemma, che è il seguente:



farò notare alcuni dati che creano difficoltà. Rilevo intanto che abbiamo uno stemma a due rami, uno rappresentato dal solo codice di Oxford (*O*), l'altro da tutte le altre testimonianze (β). Tra queste, le traduzioni nordiche (*K* ed *n*, oltre a *w*, gallese, ed *h*, olandese) sono appunto traduzioni, e anche abbreviate. Le varianti di questi testi, specialmente *n*, importantissima traduzione norrena, sono dunque utilizzabili come

significati e non come significanti: una parola norrena o altotedesca può equivalere nel significato, o non equivalere, a quella corrispondente del testo francese; non equivale mai nel significante, data la differenza di lingua. Il testo francoveneto *V4* è invece solo una variante dialettale diversa, e si possono anche trovare equivalenze di significante. In effetti, *V4* e *n* sono i principali aiuti nella ricostruzione. Poi c'è tutto il gruppo δ . È composto da codici francesi, perciò meglio comparabili degli altri con *O*; però si tratta di un vero rifacimento, ulteriormente rifatto nei singoli testimoni. Il rifacimento è caratterizzato anche nel metro: le lasse sono rimate, non assonanzate come in *O* e *V4*. In qualche caso il rifacimento lascia intatti o quasi i versi originali; più spesso esso è comparabile solo nei significati. Aggiungo che δ aggiunge molte lasse nuove, che, come si dimostra, non hanno quasi nulla a che fare col testo originale.

Le mie due edizioni sono tentativi diversi di rappresentare tutte le fasi di sviluppo della *Chanson*: da una forma sostanzialmente simile ad *O*, sino ai suoi cambiamenti attestati da *nV4*, al rifacimento δ . Nell'edizione italiana stampavo il testo base intercalandovi le molte lasse di δ in caratteri diversi. Convivevano così la redazione di *O* e quella di δ . Parlai di edizione stereoscopica, perché si poteva mettere a fuoco la redazione base (*O*) oppure *O* sommato a δ . Ma i lettori non furono sempre in grado di capire questo meccanismo, come risulta anche dall'edizione americana di Jan Short, che ho dovuto discutere in un numero di *Medioevo Romanzo* (Segre-Beretta-Palumbo 2008)⁴. Nell'edizione francese invece ho dato in un primo volume il testo di *O* con le correzioni necessarie e la loro dimostrazione, nel secondo volume le varianti di β e il testo delle lasse aggiunte da δ . Il lettore può essere depistato dall'uso solo parziale del "metodo degli errori". Questo serve naturalmente per la dimostrazione dello stemma e per il maneggio delle varianti di *nV4*, mentre per quelle di δ si può anche ricorrere a ragionamenti di altro genere. Per esempio l'eventuale, rarissima autenticità delle lasse mancanti in *O* va discussa su basi linguistiche, stilistiche e strutturali. Ma il lettore, che non sa se definire il mio lavoro lachmanniano o no, è messo in crisi anche da un'altra mia decisione.

Di fronte a una documentazione così eterogenea, dove spesso si capisce il tenore della lezione genuina, ma si può essere incerti sul suo significante, ho ridotto sempre di più gli interventi sul testo. Preferisco discutere le proposte di correzione, magari alternative, nell'apparato. Sono quelle che io chiamo "correzioni mentali". Anche per una considerazione generale. Il fine dell'editore non è di mettere a punto un testo illusoriamente perfetto, anche nella metrica. Se ci sono dei guasti, e siamo in grado soltanto di proporre delle correzioni più o meno probabili, mi pare meglio segnalare e discutere queste correzioni, che possono anche essere più di una, in alternativa, senza toccare il

4 Il contributo è una critica severa all'edizione complessiva, a cura di J. J. Duggan, dei codici della *Chanson* (Turnhout: Brepols, 2005).

testo. Mi pare più onesto mettere in evidenza gl'incidenti di trasmissione, che ingannare il lettore con un travestimento che difficilmente riuscirà a recuperare esattamente l'aspetto originario del testo. Penso che l'editore dell'avvenire dovrà lavorare più nell'apparato che nel testo, e che il lettore dell'avvenire dovrà rinunciare a testi che appaiono fintamente, e solo fintamente, perfetti. Sono principi ormai diffusi anche nel restauro di monumenti (si veda quello che è diventato quasi il vangelo dei restauratori, Brandi 1977 e ristampe). È questo che ho cercato di spiegare, a Short e ai miei lettori, nella recensione citata.

Un apparato completo della *Chanson de Roland* è praticamente impossibile, dato il proliferare di varianti, rifacimenti e ampliamenti. È a questo punto che forse l'elettronica potrà venirci in aiuto, non con edizioni critiche, impossibili dato che per pubblicare un testo occorre il *iudicium*, che è del filologo e non del computer, ma con presentazione sinottica di tutti i testimoni, e con relative analisi linguistiche e statistiche, insomma con un ipertesto. Un'edizione come questa non può non essere, e non rimanere, problematica, ma permetterà le più audaci sperimentazioni ricostruttive, senza gabellarsi per edizione critica.

Bibliografia

- Brandi, C. (1977): *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- Castellani, A. (1957): *Bédier avait-il raison?*. Fribourg: Éditions Universitaires [poi in A. Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*. Roma: Salerno, 1980, pp. 161-200].
- Contini, G. (2007): *Frammenti di filologia romanza*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, vol. II, pp. 957-1060.
- Fiesoli, G. (2000): *La genesi del lachmannismo*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Lepage, Y. (2001): *Guide de l'édition de textes en ancien français*. Paris: Champion.
- Maas, P. (1925): *Textkritik*. Leipzig: Teubner [traduzione italiana 1972].
- Muratova, X. (2005): "Un nouveau manuscrit du *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival", in B. van den Abeele (a cura di): *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*. Louvain-la-Neuve: Université catholique de Louvain, pp. 265-281.
- Pasquali, G. (1934): *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Monnier.
- Roncaglia, A. – McMillan, D. – Segre, C. – Lecoy, F. (1978): "Premesse ideologiche della critica testuale", in A. Varvaro (a cura di): *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Atti*. Napoli-Amsterdam: G. Macchiaroli-J. Benjamins, vol. I, pp. 479-514.
- Segre, C. (1976): "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", in C. Segre: *Semiotica filologica*. Torino: Einaudi, 1979, pp. 53-64.
- Segre, C. (1998): "Metodologia dell'edizione dei testi", in C. Segre: *Ecdotica e comparatistica romanze*. Milano-Napoli: R. Ricciardi, pp. 41-53.
- Segre, C. – Beretta, C. – Palumbo, G. (2008): "Les manuscrits de la *Chanson de Roland*. Une nouvelle édition complète des textes français et franco-vénitiens", *Medioevo Romanzo* 32, pp. 135-207.
- Timpanaro, S. (1985): *La genesi del metodo di Lachmann*. Padova: Liviana [1ª ed. 1981].
- Vielliard, F. (con P. Bourgain) (2002): *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. III. Textes littéraires*. Paris: École Nationale des Chartes.

Pragmatics and Textual Criticism in the *Cantigas d'Amigo*

Rip Cohen
Johns Hopkins University

I can construe the action of her familiar style
Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, I, i.

1. The Beginning

In the beginning was the mistake. And then Maas said, “Let there be *examinatio!*” But Paul Maas (1959: 10-20) didn’t invent the idea of judging the soundness of a text. That had been done since the Alexandrian Museum, though not in the same way or to the same ends. But listen to the words of Johan Nikolai Madvig:

Primum est emendationis initium, sine quo tentari coniectura non debet, mendum demonstrare et certis indiciis convincere aut saltem ita probabiliter arguere, ut iustae suspicioni sit locus.

The fundamental starting point of emendation –without which conjecture must not be attempted– is to point out a flaw and convict it on certain evidence or at least indict it plausibly enough for the passage to be justly suspect.

So wrote Madvig in 1871 (I: 95). And to produce that certain –or at least very probable– evidence, the critic uses checks on the text. For a *cantiga d’amigo* these checks include meter, rhyme, strophic form, grammar, rhetoric and sense, each of which functions as a system of verification. If in the same verse there are flaws in, say, grammar and meter, there is probably an error. Let’s look at a mistake in a verse of Johan Zorro (1, v. 15), a simple problem of scribal error¹. Here editors (including Celso Cunha 1999: 233-234) saw the problem but could not solve it: they failed to subject their own proposals to *examinatio*.

Quen visse andar fremosã
com’ eu vi, d’ amor coitada
e tan moito namorada
que chorando assi dizia:

1 Numbering and, unless otherwise noted, texts of *cantigas d’amigo* are taken from Cohen (2003).

“Ai amor, leixedes m’ oje de solo ramo folgar,
e depois treides vos migo meu amigo demandar”. 5

Quen visse andar a fremosa
com’ eu vi, d’ amor chorando
e dizendo e rogando
por amor da Gloriosa: 10
“Ai amor, leixedes <m’ oje de solo ramo folgar,
e depois treides vos migo meu amigo demandar”.>

Quen lhi visse andar fazendo
queixumes d’ amor d’ amigo
que avia sempre sigo 15
e chorando assi dizendo:
“Ai amor, leixedes m’ o<je de solo ramo folgar,
e depois treides vos migo meu amigo demandar”.>

B 1148^{bis}, f. 246r-v, *V* 751, f. 119r-v.

1 uise *B* : uile *V* fremosiã *Cunha* (*iam Nobiling*) : fremosinha *BV*, *def. Lapa* (1982: 153) **3** et tã *V* : Erã? *B* moyto *V* : muyto *B*, *Cunha* **4** asy *B* : asi *V* **7** uise *BV* **8** eu] eo *B* chorado *V* **10** da] de *B* glo^rsa *B* : glosa *V* **13** lhi *B* : lhy *V* : lh’ y *Braga* uis(s)e *B* : uile *V* **15** avia *correxi* : ama *BV* semp^r *B* : sep’ *V* **16** e] & *B* : om. *V*

In v. 15 of this *cantiga* we read in both manuscripts *que ama sempre sigo*, which is unmetrical, ungrammatical and senseless. José Joaquim Nunes prints *am<or> á*; *Cunha*, *ama <e>* (taking *sigo* with *chorando* in the next verse); but neither of these suggestions is grammatically on the mark (there are no verbs in the present in the narrative part of this song)². What is needed is a verb in a past tense (cf. v. 4 *dizia*), but editors overlooked the obvious correction *avia*, even though the common error *m* for *ui* occurs in another *cantiga d’amigo* of this poet³. The antecedent of *que* is *amor*: *amor ... / que avia sempre sigo* (as in *Roi Fernandiz* 5, v. 1: *amor ei migo*). So checks on meter, grammar and sense draw our attention to the mistake, and a paleographically simple correction puts everything back in place. Of course our use of grammar, meter and sense as checks presupposes that we know how they work –or believe we do. (“Was ich weiss, das glaube ich” “What I know, I believe”; Wittgenstein 1979: 25; §177).

² And *chorar sigo* seems not to be documented. To accommodate this unlikely construction, *Cunha* deletes *e* in v. 16, further undermining the text.

³ *Zorro* 5, v. 6, where we find *ẽuio* in *B* but *ẽmo* in *V*. In *Pae Soarez* 3, v. 16, *V* correctly has *auia* while *B* has *ama*. In *Coton* 3, an almost identical version of the same song, both manuscripts have *auya*.

An editor who does not believe that the *cantigas d'amigo* are metrically regular will not use meter as a check (and so will disregard the evidence of many errors).

The logic of the discourse provides another system of verification. We check a reading by weighing its plausibility against the coherence of the whole speech. This presupposes a unity, maybe a risky procedure for some poetry, but no risk with the *cantiga d'amigo*, which always constitutes a coherent whole. This is because coherence is built into the formal, rhetorical and pragmatic design of the genre.

2. Scripts

What I would like to suggest is that we can go further and weigh the pragmatics of an individual text against the general pragmatics of the genre. In doing so we are assessing the plausibility of a *script*. A script, as I use the word, is an underlying pragmatic structure that includes speaker, addressee, background and new information, and a main act (present or narrated) or emotion (or both)⁴. Suppose we call the speaker P^1 and the addressee P^2 , represent the discourse within brackets { }, and inside the brackets designate background information with the letters x and y , new information with z , and the main act and/or emotion (preceded by an arrow meaning “leads to”) with A ; the general form of a script can then be expressed by:

$$P^1 - P^2 \{x, y + z \rightarrow A\}$$

Only a main action or emotion is essential to a script, but in addition to one of these we usually find at least background or new information: $\{x \rightarrow A\}$ or $\{z \rightarrow A\}$. This is the regular lower limit of complexity in the design of a script; the upper limit rarely exceeds the general form given above (and in such texts both strophic form and script tend to overstep their usual bounds). Let's see how a script is enacted in a *cantiga* by Pero Garcia Burgalês (1).

Ai madre, ben vos digo,
mentiu mh o meu amigo,
sanhuda lh' and' eu.

Do que mh ouve jurado
pois mentiu per seu grado, 5
sanhuda <lh' and' eu.>

4 The concept of “script” used here closely follows Cohen-Parkinson (2009).

Non foi u ir avia,
 mais ben des aquel dia
 sanhuda <lh' and eu.>

Non é de mi partido, 10
 mais, por que mh á mentido,
 sanhuda <lh' and' eu.>

B 649, ff. 140v-141r, *V* 250, f. 36r.

2 amige *BV* 7 u ir *Nunes* : oyr *BV* 8 des] de *V*

The background information (x) is: he swore to come (v. 4); the new (or most recent) information (z) is: he didn't come (v. 7); the present act/emotion is: anger and nearly renunciation (refrain; v. 10). We can represent this script as⁵:

G – M {oath + no-show → anger/near-rejection}

In *Amigo*, with few exceptions, each poem performs (enacts) one of a few dozen scripts (dialogs have two, naturally). And there are rules for, and constraints on, the combinations of speaker and addressee. The girl can speak to any of the other three principal personae, her mother, her girlfriend or the boy (or nobody); but any of these, when speaking, *must* speak to the girl. There are no other voices (with two possible exceptions) *onstage*⁶.

By script, then, I mean the basic structure of the discourse as action. Somebody says something to someone else and in so doing performs or narrates an act, or expresses an emotion. We come to recognize scripts by finding them several times: the girl asks her mother to let her go see her boy (Bonaval 7, Servando 6, Giinzo 6); the girlfriend tries to persuade the girl to make peace with the boy (Galisteu Fernandiz 1, Johan Airas 11); the mother reproaches her daughter for loving a boy who has proved faithless (Sandeu 5, Garcia Soares 1, Servando 13, Johan Airas 21).

From each text we gather information, and the information from the whole corpus should allow us to construct a grammar of scripts. This may be important mainly for a theory of genres, but it can also guide the textual critic –both when he knows from other criteria that there is an error *and* when other criteria turn up none.

5 In representing the personae: G = girl; M = mother; F = girl's girlfriend; B = boy.

6 Bonaval 3 seems an exception (Cohen forthcoming). The *flores do verde pino* in Dinis 16 would be another, if the respondent is not the boy. Neither inanimate addressees, such as *cervas* (Meogo 4) and *ondas* (Codax 7), nor apostrophes to *Deus* are counted, being rhetorical devices. Around thirty examples of cited discourse are not encompassed here: they deserve a separate study. In all but two cases (Treez 4, Johan Airas 39) it is the boy's or the girl's speech that is cited.

3. *Emendatio actionis causa*

When it comes to emending manifest errors, knowledge of scripts and of the rhetoric by which they are articulated can be as important as form, grammar or paleography, and the solution can come from all of these. An instance occurs in this song of Gonçal' Eanes do Vinhal (7).

Meu amig' é daquend' ido,
amiga, mui meu amigo;
dizen mi, ben volo digo,
que é ja de min partido,
mais que preito tan guisado! 5

Pero vistes que chorava
quando se de min partia,
disseron mi que morria
por outra, a que tornava,
mais que preito tan guisado! 10

O que sei de pran que morre
por min, o que non faz torto,
dizen m' ora que é morto,
si, se lh' outra non acorre,
mais que preito tan guisado! 15

B 712, f. 156r, *V* 313, f. 51r-v.

4 parado *V* **5** guisado *scripsi* (cf. vv. 10, 15) : desguisado *B*, *edd.* : desauissado *V*

8 diserõ *BV* moria *B* : morra *V* **9** a que tornava *scripsi* : eq'rro uana *V* : eq'rro uina? *B* :

e que trovava *Braga* : e que rrogava *Víñez* : a que<n> amava *Nunes* **10** que] q' *B* : a *V*

10, 15 guysado *BV* : <des>guisado *edd.* **12** o *om.* *V* **15** rreyto *BV*

In v. 9, *eq'rro uana* is the reading of *V*, while we find *eq'rro uina* in *B*. The first editor to take a crack at the problem was Teóphilo Braga (1878), who gave us *e que trovava*, which rhymes, shows some attention to paleography and displays proper accidence; but the verb is *trobar*, not *trovar*. And what would *e que trovava* mean here anyway –without a complement? Antonia Víñez Sánchez (2004: 181-187) proposes *e que rrogava* but admits that the intransitive use of *rogar* is unparalleled⁷. The suggestion of

7 Víñez Sánchez translates “y que rogaba por otra” (2004: 182), but this meaning can hardly be extracted from her text, and she concedes in a note that “no documentamos caso alguno en que [*rogar*] aparezca sin complemento explícito” (2004: 186). That should have been enough to rule

Nunes, *a que<n> amava*, has grammar and sense, but strays rather far from the manuscripts, and without need. More important, it fails to supply a needed link in the sequence of actions. The proposal *a que tornava* (Cohen 2003: 198) restores the opposition between *partia* (v. 7) and *tornava* (both in rhyme-position)⁸. It also rests on a straightforward paleographic explanation of the error. But paleography is not textual criticism. The strongest arguments in favor of *tornava* are pragmatic and rhetorical.

The boy has gone away. The girl had thought he was hers but now finds out he loves another. So his tears had not been tears of sorrow because he was leaving her, but tears shed in his anxiety to go back to her rival. And there is some metapoetic comedy here: as he goes away, the boy's tears form part of the speech of departure ("I'm so sad to leave you"), but when he returns to the other girl his tears will become a topos in his speech of arrival ("I was so sad when I was away from you"). For this metapoetic humor to be activated, *tornava* is needed. Without it the poem would not work either as action or as rhetoric. The sequence of events would be left unclear and the play of rhetoric incomplete, since we would not be told that the boy *left* the girl to *return* to the other.

But what if an error is not revealed by any flaw in meter, grammar or sense? Can we detect a mistake solely on the basis of pragmatics? If a reading stands up to other checks but produces a script that is anomalous within the corpus, do we have a right to suspect its reading? Are we obliged to change it –as much as if the verse were ungrammatical or unmetrical? Well, no, not necessarily. There *are* a few anomalous poems, texts for whose action we find no parallel. But in those cases, which are rare, we don't wonder if the anomalies are mistakes, since they recur throughout a poem and are reinforced by other elements, leaving no doubt as to their authenticity⁹.

4. The Gay *Amigos*?

If instead of using pragmatics to correct something that makes no sense (as in Vinhal 7), we are faced with a text that apparently does make sense, where there is no problem with meter or grammar, I think we can still identify a pragmatic flaw with

out the idea, but she leaps at the possibility of an elipsis. Machado prints *e que <o> rrobaua* (1949-1964, III: 398).

8 Compare Cogominho 4, vv. 13-15: "Ca, se faz que vós andades, / quando vos de mi partides, / gran tempo que non tornades (...)" –where forms of *partir* and *tornar* are found in rhyme in the same strophe.

9 This does not mean that everything that is repeated is genuine; it flows the other way: if a pragmatic anomaly is one of the central and recurrent elements of a poem, it is unlikely to be an error –unless it consists of a letter or two which could easily be wrong.

certain or highly probable evidence. Take this song of Nuno Porco (1), maintaining (for the sake of argument) the reading of the manuscripts in the refrain¹⁰.

Irei a lo mar vee-lo meu amigo;
pregunta-lo ei se querrá viver migo,
e vou m' eu namorado.

Irei a lo mar vee-lo meu amado;
pregunta-lo ei se fará meu mandado, 5
e vou <m' eu namorado.>

Pregunta-lo ei por que non vive migo,
e direi lh' a coita 'n que por el<e> vivo,
e vou m' eu <namorado.>

Pregunta-lo ei por que m' á despagado 10
e s<e> xi mh assanhou a tort' endôado,
e vou m' eu na<morado.>

B 1127, f. 241v, *V* 719, f. 115r.

3 namorada *Monaci* (1873: 9-10) : namorado *BV* **7-9** om. *B* **8** coita'n *Monaci* : coitan *V* : coita <e>n *Nunes* (III, 308) el<e> *supplevi* **11** s<e> xi *scripsi* : ssi *BV* : se *edd.* mh] m *B* atortendôado *V* : a tortendoãdo *B* : a tort<o>, endôado *Lapa* : á tort'endôado *Nunes*

Is this a gay *cantiga d'amigo*? There is only one morphological indicator of the gender of the speaker and that is the word *namorado*, copied in full only in the third verse (since the refrain is truncated, as usual, after the first strophe). Ernesto Monaci corrected the reading to *namorada* in 1873 and all editors have followed suit. Did they overlook the possibility that this song deliberately breaks the rules of the genre? Why shouldn't we read with the manuscripts and accept that this is a homosexual parody which uses the form, language and situations of a *cantiga d'amigo*? And the answer can't be "That's unthinkable". After all, in the *cantigas d'escarnho e de maldizer* we find parodies of *Amigo* which refer to homosexual relations. The answer must be to point out that if this were a *cantiga d'escarnho* the joke wouldn't be so subtle. *Cantigas d'escarnho* regularly repeat the punch-line, calling attention to hidden insults, as if the poet were repeatedly winking and gesturing, "Get it?!". So here we correct the text not because *Amigo* language and pragmatics couldn't be used in a parody but because *this* poem shows no signs of being a parody –other than one suspect reading.

10 Cohen (2003: 354) follows Monaci in reading *namorada*.

lo V mal, e *distinxi* : male *Toriello* 10 ca el morre *Monaci* : cadmorre V : Cada
noite B arende V 11 sofre] fosse V 12 Grandes *alone on next line B* : om. V

Why should we not read *cada noite* in v. 10? It is metrically and grammatically flawless. The reading of *V* is *cadmorre*. What is that supposed to mean? Why prefer *cadmorre* to the fully comprehensible *cada noite*? Well, can the friend really be spending her nights with the boy and then telling the girl about it? “Why not?” –someone might ask. Well, the friend never even says *falei con voss’ amigo* to the girl, presumably because that would imply an impermissible intimacy¹³. Potential rivals are to be feared, and for one of the girl’s own girlfriends to say “I spoke with your boyfriend” would be equivalent (or nearly) to the modern “I slept with your boyfriend” –not what every girl wants to hear. So how did *cada noite* get there? Evidently, the letters *el* had been misread by an earlier scribe as *d*, producing *V*’s *cadmorre*; but the text of *B* offers a scribal conjecture *cada noite* –ingenious but impossible. Luckily, the error in *V* had been corrected by *Monaci* in 1875, before *B* was rediscovered in 1878, so his critical judgement could not be corrupted¹⁴. He proposed, and nearly all editors have printed, *ca el morre*. The *Machados* (1949-1964, IV: 18-19), however, keep *cada noite*. On this reading, the friend says she stays up each night listening to the girl’s boyfriend bemoan his dissatisfaction... and doing what else? In a couple of *cantigas d’escarnho e de maldizer* one man tells another, “I had your woman”¹⁵. Can’t that be the friend’s intention? Hardly. Here as often the friend is wooing the girl on the boy’s behalf, so declaring that she spends every night with him would not be helpful. When she says “He’s dying” she implies “Be nice to him”, and this is the message she wants to deliver. Nothing else in the text backs up *cada noite*, while the parallel in v. 7 (*e diz que morte lhe foi voss’ amor*) supports *ca el morre*. *F – G {I stole your boy} does not occur in the corpus¹⁶. So a pragmatic grammar again serves as a check, invalidating one reading and backing up the other.

6. The Brazen Hussy?

How far are we willing to go? How many metrically and grammatically perfectly formed texts are we going to touch? The next example, *Lourenço 5*, shows how difficult the call can be.

13 That is why, if a girl says to her girlfriend *falastes con meu amigo* (as in effect she does in *Carpancho 1*, refrain), there is reason to suspect she is making an accusation. See Cohen (forthcoming).

14 *Toriello* (1976: 95-95), who attributes *Monaci*’s correction to *Nunes*, says *cada dia* “qui non à senso”.

15 See *CEM* 298 (*Martin Soares*) and 314 (*Pedr’ Amigo de Sevilha*). Both poems are parodies of the kind of script we find in *Esquio 1*.

16 But compare *Bolseiro 7*: M – G {you stole my boy}, a parody where the daughter plays *outra* to the mother; *Sevilha 8*: F – G {another wants to steal your boy}; *Johan Airas 43*: G – F {another stole my boy}; *Dinis 12*: F – G {another wants to steal your boy}; and *Dinis 42*: F – G {another stole your boy}.

Amiga, des que meu amigo vi,
el por mi morr' e eu ando des i
namorada.

Des que o vi primeir' e lhi falei,
el por mi morre e eu del fiquei 5
namorada.

Des que nos vimos, assi nos aven:
el por mi morr' e eu ando por en
namorada.

Des que nos vimos, vede-lo que faz: 10
el por mi morr' e eu and<o> assaz
namorada.

B 1264, f. 267r, *V* 869, f. 137v.

2 por] p(r)õ *V* **4** primeir' e *scripsi* : p'meyro *BV* : primeiro *edd.* **8** por^l] p^f *B* : pre *V*
10 nos] nus *V* : u₉ *B* **11** p^f *B* : pre *V* and<o> assaz : *Nunes* : andassaz *BV*

Editors had seen no need to emend *primeiro* in v. 4: *des que o vi primeiro lhi falei*; but Giuseppe Tavani (1964: 70) shows anxiety about the location of the comma. Francesco Piccolo (1951) had put no comma in the verse, translating, “Dal primo momento che lo vidi gli parlai”. But Tavani, following other editors, places a comma after *vi* and translates: “Da quando l’ho visto, e per la prima volta gli ho parlato” (1964: 69). This rendering shows the editor feels the need for a more fluid syntax, since the conjunction *e* is not in his text, and it is that conjunction which allows the syntax of the fourth verse to flow into the fifth. In this respect he was prescient: the syntax of vv. 4-5 would then be parallel to that of vv. 1-2, with subordinate clauses in v. 4 (“since I first saw him and spoke to him”) and main clauses in v. 5 (“he dies for me and I’m in love”). To get there, we need only correct *primeiro* to *primeir’ e*, so the verse reads: *Des que o vi primeir’ e lhi falei*. This change makes pragmatic sense too: *primeiro* should go with *vi*, not with *falei*, because *primeiro lhi falei* would mean “I spoke to him first”, that is, “I took the initiative and was the first to speak”, but in this genre the girl does *not* speak first. There is no text where a girl says she was the one to initiate the *fala* at the beginning of the relationship, while there is good evidence that by custom the boy must take the initiative¹⁷. So a scribal error can be detected by an analysis of syntax and form, and then confirmed by our understanding of pragmatic

17 Once the relationship is underway the girl can seize the initiative, but when it comes to asking for reconciliation it is again the boy who usually makes an offer (by a ratio of 3:1). See Johan Airas 10, v. 3: *se cuidou el que o foss’ eu rogar* (...).

scripts –or vice versa: we could have begun by noticing the social anomaly. It doesn't matter which ramification of the error the critic sees first; when different kinds of analysis confirm one another in detecting an error we should pay heed.

7. Mommy's Cruise?

A few times there are several errors in the space of a few verses which render them nearly unintelligible and the textual critic knows he must reconstruct syntax and sense or resort to *crucês* (for example, Porto Carreiro 4, vv. 17-19). Elsewhere the problem lies hidden precisely because the text *seems* to make sense; but a pragmatic check sounds the alarm. Perhaps the most telling example is the refrain of Zorro 4, where the text of Celso Cunha reads like this:

El-rey de Portugale
 barcas mandou lavrare,
 e lá iran nas barcas migo,
 mya filha e noss' amigo.

But the text should read:

El rei de Portugale
 barcas mandou lavrare,
 e lá irá nas barcas sigo,
 mha filha, o voss' amigo.

El rei portuguese 5
 barcas mandou fazere,
 e lá irá nas barcas sigo,
 <mha filha, o voss' amigo.>

Barcas mandou lavrare 10
 e no mar as deitare,
 e lá irá <nas barcas sigo,
 mha filha, o voss' amigo.>

Barcas mandou fazere 15
 e no mar as metere,
 e lá irá <nas barcas sigo,
 mha filha, o voss' amigo.>

B 1153, f. 247r, *V* 755, f. 119v.

2 laurare *B* : laurar' *V* **3** irá *Varnhagen* : iram *BV* : iran *def. Cunha* sigo *Braga* : migo *BV, def. Cunha* **4** ma *B* o *Nunes* : e *BV* : e *Cunha* voss'] uoss *BV* : noss' *Cunha* **5** portuguese *V* : portugale *B* **6** faze' *V* : fa faze' *B* **7** irã *BV* migo *BV* **10** deytarẽ *BV* **11** ira *V* : irã *B* **13** faze' *V* : faz' *B* **15** irã *V* : iram *B*

In a note Celso Cunha tells the history of the textual problems in the refrain (Cunha 1999: 238; cf. Machado 1949-1964, V: 241-243). Perhaps the first thing to observe about his text is that both *B* and *V* read *uoss*. Cunha, working from a photograph, thought *B* might read *noss* (1999: 237), but the manuscript has an initial *u*¹⁸. But why defend *noss' amigo*? The expression does not even occur in this genre¹⁹.

Then there is the question of syntax: are the subject and verb singular or plural? Varnhagen (1872; not cited by Cunha) was apparently the first to read *irá* (which is the reading of *V* in v. 11). That makes the subject singular (*voss' amigo*) and helps to keep the daughter away the boats. In 1878 Braga changed *migo* to *sigo*, which would refer to the king, subject of the first clause. A similar construction (*levar sigo*) is found in other passages where the King is taking –or has taken– the boy with him, that is, when the boy is in the King's service²⁰. Nunes, in the second volume of his edition of the *Cantigas d'Amigo*, prints *e lá irá nas barcas migo, / mha filha, o voss' amigo* (1926-1928, II: 350); but he repents in the third: “Devo confessar que não me satisfaz o pronome *migo*, que parece dar a entender que a mãe acompanhava o namorado da filha” (1926-1928, III: 731). Nunes also corrects *e* to *o*, decoupling the girl and her boyfriend, thus making *mha filha* vocative and leaving *o voss' amigo* as the singular subject²¹. From these three corrections emerges a text that makes sense. Yet for Cunha all three changes are wrong-headed. He claims the verses, in his reading, yield a reasonable sense, but doesn't tell us what that is²². But since when does mommy take a trip on a boat, let alone with such an entourage?

Carlos Alvar and Vicente Beltrán (1985: 345-346), who accept Cunha's text, reassure us: “El rey de Portugal mandó construir barcos en los que irán la madre, la hija, y el *amigo*”. But why should *noss' amigo*, if we accept it, be the girl's boyfriend? Cunha himself wonders if it's the mother's friend or the daughter's and suggests that here the word means “pessoa a quem se dedica amizade” (1999: 238). Viviane Cunha (2004) picks this up: it is not the *bem amado* but rather “uma pessoa próxima da família, a quem está ligado por laços de amizade”. But who could this family friend be? There is no such thing in this genre as an unidentified addressee involved in

18 Machado (1949-1964, V: 241-242) also prints *noss*.

19 A girl uses the plural *nossos amigos* in *Viviaez* 1, v. 7, to refer to the girls' respective boyfriends. That is in no way parallel to the usage that Cunha alleges here.

20 See Lopo 2, v. 3 *ca* [*scil.* el rei] *levou sigo o meu coração* and v. 5 *se o el rei sigo non levasse*; and Cogominho 3, v. 10 *dos que el rei levou sigo*.

21 Cunha still wants the mother to be addressing her daughter, something his text makes impossible, since *mha filha* is part of a plural subject, required by the plural verb and cemented by the conjunction *e*.

22 “Embora estranha, a lição dos códices não é absurda, antes se presta a interpretações razoáveis” (Cunha 1999: 238).

irrelevant activities²³. And what connection could there be between these activities and the relationship of boy and girl? That relationship is the first pragmatic premise of any *cantiga d'amigo* –it cannot be lacking. And other personae do not just float by and then float off with mother and daughter in a boat! But even supposing all this were possible, what would it mean?

The question makes no sense: the text is an illusion. The story Cunha constructs is based on a series of misunderstandings and mistakes: a misreading of *uoss* as *noss*; following the corrupt readings *iran* and *migo*; and refusing to correct the insidious *e*, which links boy and girl as subjects and requires a plural verb. There are countless examples of *o* for *e* (and vice-versa), lots of instances of unwanted nasals²⁴, and a few cases of *migo* for *sigo*, including one in a *cantiga d'amigo* (Guilhade 7, v. 4). None of these corrections is difficult and together they yield an infinitely clearer sense –infinitely, because Cunha's text yields none. He shows how puzzled he is by insisting that *iran nas barcas* means that they will go to the boats, just for a look (1999: 238) –a meaning which he is at pains to document²⁵.

Rosário Ferreira (1999: 80-81), using Cunha's text but correctly taking *nas barcas* to mean "on the boats" (cf. Bolseiro 4, v. 1), tries to interpret the poem's symbolism, but confesses perplexity at the women on the boat, on the water, in male space –a subversion of the symbol-system she detects in many other *cantigas*. She speaks of the destruction of an ancient symbolic code. But this is a second degree illusion, the result of trying to interpret a badly flawed text.

Three minor errors, all easy to correct and already corrected before Celso Cunha prepared his 1949 edition, badly distort the sense of the refrain, which should be: "And, my daughter, your boyfriend will go there with him [the king] on the boats". The departure of the boy on military service, and in particular "with the King", is found in any number of other texts, either as background or as present information (for example, Roi Fernandiz 7, Zorro 2, Giinzo 1, Johan Airas 39)²⁶.

23 Cunha (1999: 238) points out that in two *cantigas d'amigo* (Camanez 1 and 4) mother and daughter will go together to see the boy. He could have added Roi Fernandiz 7 and Codax 3 (where the *irmanas* are invited to go along too). But none of those situations is parallel to the one presented by Cunha's text, since here the whole travelling party will be going (by sea, with the King) to an undisclosed location, for an unknown reason.

24 We need look no further than v. 10, where the manuscripts read *deytarẽ*. Some spurious nasals seemed to make sense, and therefore went undetected; for example, Charinho 4, v. 20, where the manuscripts have *en demays* (read by editors as *ende mais*) for *e demays* (see Cohen 2003: 301, note 1).

25 Cunha (1999: 78, s.v. "ir") alleges two examples: *fui en Compostela / en romaria* (Sevilha 12, vv. 1-2); *que se vai no fossado* (Giinzo 1, v. 5). But both *romaria* and *fossado* (meaning "military service") denote activities, not destinations. And in the *pastorela* of Sevilha it is not clear that Santiago is a destination; it may be the location of the activity (he took part in pilgrimage festivities in Santiago).

26 This motif was probably meant to win the poet the King's favor by advancing royal propaganda.

Ivo Castro praises Cunha for leaving in the text what he cannot understand²⁷. But the textual critic cannot adhere to a principle that says: “If it is possible, by suspending the rules of form, grammar and sense, to let a reading stand, we let it stand, not by defending it with parallels but by asserting that it might be correct and might mean something”. If we can’t understand the text and don’t know how to correct it we should mark it with *crucês*, not leave it for others to trip over. The inflexible defense of incomprehensible readings is no virtue, any more than the defacement of sound readings through ignorance or overconfidence.

Examination of the text for errors, says Housman, is a science²⁸. In *examinatio* we practice a kind of epistemology, a theory of what we can know about the text and how. We rely on a series of checks, including pragmatic ones. In the refrain of Zorro 4 there is no error in grammar or meter: the problem is that these two verses make no sense in this genre. The pragmatic grammar does not allow such a script:

*M-? {G & *amigo* will go with me in boats }

It does not allow the mother to address *anybody* except her daughter. So *mha filha* must be vocative, and the other corrections follow automatically.

Why, then, does Cunha not accept changes to the text here? After all, he accepts and proposes changes elsewhere²⁹. Pragmatic implications show something is badly wrong with the reading of the manuscripts. Varnhagen, Braga and Nunes saw this, but Cunha does not, in effect, recognize pragmatics as a check, like meter and grammar. Maybe if he had studied action as well as he studied hiatus, elision and synalepha he would have edited the text differently³⁰.

27 “No momento crucial em que o editor tem de decidir se o manuscrito está errado e se lhe compete avançar com uma emenda, Celso Cunha muitas vezes resiste à tentação de intervir e opta por dar crédito ao que não compreende” (Castro 1999: 9).

28 “Textual criticism is a science, and, since it comprises recension and emendation, it is also an art. It is the science of discovering error in texts and the art of removing it” (Housman 1922: 67).

29 For instance: Cunha accepts the transposition of Braga in Zorro 6, v. 3; in Charinho 6, v. 3, he accepts Monaci’s correction *ten* for *ren*; he even changes (along with other editors) a sound text in Charinho 2, v. 6 (*afogou* for *iogou*, that is, *jogou*; see Cohen 2003: 299). In Zorro 1, v. 16, he wrongly deletes *e*.

30 Cunha (1982: 1-168). It is interesting to note that Nunes (1926, II: 350) omits *lá* in v. 4, reflecting concern about the meter, while Cunha, who had studied vocalic encounters in detail, is happy to read *lá irán* as two syllables. Otherwise the first verse of the refrain would be a syllable longer than the second –a phenomenon without parallel in the corpus (assuming Zorro 5, v. 3 needs to be corrected; see Cohen 2003: 390).

8. *Fünda*

The textual critic, like a judge, hears expert witnesses testify as to the soundness of the manuscripts and the plausibility of proposed emendations. To criticize or defend any reading he needs evidence and arguments. But he also needs to know “the law” –the various systems of verification. It is not enough to say, as some editors do, that a given word or letter is clearly visible in the manuscripts. Visibility is no guarantor of soundness. In *examinatio* perception is not knowledge.

But is there such a thing as knowledge in *examinatio*? Ludwig Wittgenstein writes: “the *questions* that we raise and our *doubts* depend on the fact that some propositions are exempt from doubt, are as it were like hinges on which those turn” (1979: 44; §341). In *examinatio* and in *emendatio* we invoke parallels, and this shows we believe a system can tell us what is right or wrong. It is because we trust these systems that we accept or reject a reading based on metrics or historical grammar.

To the requirements of form, grammar, and sense we should add pragmatics as another system of verification. It provides a check on the possibility of a homosexual *cantiga d'amigo*; a friend telling the girl she spends every night with the boy; a girl speaking first to a boy before they know one another; or a cruise with mommy, her daughter, and an unidentified persona. To judge, we need information and criteria, and to have these for pragmatics we need a grammar, a systematic description. Only within a system can we test an hypothesis, prove or disprove it (Wittgenstein 1979: 16; §105).

A grammar cannot necessarily decide questions of textual criticism even in syntax, but it can tell us that such and such a construction exists or does not. If there is no other example of a given script, we have a conflict between the notion “einmal ist keinmal” (a single occurrence is as good as none) and the opposite concept of the *hapax legomenon*. There is no good evidence in any of the four poems dealt with above for a pragmatic *hapax*, a unique situation and action. All four are illusions resulting from a corrupt text. Maybe we can't *know* that an emendation made on pragmatic grounds is right –epistemology must make do with probability– but with a grammar of action we can gage the odds on mommy's cruise.

This genre lends itself to the construction of a pragmatic grammar thanks to tightly regulated combinations of speaker and addressee, a limited number of scripts, simplicity of forms, and the rhetoric of repetition³¹. It may be a lengthy and difficult task to write a grammar of scripts, but if we can do so we will know the genre better.

31 It may be that all these interrelated elements are the product of a social and poetic matrix that existed before our earliest texts, but that question is beyond my scope here.

In the beginning was the mistake; in the end (which is a new point of departure), the critical text. And one way to recognize and correct error is by construing action with its own grammar³².

32 How exact can such a grammar be? “In logic one cannot employ generality in a void. If I determine the grammar of my generality, then there are no more surprises in logic”, writes Wittgenstein. “And if I do not determine it, then I am no longer in the realm of an exact grammar” (1974: 115; §72). It may be that the scripts will show us “a complicated network of similarities overlapping and crisscrossing”, like his families of games (1992: 32; §66), that the formalization I propose will lead not to an exact grammar of scripts but to description –something Wittgenstein might have approved (1992: 47; §109). But even such a description, expressed in succinct formalizations, should prove useful to the textual critic, not to mention the genre theorist. The danger is that “we predicate of the thing what lies in the method of representing it”, as Wittgenstein warns. “Impressed by the possibility of a comparison, we think we are perceiving a state of affairs of the highest generality” (1992: 46; §104). But Wittgenstein was talking about language, with its endless variety, while we are dealing with the *cantigas d’amigo*, whose very design makes them dream-come-true material for studying the grammar of erotic action.

Bibliography

Manuscripts

B = Biblioteca Nacional (Lisbon), cod. 10991.
V = Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. lat. 4803.

Books and Articles

- Alvar, C. – Beltrán, V. (1984): *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid: Alhambra.
- Braga, T. (1878): *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Castro, I. (1999): “Apresentação”, in C. Ferreira da Cunha (1999): *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Edição preparada por E. Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-13.
- Cohen, R. (2003): *500 Cantigas d'Amigo: Edição Crítica / Critical Edition*. Porto: Campo das Letras.
- Cohen, R. – Parkinson, S. (2009): “The Galician-Portuguese Lyric”, in S. Parkinson – C. Pazos Alonso – T. F. Earle (edd.): *Companion to Portuguese Literature*. Warminster: Tamesis, pp. 25-44.
- Cohen, R. (forthcoming): “‘Hello, Honey!’: The Pragmatics of Greeting in the *Cantigas d'Amigo*”, in S. Parkinson (ed.): *Cantigas United. Papers on the Medieval Galician-Portuguese Lyric*. London: Queen Mary, University of London.
- Cunha, C. Ferreira da (1982): *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Cunha, C. Ferreira da (1999): *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Edição preparada por E. Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cunha, V. (2004): “As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 24, 33, pp. 81-96: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/CUNHA,%20V..pdf>.
- Ferreira, M. do R. (1999): *Águas Doces, Águas Salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos nas cantigas de amigo*. Porto: Granito.
- Ferreiro, M. (1992): *As cantigas de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Housman, A. E. (1922): “The Application of Thought to Textual Criticism”, *Proceedings of the Classical Association* 18, pp. 67-84.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Editorial Galaxia [2nd ed.].
- Machado, E. Pacheco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Antigo Colocci-Brancuti. Leitura, Comentários e Glossário*. Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 8 vols.

- Madvig, I. N. (1871-1884): *Adversaria Critica in Auctores Graecos et Latinos*. Hauniae: sumptibus Librariae Gyldendalanae, 3 vols. [reprint, Hildesheim: G. Olms, 1967].
- Maas, P. (1958): *Textual Criticism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Monaci, E. (1873): *Canti antichi portoghesi tratti dal codice vaticano 4803 con traduzione e note*. Imola: Tip. D'Ignazio Galeati e F.
- Monaci, E. (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana, messo a stampa, con una prefazione con facsimili e con altre illustrazioni*. Halle a.S.: Max Niemeyer Editore.
- Nunes, J. J. (1926-1928): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 3 vols. [reprint, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973].
- Nunes, J. J. (1959): *Crestomatia arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI, acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*. Lisboa: Livraria Clássica Editora [5th ed.; 1st ed. 1906].
- Piccolo, F. (1951): *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Tavani, G. (1964): *Lourenço: Poesie e tenzoni*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (2002): *Trovadores e Jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Toriello, F. (1976): *Fernand'Esquyo. Le poesie*. Bari: Adriatica Editrice.
- Varnhagen, F. A. de (1872): *Cancioneirinho de trovas antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano, precedido de uma noticia critica do mesmo grande cancionero, com a lista de todos os trovadores que comprehende, pela maior parte portuguezes e gallegos*. Vienna: Typographia I. E. R. do E. E. da Corte [2nd ed.; 1st ed. 1870].
- Víñez Sánchez, A. (2004): *El trovador Gonçal' Eanes Dovinhal: Estudio histórico y edición. Verba, Anuario Galego de Filoloxia, Anexo 55*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Wittgenstein, L. (1974): *Philosophical Grammar*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1979): *On Certainty*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1992): *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese

Carlo Pulsoni
Università degli Studi di Perugia

Diversamente dal pianeta provenzale, dove circa un 15% dei componimenti presenta un problema attributivo –vale a dire casi in cui i codici registrano più paternità per lo stesso testo¹, la situazione della lirica galego-portoghese da questo punto di vista potrebbe apparire meno complessa per via dell'esigua tradizione manoscritta che la tramanda². Essa si limita infatti a tre canzonieri: Ajuda (*A*), Colocci-Brancuti (*B*) e Vaticano (*V*)³, e alcuni frustoli, nell'ordine il *pergaminho* Vindel, il frammento Sharrer, ed infine alcune pagine in due codici miscelanei, Madrid, Biblioteca Nacional, 9249 (*M*), f. 25r, e Porto, Biblioteca Pública Municipal, 419 (*P*), pp. 9-11, entrambi relatori della tenzone tra Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende⁴.

Assai variegata è la presenza delle rubriche attributive nei testimoni menzionati: mentre in *A* mancano del tutto (o quasi, cfr. *infra* per l'indicazione "Pero da Ponte" a margine di 97,18), in *B* e *V* esse aprono solitamente la sezione dei *trobadores*, pur se va segnalato che in *V* si assiste "a uma tentativa, logo abandonada, de adequação ao sistema atributivo mais comum, antepondo un *Idem* ao segundo texto da série" (Ferrari 1993b: 124); in altre circostanze valgono come attribuzione i nomi registrati nelle *razos* o *rúbricas explicativas* che precedono i componimenti (Gonçalves 1994; Lorenzo Gradín 2003 e 2008). Comunque sia, *B* presenta un maggior numero di rubriche attributive di *V*, conseguenza evidente del fatto che conserva molti più componimenti del suo "gemello" (Ferrari 1993a: 121). Venendo agli altri testimoni nel *pergaminho* Vindel si registra la paternità di Martin Codax a inizio sezione, mentre non è presente alcuna rubrica nel frammento Sharrer (si consideri però che il foglio risulta mutilo in alto a sinistra, dove solitamente si registrano le rubriche d'inizio serie; cfr. Sharrer 1993).

-
- 1 Per i dati cfr. Pulsoni (2001). Da questo volume sono tratte anche le sigle dei codici provenzali. Al fine di evitare confusioni con i manoscritti della lirica galego-portoghese, quelli provenzali saranno seguiti da un asterisco (*).
 - 2 Vastissima è la bibliografia sulla tradizione manoscritta galego-portoghese. Si vedano almeno da ultimo: Gonçalves (1993), Tavani (2001: 221-231) e Tavani (2002: 13-28).
 - 3 Non ho considerato la copia di *V* realizzata tra il 1592 e il 1612, conservata oggi nella Bancroft library (cfr. Askins 1993).
 - 4 Sulla composizione di queste miscellanee, nonché sulla circolazione della tenzone si veda Arbor Aldea (2001: 17-18, 236-242), Longo (2003: 24-41 e 175-180). Su *M* anche Tomassetti (2005: 573-575).

Nel caso dei codici miscellanei, essi forniscono indicazioni autoriali, peraltro molto simili, prima della tenzone: “No mesmo livro estavam as trovas seguintes: Trovas de dom Afonso Sanches filho del Rey dom Dinis a Vasco Martinz de Resende, e repostas do mesmo Vasco Martinz” (*M*) – “Trovas de D. Afonso Sanches filho del Rei D. Dioniz a Vasco Martinz de Resende e resposta do mesmo acharãose entre os papeis do grande Mestre Andre de Resende, e estavão postas em solfa” (*P*).

Come si può notare, la disposizione delle rubriche attributive non presenta grosse differenze rispetto alla tradizione manoscritta provenzale: le rubriche poste prima di ogni sezione si trovano in *D*^{a*} e *V**; l’indicazione “*idem*” per evitare la ripetizione della rubrica in *D** e *G**; la *vida* che funge da rubrica in *B**, ecc. Perfino le divergenze attributive che si registrano tra *B* e la *Tavola colocciana* (*C*) –comunque essa vada interpretata, copia di *B* o di un altro canzoniere perduto– possono essere paragonate a quanto si verifica nel manoscritto narbonese *C**, dove le due tavole che precedono il canzoniere offrono spesso attribuzioni alternative rispetto a quelle presenti all’interno del codice (Pulsoni 2001: 38-40; Radaelli 2005: 22-27 e 45-48)⁵.

Senza entrare comunque nel merito dei rapporti tra *B* e *C*, argomento sul quale hanno scritto molti degli autori del presente volume, in questa sede desidero occuparmi delle attribuzioni del *Cancioneiro da Ajuda*. Vista da un altro pianeta, come propongo provocatoriamente nel mio titolo, la questione potrebbe sembrare un controsenso considerato che *A* è privo di rubriche attributive: eppure, nella *Tavola* del codice pubblicata nel 1994 (*Índices*: 61-65)⁶, come ancora in articoli apparsi successivamente in *Atti* dedicati specificatamente ad *A*, troviamo i componimenti, o parte di essi, regolarmente attribuiti, o quantomeno tentativi, spesso altamente eruditi, per assegnare loro una paternità (Zapico Barbeito 2004; González Martínez 2004; Parrado Freire 2004). Un atteggiamento critico simile trova un parziale riscontro nei vecchi studi dedicati alla tradizione manoscritta provenzale, e in particolare nella schedatura che di essa diede nel 1933 la *Bibliographie der troubadours* (da qui in avanti *BdT*): in questo volume alcune sezioni adespote venivano sistematicamente attribuite a un autore. A livello esemplificativo cito un paio di casi da *N** e da *V**: nel primo la *BdT* segnala che i testi contenuti tra i ff. 254-256 sono “anonyme zusammen”, salvo poi assegnarli nelle schede relative agli autori a Peire d’Alvernhe, sulla base della testimonianza degli altri codici relatori dei componimenti. Ancora più anomalo risulta il comportamento della *BdT* nella schedatura di *V**. Come è noto, all’interno di questo manoscritto le rubriche attributive sono dislocate a inizio sezione: tutti i testi risultano di conseguenza attribuiti al trovatore il cui nome figura in apertura, a prescindere dalla correttezza o meno dell’attribuzione stessa. Questo sistema attributivo è giustamente interpretato dalla *BdT*

5 La stessa situazione si verifica anche in *M*, pur se in modo inferiore rispetto a *C*.

6 Una tavola “neutrale” di *A* dal punto di vista attributivo in Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni (2004: 156-171).

per tutto il codice, tranne che per le sezioni finali di Gausbert de Poicibot e di Raimbaut d'Aurenga. Infatti, trovandosi di fronte a numerosi testi che nel resto della tradizione non vengono attribuiti a questi trovatori, la *BdT* preferisce “normalizzare” le attribuzioni di *V**, facendo ricorso anche a glosse marginali palesemente tarde rispetto alla confezione del codice. Solo per fare qualche esempio, i componimenti *Ailas, com mor* (242,3) e *Un sonet novel fatz* (330,19a), settimo e ottavo testo della sezione di Raimbaut d'Aurenga, sono regolarmente ascritti al conte provenzale pur con l'aggiunta di un punto interrogativo. Ma già i testi immediatamente successivi *D'un bo vers vau pensan com lo fezes* (366,13) e *Tuit mei consir son d'amor e de chan* (366,34) vengono classificati come anonimi. I componimenti successivi sono invece inspiegabilmente assegnati a Guillem de Saint Leidier, di cui in *V** non si fa parola.

Se negli esempi citati si ravvisa la tendenza alla “normalizzazione” delle rubriche attributive di alcune sezioni, non si arriva però, come nel caso di *A*, ad ascrivere l'insieme dei componimenti di un codice a più *trobadores*. In realtà ciò non avvenne nemmeno al momento dalla riscoperta di *A*, quando l'assenza delle rubriche fu interpretata come prova per dimostrare l'unicità dell'autore dei testi ivi contenuti; cito, tra i tanti studiosi, quanto scrisse il padre della filologia romanza, Friedrich Diez, nella recensione al volume *Fragments de hum Cancioneiro inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*:

Unsre nächste Frage betrifft den Verfasser, der nirgends geradezu genannt wird. Bedeutend wäre es, wenn wir darthun könnten, dass diese starke aus mindestens 260 Liedern bestehende Sammlung das Werk verschiedener Sänger oder wohl gar nichts Geringeres sey, als ein Strauss von Geistesblüthen einer ganzen Dichterperiode, etwa wie die sogenannte manessische Sammlung. Dazu sieht Rec. indessen keine Möglichkeit; er fühlt sich vielmehr bewogen, sie für das Product eines einzigen allerdings ungewöhnlich fruchtbaren und nicht eben geistvollen Troubadours zu erklären. Mit Beiseitesetzung innerer auf dem Styl beruhender Gründe, dass z. B. die beständige Wiederholung derselben Ideen doch wohl für einen Urheber zeugen müsse, wogegen sich einwenden lassen würde, dass diese Einförmigkeit des Inhaltes auch als im Charakterzug damaliger Poesie gelten könne, beruft sich Rec. nur auf den äusserlichen Umstand, dass im Falle der Mehrheit der Verfasser, ihre Namen dem Gebrauche gemäss ihren Abtheilungen beigefügt worden wären, dass aber der Name eines Verfassers recht wohl in dem verlorenen Anfang der Handschrift niedergelegt sein konnte; die Fruchtbarkeit der alten portugiesischen Dichter kann ohnehin nicht bestritten werden. Hierbei ist freilich vorauszusetzen, dass einige in der Mitte des Manuscriptes fehlende Blätter ebensowenig eine Namensüberschrift enthalten hätten als die übrigen. Rec. hat in dem Texte einen Namen bemerkt, den er für den des

Verfassers oder, wenn man lieber will, eines der Verfasser zu halten geneigt ist; doch ist die Stelle nicht frei von Dunkelheit (1830: 165-166)⁷.

O ancora Varnhagen, al quale si deve la creazione della vicenda amorosa fra la regina Maria e Pedro Conde de Barcelos, autore di tutti i componimenti di *A*:

Tudo induz a crer que a tal dama era nada menos do que a rainha D. Maria, filha de Affonso IV de Portugal, nascida em 1313, pedida em casamento pelos embaixadores de Alonso XI em 1327, e com este enlaçada definitivamente no anno seguinte (...). Contribue a fortificar as suspeitas de ser essa rainha a dama de que se trata, a circumstancia de que justamente é seu parente e seu natural o poeta contemporaneo, a quem já antes das consideraçoes que ora fazemos, se attribuiam por outros motivos taes poesias. Referimo-nos ao Conde de Barcellos, filho d'el rei D. Diniz, tio da dita rainha D. Maria, e com boas provas, reputado auctor de um *Livro das Cantigas* que no seu testamento, feito em Lalis aos 30 de Março de 1350, legou ao mesmo rei de Castella, talvez para assim deixar á sua bella, esposa deste, occasião de ler as poesias que ella inspirara (1849: VI-VII).

Pur di ricomporre i tasselli di questa storia d'amore, il diplomatico brasiliano, come un nuovo Vellutello del XIX secolo, arrivò perfino a riordinare in modo diverso i testi trasmessi da *A*, individuando nella rilegatura del codice la causa dello sconvolgimento della disposizione originale delle *cantigas* (Arbor Aldea-Pulsoni 2004: 763-765).

L'attribuzione sistematica dei testi di *A* è successiva e si deve, come è noto, a Carolina Michaëlis, la quale, nel pubblicare la sua fondamentale edizione del canzoniere, vi inserì gli autori dei testi sulla base degli apografi italiani:

Publico as poesias integralmente, na mesma ordem em que estão no Códice da Ajuda, numerando-as e apontando o lugar que ocupam na edição baralhada da Varnhagen. Rejisto todas as lacunas. Tento determinar as suas dimensões, assim como o conteúdo provável das folhas arrancadas. Preencho-as pelo confronto crítico com os apógrafos italianos (...). *D'essas fontes tirei também os nomes dos autores* (1990, I: X-XI).

In questo modo la studiosa si proponeva evidentemente di reintegrare, come ha giustamente notato Tavani, “dos datos que o rubricador do seu código non tivo o tempo

7 Nelle pagine seguenti Diez si spinge a supporre il nome dell'autore dei testi, identificandolo con Johan Coelho, nominato nell'ultimo verso della *cantiga* *Que alongad'eu ando d'u iria* (125,40). Quest'ultima ipotesi trova però scarsa eco presso gli studiosi successivi, che si limitano a riproporre solo l'esistenza di un autore unico per *A*. Fa eccezione Raynouard (1825: 489), che nella sua recensione al volume *Fragmento de hum Cancioneiro inedito...*, uscita cinque anni prima di quella di Diez, si limitava a scrivere: “Rien ne fait connoitre ni le nom ni le nombre des auteurs dont les ouvrages composioient le cancionero nouvellement publié”. Per un inquadramento più ampio Pulsoni (2006a: 304-309).

ou a possibilidade de copiar” (2004: 57). Se in un’ottica di ricostruzione di un *Cancioneiro Geral gallaico-português* questa operazione può avere una sua legittimità, resta invece priva di giustificazione nel caso di un approccio al singolo manufatto. Il “cancioneiro ideal” supposto dalla Michaëlis non si può infatti sovrapporre o identificare con il “cancioneiro actual” per vari motivi⁸: *in primis* perché, come dice la stessa Michaëlis, la ricostruzione di *A* è stata fatta prendendo a modello gli apografi italiani, e non si può essere certi che corrisponda alla conformazione originale del codice (non è un caso che *A* prima della Michaëlis abbia una veste diversa, come ho avuto modo di dimostrare insieme a Mariña Arbor grazie al rinvenimento della prima copia di questo florilegio; cfr. Arbor Aldea-Pulsoni 2004 e 2006); *in secundis* perché dagli stessi apografi vengono derivate le attribuzioni totalmente assenti in *A*. Si genera insomma un circuito vizioso secondo il quale l’ordine e le attribuzioni date per scontate sono in realtà una semplice supposizione, per quanto probabile.

Non si può in effetti trascurare l’ipotesi che, nel momento in cui il rubricatore di *A* avesse apposto le paternità dei componimenti, sarebbe potuto incorrere in una serie di errori attributivi, come accade di frequente nella tradizione manoscritta provenzale, dove la gran parte degli errori sono riportabili alle categorie, da me definite in altra sede, “codicologiche” e “contenutistico-analogiche” (Pulsoni 2001: 14-26). Al primo genere vanno ricondotte la molteplicità di fonti, il mutamento di fonte, gli *incipit* differenti, la fine sezione, la contiguità tra trovatori maggiori e minori e l’invio di componimenti; nel secondo genere vanno invece annoverate le analogie nel contenuto e nella forma, e gli schemi metrici e musicali.

Se da un lato pare ovvio che non si può esportare *in toto* questa tipologia alla lirica galego-portoghese, dall’altro nulla vieta di supporre che avrebbero potuto verificarsi errori simili nell’eventuale apposizione delle rubriche di *A*: una divergenza insomma *e silentio* dalle rubriche di *BV*. Basta a provarlo quanto si verifica in *A*, f. 15r: dopo una sequenza di ventidue componimenti (ff. 10r-14v) analoga a *B* e a *C*, dove i testi sono ascritti a Martin Soarez, *A* presenta una miniatura iniziale atta a indicare l’inizio d’una nuova sezione che comprende i testi 62 e 63 (Tavani 97,33 e 97,25), distaccandosi pertanto dalla paternità espressa dagli altri testimoni, che continuano ad assegnare questi componimenti a Martin Soarez. Se in questo caso ci troviamo pertanto davanti a un’alternanza attributiva del tipo *X vs. 0*, dove *X* corrisponde all’autore registrato da *BC* e *0* all’anonimato di *A*, in altri casi, in cui il testo risulta assente negli apografi italiani, è *A* che diviene, suo malgrado, protagonista della *quaestio* attributiva. Mi riferisco a quanto accade ai ff. 8v-9v: *A* si rivela testimone unico di quattro componimenti, attribuiti variamente dagli studiosi a Pai Soarez de Taveirós o a Martin Soarez. Facendo riferimento alla tipologia da me adottata per la tradizione trobadorica,

8 Derivo la terminologia da Ramos (2004); cfr. anche Ramos (2007: 13).

nel primo caso siamo di fronte a una “assimilazione progressiva”, vale a dire la tendenza ad ascrivere i componimenti all’autore precedente registrato in *B*. Tra i sostenitori di questa congettura vanno annoverati *in primis* la Michaëlis, e, ai nostri giorni, gli autori del corpus *Lírica profana galego-portuguesa*:

115, 6^{bis}; 115, 6^{bis}, 115, 7^{bis} e 115, 10^{bis} foron atribuidas tamén a Martin Soarez (...). Encóntanse en A (36-39) formando parte do grupo que comeza en A 31, nos fols. 8-9v (caderno II), antes da lagoa IV, que podería conte-la miniatura indicativa de cambio de autor. As cantigas A 31-35 figuran tamén en B (146-150), baixo a rúbrica de Pai Soarez de Taveirós (corroborada por C), polo que toda a serie pode atribuírse a el (Brea 1996, I: 20).

Assegnando invece i componimenti a Martin Soarez, sempre ovviamente sulla base di *B*, ci troveremmo davanti a una “assimilazione regressiva”. A favore di questa attribuzione si era espressa in una prima fase la Bertolucci Pizzorusso, avvalendosi di ragioni stilistiche:

Os textos en cuestión non amosan particulares afinidades cos de Taveiros (sinte, obviamente, a uniformidade xenérica da cantiga amorosa), en tanto que o motivo singular da dona en saya, que se desenvolve en A 38 acha directa correspondencia no n. XXX, xa atribuído con garantías a Martin Soares. É verosímil pensar que as dúas composicións pertencen ó mesmo autor, que non pode ser máis ca este último. Como é lóxico, a atribución deste único texto é válida tamén para todo o grupo (1992: 22-23)⁹.

Entrambi le ipotesi sono parimenti valide, devono però partire dal presupposto che le attribuzioni virtuali di *A* corrispondano a quelle degli apografi italiani, ipotesi data per scontata nella bibliografia critica:

finalmente faltan absolutamente rúbricas atributivas, que se cadra deberían ser engadidas nun segundo momento, polo que tódolos textos contidos en A resultan anónimos, e as asignacións de autores foron posibles unicamente por cotexo cos outros cancioneros e só para os textos comúns a estes e a A (Tavani 1991: 52).

In realtà la cosa, oltre ad essere del tutto indimostrabile, non tiene neanche conto delle oscillazioni attributive reperibili in codici “gemelli”. Nel pianeta provenzale, ad esempio in *P**, abbiamo già in apertura del codice rubriche palesemente erronee, sulla base di quanto è trasmesso dal resto della tradizione. Si aggiunga inoltre che si constatano varie divergenze attributive tra i manoscritti riconducibili al cosiddetto ramo β di Avalle (1993): *D^a*I*K**, gruppo che ha peraltro varie analogie con lo *stemma* della

9 La studiosa ha corretto successivamente questa posizione (Bertolucci Pizzorusso 1993: 441).

tradizione manoscritta galego-portoghese proposto da Anna Ferrari ed Elsa Gonçalves. In ben 7 casi D^{a*} si contrappone infatti ad I^*K^* , senza contare che perfino fra questi ultimi codici, “gemelli” come B e V , vi sono delle rubriche diverse, soprattutto nella sezione delle tenzoni, con K^* che elimina dalle rubriche delle tenzoni fittizie la seconda paternità, spesso astratta, del testo, limitandosi a trascrivere il nome del primo trovatore che apre la discussione (cfr. la rubrica di 366,29: I^* Peirols et amors – K^* Peirols; 163,1: I^* Garins lo brus e Mesura – K^* Garins lo brus; cfr. Pulsoni 2006b: 121-124). Inoltre, nella sezione delle canzoni, appare molto interessante che K^* , diversamente da I^* , riporti nelle ultime quattro rubriche della sezione di Peire Raimon de Toloza l’aggettivo *lo gros*, specificazione attestata anche in D^{a*} . Anzi, nel caso di 355,20, K^* è l’unico testimone a riportare tale caratteristica “fisica” (ma l’attributo poteva avere anche un senso traslato) dell’autore provenzale (Pulsoni 2001: 45 e 62).

Tornando ad A , nulla vieta di ipotizzare che potesse non esserci la miniatura di cambio sezione dopo la terza lacuna di f. 7v. In tal caso l’assimilazione progressiva coinvolgerebbe il trovatore a cui B assegna la sezione precedente, e cioè Johan Soarez Somesso. Con questo non si vuole proporre un’ulteriore attribuzione dei quattro testi di A , ma solo attirare l’attenzione sulla labilità d’un ragionamento attribuzionistico che implica la necessità di supporre l’eventuale presenza di miniature nei fogli perduti di A ¹⁰. Del resto a fornire una paternità alternativa del tutto “isolata” rispetto agli autori finora chiamati in causa ci pensa lo stesso A : mi riferisco all’ultimo testo della sezione, 97,18, che presenta accanto all’*incipit* una nota marginale del primo revisore –coevo al copista¹¹–, che recita *p^o dapon̄t* (“Pero da Ponte”), da interpretarsi certamente come attribuzione alla luce di quanto accade nel pianeta provenzale, ad esempio in L^* per mano del correttore (Pulsoni 1994). Considerato che al revisore vanno ascritte sia minute

10 Nell’impossibilità di offrire una paternità su basi codicologiche, Ribeiro Miranda (2004: 455) propone di limitarsi a un esame approfondito dei criteri stilistici: “Cremos que os dados codicológicos apurados sobre este assunto nos últimos decénios, não permitindo ir mais longe, autorizam que se avance a ideia de que, apesar das convicções patenteadas pelo compilador de A , à luz do testemunho de B o autor de A 36/A39 poderá ser anónimo. A partir daqui, a palavra deverá ser devolvida aos textos poéticos no sentido de aferir que tipo de ajuda podem prestar ao esclarecimento desta questão. Ou seja, caberá à crítica ‘interna’, ou ‘estilística’ (...) produzir ou não argumentos que ajudem a sustentar esta possibilidade, ou até a adiantar novas propostas de atribuição de autoria”. Resta però evidente che gli stessi criteri stilistici vanno maneggiati con estrema cautela per finalità attributive, considerato l’alto livello di formalizzazione della *cantiga de amor* fin dalle prime generazioni di *trobadores*.

11 Devo questa indicazione cronologica al lavoro inedito di S. Pedro citato da Arbor Aldea (2009). La studiosa galega aggiunge poi in nota (p. 52, nota 10): “Este texto formaría parte, segundo a disposición do código de Ajuda, do ciclo de cantigas que integra pezas atribuídas en B a Pai Soarez de Taveirós. Para S. Pedro, “Análise”, dado que do poema só se reproduciu a primeira cobra, a referida nota podería aludir a un problema vinculado á copia errada da peza neste lugar –pero as circunstancias que caracterizan a súa transcripción son comúns a outros textos de A – ou á propia atribución da cantiga. A este respecto, cabe sinalar que non se rexistra, en todo o *corpus* lírico profano galego-portugués, un texto cun *incipit* ou verso similar outorgado a Pero da Ponte”.

correzioni testuali, sia perfino l'integrazione di una *cobra* (Arbor Aldea 2009), appare in maniera indubbia l'attenzione filologica con cui egli legge e rivede i componimenti del codice, avvalendosi evidentemente di fonti esterne ad *A* per tutti gli interventi ivi apportati. A tale materiale andrà pertanto ricondotta, a mio avviso, anche l'indicazione attributiva di 97,18, dal momento che le attribuzioni risultano assenti nell'allestimento compositivo dei copisti di *A*.

Un atteggiamento di prudenza dovrà riguardare anche le altre sezioni in cui *A* si rivela testimone unico. Si vada a f. 37r dove si apre una nuova sezione: la sequenza dei primi sei componimenti è identica a *B* –dove essi sono ascritti a Vasco Gil–, ma per i successivi tredici *A* è testimone unico¹². Se per i primi sette testi possiamo avere la certezza che per il copista andavano attribuiti a un solo trovatore, per l'ottavo (75,12?) questa sicurezza viene a mancare a causa della lacuna che lo precede: esso dunque, almeno teoricamente, potrebbe essere ricondotto sia alla sezione precedente, sia a molte sezioni successive, stante l'impossibilità di determinare quante miniature "attributive" avrebbero potuto essere presenti in questa lacuna. Per i testi dal nono al tredicesimo torniamo invece ad avere la garanzia che *A* li ascrive ad un unico autore per via della miniatura iniziale; dal testo seguente di f. 42r fino a f. 45v, *A* torna invece a condividere la stessa sequenza di componimenti con *B*, dove essi sono assegnati a Johan Soarez Coelho (Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni 2004: 163).

Concludo con un ultimo esempio che avvalora ulteriormente quanto detto finora riguardo all'inattendibilità di riproporre in *A* le rubriche degli apografi italiani: a partire da f. 55v si apre in *A* una nuova sezione che termina a f. 58r. Al suo interno si contano 12 componimenti da ascrivere a un unico autore; non accade lo stesso per la parte di questi testi trasmessi anche dagli apografi italiani: il quarto infatti, 17,1, primo testo in comune con la sezione di *A*, è attribuito da *BCV* ad Airas Veaz, mentre quelli che vanno dall'ottavo al dodicesimo (44,1; 44,9; 44,2; 44,8; 44,6) sono assegnati da *BC* a Fernan Gonçalvez de Seabra¹³. Rispetto a una sola paternità "virtuale" proposta da *A*, ci troviamo pertanto di fronte a due attribuzioni "reali" fornite dal resto della tradizione.

Come comportarsi allora con le "attribuzioni" di *A*? Nella totale assenza di indizi di paternità, mi limiterei a segnalare solo l'inizio delle varie sezioni in quanto contraddistinte dalla presenza di una miniatura (Ramos 1986: 165-166), considerando l'insieme dei testi raccolti come di *pater semper incertus*, in attesa di nuovi segnali magari da un altro pianeta...

12 Si ricordi che da f. 40 si apre la serie dei fogli di Évora che la Michaëlis giustappone in questa sezione di *A* (ff. 40r-45v).

13 La sequenza dei testi tra *A* e *B* è identica, salvo l'inserimento in *B* di un componimento (*B* 388=Tavani 44,3), tra l'undicesimo e il dodicesimo di *A*. Cfr. Arbor Aldea-Canettieri-Pulsoni (2004: 165-166).

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2001): *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Arbor Aldea, M. (2009): “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.
- Arbor Aldea, M. – Pulsoni, C. (2004): “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo* 7, pp. 721-789.
- Arbor Aldea, M. – Pulsoni, C. (2006): “Per la storia del *Cancioneiro da Ajuda*: 1. Dalla sua compilazione a Ribeiro dos Santos”, *Parola del testo* 10, pp. 59-117.
- Arbor Aldea, M. – Canettieri, P. – Pulsoni, C. (2004): “Le forme metriche di 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.
- Askins, A. L.-F. (1993): “Cancioneiro da Bancroft Library”, in *DLMGP*, pp. 118-119.
- Avalle, D’A. S. (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi. Torino: Einaudi.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesias de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1993): “Martin Soares”, in *DLMGP*, pp. 441-444.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 2 vols.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994): *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação de M. C. de Matos, N. S. Pinheiro e F. G. C. Leão. Estudos de J. V. de Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. C. Leão*. Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Diez, F. (1830): recensione a *Fragmentos de hum cancioneiro inedito...*, *Berliner Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*, Februar, pp. 161-172.
- DLMGP* = Lanciani, G. – Tavani, G. (coord.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Ferrari, A. (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, in *DLMGP*, pp. 119-123.
- Ferrari, A. (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, in *DLMGP*, pp. 123-126.
- Gonçalves, E. (1993): “Tradição manuscrita da poesia lírica”, in *DLMGP*, pp. 627-632.
- Gonçalves, E. (1994): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros 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, vol. VII, pp. 979-990.
- González Martínez, D. (2004): “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 68 e A 69”, 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. 543-554.
- Longo, N. (2003): *Dom Afonso Sanchez. Le poesie*. Roma: Il Bagatto.
- Lorenzo Gradín, P. (2003): “Las razos gallego-portuguesas”, *Romania* 121, pp. 99-132.
- Lorenzo Gradín, P. (2008): “Colocci, los Lais de Bretanha y las rúbricas explicativas en B y V”, in M. Bernardi – C. Bologna (ed.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 405-429.
- Michaëlis, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda, reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de I. Castro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Parrado Freire, A. G. (2004): “Algúns problemas de atribución no *Cancioneiro da Ajuda*: o caso das cantigas A 184 e A 291”, 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. 555-564.
- Pillet, A. – Carstens, H. (1933): *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Niemeyer.
- Pulsoni, C. (1994): “Nell’atelier del correttore del ms. provenzale L (Vat. lat. 3206)”, in R. Cierbide (ed.): *IV Congrès International de l’AIEO, Association internationale d’études occitanes. Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993*. Vitoria: Ricardo Cierbide Martinena, vol. I, pp. 287-295.
- Pulsoni, C. (2001): *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*. Modena: Mucchi.
- Pulsoni, C. (2006a): “Il *Cancioneiro da Ajuda* e dintorni”, in V. Beltrán – M. Simó (ed.): *Trobadors a la Península Iberica*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 285-310.
- Pulsoni, C. (2006b): “Per un approccio bédieriano alle ‘vidas’: i codici IK e le loro fonti”, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. Seminario internazionale (Bergamo, 23-25 ottobre 2003)*. Firenze: Sismel, pp. 115-134.
- Radaelli, A. (2005): *Il canzoniere provenzale C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), INTAVULARE. Tavole di canzonieri romanzi*. Modena: Mucchi.
- Ramos, M. (1986): “O retorno da Guarvaya ao Paay”, *Cultura neolatina* 46, pp. 161-175.
- Ramos, M. (2004): “O cancionero ideal de D. Carolina”, 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. 13-40.
- Ramos, M. (2007): “A edición diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, in *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de H. H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-37.
- Raynouard, F. (1825): recensione a *Fragmento de hum Cancioneiro inedito...*, *Journal des Savants*, pp. 488-495, p. 489.
- Ribeiro Miranda, J. C. (2004): “O autor anónimo de A 36/ A 39”, 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. 443-458.

- Sharrer, H. (1993): “Pergaminho Sharrer”, in *DLMGP*, pp. 534-536.
- Tavani, G. (1991): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Tavani, G. (2001): *Restauri testuali*. Roma: Il Bagatto.
- Tavani, G. (2002): *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci.
- Tavani, G. (2004): “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle”, 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. 55-65.
- Tomassetti, I. (2005): “Una glosa inédita al villancico *Dime, tú, señora, dí*”, in M. Pampín Barral – M. C. Parrilla (ed.): *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001*. Noia: Toxosoutos, vol. III, pp. 573-590.
- Varnhagen, F. A. (1849): *Trovas e cantares de um codice do XIV seculo: ou antes, mui provavelmente, “o Livro das Cantigas” do Conde de Barcellos*. Madrid: Alexandre Gomes Fuentenebro.
- Zapico Barbeito, M. P. (2004): “As dúas cantigas do cancionero de Ajuda atribuídas a Pero Gomez Barroso”, 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. 525-542.

Copistas, cancioneros, editores. Tres problemas para a lírica galega medieval

Giuseppe Tavani
Università di Roma “La Sapienza”

1. Copistas, cancioneros, editores: tres elementos fundamentais nos que se asentan os tres momentos cruciais da transcripción, da conservación e da interpretación-difusión de calquera documento lingüístico-literario dos períodos antigo e medieval, e que só coa invención da imprenta se modificará noutra tríade non menos importante para a transmisión do conxunto das obras escritas polos nosos antepasados: tipógrafos, editores, libeiros-bibliotecarios. Todos os que lidamos a cotío –ou case– coa lectura de textos medievais coñecemos perfectamente a relevancia que esa tríade ten para o noso traballo: sen os copistas non existirían os cancioneros, e sen os cancioneros non existirían os editores, que, polo tanto, deberíamos dedicarnos a outras actividades, tal vez máis aburridas ou menos divertidas –conforme o punto de vista do filólogo “interesado”–.

Pareceume necesario e oportuno ese recoñecemento previo da función ineludible da primeira non menos que da segunda das dúas tríades, antes de puntualizar o sentido do subtítulo da miña intervención, que quere suxerir que ás veces –no caso da lírica galega medieval– a primeira tríade, en lugar de estar formada polos tres elementos indispensables para lograr a fruición dos textos antigos e medievais, se transforma nunha tríade problemática: en efecto, os tres elementos, ou algún deles, poden revelarse –en calquera tradición, pero nalgunhas máis do que noutras– imperfectos ou defectuosos e tornarse problemas, isto é, perder a súa eficacia documental, ou reducila, causando impedimentos ou dificultades de vario xénero á fluidez do traballo hermenéutico, e incertezas respecto á validez dos resultados obtidos.

2. É evidente que a primeira tríade é a que nos interesa directamente, e en función sobre todo da poesía galega dos séculos XIII e XIV. Aquí, o primeiro dos problemas que encontramos –en relación co primeiro elemento da tríade– é o da fiabilidade dos copistas: porque non todos os copistas son fiables, ou non todos os copistas merecen o mesmo grao de confianza. E os que frecuentamos os cancioneros da lírica galega sabemos perfectamente que a credibilidade dos copistas de que se serviu Colocci é moito menos alta que a dos copistas do *Cancioneiro da Ajuda* ou do *Pergamiño Vindel*. Por varios motivos: pola distancia cronolóxica e especialmente cultural que os separaba do período de actividade dos poetas e de produción das cantigas, pola súa non propiamente excelsa profesionalidade, polo seu limitado coñecemento da lingua dos

textos que transcribían. É ben verdade que os exemplos de copistas perfectos non son moi frecuentes, pero é tamén verdade que os que se sucederon ou se alternaron na transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e o que se responsabilizou da confección do da Vaticana non teñen dereito a entrar na categoría dos bos, aínda menos na dos mellores. E é a estes aos que quero aludir cando falo das dúbidas, dos enigmas, dos misterios, causados polos desvaríos que introduciron na copia que estaban efectuando e polos equívocos que eses desvaríos provocan. Hai pasaxes, nos cancioneros coloccianos, que se resistiron, ata agora, a todas as tentativas de descifración que varias xeracións de filólogos fixeron: pasaxes cuxa problematicidade parece orixinada por unha grafía ás veces confusa e enredada, por evidentes desacertos de lectura e de transcripción cometidos durante o traslado dos textos desde o modelo ás follas do fascículo en que se estaban copiando eses textos ou, nalgúns casos, por fallos do propio modelo.

Un lugar moi problemático, un verdadeiro quebracabezas, é o que encontramos na primeira estrofa dunha *cantiga de escarnio* de Pero Larouco: *De vós, senhor, quer' eu dizer verdade*, transcrito no f. 135r, 1ª columna, de *B* (nº 612) e no f. 30v, 1ª columna, de *V* (nº 214 de Monaci 1875). No *Repertorio metrico* a cantiga ten o nº 130,1 (Tavani 1967).

A lectura dos catro versos iniciais non presenta dificultades, a non ser a eventual hipometría (9 sílabas) do segundo e terceiro versos. A edición de Manuel Rodrigues Lapa é a seguinte (a de Graça Videira Lopes é practicamente a mesma):

De vós, senhor, quer' eu dizer verdade
e non já sobr' [o] amor que vos ei:
senhor, ben [moor] é vossa torpidade
de quantas outras eno mundo sei.

Neste texto, o enigma localízase no quinto verso, e máis exactamente nas sílabas finais; a transliteración do verso é:

B Assy defea come denhatmade
V assy defea có me de nhatidade

A este *locus criticus*, ningún dos poucos editores que publicaron a cantiga lle soubo encontrar unha solución aceptable:

Monaci (<i>V</i>):	assy desea cō me de nhatidade (mais no ms. lese distintamente <i>defea</i>)
Braga (<i>V</i>):	assy direy como de puridade
Machados (<i>B</i>):	Assy de fea come Denh – atinade (1949-1964, III: 259, nº 575)
Lapa:	assi de fea come de maldade (1970: 585, nº 397; falta na 1ª ed.)
Videira Lopes:	<i>assi de fea como de maldade</i> (2002: 429).

Á parte de Monaci, que se propuña reproducir apenas o que estaba no manuscrito (e que con todo leu mal o sintagma *defea*), Braga, que refixo case todo o verso, e os Machados, que dan unha transcripción da que non se percibe ben o sentido, o único que se fixou nas dificultades dese segmento final foi Rodrigues Lapa, que no texto propuxo, para *denhatmade/de nhatidade*, unha lectura *de maldade* (adoptada por Videira Lopes), mais no comentario –evidentemente insatisfeito– engade:

Restam outros recursos: *come d' alta idade* ou entón *come d' avildade* (em vez de *avoleza* = ruindade), vocábulo este, *avildade*, que aínda non vimos documentado, embora pudesse bem ser uma derivação de *ávil* = ávol).

E conclúe: “Outros termos, como *vaidade*, *catividade* ajustavam-se ao sentido, mas não à métrica”.

Parece máis que evidente que ningunha das conxecturas de Rodrigues Lapa pon remedio ás esixencias mínimas dunha restauración textual filoloxicamente correcta e que o propio editor se decatou da fragilidade da súa primeira opción e procurou outra ou outras máis pertinentes, aínda que en van, deixando o problema aberto. Con efecto, unha solución aceptable deste enigma non é fácil de encontrar, porque a colación entre os dous cancioneros –o seu testemuño coincide case perfectamente– neste caso non axuda: o códice da Vaticana, en xeral, deixa entrever –en situacións deste tipo– unha hipótese restaurativa, porque o seu copista, mais ignorante da lingua antiga, reproduce o que ve no modelo sen intentar nin sequera entender o que transcribe, a diferenza dalgúns dos copistas de *B*, que ás veces interveñen no texto, complicando unha situación xa bastante enmarañada. Pero no caso da cantiga de Pero Larouco, o acordo entre *B* e *V* no segmento *denha* e na rima *-ade* autorizan a conxecturar a presenza dun erro xa no modelo –ou nos modelos– dos dous manuscritos, e por tanto no arquetipo da tradición. Un problema de restauración que, a pesar dos moitos intentos que fixen, puiden resolver só por unhas suxestións de Manuel Ferreiro e de Stephen Parkinson aos que quero aquí manifestar publicamente o meu agradecemento.

O segmento *denhatmade/denhatidade* sería efectivamente o resultado dun erro do(s) modelo(s) como xulgaba eu, mais a súa interpretación deriva dun insuficiente coñecemento do galego no caso dos copistas e, no meu caso, da lingua das *Cantigas de Santa Maria*, onde o adxectivo *ẽato* ‘feo, suxo’ (**enatio* < **INAPTUS* por *INEPTUS*) –que Mettmann (1972: 112) interpreta como “sujo, feio”– implica a posible existencia dun substantivo deadxectivo *ẽatidade* que podería significar ‘fealdade, deformidade’ ou, mellor, ‘sucidade’. Así, o verso enigmático tornaría comprensible corrixindo *come* en *con*, e expunxindo o *d-* inicial de *denhatidade* que o copista pode ter inserido por suxestión do *d-* anterior: transcribindo *asi de fea con ẽatidade*, ‘de tal modo sodes

fea con deformidade (non soamente fea senón tamén deforme [ou sucia])’, o texto resultaría máis intelixible.

Déixolles a vostedes o encargo de encontrar outra solución: e no caso de toparen cunha máis axeitada e filoloxicamente aceptable –a saber, que sexa económica, implique o menor número de alteracións da lección manuscrita, se axuste perfectamente ao contexto lingüístico, semántico e métrico–, por favor, infórmenme.

3. Non todos os *loci critici* da tradición manuscrita da lírica galega son tan enigmáticos coma este, e a súa responsabilidade non pode con todo ser imputada integralmente aos dous amanuenses de *B* e *V*, porque en boa parte o culpable, ou polo menos un dos imputados, é probable que sexa o amanuense do arquetipo. Noutras circunstancias, as condicións de traballo do editor son menos frustrantes das que vimos no caso do verso de Pero Larouco. Porén, ao lado da dos copistas e dos cancioneiros, tamén a achega dos editores pode resultar problemática, é dicir, pode dificultar a comprensión do texto ou complicar a situación dun texto problemático formulando conxecturas inadecuadas ou inadmisibles, e as máis das veces inútiles.

Para ilustrar este aspecto, máis que falar en abstracto, convén evocar exemplos concretos: en anos pasados xa tiven a oportunidade de discutir algunhas solucións adoptadas por José Joaquim Nunes e por Manuel Rodrigues Lapa, e de propor solucións alternativas que, ao meu xuízo, eran máis pertinentes e máis respectuosas coa lección manuscrita, coa letra do texto e co contexto literario. Por veces, esas conxecturas espertaron o interese doutros investigadores, que formularon hipóteses alternativas ás miñas, que suscitaron un debate e contribuíron a reanimar os estudos sobre a lírica medieval. Evidentemente, non paga a pena falar de novo deses problemas ecdóticos, cuxas solucións son accesibles e poden ser consultadas nas revistas ou nas actas que as publicaron. Pola contra, paréceme interesante mencionar un caso de manipulación innecesaria da lección manuscrita, porque o “reo” desta vez é a máis ilustre filóloga da historia dos nosos estudos: dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

No primeiro volume da súa monumental e case perfecta edición do *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaëlis incluíu –entre moitas cantigas extraídas dos apógrafos italianos que, na opinión dela, debían completar o seu cancionero– unha cantiga de atribución dubidosa, *Quer’ eu agora ja meu coração* (Michaëlis 1904, I: 875-876), que *B* parece adxudicar a Afonso Fernandez Cebolilha (ou Cobolilha) e que *V* asigna a Men Rodriguez Tenoiro (*B* 400, f. 89r; *V*, f. 3v; n° 10 de Monaci 1875). Na estrofa final, os últimos tres versos son:

B hirey ueela e qirey falar cõ ou ã dy / ement^sla catar · Alhur catarey
V hirey veela e quey falar có ou ã dy, / e mentr'ela catar · Alhur, catarey

O texto presenta varios problemas. Algúns deles foron moi ben resolto; o que non se entende é a lectura que a ilustre filóloga fixo do último verso da estrofa, o que introduce o refrán:

Irei veê' la e quereí falar
con ousadi(a), e mentr' ela catar'
alhur, catarei [eu ela logu' enton].

Pareceume tan singular que dona Carolina –sempre tan coidadosa e tan mesurada nas súas intervencións– tivese interpretado mal as abreviaturas, nas que ademais os dous manuscritos coinciden, ata o punto de vulgar necesaria unha emenda, que pensei nun erro de imprenta: mais a tradución de “con ousadía” en rodapé –“mit unternahmen”, con intrepidez– e a inclusión do vocábulo no glosario con remisión única a este verso non deixan lugar a dúbidas. A editora non entendeu o significado do verso, cuxa lectura e interpretación non presenta ningunha dificultade; trátase simplemente dunha modalidade do tópico da “donna dello schermo”:

Irei veela, e quereí falar
con outra d' i. E mentr' ela catar
alhur, catarei eu ela logu' enton.

É dicir: ‘Irei visitala (irei onde ela se encontra) e falarei (entretireime) con outra dama presente nese mesmo lugar. E cando ela mire para outro lado, entón eu mirarei para ela’.

Que dicir? *Quandoque bonus dormitat Homerus.*

4. Para concluír, quería presentar dúas propostas de restauración: e para facelo, tirei todo o proveito posible dalgúns traballos non moi recentes pero aínda inéditos –porque estaban destinados a misceláneas que hai anos que tardan en saír, e que seica nunca se publicarán–.

4.1. A primeira cantiga que nos interesa, en tradición única (*B* [468^{bis}]; cfr. Tavani 1967: 98), vén logo despois da segunda das dúas cantigas marianas de Afonso o Sabio, da que está separada por un breve espazo en branco correspondente a dúas liñas de escrita –máis ou menos o mesmo que o amanuense adoptaba en xeral para separar, un doutro, textos diferentes–, mais mentres o texto mariano foi regularmente numerado, o seguinte non resulta evidenciado polo algarismo que lle competía por dereito (469) e que, ao contrario, pasou a distinguir a *cantiga de amor* sucesiva, *Pois que m' ei ora d' alongar*. Evidentemente, Colocci (que debeu numerar os textos de *B* só cando a transcripción do códice fora completada polos amanuenses) non se decatou da indicación implicitamente disxuntiva que o copista introducira con ese espazo en branco,

talvez porque –enganado quer pola entoación ambigualmente profana do *incipit* (*Falar quer' eu da senhor ben cousida*), quer pola brevidade desta cantiga (que conta apenas cunha estrofa de oito versos)– xulgou que *Ben sabia eu, mha senhor*, en vez de ser un texto autónomo, era a prosecución da cantiga anterior, que esta completaría, e por iso puido considerar impropio numerala.

A cantiga está organizada en tres estrofas, cada unha de 10 versos, octosílabos masculinos os versos impares, heptasílabos femininos os pares, exceptuados o sétimo e o noveno, trisílabos masculinos que riman entre si e co oitavo e o décimo, cos que forman unha especie de *cauda* monorrima (nótese a rima interna do v. 28):

a	b	a	b	a	b	c	c	c	c
8	7'	8	7'	8	7'	3	8	3	8 ¹

Rimas

a: or, is, ir

b: isse, ado, osso

c: ar, am, ei

A miña proposta de lectura é a seguinte:

Ben sabia eu, mha senhor, que, poys m' eu de vós partisse, que nunca veria sabor de rem, poys vos eu non visse, porque vós sodes a melhor	5
dona de que nunca oysse hom falar: ca o vosso bon semelhar sey que par nunca lh' homen pode<r'> achar.	10
E poys que o Deus assy quis, que eu son tam alongado de vós, muy bem seede fiz que nunca eu sen cuydado én viverey, ca ja Paris	15
d' amor non foy tam coitado, nen Tristam: nunca sofreron tal afam, nen <tenr>am, <todos> quantos som nen seram.	20

1 Esquema que debe substituír a aquel (8 7' 8 7' 8 7' 3 8 3 7) de Tavani (1967, 70:1).

Que farey eu, poys que non vir
o muy bon parecer vosso?
Ca o mal que vos foy ferir,
aquele <mal> x' est o nosso!
E por ende per rem partir 25
de vos muit' amar non posso
nen farey:
ante ben sey ca morrerey
se non ey
vós que <eu> sempre y amey. 30

2. men de uos 3. veeria 4. Rem 7. homen falar 8. bõo sse melhar 9-10. Sey que par
nũcalhomẽ pedachar 12. ssõo 15. Eu uiuerey 17-20. Nen tristam nunca soffrerõ | Tal
affam [?] am q[uan]tos som | Nen seeram 24. Aquele xestonosso (*á marxe, escasa-
mente lexible e doutra man, parece posible individuar mal*) 27. Nen farey ante ben sey
camoیرهrey | se non ey uos que semprey amey.

Lecturas de Nunes (1932: 52-54):

7. homem falar 9-10. par nunca lh' omen pod' echar 15. eu viverey 17. [e] nen Tristam
19-20. nen am quantos som, nen se(e)ram 24. aquel' é meu e non vosso 25. per sem
partir 27. nen [o] farey 29-30. se non ey vós que semp' amey.

Lecturas de Paredes (2001: 141-154):

3. nunc' aveeria 7. hom(en) falar 10. pod' achar 17. Tristan; 15. en viverei 19. [e] nen an
20. quantos son nen seeran 23. que os foi ferir 24. aquele, x' este o nosso 25. porende
30. vós, que sempre i amei.

Os primeiros problemas que chaman a atención son os relativos á medida dos versos, e non esixen intervencións demasiado onerosas. En primeiro lugar, a hipermetría do v. 7 (*homen falar*) –sobre a que Nunes non intervén mentres que Paredes propón, mais non efectúa, a expunción da segunda sílaba– pode ser saneada sen dificultade reducindo o suxeito de persoal a impersonal (*homen > hom*). Máis delicadas son as medidas para reducir ao trisilabismo –comprobado polos vv. 9 (*sey que par*), 17 (*nen Tristam*), 27 (*nen farey*) e 29 (*se non ey*)– o v. 19, que presenta algunhas dificultades de lectura na secuencia gráfica sucesiva ao termo *afam*²: entre esta palabra e o grupo gráfico *am* parece posible distinguir rastros dunha operación autocorrectiva, pois

2 O copista non previu, senón por *homen falar*, a autonomía gráfica dos versos breves, que Nunes doutra parte non sempre evidenciou na súa edición; e tamén na parte final da II e III estrofas a escrita é prevalentemente continua.

o copista –sobre un probable (pero sempre hipotético) *te* coroado por un trazo horizontal que corta o *t* e se prolonga encima do *e*– inseriu, ou máis ben sobrepuxo, un *n*. A hipótese de lectura adoptada nesta edición (<*tenr*>*am*), absolutamente conxectural, corresponde porén máis ao sentido que debería ter a frase no contexto, do que ao propio material codicológico, ou polo menos aos sinais que parece posible identificar e que se presentan como un auténtico garabato gráfico. Non parece, polo contrario, aceptable a solución dos outros editores, coa redución deste segmento textual a un simple *nem am* (Nunes, con hipometría) ou [*e*] *nen an* (Paredes). E considerando que para os vv. 7º e 9º de cada estrofa o poeta tiña previsto a medida trisilábica (característica estrutural da que Nunes non se deu conta), será indispensable –ademais da redución de *home* a *hom*–:

– recuperar, como fixo Juan Paredes, a lección manuscrita dos vv. 9-10, que Nunes, alén de reproducir a escrita continua do copista, alterou suprimindo o segmento *sey que*, esencial para a estrutura tanto métrico-estrófica como sintáctica;

– rexeitar, aquí tamén de acordo con Paredes, a integración dun [*e*] e dun [*o*] con que Nunes quixo restituír respectivamente aos vv. 17 e 27 unha improbable medida cuadrilábica, adoptada por el na base do v. 7, mais que contrasta coa medida claramente trisilábica dos outros versos breves, e que é confirmada pola rima.

O copista de *B*, que intentou distribuír por versos o texto que no seu modelo aparecía moi probablemente rexistrado en escrita continua, non se decatou, en canto transcribía as últimas liñas de cada estrofa, da necesidade de illar os versos breves; Nunes non reparou na incongruencia desta disposición da letra textual e nas anomalías que esa disposición provocaba na medida silábica e na distribución das rimas:

– o v. 10 (octosílabo masculino) resulta na súa edición (e na de Paredes) hipómetro, pero o erro en que incorreu o copista (*pedachar*) –e que Nunes quixo corrixir en *pod' echar*– revela ao meu ver a existencia dun *locus criticus* emendable modificando o presente *pode*, implícito no segmento gráfico, nun máis congruente condicional (*poderia*) ou nun futuro (*poderá*), menos pertinente este, pois comportaría un hiato moi duro entre a vogal final do hipotético *poderá* e a vogal inicial da palabra seguinte;

– o v. 20 (octosílabo masculino como o v. 10) precisa igualmente dunha intervención editorial, para sanear a hipometría (dúas sílabas): a proposta de inserir <*todos*> antes de *quantos* parece xustificada, xa que restituíe a isometría completando de xeito coherente a expresión *quantos son nen seran*;

– outro *locus criticus* no v. 24: Nunes resolveu radicalmente o problema modificando a lección manuscrita que, ao contrario, esixe apenas unha integración; unha integración se cadra suxerida polo propio códice, no que, ao lado da columna de escrita e en correspondencia co verso incompleto, se le unha nota dunha man diferente que se podería interpretar como *mal*; alén diso, a palabra en rima é con certeza *nosso* (como decidiu tamén Paredes, e non *vosso*, segundo a emenda de Nunes): en

efecto, o poeta precisa despois que o mal que feriu a *senhor* é o mesmo que o fará morrer, lonxe da persoa amada;

– o v. 30, hipómetro (falta unha sílaba), pode ser restituído ao isosilabismo introducindo na frase o pronome suxeito, que a propia estrutura sintáctica parece esixir, e que institúe unha relación expresivamente importante co *vós* do inicio do verso.

4.2. A segunda proposta que quero ilustrar é doutro xénero: agora non se trata de intentar restituír un texto á estrutura conxecturalmente máis próxima posible á do arquetipo, senón de examinar a colocación de dous versos que nos cancioneros parecen descontextualizados.

Nos dous apógrafos italianos –en *B* no f. 225r, en *V* no f. 103v– os respectivos amanuenses transcribiron dous versos, o segundo deles sen a sílaba final da palabra rimante, separados en ambos os manuscritos por un espazo de dúas liñas da última estrofa do texto precedente. Este, á súa vez, é a última dunha serie de seis *cantigas de amor* concordemente atribuídas ao trovador Martin Perez Alvin, membro da nobreza portuguesa, activo entre 1292 e, ao menos, 1326, período durante o que se documenta a súa presenza quer na corte de don Dinis quer na de Sancho IV: probablemente, cando tamén as frecuentaba o seu medio irmán, Johan Lobeira, vasalo do príncipe Afonso, fillo segundo de Afonso III de Portugal e polo tanto irmán máis novo do propio don Dinis.

Os dous versos en cuestión foron ata agora considerados un fragmento dunha sétima cantiga de Martin Perez: o propio Colocci, nas apostilas que fixo no seu cancionero maior e na numeración dos textos, tratáraos como o único residuo supérstite dunha cantiga perdida ou extraviada, e ratificara a súa condición de fragmento atribuíndolle un número (1059) e marcándoos cunha cruz (+), que el habitualmente usaba para sinalar *loci critici* ou anomalías merecedoras de atención. A situación no *Cancioneiro da Vaticana* é diferente: aquí, como se sabe, os textos non foron numerados, e os únicos algarismos que aparecen –algúns romanos, outros árabes– amosan ser máis ben o resultado dunha ou máis colacións feitas sobre outro códice, diferente do modelo de *V*, como procurei evidenciar nunha conferencia pronunciada nun congreso cuxas actas acaban de publicarse (despois de moitos anos: Tavani 2008). Porén, Ernesto Monaci, na súa edición diplomática de *V*, numerou os textos, comportándose como Colocci, a saber, atribuíndo aos dous versos o número progresivo 649; e creo que o fixo independentemente de Colocci, porque a data de publicación da súa edición (1875) é a mesma da descuberta de *B* na biblioteca dos condes Brancuti por parte de Costantino Corvisieri, que deu noticia do achado a Enrico Molteni. Á vista destes antecedentes, quer Nunes quer os Machado seguiron o mesmo criterio, e trataron os dous versos como un residuo dunha *cantiga de amor* perdida.

Na edición dixitalizada do *Repertorio metrico*, xurdiu o problema da clasificación destes dous versos, que na edición en papel definira, dubitativamente, “fragmento”. Un novo exame sistemático dos elementos textuais, contextuais e paratextuais converteume de que non se trataba dun fragmento, senón de que os dous versos formaban parte da cantiga precedente, da que constituían probablemente a finda.

Parece oportuno repropor previamente a cantiga enteira (Tavani 1967, 96,6), nunha nova lectura que inclúe os dous versos desa hipotética finda:

– Señor fremosa, si veja prazer!
 Pois vus non vi, ouvi tan gran pesar
 que nunca mi Deus d’ al prazer quis dar!
 – Como podestes tanto mal sofrer?
 – Cuidei en vós e por esto guari, 5
 que non vivera ren do que vevi!

– Señor fremosa, direi-vus eu al
 e creed’ esto, meu lum’ e meu ben:
 pois vus non vi, non vi prazer de ren!
 – Como podestes sofrer tanto mal? 10
 – Cuidei en vós <e por esto guari,
 que non vivera ren do que vevi!>

– Creede, lume destes olhus meus,
 que des que vus eu non puidi veer,
 pero <ve>via, nunca vi prazer! 15
 – Como sofrestes tanto mal, por Deus?
 – Cuidei en vós <e por esto guari,
 que non vivera ren do que vevi!>

E eu, mia senhor, non ei poder
 de me de vós poder qui<tar>! 20

– Señor fermosa, quen me dera verme axiña en ledicia! Desde que non vos vin, tiven tan gran pesar, xa que Deus non me quixo conceder outro pracer!
 – Como puidestes tan gran mal sufrir?
 – Pensei en vós, e por iso sobrevivín; de non ser así, non viviría canto vivín!

– Señor fermosa, direivos aínda máis, e crédeme, miña luz e meu ben: desde que non vos vin, nada máis me deu pracer!
 – Como puidestes sufrir tan gran mal?
 – Pensei en vós, e por iso sobrevivín; de non ser así, non viviría canto vivín!

- Crédeme, luz destes meus ollos, desde que non vos puiden ver, aínda que vivise, nunca vin pracer!
- Como aturastes tanto mal, por Deus?
- Pensei en vós, e por iso sobrevivín; de non ser así, non viviría canto vivín!

E eu, miña señora, non teño forza para poder separarme de vós!

O texto, dialogado, desenvólvese dunha estrofa á outra por iteración paralelística de tipo semántico (repetición do mesmo concepto con lexemas e sintagmas en parte distintos), a excepción do último verso da estrofa, onde o paralelismo se torna literal, coa iteración dos mesmos segmentos textuais dispostos en parte na mesma orde, en parte en sucesión diversa, para adecuar a palabra rimante á do primeiro verso.

A estrutura métrica é das máis simples e usuais: *abbaCC*, formada por decasílabos masculinos. A unha estrutura deste xénero pode parecer impropio xuntar os dous versos dos que estamos falando. Polo xeral, a finda, como a *tornada* dos provenzais, o *envoi* dos franceses ou o *congedo* dos italianos, retoma as rimas dos versos finais da última estrofa: nos dous esquemas máis utilizados polos trovadores peninsulares –*abbaCC* e *abbacca*– a conclusión, cando a hai, consiste nun dístico *cc* no primeiro caso e nun trístico *cca* no outro, ambos os dous da mesma medida do refrán ou, respectivamente, da última estrofa da cantiga. Mais as excepcións son moitas.

Para o esquema *abbacca*, por exemplo, achamos findas anómalas do tipo *aa* (sirventés moral de Martin Moxa, *RM* 94,2), *aab* (tenzón entre Men Rodriguez Tenoiro e Juião Bolseiro, *RM* 101,5), *bba* (*cantiga de amor* de Johan Perez d’ Aboim, *RM* 75,7), *dda* (tenzón entre Johan Soarez Coelho e Picandon, *RM* 79,52), *dde* (*cantiga de escarnio* de Johan Velho de Pedrogaez, *RM* 82,1), e así en diante; e para *abbaCC* temos aínda unha finda con rimas *aa* (*cantiga de amigo* de Fernand’ Esquio, *RM* 38,5; e *cantiga de amor* de Johan Lopez de Ulhoa, *RM* 72,14), *ac* (*cantiga de amor* de don Dinis, *RM* 25,36), *dd* (*cantiga de amor* de Johan Soarez Coelho, *RM* 79,48; *cantiga de amigo* de Martin Padrozelos, *RM* 95,3) e ata dúas findas *aa* e *bb* no mesmo texto (*cantiga de amigo* de Estevan Travanca, *RM* 36,1). Noutros textos é frecuente un tipo de finda que retoma a primeira e a última rima da estrofa, e en moitos outros de *coblas singulares* as rimas do dístico ou trístico final non son as da derradeira cobra mais da primeira (por exemplo, nunha *cantiga de amigo* de Johan Airas, *abbcac* con finda *ac* rimada sobre a primeira estrofa, *RM* 63,11), ou tamén, en textos con cobras parcialmente unisonantes, as primeiras dúas rimas comúns (por exemplo, nunha *cantiga de amor* de Martin Soarez con esquema *abbaccb* e con finda *aab*, *RM* 97,14).

Pero o que máis interesa é que non é raro que a medida silábica dos versos finais sexa diferente da dos versos da estrofa, xa pola adopción de rimas femininas fronte ás rimas masculinas do texto, xa pola diferente medida dos versos: véxase o caso dunha

cantiga de escarnio de Estevan da Guarda (*RM* 30,6) coas estrofas de decasílabos do tipo *abbacca* e a finda *ddca* con versos 7' 3' 5 10'; ou dunha *cantiga de amigo* (dialogada) de Lourenço (*RM* 88,5) co esquema *abbaCC* e as findas *cc* de dous octosílabos (contra un refrán 8C:10C); ou aínda dunha finda *dd* de dous decasílabos (contra un refrán de dous octosílabos) nunha *cantiga de amor* de Johan Soares Coelho (*RM* 79,48). Estendendo a comparación a outros esquemas métricos máis complexos (ou ata máis elementais) dos dous examinados, estou convencido de que se poderían achar excepcións á regra xeral incluso maiores das que acabo de amosar para as dúas fórmulas mais comúns.

Polo tanto, á luz destes datos, que a medida dos dous versos do n° 1059 sexa inferior á da cantiga 1058 e que eses versos rimen cos primeiros versos da primeira estrofa non parece un obstáculo insuperable para consideralos a parte final –a finda– da cantiga 1058 en vez dun fragmento residuo dunha cantiga perdida.

Bibliografía

- Braga, Th. (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d' Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Vigo: Galaxia [2ª ed.; 1ª ed. 1965].
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Machado, E. Paxeco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 8 vols.
- Mettmann, W. (1972): *Cantigas de Santa Maria*. Vol. IV. *Glossário*. Coimbra: Universidade.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Vol. I. *Texto, com resumo em alemão, notas e eschemas metricos*. Halle a/S.: Max Niemeyer.
- Monaci, E. (1875): *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle a/S.: Max Niemeyer Editore.
- Nunes, J. J. (1932): *Cantigas d' amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Paredes, J. (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. L'Aquila: Japadre Editore.
- RM = Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (2008): “Le postille di collazione nel Canzoniere Portoghese della Vaticana (Vat. Lat. 4803)”, in C. Bologna – M. Bernardi (a cura di): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 307-314.

A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do *Cancioneiro da Ajuda*

Maria Ana Ramos
Universität Zürich

1. Não vou, com certeza, iniciar a minha apresentação com uma análise sobre as diversas opiniões e teorias relativas a conceitos de “intencionalidade” ou sobre “intencionalistas”¹. A propriedade, pela qual é possível representar objectos e delinear estados predeterminados, pode-se entrever através de actos que nos parecem prováveis com base em presunções, em evidências, mais ou menos convergentes, em pressentimentos, hipóteses, suposições ou conjecturas.

O modelo da representação, que hoje conhecemos pelo códice, que designamos *Cancioneiro da Ajuda*, teria ou não materializado a essência de um ou de vários estados “intencionais”. Tanto podemos supor circunstâncias resultantes de aquilo que pôde ser “dirigido a”, como um plano que actuou “sobre alguma coisa”, ou “acerca de” certos objectos. Não deve confundir-se “intencionalidade” com “intenção”. A intencionalidade pode caracterizar-se como uma atitude mais geral –aquilo que se procurava alcançar, conscientemente ou não–, e a intenção, por seu lado, explicitaria aquilo que se pretendeu fazer. Interessa-me nesta consideração reflectir sobre os parâmetros, que possam ser passíveis de instituir elementos de apreciação necessários para julgar determinados factos, cujas variações explicitarão o aspecto, ou a não configuração, de certo programa. Interrogando-me de outro modo: é, hoje, possível reconstruirmos a “intencionalidade” subjacente à finalidade projectiva de um *Cancioneiro*, como o *Cancioneiro da Ajuda*? Ou, o que nós conhecemos agora deixa ainda revelar fases prévias à “concretização” de um plano estruturante para este *Cancioneiro*? Após este

1 Não me deterei na reflexão crítica sobre convicções nucleares acerca da estrutura do comportamento, associadas à noção de intencionalidade, nem sequer na análise do papel do “tencionar” no desenvolvimento de concepções ligadas ao intencionalismo. Aqui, sirvo-me deste conceito apenas no seu sentido mais comum, quero dizer, como característica do que pode ter sido deliberado previamente. Observar-se-á a intenção ou o propósito mais pragmático e não no plano filosófico mais amplo de uma fenomenologia do carácter da consciência de tender para um objecto e de lhe dar um sentido, ou no plano psicológico, que procura caracterizar um acto ou um estado de consciência adaptado a uma intenção ou a um projecto. Não procuro também indiciar procedimentos entre intencionalistas (determinantes para o sentido do texto) ou anti-intencionalistas (determinação do sentido por quem lê ou pelo propósito do próprio texto). Não me referirei portanto em particular a qualquer vontade atribuída ao autor na produção de um texto, sobretudo em este tipo de textos; nem ao propósito do leitor na descodificação do texto; nem sequer ao conjunto de inferências que relevam do próprio texto em relação a tudo o que pretende significar, etc.

brevíssimo preâmbulo sobre a “intencionalidade” e a “concretização” do programa ajudense, concentrar-me-ei em alguns factores –materiais, paleográficos e grafemáticos– que melhor podem condicionar ou direccionar a resolução de problemas editoriais.

2. Cancioneiro interrompido. Cancioneiro incompleto

O *Cancioneiro da Ajuda*, mais do que outros cancioneiros, que conhecemos hoje, pode ilustrar-nos o resultado de várias etapas de circunstâncias ideadas, que não chegaram a ser conseguidas, quer pelo estado de um trabalho, interrompido ou suspenso, mas também pelas características de trabalho incompleto². Colocarmo-nos na *forma mentis* do mandatário da colecção, ou do responsável pela disposição dos materiais poéticos, é descortinar de algum modo o substrato organizativo desta colectânea de poesia medieval. A *nuance* parece ténue, mas para a observação deste *Cancioneiro* não podemos igualar os conceitos de *interrupção* e de *incompletude*.

Não podemos actualmente, é bem verdade, reconstituir na sua totalidade desígnios subjacentes a um intuito, compilatório, antológico, ou selectivo, como um cancioneiro³. Confrontamo-nos normalmente com objectos já concluídos e o *livro pronto* tanto nos oculta estádios preliminares, como nos impede o entendimento de fases intermediárias que antecederam a edificação do objecto final⁴.

O *Cancioneiro da Ajuda* mostra-nos, ousaria dizer quase felizmente, uma situação não completa, não ultimada, que, muitas vezes, tem sido estigmatizada como uma defectividade, justificável por uma contingência externa (suspensão remunerativa, vicissitudes materiais, ambição desmesurada, mudança ou ausência de mecenas, etc.⁵). Eu própria, várias vezes, tenho chamado a atenção para o *carácter inacabado* do códice ajudense, quando testemunhamos previsões textuais para cópia de estrofes, ou quando deparamos com casos de *incipit* textuais isolados, tentando não aplicar o termo *incompleto* a uma interrupção de trabalho de cópia, que pôde ter uma relação directa com problemas textuais inerentes aos modelos e não ao restrito acto de transcrição. Nesta

2 Seria suficiente pensar em outras colecções poéticas finalizadas, tanto no ambiente provençal como no domínio de *oïl* onde é possível entrever a “intencionalidade” organizativa subjacente (Zufferey 1987; Asperti 2002; Moreno 2002).

3 Foi o que, com base na tradição italiana, efectuou C. Michaëlis ao reconstituir um *cancioneiro ideal* com os textos que teriam feito parte de um modelo perfeito (Ramos 2004).

4 Para o *Cancioneiro da Ajuda*, será importante termos presente a distinção entre o conceito de uma *obra incompleta* do ponto de vista textual, porque os modelos aparentemente nem tudo disponibilizavam, mas também aquele de *obra inacabada*, quer dizer de uma obra que não beneficiou de todas as condições para ser finalizada.

5 A própria morte de Afonso X (1284) foi evocada como factor externo ao carácter inconclusivo do projecto (Tavani 1969). Reenvio também para as hipóteses propostas por C. Michaëlis, sobretudo nos capítulos “O Cancioneiro foi destroçado, duas vezes” e “O Cancioneiro da Ajuda é um Cancioneiro de Amor, truncado, mas bem ordenado” (Michaëlis 1904, II: 145; 217-226).

situação concreta, não me parece cómodo usar de modo indistinto *incompleto* e *inacabado* como simples vocábulos sinónimos. Não podem ser confrontáveis os casos de previsão espacial de estrofes em cantigas, cujos modelos não as possuíam, com suspensões de transcrição textual por factores provavelmente externos à qualidade textual do material que servia de base à cópia. Quer isto dizer que não coloco no mesmo plano os espaços para estrofes observáveis nos primeiros sectores do códice com a suspensão no interior de um verso em RoyFdz no fólio que, actualmente, está colocado no final do códice [f. 88v]. Não integro também na mesma situação a descontinuidade na cópia no f. 74r, prosseguida depois no f. 74v por outra mão (caderno XII). De igual modo, não considero que deva ser inscrito em um carácter incompleto a mudança técnica no f. 40r, preliminar ao início do ciclo atribuído a JSrxCoe no f. 40v⁶.

A ideia, que mais tem subsistido, desde os estudos de C. Michaëlis, e quase até se poderia dizer aos dos primeiros eruditos, que observaram o *Cancioneiro*, formalizava-se sobre o *carácter imperfectivo* do códice. Esta inexistência de primor em um livro, que não estava em bom estado material, levava-os a afirmar que o que nos tinha perdurado era apenas o resto de um *livro acidentado*, maltratado, quer propositadamente, quer por vicissitudes temporais⁷. Observação atenta evidenciava assim que a “intencionalidade” subjacente àquele projecto não teria, por um ou outro motivo, chegado a seu termo. Seria bem esclarecedor pensar só na perceptível cessação do trabalho decorativo, e tem sido neste âmbito que mais vezes foi evocada a interrupção da confecção do códice (miniaturas incompletas, capitais filigranadas, rubricadas, ou nem sequer esboçadas, etc.)⁸. Mesmo se o plano decorativo manifestava incontestável interrupção, parecia à primeira vista que os cadernos iniciais apresentavam, por exemplo, capitais filigranadas de modo muito mais escrupuloso do que os cadernos de outros sectores. A coerência indigitaria assim um trabalho ainda meticuloso nos sectores iniciais, “intencionalmente” mais concluído, mas mais apressado, ou adiado, menos “concretizado” em sectores mais avançados. A suspensão textual, marcada pelo fólio das cantigas de RoyFdz (A 308-A 310), levava a conjecturar uma bem compreensível

6 Adopto as siglas tanto para os manuscritos, como para o nome dos trovadores de acordo com a convenção instituída por G. Tavani (1967).

7 Podem recordar-se os propósitos da *Noticia do manuscrito* e da *Advertencia*, que precedem a edição de C. Stuart: “hum Cancioneiro truncado, e hum Nobiliario também truncado”; “O cancionero, alem de interrompido pelo Nobiliario, he falto de folhas, pois a primeira (103) mostra seguir-se a outra, ou a outras que a precediam; e a segunda (41), logo depois do Nobiliario, nem ata, nem concorda em sentido com a dita primeira” (Stuart 1823: [p. V]; ij), ou os de C. Michaëlis que conjecturava na procura da situação primitiva o número de fólhos ou cadernos que faltavam (Michaëlis 1904, II: 135-179; Ramos 2004).

8 C. Michaëlis mencionava naturalmente este aspecto com o estado das miniaturas, mas também a descrição do códice da Ajuda, incluída em *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências*, apontava para o aspecto deficitário do programa de iluminação (Michaëlis 1904, II: 158-163; Peixeiro 1999).

suspensão neste sector terminal. A falta de condições externas para o prosseguimento da cópia teria compelido à paralisação premente mesmo no final da coluna^c no interior de um verso⁹.

Esta constatação –*interrupção textual*– implicaria, quase logicamente, que seriam os sectores finais aqueles que prenunciariam maior complexidade e, por inerência, aqueles que se revelariam textualmente mais fragilizados. Comprovava-a já de algum modo G. Tavani com o seu ensaio sobre PEaSol, poeta integrado no presente caderno XIII do *Cancioneiro da Ajuda*¹⁰. Mostrava-o também A. Resende de Oliveira com a anómala, ou inesperada inclusão de dois clérigos, no actual último sector do *Cancioneiro da Ajuda*, MartMo e RoyFer¹¹. Mas, acrescentaria eu, a perturbação textual é prévia e assentava já na passagem do caderno XI para o caderno XII com as séries anónimas, e mesmo em outros ciclos presentes no caderno X como os atribuíveis a FerVelho e PayGmzCha¹².

Subentendia-se assim que as secções iniciais não deveriam apresentar, podemos dizer de modo previsível, os mesmos problemas de confecção e a colocação final, evidenciada por A. Resende de Oliveira, confortaria esta suposição, com o desequilíbrio evidenciado pelos ciclos dos clérigos. As zonas, que estão no começo actual, não revelariam incoerências significativas e a cópia de um “cancioneiro de cavaleiros”, em grande parte galegos, confirmaria que esta primeira secção, mais “perfeita”, não teria sofrido o mesmo tipo de inconvenientes que experimentaram as porções, que vieram a rematar o estado actual do códice. O encadeamento lógico voltaria a impor-se. As primeiras parcelas encontrar-se-iam mais coesas, mais criteriosas, mais perfeitas do que as últimas, que se apresentam mais aligeiradas, menos cuidadas ou menos genuínas.

No entanto, se nos abstrairmos desta confortável compartimentação –trabalho que se deteriora à medida que a cópia avança–, e se observarmos de perto, as condições materiais que nos desvenda a cópia, vamos notar que a impressão de inconstância material não se posiciona unicamente no desfecho do presente estado do códice. De facto,

-
- 9 O fólio encontrava-se colado à pasta anterior da encadernação e a natureza deste fólio solto documentaria justamente uma suspensão textual (Michaëlis 1904, II: 136, 139).
- 10 Analisando a cantiga *A* 282, *B* 1219, *V* 824, G. Tavani mostrava como o *Cancioneiro*, aparentemente mais genuíno, apresentava deficiências rítmicas e métricas, que perturbavam o movimento de certos versos. Além disso, tematicamente o *Cancioneiro da Ajuda* também introduzia um novo motivo menos canónico em relação aos modelos mais padronizados (Tavani 1969: 235-250). Vale agora a pena pôr em evidência que este caderno pertence a sectores transcritos por outra mão (Ramos 1994, 2005, 2009; Pedro s. d. [2004]).
- 11 A. Resende de Oliveira refere-se a esta anormalidade na constituição do *Cancioneiro da Ajuda*. O acrescento de dois clérigos a um cancionero aristocrático implicaria uma diferente concepção sobre a estrutura do *Cancioneiro*, revelando uma significativa alteração, um desrespeito em relação à organização social de outros cancioneros (Oliveira 1994: 44, 55-56, 400-401; 228, 231-233, 250, 259-262; 232-233, 250).
- 12 A qualidade textual destes ciclos afasta-se de outros de modo bem perceptível, quer pela colação, quer pela complementação textual (Lanciani 1977; Cunha [1945] 1999).

as dificuldades, ligadas à instabilidade textual, posicionam-se logo na parte preliminar e não são, de modo algum, exclusivas dos últimos sectores.

Mencionarei aqui apenas alguns casos, que me podem auxiliar na consideração entre “intencionalidade” e “concretização” de um projecto. Eis alguns dos que me parecem significativos para qualquer reflexão de carácter editorial com base em um manuscrito menos coerente do que se presumia¹³:

- textos suspensos
- diversas mãos
- elementos decorativos
- assinaturas primitivas

2.1. Textos suspensos

Se a sensação de um *Cancioneiro* incompleto, deficiente, inacabado e truncado, poderia explicar espaços não preenchidos, depressa nos apercebemos de que não é permissível compreender todos os espaços vazios por um carácter interrompido e desconexo do projecto. Foi assim que, ao esboçar uma tipologia destes espaços, depreendi que o *Cancioneiro da Ajuda* dispunha, além de outros, de uma série de vazios provocados por uma nítida escassez textual, nem sempre devida a uma cessação do trabalho, como se poderia, à primeira vista, pressupor.

A insuficiência relativa à estrutura de algumas cantigas –fragmentos textuais– do *Cancioneiro* não podia proceder unicamente de um trabalho que, por algum motivo, não pudera ser concluído. Não me refiro a casos de conjecturas prováveis de partes de textos, hoje perdidos, que talvez tenham chegado a figurar no *Cancioneiro da Ajuda*. Não faço menção, de igual modo, a finais de ciclo com séries visivelmente inacabadas e que comparativamente com outros *cancioneiros* têm sugerido a reconstituição de sequências inconclusas. Tanto as reorganizações do conteúdo de cadernos, ou de fólios desaparecidos, como o restabelecimento textual nas lacunas, perceptíveis pelos acidentes materiais sobrevindos, podem legitimar a convicção da comparência de textos, ou de partes de textos, efectivamente extraviados. É um facto. Demonstrou-o, em parte,

13 Alguns dos estudos, que dediquei ao *Cancioneiro da Ajuda*, contemplaram em parte aspectos que, aqui, serão articulados na convergência fenomenológica subjacente à confecção do *Cancioneiro*. Certos resultados foram apresentados na “Apresentação” à edição fac-similada (Ramos 1994); outros são de data posterior e deles permito-me isolar os estudos sobre os “Fragmentos na lírica galego-portuguesa” (Ramos 2006) e sobre a génese de um *cancioneiro*: copistas e dinâmica textual (Ramos 2009).

a edição de C. Michaëlis e têm-no evidenciado algumas edições individuais de trovadores com cantigas incluídas neste *Cancioneiro*¹⁴.

Não são estes os casos que me facultam, agora, a alusão a um desprovimento textual no *Cancioneiro da Ajuda*. Este raciocínio sugeriu-me uma clara distinção entre *texto*, realmente copiado e perdido, e *texto* que nunca deve ter feito parte do projecto –*texto ausente* e *texto lacunar*– (Ramos 2004). Quer dizer que aqui concentro-me em momentos em que o *Cancioneiro da Ajuda* evidencia, seguramente, uma imperfeição textual, em cantigas inconcluídas, encurtada a uma ou mais estrofes no interior de alguns ciclos¹⁵.

Não sendo muito usual este tipo de cautela textual em outros cancioneiros, não nos podemos impedir de interrogar os motivos de tal precaução¹⁶. Tratar-se-ia de textos voluntária ou forçosamente incompletos, pode perguntar-se. Dito de outro modo: estamos na presença de textos fragmentados, ou realmente perante *coblas esparsas* nos casos de estrofes únicas? Porque é que estes espaços se encontram sempre no final da composição e nunca entre estrofes¹⁷? É, por certo, discutível conceber que o copista

-
- 14 É na mais genuína tradição lachmanniana que C. Michaëlis actuará. Podíamos focalizar-nos logo no actual primeiro ciclo (cantiga A 1 [VFdzSend]). A lacuna inicial é visível pelo carácter lacunar do ponto de vista material (a parte inicial da cantiga estaria por certo transcrita em um fólio extraviado). Mas, se observarmos agora o ciclo, correspondente a PaySrzTav, a cantiga A 38 mostra espaço disponível para alguns versos, antes da cópia de A 39, que ficou limitada à primeira estrofe. Todo o espaço, que fica disponível, tanto permite a conjectura para a conclusão de A 39, como para a inclusão de mais cantigas, ou então, completada a cantiga A 39, o espaço não preenchido adequar-se-ia apenas a vazio correspondente a um final de ciclo (Ramos 1986; Miranda 2004). Destes sectores iniciais, podem consultar-se as edições e verificar como se comportaram os editores, independentemente das lacunas óbvias, perante os vazios textuais: MartSrz (Bertolucci 1963); PGarBurg (Blasco 1984) ou PaySrzTav (Vallín 1996).
- 15 Estes espaços em branco aparecem sempre depois de uma ou mais estrofes de uma composição, o que permite pensar que o compilador, ou o responsável pela cópia, tinha conhecimento de que aqueles textos se encontravam defeituosos e que poderia prever espaço para os concluir. De igual modo, os amplos espaços, em finais de ciclo, parecem preparar-se, em alguns casos, para acesso a outro material que se instituiria como fonte mais rica. Não analisando, aqui, todos os contextos finais de ciclo, mesmo os que apresentam também composições com uma única estrofe, sem qualquer mutilação física de perda de fólio, não se deveriam incluir nesta situação as cantigas A 39 [PaySrzTav] ou A 69 [NuRdzCand], cujos espaços para estrofes coincidem com textos incompletos sem lacuna física, pressupondo acesso ulterior à conclusão textual. Situação comparável pode ser perceptível também no *incipit* de um novo texto, ou de uma *fiinda*, após a transcrição de A 209 e de A 241. Casos irrefutáveis de suspensão textual e não de uma insuficiência lacunar.
- 16 É um facto que este tipo de prudência textual não é documentado pela tradição posterior, em nenhum dos *Cancioneiros* copiados em Itália, nem no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, nem no *Cancioneiro da Vaticana* (Ed. facs. 1982, 1973). A comparação das ocorrências entre *Cancioneiro da Ajuda* (Ed. facs. 1994) e os cancioneiros posteriores evidencia esta diferença de procedimento em relação à disposição textual.
- 17 A antevisão para uma ou mais estrofes, que sobrevém sempre no final da cantiga, e nunca no seu interior, prova que o copista, em nenhuma circunstância, transcreveu a primeira e a última estrofe, deixando espaço, por exemplo, para uma segunda estância. Há, pelo menos, exemplificação, segundo a tradição italiana (B 1451/V 1061), de uma estrofe acrescentada, que não deveria surgir no

tenha assumido, por zelo aleatório, a responsabilidade de semelhantes faltas que, entre outras suposições, implicaria um dificilmente justificável desperdício de pergaminho¹⁸.

Ao acolher textos de um trovador, normalmente compostos em formas mais ou menos fixas de, por exemplo, quatro estrofes de sete versos cada uma, e ao verificar que no *corpus* deste trovador, uma das cantigas não obedecia a esta forma imutável (eventualmente textos só com uma ou duas estrofes), o mentor do projecto prefere preservar espaço para, em outras circunstâncias, preencher esta deficiência¹⁹.

Mas o que mais nos transmite esta precaução textual? Denotará esta atitude que o responsável pôde não só dispor economicamente de pergaminho, como nos advertir, através desta previsão textual, de um meticuloso acesso a outro material. Quererá também isto dizer que o compilador, ou mesmo quem estava incumbido pela cópia, teria alguma competência não só na apreciação dos textos que reunia, como estava em condições de poder recorrer a fontes com melhor qualidade. Tratar-se-ia, por conseguinte, de alguém que conhecia condições que melhorariam a sua transcrição, mas mais do que isto, é podermos constatar que no momento da elaboração do *Cancioneiro* circulavam outros testemunhos e que era plausível ter acesso a outras fontes. Vêm, por isso revelar-nos estes espaços uma situação que não tem sido suficientemente posta em evidência –a circulação de materiais no momento da confecção da cópia ajudense–.

Este tipo de conjuntura de *incompletude textual* não figura nas secções finais, como se poderia supor, se pensarmos no carácter inacabado do *Cancioneiro*. Não, estas *insuficiências textuais* e este cunho pendente e incompleto compõem-se logo no início

final da cantiga, mas entre a primeira e a terceira em A 68, *En gran coita uiuo* [NuRdzCand?]. Em A 148, *Se vos eu ousasse, sennor* [VaGil], embora o *Cancioneiro da Ajuda* não dispusesse de espaço, encontra-se também uma estrofe suplementar no *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (B 271) entre a primeira estrofe e a terceira (Michaëlis 1904, I: 297-298).

- 18 Parece mais judicioso pressagiar que estes espaços vazios seriam mais devidos ao plano do compilador ou do supervisor do que ao próprio copista que, mais dificilmente, poderia avaliar as propriedades formais de uma cantiga. Não se pode, todavia, rejeitar em absoluto a condição, também factível, de pressentir um técnico tão escrupuloso que tenha respeitado na íntegra um modelo –mesmo os vazios textuais– que conteria já aquelas omissões, o que nos transmitiria, por outro lado, uma aliciança figurativa do protótipo e da génese do *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2008, I: 259-294).
- 19 Não há uma estrutura fixa para a *cobra*. O modo de construção pode variar entre dois e treze versos, embora nas cantigas presentes no *Cancioneiro da Ajuda*, as fórmulas mais usadas correspondam a estrofes de seis ou sete versos com ou sem *refran* (Bertolucci 1999: 3-95 [40]). A *Arte de Trovar* no capítulo IV, I exprime: “Pero os mais dos talhos en que fazem as cantigas de mestria sam estas: a cobra de cinque palavras [‘versos’]. (...) E os trobadores podem fazer as cantigas ou de quatro ou de seis ou de oito ou de mais, se quiserem (...). E estas cobras poderá<m> fazer de quae<s> talhos quiserem, como vos ja disse, por quantas que for ” (Tavani 1999: 46-47). A distribuição dos componentes estruturais foi registada por G. Tavani, *Repertorio* (1967) e uma síntese, redigida pelo mesmo autor, encontra-se no artigo *cobra* incluído no *DLMGP* (Tavani 1993: 159-160). A dimensão da *cantiga de amor*, além das três estrofes, apresenta com regularidade a estrutura com quatro. “En canto ás canciõs dunha soa estrofa, mesmo as de dúas, cabe sempre a dúbida tocante á perda do resto da composición logo do proceso de transmisión textual” (Beltrán 1995: 85, 100-101).

do códice. Quer dizer que o tal *carácter inacabado* do *Cancioneiro* se manifesta logo nos cadernos iniciais. Acrescentaria mesmo que esta marca de previsão textual, que legitima a possibilidade de chegar a modelos diferentes, não ocorre sequer nas secções finais evidenciando-se muito mais o fenómeno nos primeiros sectores²⁰.

Não se poderá portanto afirmar que o *Cancioneiro da Ajuda* seja um códice que se deteriorava à medida que a cópia evoluía²¹. Logo, forte indício de um trabalho em situação fragilizada, já nos sectores iniciais, quando vemos que estas secções em termos de cópia, e em termos da sumptuosidade, deveriam apresentar-se mais estáveis, mesmo quando temos de recordar que estes cadernos não correspondem presentemente aos autênticos primeiros conjuntos de fólios.

Como proceder então se sabemos que estes casos são procedentes de uma contingência, alheia à cópia, que impediu a inclusão e o complemento textual? Como deveremos comportar-nos perante estes casos? Como editores de textos ajudenses, detentores de *coplas esparsas*, que ignorarão sempre o contributo de outros cancioneiros, mesmo se são poucos os casos que se encontram em forma mais completa na tradição italiana?²² De qualquer modo, um editor destes textos não está autorizado a conjecturar a existência nesta tradição da composição monostrofica, da *copla esparsa*, pelo menos, pela credibilidade que deve ser dada à *mise en texte* da cópia das cantigas ajudenses. Com apoio nestas observações materiais, apetece perguntar se a estrofe solta, se a composição de uma só estrofe, terá efectivamente existido nesta tradição lírica. Eu diria que, mesmo sob a cautela da precaução, a estrutura de *copla esparsa* não figurava na concepção formal da sua colecção para o responsável da cópia do *Cancioneiro da Ajuda*.

A “intencionalidade”, relativa ao recurso a outras fontes, não pôde ser “concretizada”. Um editor crítico –sublinho a qualidade do crítico, aquele que julga, aquele que examina– deve então limitar-se só à “concretização” de proximidade, editando uma única estrofe, ou deve procurar proporcionar ao leitor a “intencionalidade”, quando esta estiver comprovada por testemunhos autorizados? Se me permito formular um juízo qualitativo acerca de certas lições insatisfatórias, se me autorizo em muitos casos a pronunciar-me sobre falta de palavras, de versos, ou de estrofes inteiras, visivelmente ausentes por mutilação do códice, não deverei recorrer à autoridade de outro manuscrito,

20 Os espaços previstos para estrofes deixam de comparecer no caderno IX, após o ciclo atribuível a FerGvzSea na cantiga A 220 / B 387 (Ramos 2006: 1366-1367).

21 Um exemplo ilustrativo desta situação encontra-se no ciclo de PayGmzCha (caderno XI). A estrofe, adicionada à margem, junto ao texto A 250, f. 68, identificável com a mão do *revisor 1*, surge em um contexto que não oferecia qualquer previsão de espaço para a inclusão de outra estrofe (Ramos 2008, I: 340-344).

22 É um facto que as cantigas, que comparecem no *cancioneiro* collociano em modo mais completo, são diminutas, se pensamos no número de casos oferecidos pelo *Cancioneiro da Ajuda*. Observe-se a situação em A 60 / B 171 [MartSrj]; A 90 / B 194; A 93 / B 197 [PGarBurg] (Ramos 2006).

pelo menos em conjecturas de proximidade, pelo menos quando este manuscrito existe? Porquê? Porque será sempre mais aconselhada e mais judiciosa uma *emendatio ope codicum* do que uma *emendatio ope ingenii*²³.

2.2. Diversas mãos

Não é só a evidência de duas mãos, que me delimitou E. Borges Nunes em 1994, que vale a pena mais uma vez recordar. A evidência separativa do ponto de vista paleográfico, vai muito mais longe, não só com a mão, que se ocupou dos cadernos XIII e XIV, mas de outra mão, que se encarregou unicamente do caderno XII. O caderno XII, como sabemos constitui um conjunto textual à parte –conjunto de anónimos–, encontrando-se neste sector um agregado de três autores, que não se encontram preservados pelo resto da tradição²⁴.

Recordo ainda a hesitação de Borges Nunes em relação a algumas zonas, mas parecia-lhe naquela altura mais judicioso discriminar apenas uma cópia entre duas mãos. Ainda que admitindo algumas variações no seu interior, a *mão 1* trabalhara de modo mais compacto na maior parte do *Cancioneiro* (os onze primeiros cadernos, mais de setenta fólios, pelo menos, até ao f. 79r), enquanto a *mão 2* operara nos últimos cadernos copiados, daquele fólio em diante até ao final do códice. A mudança de mão ocorrera praticamente nos dois últimos cadernos (XIII e XIV)²⁵.

Mais recentemente, no *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)* em Lisboa, S. Pedro, fundamentando-se na morfologia do cursivo das *letrinas*, mais do que na gótica formal do texto de cada um dos copistas, propôs a individualização de uma terceira mão, que teria tido a responsabilidade da cópia do caderno XII, que veio confortar a demarcação salientada pelo uso de *h* nesta zona. Sublinhe-se a pertinência da escolha do critério no exame de uma *gothica textualis*, muito formal e mais indefinível, através da *letrina* em cursiva destinada a ser suprimida (Pedro s.d. [2004])²⁶.

23 Tive já a oportunidade de reflectir sobre um aspecto, que me parece incontornável na edição de textos transmitidos pelo *Cancioneiro da Ajuda*. A *conjectura à distância*, quando o *Cancioneiro da Ajuda* não oferece qualquer indício material parece-me sem dúvida arrojada; mas a *conjectura de proximidade*, aquela que pode apoiar-se nos sinais que perduraram, deve impor-se como exercício a qualquer editor crítico (Ramos 2004).

24 Ocupi-me em parte desta distribuição na comunicação apresentada em Padova em 2006: “La genesi di un canzoniere: copisti e dinamica testuale” (Ramos 2009). O caderno XII, pela emblemática presença de *h*, isolava-se já de outros sectores do manuscrito do ponto de vista grafemático (Ramos 2005a).

25 Desenvolvo de modo mais pormenorizado a caracterização paleográfica no II volume do meu estudo dedicado a *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita* (2008, II: 3-46). Ver também o ensaio sobre distribuição de *i* e *y* na caracterização de duas das mãos do *Cancioneiro* (Arbor Aldea-Varela Barreiro 2008).

26 *Letrina*, ou *letra de espera*, é a designação que traduz o francês *lettre d’attente* ou o italiano *letterina guida*. Corresponde à pequena letra traçada à margem ou em um pequeno espaço reservado para a

No resto, a análise de S. Pedro concordava com a distribuição proposta por Borges Nunes: nos cadernos I a XI possuíamos, de facto, um tipo de mão diferenciado e nos cadernos XIII e XIV outro²⁷.

A nova mão, *mão 3*, iniciava a sua cópia de um modo bem particular, no verso do f. 74 com uma sequência de textos que não se apresentava de modo idêntico aos materiais dos cadernos anteriores²⁸. Além disso, S. Pedro considera ainda que a letra de espera no f. 40r denuncia uma intervenção da *mão 2*, afastada portanto do seu espaço próprio (cadernos XIII e XIV)²⁹:

- *Mão 1* (*mão 1^a*, *mão 1^b*, *mão 1^c*, etc. [f. 1r-f. 74r, do cad. I-cad. XI^a]
- *Mão 2* [f. 40r; f. 79r-f. 88v, cad. XIII e XIV]
- *Mão 3* [f. 74v-f. 78v, cad. XII]

Não será tanto estranharmos a intervenção de uma ou outra mão em uma cópia extensa e corrigir as convicções de C. Michaëlis (1904) e H. H. Carter (1941). Procedimentos normais, sabemos-lo, em códices amplos. Mais interessante será reconhecer que a mão final, a *mão 3*, que intervém nos últimos cadernos XIII e XIV, também se

inicial rubricada, a fim de orientar o trabalho do rubricador ou do miniaturista. Em princípio, estaria destinada a ser eliminada. Também é designada em português por *letrina*. O estar prevista para a rasura permite uma individualização muito mais pronunciada pela natureza do traçado da cursiva. Não devem confundir-se estes casos de mudança da mão de quem copia com intervenções marginais de data ulterior, como as revisões textuais. É, por isso, que as *letrinas*, da responsabilidade de quem está a escrever, não podem ser colocadas no mesmo plano de quem revê o texto ou de quem o emenda, como mostrou parte do estudo de Mariño Paz-Varela Barreiro (2004: 344-348). A minha afirmação sobre as correcções marginais, falava de um revisor, no sentido de uma clara e efectiva revisão textual. Hoje, tal como mostra S. Pedro, do ponto de vista técnico devemos ver na revisão textual duas intervenções, uma que apelidou de revisor, outra de corrector. Mas, independentemente desta terminologia, o que me parecia importante naquela altura, e que continua a ser importante hoje, mais do que qualquer nota, é a confirmação de um cotejo textual e da prova indirecta de acesso a fontes laterais de melhor qualidade utilizadas na verificação textual da cópia do *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 1992).

- 27 Desta pesquisa resultavam, pelo menos, protótipos de notação morfológica de *letrinas*, um mais sistemático de características cursivas de traço fino, provavelmente sem mudança de pena, que S. Pedro admitia constituir o modelo instituído pelo *scriptorium* e outro mais espesso, mais irregular, talvez da responsabilidade de quem copia, que não se integraria no modelo estabelecido (Pedro s.d. [2004]).
- 28 A mudança de materiais com o conjunto de *Anónimos*, é visível na estrutura dos cadernos, como no exame decorativo. Este f. 74 é também significativo não só pela mudança técnica, mas pela sua posição como fólio solto desmembrado, que se encontrava na abertura do códice como fólio de guarda até à reorganização fundamentada por C. Michaëlis (1904, II: 98-103; 135-179).
- 29 Várias tentativas de *nominatio* têm sido efectuadas acerca dos autores incluídos no caderno XII, mas as conjecturas fundamentam-se nas sucessões textuais conhecidas, apoiando-se a crítica em um paralelismo, também neste sector, entre os diversos *cancioneiros*. Devem ler-se em particular as páginas de A. R. de Oliveira e também a importante comunicação de E. Gonçalves ao *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)* (Oliveira 1994: 60-63; Gonçalves s.d. [2004]).

ocupou de uma outra parte da transcrição do *Cancioneiro* da qual nos resta, pelo menos, uma composição (A 157). E notarmos que a intervenção desta mão se situa justamente em um sector bastante desequilibrado e bastante enigmático do ponto de vista textual³⁰.

O simples facto de constatararmos que esta mão final interveio também em uma outra zona do manuscrito, uma zona não final, portanto, alerta-nos para uma configuração textual muito mais diferenciada do que aquela que supúnhamos conhecer pelo estado actual do *Cancioneiro da Ajuda*. Distúrbios acentuados nas últimas secções do *Cancioneiro* confirmam-se, mas situações de instabilidade, afinal, são também perceptíveis em zonas habitualmente consideradas mais consistentes.

Devemos, no entanto, olhar mais minuciosamente para esta zona. A mão, que transcreve o caderno VII, não parece integrar-se nas modalidades técnicas das outras mãos. Traçados particulares de *r*, de *y*. Notam-se alguns procedimentos mais inesperados como o uso de *f* longo em posição final em vez do sigmático *s*, mais característico desta colocação. Algumas destas inépcias concentram-se neste ciclo, que apresenta formas como *deuf* (A 158, v. 29), *maf* (A 159, v. 20; A 160, v. 6; A 169, v. 15), *todaf* (A 161, v. 20), *maif* (A 171, v. 4; A 171, v. 9) com *f* e não com o mais regular *s*. De modo igualmente concorrente, observa-se ainda neste conjunto de cantigas o uso de *R* com formato maiúsculo, sem estarmos em situação clara de rasura –outra intervenção, outra mão– como em *trameteR* (A 7, v. 26) ou *morreR* (A 9, v. 26) no ciclo inicial, relativo a VFdzSend. Aqui, neste caderno, sem contexto de correcção, encontram-se casos como *iR* (A 160, v. 14); *lazeraR* (A 162, v. 6); *sennoR* (A 171, v. 6); *rijR* (A 171, v. 10); *fazeR* (A 171, vv. 10, 16); *sabeR* (A 171, v. 11); *Rey* (A 171, v. 18). Prolongamento do elemento superior do *r* em posição final, que se estende para preencher espaço –artifício menos comum em outras zonas do manuscrito–, é visível também neste ciclo em *ir* (A 160, v. 14); *ouuer* (A 161, v. 23); *guardar* (A 162, vv. 3, 4); *seer* (A 171, v. 17); *auer* (A 171, v. 20). São características que parecem apoiar uma mudança evidente no trabalho deste sector. Esta suposição é confortada por outros elementos materiais (início da cópia de um ciclo [JSrzCoe] no verso do fólio; *mise en page* diferenciada, observável pelo corte da margem da cabeça; revisões textuais que não chegam a ser incorporadas, etc.).

Mas, por outro lado, em outros contextos, aparentes variações devem ser interpretadas como consequentes a situações concretas de condicionamentos da *mise en texte* e

30 Já C. Michaëlis se interrogava sobre esta secção (1904, I: 310, 354). G. Tavani também expressava dúvidas no *Repertorio* (1967: 440). A. R. de Oliveira analisou o sector, formulando algumas conjecturas plausíveis (1994: 358-360) e E. Gonçalves voltou a observar atentamente estas complexas sequências textuais no seu ensaio sobre “O trovador D. Joam Peres de Aboim, senhor de Portel” (2003). Parte deste ensaio é retomada nos estudos sobre a pastorela de JPrzAb (Gonçalves 2007b) e sobre uma correcção na tenção entre JPrzAb e JSrzCoe (Gonçalves 2006).

talvez não próprias a um hábito de escrita de quem transcreve. Na ocorrência *deuuu* (A 166, v. 8), *dev'a*, e não *deu-a*, a duplicação de *uu* legitima-se pela natureza da forma verbal e procura evitar a homografia com a forma *deu* de *dar*. A ocorrência *deuuã* (A 206, v. 17), sustentada até pela lição de B 357, *deuiã*, é resultante, por certo, de uma imprecisão clara de sinais góticos *uu* em vez de *ui*³¹. Do mesmo modo, na mesma cantiga *uiuu en* (A 206, v. 19), *viv'en*, o uso de *uu* procura banir a ambiguidade com o presente do indicativo plural *uiuen*.

Enquanto editores textuais, como devemos actuar perante estes diferentes sectores? Como voltar, por exemplo, a examinar a cantiga A 157, como última cantiga, a derradeira de um ciclo perdido com uma transcrição distinta neste sector, ou como uma cantiga autónoma, independente de qualquer secção? Como agir com o caderno XII com a transcrição das três séries anónimas? Como avaliar a presença constante de *h* neste sector? Como um resquício gráfico sem importância, ou justamente como uma marca decisiva que nos mostra que, afinal, a cópia do *Cancioneiro da Ajuda* não é uma cópia tão coerente como tem sido em geral considerada? Não será só uma mudança de mão que nos deverá prevenir para as transformações e levar-nos para a desenvolta uniformização gráfica, desculpando-nos com a conhecida clemência: se há mudanças gráficas, elas são atribuíveis a quem copia, portanto acarretam pouco interesse. E como então se comportar, interrogo-me ainda, com o ciclo de VaGil, que mostra características grafemáticas bem particulares em um sector aparentemente copiado por uma

31 As ocorrências *uiiu/uer* (A 149, v. 2) com *u/u* ou a de *quant/tas* (A 157, v. 2) com *t/t* devem ser interpretadas como casos mais raros, resultantes de processos interligados à contingência da translineação, e não como alternativas a usos de *t* e *u* em *tt* e *uu*, próprios de uma escrita instável. No primeiro caso, o copista escreve *uiiu* em final de linha. Apercebendo-se de que não possui espaço para inserir a totalidade da forma, elimina com um leve traço o último *u* e grafa na linha seguinte *uer*. Em *quant/tas*, a duplicação de *t/t* provém exactamente da mesma dependência à *réglure*. A tinta, que elimina o *u*, parece ser exactamente a mesma da transcrição, e não a que mais especializa as intervenções correctivas. Também o primeiro *t* em *quant/tas*, sopontado para supressão, sugestiona a mesma qualidade de tinta da transcrição. Uma das situações, *uueer* (A 34, v. 2), com *uu* encontra-se na primeira estrofe e não é inadmissível supor uma transcrição relacionada com uma lição interpretada com a forma independente *u*, seguida da forma verbal *ueer*, ou então uma interferência de *uiuer* com a ambiguidade dos sinais góticos iniciais *uiiu/uu*. É, por isso, que neste tipo de ocorrências condicionadas, não as considero como variantes gráficas alternativas, como deixa entrever o estudo sobre as grafias do *Cancioneiro da Ajuda* (Rodríguez Guerra-Varela Barreiro 2007). Mas em outros casos, sem contar com situações de sinalefa, a adopção de *uu* pode aconselhar algumas explicações. Em *auueria* (A 130, v. 8), por exemplo, no primeiro verso da segunda estrofe, a sequência gráfica do verso com a proximidade da forma *ouuesse* com *uu* pode justificar o encadeamento gráfico por uma geminação de *uu* em *auueria*. Em *ueer* (A 226, v. 9), mencionado também no estudo de Mariño Paz-Varela Barreiro, como caso de *uu* (2005: 349, nota 47) identifica-se com uma correcção marginal e não com a forma presente na cantiga. Em um primeiro momento, a emenda introduziu a forma *uueer*, que é riscada, e substituída, sempre pela mão do revisor, por *ueer*, sendo esta a forma que, após rasura, é acolhida pelo texto (Mariño Paz-Varela Barreiro 2005).

mesma mão?³² Como uma superfície grafemática diferenciada, mais uma vez sem importância, ou como um indício de que estas diversidades gráficas encaminham-nos para um modelo, que pode ter sido diferente tanto das séries que o antecediam como das que o seguiam? Não será excessivo recordar que a factos grafemáticos correspondem muitas vezes, para não dizer quase sempre, factos estemáticos³³. Um editor crítico não poderá ocultar esta estratificação, porque o leitor deverá sempre saber que a fonte que nos transmitiu, por exemplo, as cantigas de VaGil, manifesta diferenças em relação aos ciclos contíguos.

2.3. Elementos decorativos

Não subsistindo realmente nem uma *Tavola*, compreensível pelas lacunas iniciais, e provavelmente nunca sequer efectivada pela condição inconclusiva do *Cancioneiro*, não aparecendo qualquer processo usual para enumerar o conjunto poético, não existindo sequer uma numeração material, a distribuição fascicular consente ainda múltiplas suposições quanto à conferição textual a um ou a outro trovador.

No entanto, não deveria ser sequer inesperada esta ausência numerativa, se pensarmos que esta operação é sempre prévia ao acto da sucessão definitiva dos cadernos, quer dizer, preliminar ao processo concludente da encadernação. Não tendo sido finalizado, não foi o códice preparado para o revestimento, não se tendo por isso inserido uma ordem numérica concludente. Logo, não podendo constatar qualquer outro

32 Para os casos de representação de *ai*, em geral, o monossílabo mostra a preferência pela grafia *ay / ay / ay*, que comparece de modo muito mais regular, enquanto a grafia *ai* com *i* está reduzida a um número bastante menor, circunscrita além disso a uma mesma cantiga com várias ocorrências (A 154, vv. 5, 6, 12, 13, 19, 20) no ciclo atribuível a VaGil. Trata-se de um ciclo que apresenta alguns traços próprios como *peccado* (A 151, v. 15) com duplo *cc*; *parecedes* (A 150, v. 14); *faceu* (A 148, v. 11) com *c* sem cedilha, quando são mais frequentes as formas com *ç*; *guiffa* (A 151, v. 18) e *ffi* (A 155, v. 2) com *ff* geminado; ou *cale* (A 144, v. 6), *ca lhe*, com um único *l*; *senor* (A 145, v. 10; A 151, v. 25); *punei* (A 150, v. 1) com *n* sem *nn* ou sem sinal abreviativo; ou *oieu* (A 147, v. 1) com *i* e não com *g*. Outros casos vêm fortalecer excepções à resistência grafemática uniformizadora. Neste ciclo, encontram-se as formas *nazer* (A 152, v. 2) e *feze* (A 152, v. 2) com *z*, que não se harmonizam com as grafias mais habituais.

33 A situação do caderno XII é bem particular, não só pelo anonimato dos seus trovadores, como pela tradição única destes textos, que não chegaram a figurar na tradição posterior [A 267-A 276; A 277; A 278-A 280]. A ausência nos manuscritos italianos pode ser explicada por uma discrepância entre secções, ou por uma reformulação desta zona entre os finais do século XIII com a confecção do *Cancioneiro da Ajuda* e meados do século XIV no momento provável da confecção do antecedente dos *cancioneiros* quinhentistas (Oliveira 1994: 56-78; 305-306; 323; 437-438). A singularidade desta zona no *Cancioneiro da Ajuda* é sublinhada por uma implicação peculiar no acto de transcrever estas cantigas. Não poderemos admitir apenas uma flutuação, ilustrada apenas pela tradição quinhentista, mas a mutabilidade ocorria já na altura da confecção deste sector do *cancioneiro* ajudense. Como procurei já demonstrar, o início da cópia destes ciclos não se apresentava nas melhores condições textuais, o que tanto implicou suspensão temporária de cópia, como ocasionou mudança de copista (Ramos 2005a, 2009).

sintoma sequencial, temos mais uma vez de insistir no facto de que o único elemento, presente no *Cancioneiro da Ajuda*, que evidencia um seguimento ininterrupto, corresponde à sucessividade das miniaturas³⁴. Seria esperável, creio, que esta visível

- 34 Para maior comodidade interpretativa, reproduzo de seguida a sequência decorativa com as miniaturas, que preparei para P. Stirnemann, assinalando naturalmente os casos de lacuna física e os casos de previsão espacial para a inserção da miniatura, que não chegou a ser efectivada. Acrescento a breve descrição de cada uma delas, servindo-me do estudo de M. Pedro Ferreira. Devem, no entanto corrigir-se as indicações de fólho que estão inexactas na sua publicação de 2005 (2004: 186; 2005: 22-23, nota 29):
- [lacuna] f. 1r/p. 41, A 1, [*Deus meu senhor, se vos prou*]guer [VaFdZSend]
I. f. 4r/p. 85, A 14, *Quero-vus eu ora rogar* [JSrZSom] – nobre, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de caixa afunilada com lados côncavos.
[lacuna] f. 8r/p. 93, A 31, [*Entend' eu ben, senhor, que faz mal-sen*] [PaySrZTav]
[lacuna] f. 10r/p. 97, A 40, [*Ay, mha senhor, se eu non merecesse*] [MartSrZ]
II. f. 15r/p. 107, A 62, *Pois non ei de dona 'lvira* [RoyGmzBret, Anon.] – nobre, jogral tocando harpa.
III. f. 16r/p. 109, A 64, *Quisera m' ir; tal consello prendi* [AyCarp] – nobre, bailadeira com castanholas, jogral com saltério trapezoidal.
IV. f. 17r/p. 111, A 68, *En gran coita vivo, sennor* [NuRdzCan, JGaya, Anon.] – nobre, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de lados côncavos. Repare-se na posição dos pés que saem do quadro da miniatura.
V. f. 18r/p. 113, A 70, *Ir vos queredes, mia sennor* [NuFdZTor] – nobre, jogral com cítola, rapariga.
VI. f. 21r/p. 119, A 82, *De quantos mui coitados son* [PGarBu] – nobre, jogral com viola de arco, rapariga com pandeiro redondo e de soalhas exteriores.
VII. f. 29r/p. 135, A 111, *De vos sennor, querria eu saber* [JNzCam] – nobre, jogral com cítola, jovem rapaz / rapariga com castanholas.
[lacuna] f. 30/p. 137, A 114, [*Que grave cousa, senhor, d' endurar*] [FerGarEsg]
VIII. f. 33r/p. 143, A 129, *Nostro Sennor Deus, e porque neguei* [RoyQuey] – nobre, jogral com viola de arco, rapariga.
IX. f. 37r/p. 151, A 144, *Muit' aguisado ei de morrer* [VaGil] – nobre, jogral com viola de arco, jogral com harpa.
[lacuna] f. 40r/p. 157, A 157, *Nostro Sennor que mi a min faz amar* [JPrzAv]
X. f. 40v/p. 158, A 158, *En grave dia, sennor, que vos vi* [JSrZCoe] – nobre, jogral (ou segrel) com cítola, rapaz.
[lacuna] f. 46r/p. 169, A 180, *Que me vós nunca quisestes fazer* [JPrzAv, RodEaRed]
XI. f. 47r/p. 171, A 185, *Pois m' en tal coita ten Amor* [JPrzAv, Anon.] – nobre, jogral com cítola, jogral com harpa.
XII. f. 48r/p. 173, A 186, *Por Deus vos quero rogar, mia sennor* [RoyPaesRib] – nobre, jogral com cítola, executante de pandeiro redondo com soalhas exteriores.
XIII. f. 51v/p. 180, A 199, *A mia sennor que me foi amostrar* [JLpzUlh] – nobre, jogral com cítola, rapariga com castanholas.
XIV. f. 55v/p. 188, A 210, *Gran coita sofr' e vo[u] a negando* [FerGvzSeav, Anon.] – nobre, jogral com cítola, rapariga com castanholas.
XV. f. 59r/p. 195, A 222, *Quand' eu, mia sennor, convusco falei* [PGmzBarr] – nobre, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de lados côncavos.
XVI. f. 60r/p. 197, A 224, *Sennor, que grav' oj' a mi é* [AfLpzBay] – nobre, jogral com cítola, rapariga com pandeiro redondo de soalhas exteriores.
[lacuna] f. 61r/p. 199, A 226, [*Senhor fremosa, creede per mi*] [MenRdzTen, AfFdZCob]
[lacuna] f. 62r/p. 201, A 228, [*Que muytos me preguntáran*] [JGarGlh]
[espaço] f. 65r/p. 207, A 240, *Vedes, senhor, quero-vus eu tal bem* [EstFai]
[espaço] fl. 66r/p. 209, A 242, *Muito ando triste no meu coração* [JVqzTal]

ordenação nos demonstrasse um trabalho aprontado, pelo menos para o sector que beneficiou de um eficaz programa decorativo. Seria também previsível que este trabalho, igualmente não acabado (relembremos o número de ciclos textuais que nunca passaram pelas mãos do miniaturista), apresentasse uma sequência mais preparada nas miniaturas iniciais e um menor aperfeiçoamento nas últimas miniaturas, que chegaram ainda a ser levadas a efeito. Assim, os vazios de *mise en page*, que correspondem ao plano decorativo do fólio na abertura de ciclo, não deverão causar estranheza, se considerarmos que o trabalho decorativo tinha sido também suspenso a certa altura. A paralisação atingiria só as partes finais do códice, achando-se em disposição ininterrupta as miniaturas mais ou menos concluídas. Situação novamente coerente. As primeiras miniaturas estão efectuadas e as últimas não chegaram a ser sequer esboçadas.

No entanto, o que vai nos interpelar é consequente a outras observações pictóricas, presentes nas miniaturas que perduraram até hoje. Têm sido quase sempre descritas como trabalho inacabado, é certo, e, em alguns casos, como exercício rudimentar e pouco elaborado. A atenção tem incidido naturalmente na representação dos instrumentos musicais e as últimas observações de M. Pedro Ferreira vieram mostrar-nos como o arcaísmo morfológico de alguns dos instrumentos representados nos apontaria para um ambiente diferente daquele que produziu a iconografia musical afonsina³⁵.

Eu própria, influenciada pelo exame do eminente codicólogo L. Gilissen, conjecturei que os fundos brancos esperariam a colocação de folhas de ouro, como em outros manuscritos com este formato, e que, naturalmente, mais uma vez, a suspensão de meios não teria permitido um acesso à dispendiosa pose do ouro³⁶. Contrariando essa

[espaço] f. 67r/p. 211, A 246, *A dona que ome “sennor” devia* [PayGmzCha]
 [espaço] f. 71r/p. 219, A 257, *Pois Deus non quer que eu ren poss’ aver* [FerVelho]
 [espaço] f. 73r/p. 223, A 265, *Mui gran poder á sobre min Amor* [BonGen]
 [lacuna] f. 74r/p. 225, A 267, *Q[ue mal Amor] me guisou de viver* [Anon. α]
 [espaço] f. 77v/p. 232, A 277, *Sennor fremosa, pois me vej’ aqui* [Anon. β]
 [espaço] f. 78r/p. 233, A 278, *A mais fremosa de quantas vejo amor* [Anon. γ]
 [espaço] f. 79r/p. 235, A 281, *Eu sey la dona velida* [PEaSol, Anon.]
 [espaço] f. 80r/p. 237, A 285, *Se vos proguess’, Amor, ben me devia* [FerPad]
 [espaço] f. 81v/p. 240, A 288, *Tan muyto vos am’ eu, sennor* [PPon]
 [espaço] f. 83r/p. 243, A 293, *Vivo coyta d’ en tal coyta d’ amor* [VaRdzCal]
 [lacuna] f. 85r/p. 247, A 303, *[...mays ambos y faredes o mellor]* [MarMo, Anon.]
 [espaço] f. 88r/p. 251, A 308, *Se om’ ouvesse de morrer* [RoyFdz]

35 Podemos reenviar para vários estudos de M. Pedro Ferreira, o apresentado em Santiago sobre o “O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*” (2004), para o exposto em Lisboa “Som mudo no *Cancioneiro da Ajuda*” (s.d. [2004]). Mas talvez baste assinalar aqui o seu trabalho de conjunto sobre o *Cantus coronatus* (2005: 15; 16-32; 38-41; 45-48). Cfr. também a este propósito o estudo sobre a documentação instrumental afonsina de R. Álvarez Martínez (1987).

36 Em uma visita à Biblioteca da Ajuda, L. Gilissen (21 de Março de 1980), interpretava o vazio em branco das miniaturas trabalhadas como fundo previsto para posar o ouro. Podíamos pensar em cancioneros provençais com este tipo de decoração. Encontramos o fundo em ouro como nos manuscritos *A, I, K, M* e mesmo em algumas miniaturas de *N*, além do azul-escuro que também

ambiciosa expectativa, vamos constatar que o nosso ouro não é mais do que uma preparação com os estigmas da planta iridácea bulbosa de cuja flor se extrai um pó amarelo. Um campo cromático amarelo, sem dúvida, mas preenchido por pigmentos do açafraão e não por ouro³⁷.

Algumas miniaturas transmitem essa indicação, outras nada informam, nem proporcionam qualquer outra advertência para a cor de base. Será de admitir que os ciclos, onde se encontra anotação colorativa do fundo, possam ter sido efectuados em condições simultâneas e análogas, daqueles que, desprovidos de qualquer apontamento, não compartilham das mesmas intenções quanto à instrução da cor. Poderá assim significar esta suposição que os ciclos de JSrzSom, RoyGmzBret, AyCarp, JNzCam e VaGil, ou seja, aqueles que exibem a instrução cromática, tiveram manuseamento paralelo. Neste grupo, é necessário considerar que poderiam entrar também os ciclos contíguos, que são hoje lacunares, e não exibem, por conseguinte, miniatura. Observem-se as anotações:

- [lacuna] f. 1r/p. 41 [VaFdzSend]
- **azafram, I miniatura**, f. 4r/p. 85, A 14 [JSrzSom] – **advertência**
- [lacuna] f. 8r/p. 93, A 31 [PaySrzTav]
- [lacuna] f. 10r/p. 97, A 40 [MartSrz]
- **az, II miniatura**, f. 15r/p. 107, A 62 [RoyGmzBret, Anon.] – **advertência**³⁸
- **açafraã, III miniatura**, f. 16r/p. 109, A 64 [AyCarp] – **advertência**

No entanto, o trabalho nas miniaturas, consecutivas a este grupo, não revela qualquer outro aviso do mesmo tipo, ou porque esta preocupação não se manteve nesses ciclos por desejo de alternância (modificação de programa em relação aos

comparece. Em *E*, encontramos azul e em *H* azul com amarelo e em *C* várias cores, azul, avermelhado, amarelo, verde ou lilás (Meneghetti 1984: 330, nota 14).

- 37 Não é desconhecido o uso deste processo para a iluminura de manuscritos. Pode consultar-se a este propósito o *Vocabulaire codicologique* s.v. “Pigments jaunes” com as menções aos vários tipos de recurso para este modo de coloração (Muzerelle 1985).
- 38 Não é estranha a forma abreviada *az*. Esta importante indicação decorativa insere-se em uma prática comum de advertências para o iluminador, como o indicou, pela primeira vez, P. Stirnemann em 1982, no seu ensaio dedicado a estas designações no tempo de Philippe Auguste (1165-1223). Os processos são muito diferenciados: podíamos encontrar notas com uma única letra, como por exemplo a letra *B* empregada para designar três cores: vermelho, azul e violeta, sigla que só é possível em língua catalã, *Bermeyl*, *Blau*, *Biolat*, mas também podemos encontrar *A* (*azur*), *B* (*blanc*), *V* (*vert*), *O* (*or*), *R* (*rose*), *P* (*purpur*), etc. Outros exemplos destas marcas preliminares ao trabalho do pintor com a preocupação da indicação das cores é ampliada por M. Thérèse Gousset que nos dá não só exemplos em que a inicial se reporta à cor a ser colocada, como outros códigos de trabalho (*ouvre*, abreviado em *ou* para *ouvré*, *travaillé*, *orné*) que mostram como operavam estes técnicos (Stirnemann 1982; Stirnemann-Gousset 1989: 43-50).

primeiros casos), ou por que esses ciclos não estiveram nas mãos do miniaturista no mesmo momento:

- **IV. miniatura**, f. 17r/p. 111, A 68 [NuRdzCan, JGaya, Anon.] – **sem advertência**
- **V. miniatura**, f. 18r/p. 113, A 70 [NuFdzTor] – **sem advertência**
- **VI. miniatura** f. 21r/p. 119, A 82 [PGarBu] – **sem advertência**

Esta suposição –trabalho que não se realiza ao mesmo tempo, ou com as mesmas intenções programáticas– talvez seja mais provável, quando recordamos que, por exemplo, o caderno III (do f. 15 ao f. 19) teria sido constituído em parte com ciclos breves, com recolha textual plausivelmente diferenciada dos cadernos precedentes. O não comparecimento desta precaução ornamental sublinha, creio, a singularidade deste caderno³⁹.

Prescindindo destes casos quanto à cor de fundo, o aviso volta a comparecer nas miniaturas introdutórias dos ciclos de JNzCam e VaGil. Mesmo acreditando que a presença da recomendação pudesse estar presente nas miniaturas extraviadas dos ciclos atribuíveis a FerGarEsg e a JPrzAv, é um facto que esta informação não obedece à sequência actual. Não é improvável que o trabalho de iluminura tenha sido executado com cadernos ou fólhos soltos, independentemente do lugar que ocupam hoje.

- **azafram, VII miniatura**, f. 29r/p. 135, A 111 [JNzCam] – **advertência**
- [lacuna] f. 30/p. 137, A 114 [FerGarEsg]
- **VIII miniatura**, f. 33r/p. 143, A 129 [RoyQuey]
- **azaffrã, IX miniatura**, f. 37r/p. 151, A 144 [VaGil] – **advertência**
- [lacuna] f. 40r/p. 157, A 157 [JPrzAv]

Daqui em diante, não há mais instruções cromáticas, por mudança do artista responsável por esse tipo de aviso, ou por alteração de programa, ou por qualquer outra causa⁴⁰.

39 Conjecturei que este caderno III, tanto pela sua estrutura material, como pelo seu conteúdo com a inclusão de ciclos breves, possa ser consequência de um acesso a outro tipo de fontes. Pronunciei-me acerca desta hipótese, uma “micro-antologia com ciclos breves inserida no conjunto do Cancioneiro” na reflexão sobre a *mise en texte* no *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2005b). A esta proposição reagiu E. Gonçalves (s.d. [2004]) na sua comunicação sobre os “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*” formulando a suposição sobre o desaparecimento de fólhos a partir do confronto com o testemunho do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* relativo aos autores copiados nesta zona do *Cancioneiro da Ajuda* e chamando-me a atenção para a presença do início de ciclo de NuFdzTor, que não é efectivamente em termos textuais um ciclo breve.

40 O estudo mais atento sobre as miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* foi apresentado por P. Stirnemann no *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004. O seu trabalho intitulado “La décoration du *Cancioneiro da Ajuda*” punha em evidência as particularidades iconográficas e técnicas dos elementos decorativos (Stirnemann s.d. [2004]). Deve-se a S. Pedro a chamada de atenção para o emprego da cor amarela no fundo deixado em branco na sua comunicação apresentada no mesmo

Nenhum dos casos seguintes comporta indicação relativa ao fundo da miniatura, independentemente das que foram executadas ou das perdidas por mutilação física:

- **miniatura X**, f. 40v/p. 158, A 158 [JSrzCoe] – **sem advertência**
- [lacuna], f. 46r/169, A 180 [JPrzAv, RodEaRed]
- **miniatura XI**, f. 47r/p. 171, A 185 [JPrzAv, Anon.] – **sem advertência**
- **miniatura XII**, f. 48r/p. 173, A 186 [RoyPaesRib] – **sem advertência**
- **miniatura XIII**, f. 51v/p. 180, A 199 [JLpzUlh] – **sem advertência**
- **miniatura XVI**, f. 60r/p. 197, A 224 [AfLpzBay] – **sem advertência**
- **miniatura XIV**, f. 55v/p. 188, A 210 [FerGvzSeav, Anon.] – **sem advertência**
- **miniatura XV**, f. 59r/p. 195, A 222 [PGmzBarr] – **sem advertência**
- [lacuna], f. 61r/p. 199, A 226 [MenRdzTen, AfFdZCob]
- [lacuna], f. 62r/p. 201, A 228 [JGarGlh]

Do ponto de vista editorial, para que servirá mencionar esta sucessividade de miniaturas, poderá perguntar-se. Servirá para dizer que, afinal, contrariamente ao que pensávamos, a degeneração do trabalho de transcrição – e também a do trabalho iconográfico – revela estádios, bem diferenciados, e não apenas intermitentes, que não acompanharam a ordem que conhecemos presentemente.

Insista-se nesta situação. Observemos unicamente um elemento destas miniaturas: a decoração do banco, assento estreito e coberto por um forro, que reveste a superfície, onde está sentado o trovador. Seguindo a coesão de um trabalho mais perfeito nas primeiras miniaturas e mais negligente nas últimas, que nos foram legadas, vamos notar como esta suposição não se coaduna com esta pretensa cadência⁴¹. Na miniatura I, f. 4r, A 14 [JSrzSom], o banco está revestido de azul; na miniatura II, f. 15r, A 62 [RoyGmzBret], o banco está apenas delineado com o traçado exterior sem qualquer cor para o seu preenchimento; na miniatura III, f. 16, A 64 [AyCarp], o banco está forrado, mas o tecido mostra as pregas bem delineadas; na miniatura IV, f. 17r, A 68 [NuRdzCand], o banco está guarnecido só em parte, porque o trabalho foi interrompido, podendo perfeitamente notar-se que o assento tem apenas o preenchimento da cor azul só até metade; na miniatura V, f. 18, A 70 [NuFdZTor], o banco volta a estar apenas

Colóquio de 2004 e disponível em http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf (Pedro s.d. [2004]).

41 Na apresentação oral deste trabalho, foi possível ilustrar através de diapositivos a diferença de tratamento entre as primeiras miniaturas e as últimas. Focalizei a minha observação não apenas na utilização das várias cores, mas nas diferenças de tratamento entre a colocação da cor e o trabalho técnico, em particular no matiz, nas marcas de plissados, nas pregas, nos *dégradés*, no intervalo entre dois tons, e em outras modulações artísticas. Deve-se consultar a este propósito a análise de P. Stirnemann (s.d. [2004]). Para a verificação de cada um destes aspectos, reenvio para a edição facsimilada do *Cancioneiro da Ajuda* (2004).

traçado nas suas linhas exteriores, assim como também se comprova a mesma situação na miniatura VI, f. 21, A 82 [PGarBurg].

Na miniatura VII, f. 29, A 111 [JNzCam] e na miniatura VIII, f. 33, A 129 [RoyQuey], o banco apresenta já um trabalho mais demorado. Se avançarmos um pouco na observação, vamos notar que na miniatura IX, f. 37, A 144 [VaGil], o forro do banco acolhe outra cor, um azul mais claro; a miniatura X, f. 40v, A 158 [JSrzCoe], mostra algum trabalho na mesma tonalidade e a miniatura XI, f. 47, A 185 [GonçEaVin? JPrzAb?] exhibe já uma interessante variação de tonalidade de verdes com pregas bem delineadas; a minúcia técnica vai reaparecer na miniatura XII, f. 48, A 186 [RoyPaeRib]. A mesma preocupação artística volta a ser adoptada na miniatura XIII, f. 51v, A 199 [JLpzUIh], com o estofo do banco mais apurado com o sublinhar do revestimento em castanho-alaranjado. A situação da miniatura XIV, f. 55v, A 210 [FGvzSea], é particular pelo estado material do fólio, embora seja manifesto o traçado do pormenor do tecido que recobre o assento. É também este cuidado que é ainda evidente tanto na miniatura XV, f. 59, A 222 [PGmzBarr] como na miniatura XVI, f. 60, A 224 [AlLpzBay].

Não procuro revelar uma decoração defectiva, que de algum modo é amplamente conhecida⁴². Interessa-me aqui chamar mais a atenção não só para as diferenças de tratamento iconográfico, que podia ser, aliás, explicável só por uma variabilidade artística. Importa-me, sobretudo, sublinhar o facto de nos encontrarmos perante um trabalho, que não acompanha a sucessividade conhecida. A disposição, que entrevíamos com uma confecção mais aprimorada nos primeiros cadernos e mais expedita nos cadernos mais avançados, que ainda acolheram as miniaturas, não se confirma. O estado, exposto pelas miniaturas, é exactamente incompatível com aquele que anteriormente se prognosticava do ponto de vista textual. Os primeiros cadernos, que passaram pelas mãos do miniaturista, não beneficiaram afinal de melhores condições iconográficas do que os cadernos mais avançados na ordenação. Tanto a minúcia estética, como a qualidade artística, são muito mais perceptíveis nos últimos cadernos decorados do que nos primeiros.

Contrariamente a esta situação –trabalho inconstante–, alerta ainda para outro pormenor decorativo. A miniatura, que introduz, o ciclo de PGarBurg, mostra um chapéu, ilustrado com um *M* (*Magister?*) que, com esta inserção, parece eleger este ciclo entre todos os outros. Mas a originalidade deste facto acentua-se, quando notamos que em outros casos a inclusão desta peça de vestuário em outras miniaturas foi rasurada. Nas miniaturas IX [VaGil]; VII [JNzCam]; X^a [JSrzCoe]; X^b [JSrzCoe, músico]; X^{bb} [JSrzCoe, músico]; XI [Anon.]; XVI [AfLpzBai], reconhecem-se raspagens

42 Como várias vezes tem sido mencionado, um dos aspectos que mais apoia o inacabamento do *Cancioneiro* corresponde justamente à evidência das miniaturas nunca concluídas e àqueles cadernos que não passaram pelo trabalho do miniaturista (Michäelis 1904; Tavani 1969; Ramos 1994).

no delineado do chapéu. O acto de rasurar –que é um acto de minúcia, não o esqueçamos–, tem de ser analisado como uma decisão meticulosa para banir este acessório, perseverando, no entanto, o de PGarBur que, como se sabe, no estado actual do *Cancioneiro*, é o trovador textualmente mais representado na colecção⁴³.

Se a irregularidade pictural de um simples banco, ou se a demora em minúcias técnicas no esboço de um chapéu (uma forma de “coroamento” social, ou de *maestria* para um *Magister*?), se diferencia deste modo, não só temos de pensar em um trabalho intermitente, mas em um trabalho de miniaturista que, apesar da sucessão textual chegada até nós, não acompanhou a ordenação hoje conhecida. Mais uma vez será necessário desfazer a ilusão de uma representação idealizada na parte inicial do códice, que se danifica por vicissitudes várias, sobrevindas com o decorrer da cópia. Deverá também anular-se o princípio da pressuposição de um trabalho apressado em certos sectores, quando presenciemos a minúcia das rasuras dos chapéus. Do ponto de vista estratificacional, estes indícios podem dizer-nos que não estamos, afinal, perante um trabalho que atenuou a sua qualidade à medida que a transcrição prosseguia. No tratamento das miniaturas, constata-se exactamente o procedimento oposto. Os sectores finais estão mais aperfeiçoados do que os primeiros. Esta comprovação no plano decorativo não deve ser dissociada do cômputo textual dos diversos sectores.

2.4. Assinaturas primitivas

Sabemos, recordamo-lo já, que o *Cancioneiro da Ajuda* não possui um sistema numerativo operacional. No entanto, já C. Michaëlis o assinalava, persistiram marcas de registo em dois cadernos, o caderno VI e o caderno X (1904, II: 150-151).

O registo primitivo X^oJ no f. 33r no início do caderno VI e no final, no f. 39v, certifica a sua constituição quaternária. Quase com as mesmas características, motivadas pelo dano da guilhotina, observa-se também no f. 61 a numeração X^oIII no lado esquerdo da margem inferior, em posição muito mais baixa, em relação ao X^oJ no f. 33r. Este mesmo tipo de numeração, danificado com um corte em sentido horizontal, acha-se no termo do caderno X, no f. 67v –X^oIII com sistema idêntico ao do caderno VI⁴⁴.

43 Este procedimento talvez não indique incapacidade técnica na representação deste acessório, mas uma indecisão quanto ao rendimento social daquele elemento, como foi sugerido por M. P. Ferreira (2004: 190). C. Michaëlis, em nota, considerava que o *M* talvez não pertencesse à arquitectura primitiva (1904, II: 160, nota 2).

44 Os sinais, que poderiam corresponder a um eventual primitivo reclamo, são ilegíveis. Encontramos no final do caderno VI e o caderno seguinte, o VII com a cantiga A 157, inicia-se por “Nostro”. Tratando-se de um caderno proveniente de Évora e, além disso, de um fólio colado a este caderno, devido à sequência textual de JSrCoe (A 158-A 179), não me parece prudente, hoje, tentar ver naqueles sinais qualquer indício de “Nostro”. Não só contar o número de letras, que estaria presente no provável reclamo, como ainda admitir que fosse este o fólio imediato, visto que o f. 40 coloca

Esta numeração primitiva deveria permitir um inestimável indício para a reconstituição dos cadernos perdidos. A sucessão entre os primeiros cadernos X^oJ e X^oIII não parece harmonizar-se com o seguimento presente, e mesmo prevendo a reconstituição de um plausível caderno VII^a, admiti, em um primeiro momento, que estas numerações pudessem não pertencer realmente a este códice. Esta suposição apontava-nos um preparo de cadernos pré-numerados e não, por conseguinte, especialmente destinados a este manuscrito⁴⁵. Se esta suposição pudesse confirmar-se, estaríamos perante mais um factor que concorreria para a definição das condições menos profissionais do fabrico deste manuscrito⁴⁶. Admitindo, contudo, como entendimento mais racional, que estes registos pertenciam efectivamente ao *Cancioneiro da Ajuda*, a sequência numerativa deixa-nos hoje estupefactos⁴⁷.

O elemento mais perturbante baseia-se no exame da correspondência entre a situação actual do *Cancioneiro*, o seu estado primitivo e o que presenciámos nos cancioneros italianos. Se olharmos para o quadro comparativo (Quadro 1) entre os cadernos, apercebemo-nos de que não é possível uma recomposição serena das diferentes camadas do manuscrito, nem de um paralelismo incontestável entre o que vemos presentemente e o que podíamos prognosticar em fases mais remotas:

alguns obstáculos quanto ao seu posicionamento. Ora, nada nos indica que neste *Cancioneiro* estivesse previsto este modelo horizontal (no meio ou à direita na margem inferior) e não o tipo vertical (com diversas possibilidades de marcação, mais ou menos junto da justificação) para a marca de reclamo. Permito-me reenviar para o meu trabalho, que examina em pormenor esta situação material e textual (Ramos 2008, I: 232-239; 496-498). No *Códice dos Músicos* das *Cantigas de Santa Maria*, G. Avenzoza aponta a sobrevivência de duas assinaturas de caderno com um sistema alfabético, completamente diferente daquele que é adoptado no *Cancioneiro*, do qual observa a subsistência de *b* e *d* (cadernos 7 e 9), representada apenas no final de cada “pliego” (Avenzoza s. d. [2004]).

- 45 Esta hipótese parecia ter apoio sobretudo na análise da tipologia numerativa. Se o caderno era numerado no rosto do primeiro fólio à esquerda, mas com um registo relativamente elevado em relação ao pé, não me parecia plausível que o corte tivesse sempre suprimido as numerações neste local. Pelo contrário, as numerações no verso do último fólio do caderno, como se representam por uma situação muito mais próxima do pé, podiam tornar-se mais susceptíveis de desaparecimento. Recordo que os danos textuais afectam, em maior quantidade de ocasiões, a cabeça do fólio e não o pé. Nestas circunstâncias, seria particularmente útil o cálculo rigoroso da espessura do pergaminho, o que permitiria verificar se são cadernos com um tratamento oscilante no interior do mesmo manuscrito. A observação manual não permite avaliar estas finas diferenças.
- 46 Como o exame de diferentes manuscritos se decide mais para que a inclusão da numeração não seja um acto prévio à cópia, mas posterior à transcrição do texto, é difícil a estruturação desta hipótese. Os processos de aperfeiçoamento destes sistemas numerativos provinham de um desenvolvimento dos meios e da abundância de produção. Ambientes com mais numerosa actividade desenvolveriam sistemas mais sofisticados e mais frequentes, enquanto produtos mais isolados não necessitariam, por motivos óbvios, de um sistema numerativo imediato.
- 47 Este imobilismo interpretativo, já posto em evidência pelas observações de C. Michaëlis, revela uma nítida discordância entre estas marcas de registo iniciais e a sucessão actual (1904, II: 150-151).

Cadernos primitivos	Cadernos actuais
[cad. I]	[...]
[cad. II]	[...]
[cad. III]	[...]
[cad. IV]	[...]
[cad. V]	[...]
[cad. VI]	cad. I
[cad. VII]	cad. II
[cad. VIII]	cad. III
[cad. IX]	cad. IV
[cad. X]	cad. V
cad. X^oJ	cad. VI
[...]	cad. VII
[...]	cad. VII^a
[cad. XII]	cad. VIII
[cad. XIII]	cad. IX
cad. X^oIII	cad. X
[cad. XV]	cad. XI
[cad. XVI]	cad. XI ^a
[cad. XVII]	cad. XII
[cad. XVIII]	cad. XIII
[cad. XIX]	cad. XIV
[cad. XX]	cad. XIV ^a
[...]	[...]

Quadro 1. Correspondência entre as numerações primitivas e a sequência actual

Se o caderno X^oJ condiz, hoje, com o caderno VI não pareceria problemático prever uma sucessão de cinco cadernos em um estado anterior. Esta suposição não se diferenciaria, aliás, do que C. Michaëlis tinha previsto para a primeira grande lacuna⁴⁸. O embaraço acentua-se com a reciprocidade entre o primitivo caderno X^oIII com o actual caderno X. A termos em conta este estágio primitivo, significaria que entre os cadernos numerados com X^oJ e X^oIII só deveria, logicamente, existir dois cadernos, um com a numeração [*X^oII] e outro com o registo [*X^oIII]. Ora, ao nos confrontarmos com a situação actual, damos conta de que temos um sector em que foi inte-

48 Esta reconstituição relativa aos primeiros cadernos e a um estágio do *Cancioneiro* mais longínquo e, portanto, menos controlável, assume várias formas. Na descrição da estrutura, C. Michaëlis propõe várias hipóteses: faltas de um, quatro ou cinco cadernos (1904, I: 1; II: 150-151, 201). Sempre com apoio na análise comparativa, tanto nos estudos de G. Tavani (1969) como nos de A. R. de Oliveira (1994) foram tomadas em consideração estas lacunas materiais do início do códice.

grado (iniciativa de C. Michaëlis por paralelismo com a tradição ulterior) um caderno proveniente de Évora, o caderno VII e, ao mesmo tempo, o fólio isolado, f. 46, sobrevivente provável de um caderno, que designei como caderno VII^a. Isto quer dizer que já, na situação primitiva, faltariam, ou não estavam previstos nesta zona, estes dois cadernos. É uma averiguação substancial para o entendimento deste sector do *Cancioneiro da Ajuda*, na fase prévia ao que nós, presentemente, podemos depreender. Pode querer significar que, se é legítima a sequência do material de Évora nesta posição (caderno VII) e o isolado f. 46 (caderno VII^a), a inserção daqueles ciclos textuais ou é ulterior às assinaturas dos cadernos X^oJ e X^oIII, ou não estava pressentida para esta zona no momento em que foi executada a assinatura dos cadernos⁴⁹. Mas mesmo que não tivesse sido incluído o caderno eborense, não encontraríamos também uma reciprocidade aceitável entre a assinatura primitiva e a sequência do *Cancioneiro da Ajuda*, antes da inserção do material referente ao ciclo de JSrzCoe. Portanto, os materiais correspondentes aos ciclos de JSrzCoe, JPrzAb inicialmente não se encontrariam neste lugar:

- o primitivo caderno X^oJ corresponde ao actual caderno VI
- o primitivo caderno [X^oII] corresponderia ao caderno VIII
- o primitivo caderno [X^oIII] corresponderia ao actual caderno IX
- o primitivo caderno X^oIII corresponde ao actual caderno X

A perturbação não viria só da inserção do caderno VII, proveniente de Évora com o ciclo atribuível a JSrzCoe, mas existiria já um sector, visível através do que nos sobra, hoje, como fólio único, o f. 46 [caderno VII^a] com a verosímil atribuição de um final de ciclo a outro autor, talvez JPrzAv. É, portanto, possível que mesmo este fólio tenha tido também uma integração posterior àquela assinatura dos cadernos. Poder-se-ia assim prever que estes dois ciclos [JPrzAv e JSrzCoe] tenham sido submetidos a uma ulterior arrumação. É aliás curioso notar que boa parte dos cortes na margem da cabeça que afectaram o texto situam-se neste caderno VII, como se a preparação de *mise en page* tivesse sido diferente. Observe-se o visível desgaste textual no primeiro verso nos ff. 42r, 42v, 43r, 43v, 44r, 44v, 45r, 45v.

A sequência, fundamentada pelo ordenamento, pressentido por C. Michaëlis, não deixa, por aquele motivo, de colocar alguma interpelação. É um facto que esta intercalação resultou de um cotejo com o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, é verdade também que este ordenamento no cancionero ajudense se subordinou ao que se podia inferir do cancionero italiano e do índice collociano, mas se, às numerações primitivas, for dado um peso efectivo, será necessário conceber que, aqui, as duas tradições se afastariam e

49 Todo o caderno VII contém fólhos montados. Recorde-se também no f. 40r a cantiga, A 157, de atribuição complexa, provavelmente a JPrzAv, mas copiada pela *mão 2* e o ciclo de JSrzCoe, iniciado no verso deste fólio.

não estaríamos perante uma paridade tão perfeita, como se presumia, entre os dois ramos da tradição lírica galego-portuguesa⁵⁰.

Pode admitir-se, com certeza, um códice sem marcas sequenciais de registo numerativo ou de reclamo, pode prever-se mesmo o seu desaparecimento com a encadernação quinhentista, mas a convergência destas ausências (cadernos quase sem assinatura e carência de indícios sequenciais) não pode deixar de estar relacionada com a incompletude do *Cancioneiro* e com a ausência de encadernação original. E, sobretudo, não podemos deixar de associar a ausência de revestimento original a um trabalho que estava ainda a ser executado.

Como nos comportarmos com estes casos? Como avaliar a edição dos textos deste sector? Se o registo primitivo de dois cadernos nos informa de que houve em determinado momento uma sucessão lógica e acertada, se sabemos que o caderno VII com o ciclo de cantigas do ciclo, atribuível a JSrZCoe, se encontrava disperso em Évora e aqui foi colocado por C. Michaëlis, e se constatamos, por fim, que não só o caderno VII oferece particularidades específicas, mas que vem ainda antecedido de uma cantiga transcrita por outra mão, não podemos deixar de considerar o plausível prognóstico de uma inserção anacrónica deste caderno em relação à “intencionalidade” primeira. Um texto, como A 157, copiado pela *mão 2* (copista responsável pelos cadernos XIII e XIV), deve ser só avaliado insignificamente apenas como mais uma cantiga copiada por outra mão? Ou a intervenção desta mão vem sublinhar uma importante perturbação textual, que não pode ser computada da mesma maneira que os textos precedentes, nem com os textos subsequentes a A 157?

3. Talvez não seja inútil, para concluir, focalizar mais uma vez a nossa atenção para aquilo que se me afigura marcante do ponto de vista editorial de um objecto compilatório como este *Cancioneiro*. O *Cancioneiro da Ajuda* integra-se na tipologia de manuscritos de índole repertorial, que agruparam materiais, díspares pela origem e não homogéneos pela cronologia, e também profundamente inomogéneos pela natureza linguística (bastaria pensar no problema de uma realidade linguística escrita, mas também, e sobretudo,

50 Além disso, há um elemento de natureza paleográfica que pode corroborar a tessitura diferenciada nesta zona do *Cancioneiro*. O caderno VII, que contém o ciclo de JSrZCoe, iniciado no verso do f. 40, apresenta a particularidade de incluir no rosto deste f. 40 uma cantiga, A 157, copiada por outra mão (*mão 2*). A mudança de mão indicia também um momento diferenciado na cópia (ulterior ou, pelo menos, não contínuo), quando vamos constatar que esta *mão 2* é a mesma que se ocupa da transcrição dos dois últimos cadernos, XIII e XIV. Se este aspecto parece levar a uma larga incógnita, alguns outros elementos que se delineiam na arrumação dos autores nesta parte (cantigas com ordem diversa ou com deslocação de zona) ajudariam a solidificar a hipótese de que, em um momento primitivo de A (atendendo sempre às duas numerações originais de A como numerações relacionadas de facto com A) a compilação dos autores não se disporia no modo em que hoje a conhecemos ou conjecturamos. A individualização da mão que transcreveu o f. 40r, *mão 2*, que copiou também os dois últimos cadernos, o caderno XIII e o caderno XIV, faz sobressair este distúrbio.

na realização oral, cantada, de um texto escrito em galego-português por trovadores das proveniências mais diversas), e como tal não julgo que deva ser subjugado a um escrutínio que o considere como um *unicum* linguístico e textual. Além disso, qualquer tipo de análise estará a ser efectuada sobre a “intenção” de um *Cancioneiro*, que não chegou a ser “concretizado” no decorrer de uma tradição (e não consequente a uma tradição estabilizada), que acusará, indubitavelmente –é essencial insistir– os limites de uma metodologia que o disseque como objecto *unitário*. O *Cancioneiro da Ajuda*, contrariamente à grande maioria da tradição cancioneresca românica, assume um lugar que revela um face a face com uma inegável vitalidade textual. Mencionar uma vitalidade textual, é recordar a indispensabilidade da *recensio aperta*.

Às estratificações fasciculares, às estratificações musicais, às estratificações decorativas, é imprescindível dar também uma ideia estratificacional do *corpus* gráfico-textual do *Cancioneiro* do ponto de vista ecdótico, porque um *objecto textual*, não é efectivamente um *texto*⁵¹. Não julgo que a série textual, atribuível a JSrzCoe, ou se quisermos apelidá-la apenas como mais um dos ciclos adéspotos, incluída no caderno VII, poderá vir a ser tratada –e quem diz tratada, está a dizer editada– da mesma maneira que outras séries textuais presentes no *Cancioneiro*. Como não creio também que as séries, presentes nos cadernos XIII, XIV e XIV^a, possam ser examinadas como as dos cadernos precedentes. Mais ainda. O ciclo, atribuível a VaGil, inserido no actual caderno VI, terá de ser enfrentado através da sua dissemelhança grafemática na secção onde foi incorporado.

A vitalidade textual não é uma suposição. Não podemos sequer ocultar que estamos em presença de transcrições submetidas a uma colação executada sobre um material, difícil de definir como fraccionado ou múltiplo (mas se reconhecemos a continuidade correctiva, podemos pensar em um pequeno cancionero, materiais avulsos, de melhor qualidade textual que serviram para confronto) mas também não podemos excluir que autores como PGarBu, FerVelho ou PayGmzCha dispuseram de uma conferência mais específica. Este tipo de intervenção revela-nos que, em um momento alto da tradição, talvez mesmo mais alto do que pensávamos, circulava material efectivo, porventura os últimos vestígios indirectos de material individual, rapidamente revolido e pretérito.

Ao analisarmos o procedimento de C. Michaëlis na sua edição, quase todos, é um facto, temos sentido o desconforto de uma edição que textualmente foi muito mais longe do que nos facultava o fragmento *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2004). Este modo

51 A natureza do objecto *Cancioneiro* não se constitui como um conjunto de textos de igual essência (não é possível negar nem antologismo formal, nem coleccionismo extemporâneo e contaminado), similar ao tipo de textos que estamos habituados a nos confrontarmos, quer dizer um original, ou mesmo uma cópia, mas quase sempre um *todo*, pela forma e pelo conteúdo, por uma localização, mais ou menos, certa, e por uma datação inseparável de uma cronografia.

de apreciar a edição era bem revelado por H. H. Carter na introdução ao seu trabalho ([1941] 2007), ao dar fundamento à sua leitura diplomática, não fazendo mais do que materializar a aspiração de C. Michaëlis ao concluir a edição crítica de 1904⁵².

E. Gonçalves, mais recentemente, em um importantíssimo balanço sobre as edições da lírica galego-portuguesa, examinava com minúcia as opções editoriais interrogando-se sobre o perfil dos *campos editoriais* da produção lírica galego-portuguesa. A questão fulcral permanece entre editar um cancionero manuscrito como indivíduo autónomo, ou editar os textos nele contidos. O dilema tende a exacerbar-se no como facultar ao público as cantigas medievais em condições cientificamente exigentes⁵³.

Aqui, sem preconizar a pertinência de uma ou outra escolha, ou de uma ou outra primazia editorial, que procure a elaboração de um truísmo, ou que incorra também na queda em um dadaísmo científico, parece-me imprescindível ter presente características próprias ao *Cancioneiro da Ajuda* para qualquer exercício de natureza editorial.

52 O célebre *mea culpa* tem várias vezes sido mencionado, como por I. Castro na introdução à edição portuguesa do *Cancioneiro da Ajuda*, “Carolina Michaëlis e a arte de erguer monumentos”. É na “Advertência Preliminar” que C. Michaëlis nos confidenciava “(...) quanto melhor teria sido dar logo em 1880 a edição paleográfica (...)” ([1904] 1990: i-s; VII).

53 Refiro-me ao seu estudo “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, apresentado ao *II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Textual editing. Second Virtual Congress of the Romance Literature Department*, Lisboa 16-20 de Abril de 2007. Com base na insatisfação manifestada relativamente à edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, sobrevém a decisão de “Editar *Ajuda*”, tratando o códice ajudense como *manuscrito único* e opondo à verdade conjectural do “cancioneiro ideal” editado em 1904 a verdade objectiva do cancionero incompleto e mutilado que se conserva na Biblioteca do Palácio da Ajuda (Arbor Aldea 2004, 2008). Mas esta posição na utilização do *Cancioneiro da Ajuda* como *manuscrito único*, sugeriu a E. Gonçalves a seguinte reflexão: “Ora, para reproduzir a verdade objectiva do códice como indivíduo, creio que as duas edições necessárias são as já disponíveis, isto é, a fac-similada e a diplomática de Carter: nesta, de facto, além de adéspotos e muitas vezes fragmentários, os textos apresentam-se com a grafia do manuscrito. E como o valor documental do cimélio, quer a nível histórico-literário, quer a nível cultural, linguístico e escriptológico, nunca será compreensível sem as análises, em primeiro lugar, de C. Michaëlis e depois, dos especialistas que, ao longo dos últimos trinta anos, o têm estudado, não creio que a anunciada edição crítica possa satisfazer, por si só, a ambição de perceber a história do *Cancioneiro*, a sua estrutura e formação, o seu significado na tradição cancioneresca ibérica (...). Concretizando: se bem entendo, o novo projecto de edição oferecer-nos-á o texto crítico das 310 cantigas nele contidas, ao qual faltarão, em muitos casos, palavras, versos e estrofes inteiras visivelmente ausentes por mutilação do códice, mas presentes em um ou nos dois outros testemunhos da tradição; as 310 cantigas serão anónimas, apesar de conhecermos, pelo testemunho dos outros cancioneros, a autoria incontestável da maioria delas. Será esta a edição crítica de **A** capaz de dar ao leitor de hoje ‘unha idea concreta de como o home do Medievo consumia os produtos da literatura, do particularíssimo tipo de cultura linguístico-literaria que podían promover libros manuscritos como *Ajuda*’?” (Gonçalves 2007a). Também I. Castro na sua reflexão sobre as edições do *Cancioneiro da Ajuda* interrogava-se: “Não se faz uma edição crítica de testemunho único, quando existem vários outros testemunhos melhores na tradição. Bédier nunca escolheria o *Cancioneiro da Ajuda* para seu *bon manuscrit*. E não se faz uma nova diplomática, quando existe uma boa. E só se faz uma segunda fac-similada se a primeira for de má qualidade. Portanto, que edição está por fazer?” (Castro s.d. [2004]).

Não é, certamente, por acaso que a citadíssima afirmação de G. Contini, *Ogni edizione critica altro non è che un'ipotesi di lavoro...* veio dar título a este livro, mas vale a pena lembrar o contexto desta asserção, que comparece, como sabemos, no *Ricordo di Joseph Bédier*, justamente na reflexão sobre as objecções do filólogo francês ao lachmannismo. O argumento de Bédier, declara G. Contini, reduzia-se essencialmente ao seguinte:

che non si può modificare un testo in base a un albero che non sia il solo possibile; e a questo, anche: che l'albero genealogico, in base al quale si può emettere un giudizio definitivo sulla bontà delle varianti, si fonda sopra una petizione di principio, cioè a dire, a sua volta, sopra una discriminazione di lezioni buone e cattive.

E conclui G. Contini:

Il difetto di Bédier è evidentemente quello di non accorgersi che un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro, la più soddisfacente (ossia economica) che colleghi in sistema i dati⁵⁴.

Talvez mais do que uma “mera ipotesi di lavoro”, parece-me indispensável persistir e pôr em evidência o termo “sistema”⁵⁵. A estrutura, que se constitui com base em conjuntos de unidades inter-relacionáveis por eixos básicos, não pode ser desviada da tradição, por mais estéril que ela seja. O *Cancioneiro da Ajuda* participa, ou está integrado, em um sistema –tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa–, mas ao mesmo tempo na sua sincronia prefigura estádios tão diversos, que não o deixam ver como um simples contentor de textos, que tenha mecanicamente reproduzido uma outra colecção de textos já instituída.

Assim, o *Cancioneiro da Ajuda* não é um *codex unicus* para todos os textos que lá se encontram e para muitas cantigas o *Cancioneiro da Ajuda* não é mais do que uma peça de um “sistema”. Diria que o seu tratamento como *manuscrito único* deve estar dependente do seu estatuto de fragmento-fracção, resultante da “intencionalidade” de uma obra *en cours*, que nunca chegou a ser “concretizada”, e não de um fragmento de uma obra corrompida e acidentada pelas adversidades espaço-temporais. Não deverá ainda ser omitido que o seu carácter excepcional depende muito mais da (in)consistência do modelo, ou dos modelos e da importância de uma cópia, que testemunha

54 A recordação de J. Bédier é uma efectiva revisão crítica do trabalho bédieriano, pronunciada pela primeira vez em francês na Suíça na Universidade de Fribourg (onde J. Bédier tinha ensinado), publicada depois em italiano em 1939 e republicada mais tarde em 1974 como *Appendice su testi non contemporanei* à recolha *Esercizi di Lettura* (Contini 1974: 358-371 [369]).

55 A este propósito, podíamos convocar as opiniões de C. Segre sobre sistema e diassistema. Talvez seja suficiente neste contexto citar apenas a sua edição crítica da *Chanson de Roland* (2003), acompanhada da sua reflexão “Esperienze di un editore critico della *Chanson de Roland*” (1998).

ainda acesso ao dinamismo de circulação de materiais textuais e musicais⁵⁶. Não o poderemos caracterizar como um fragmento de um livro concluído no período da sua confecção, mas como um fragmento de um projecto de colecção poética que não chegou até ao século XV a desfrutar de uma forma de *mise en livre*, ou se quisermos, a ter a forma de um *Cancioneiro* pronto.

A estratificação é visível, o cotejo também. O editor crítico não deverá anular a disposição em unidades diferenciadas litologicamente –se me é permitida a imagem geológica– de mais de uma camada textual. E não basta relembrar a arrumação por séries com disposição cronológica ou geográfica. O que me parece determinante é dar-mos conta de que estamos perante uma colecção que estava a ser efectuada com base em materiais mais avulsos do que se pensava. A *verdade* dos textos ajudenses não pode ser procurada sob a égide de uma transcrição de *um* cancionero, procedente de *outro* cancionero, “intencionalmente” niveladora, nem de uma “concretização” hegemónica na inserção dos ciclos que presentemente conhecemos. O *Cancioneiro da Ajuda* era já reconhecido pela sua alta cronologia e pela sua localização geográfica ocidental, o que lhe concede, por certo, exclusividade em relação ao resto da tradição lírica galego-portuguesa. Mas a sua valorização provirá muito mais pela sua multiplicidade, pela estratificação, pelo dinamismo textual que documenta e pelo testemunho de uma circulação activa de materiais.

Devemos, no entanto, precaver-nos de uma terminologia triunfalista. O *Cancioneiro da Ajuda* não é um *codex optimus*, não é sequer um *bon manuscrit*. É, por isso, que não se poderá dar razão ao *Cancioneiro da Ajuda*, quando o *Cancioneiro da Ajuda* não a tiver.

56 Sem estar aqui a discutir a difícil questão acerca da concepção de *arquétipo* na estruturação de uma obra plural como um *Cancioneiro*, que não parece ser cópia directa de outro *Cancioneiro* (Ramos s.d. [2004]).

Bibliografia

- Álvarez Martínez, R. (1987): “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología* 10, pp. 67-104.
- Arbor Aldea, M. (2004): “Editar Ajuda: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 497-511.
- Arbor Aldea, M. (2008): “Ogni edizione (critica) altro non è che un’ipotesi di lavoro... As edicións do *Cancioneiro da Ajuda*”, *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários* 4, pp. 1-37.
- Arbor Aldea, M. – Varela Barreiro, X. (2008): “O uso dos signos gráficos <i> e <y> como segundo elemento de ditongo decrecente. A evidencia de dúas mans na copia do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea – F. Fernández Rei – X. L. Regueira (coords.): *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe ó Profesor Antón Santamarina*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 419-442.
- Asperti, S. (2002): “La tradizione occitanica”, in P. Boitani – M. Mancini – A. Varvaro (dirs.): *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare. Vol. II. La circolazione del testo*. Roma: Salerno Editrice, pp. 521-554.
- Avenoz, G. (s.d. [2004]): “Codicología afonsí”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Beltrán, V. (1995): *A Cantiga de Amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1963): *Le poesie di Martin Soares, Studi Mediolatini e Volgari* 10, 1962, pp. 9-160. Publicação independente, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963 [Trad. em galego de E. X. González Seone, *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia, 1992].
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1999): *La letteratura portoghese medievale*, in V. Bertolucci – C. Alvar – S. Asperti: *L’area iberica*. Roma: Laterza.
- Blasco, P. (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- Cancioneiro Colocci-Brancuti* (1982) [sigla B]: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Prefácio de J. Palma Ferreira e Apresentação de L. F. Lindley Cintra*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994) [sigla A]: *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Apresentação de M. C. de Matos, N. S. Pinheiro 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.
- Cancioneiro da Vaticana* (1973) [sigla V]: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (cód. 4803). Reprodução facsimilada, com Introdução de L. F. Lindley Cintra*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura.

- Carter, H. H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York-London: Modern Language Association of America, Oxford University Press [Reimp. Milwood-New York: Kraus Reprint Co., 1975; Reimp. com introdução, “A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, de M. A. Ramos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007].
- Castro, I. (s.d. [2004]): “O Cancioneiro da Ajuda e as suas edições”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Contini, G. (1939): “*Ricordo di Joseph Bédier*”, *Letteratura* 3, 1, pp. 145-152 [Reed. *Un anno di letteratura*. Firenze: Le Monnier, 1942, pp. 114-132, e também em *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei – Nuova edizione aumentata di “Un anno di letteratura”*. Torino: Einaudi, 1974, pp. 358-371].
- Cunha, C. Ferreira da (1945): *O cancionero de Paay Gómez Charinho, trovador do século XIII*. Tese de concurso. Rio de Janeiro [Republicado na edição preparada por E. Gonçalves: *Celso Cunha. Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999].
- DLMGP = Lanciani, G. – Tavani G. (orgs.) (1993): *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho.
- Ferreira, M. P. (2004): “O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 185-210.
- Ferreira, M. P. (s.d. [2004]): “Som mudo no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ferreira, M. P. (2005): “*Cantus coronatus*”. *Sete cantigas d’ amor d’ El-Rei Dom Dinis (1279-1325)*. *A Música*. Kassel: Reichenberger.
- Gonçalves, E. (2003): “O trovador D. Joam Peres de Aboim, senhor de Portel”, comunicação apresentada ao *Colóquio sobre D. João de Portel*, realizado em Portel de 19 a 21 de Junho de 2003 [no prelo].
- Gonçalves, E. (s.d. [2004]): “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gonçalves, E. (2006): “Correcções ao texto de três cantigas d’ escarnh’ e mal dizer: *fiz arento – podros ode – poyar*”, in P. G. Beltrami – M. G. Capusso – F. Cigni – S. Vatteroni (a cura di): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini, vol. I, pp. 657-671.
- Gonçalves, E. (2007a): “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, in *II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Textual editing. Second Virtual Congress of the Romance Literature Department*, Lisboa, 16 e 20 de Abril de 2007.
- Gonçalves, E. (2007b): “A pastorela de D. Joam Perez de Aboim. Cavalgava noutro dia”, in I. Almeida – M. I. Rocheta – T. Amado (orgs.): *Estudos para M. Idalina Rodrigues*,

- M. Lucília Pires, M. Vitalina Leal de Matos. Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 229-244.
- Lanciani, G. (1977): *Il Canzoniere di Fernan Velho*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Mariño Paz, R. – Varela Barreiro, X. (2005): “O uso dos signos gráficos <u>, <V> e <U> no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 309-374: <<http://descargas.cervantesvirtual.com /servlet/SirveObras/80227252878488943532279/028775.pdf>>.
- Meneghetti, M. L. (1984): *Il pubblico dei trovatori*. Mucchi: Modena [Edizione riveduta e ampliata, Einaudi: Torino, 1992].
- Miranda, J. C. Ribeiro (2004): “O autor anónimo de A 36/A 39”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 443-458.
- Moreno, P. (2002): “La tradizione francese”, in P. Boitani – M. Mancini – A. Varvaro (dirs.): *Lo spazio letterario del medioevo. 2. Il medioevo volgare. Vol. II. La circolazione del testo*. Roma: Salerno Editrice, pp. 491-520.
- Muzerelle, D. (1985): *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: Rubricae, Editions CEMI, Histoire du livre et des textes, 1: <<http://vocabulary.irht.cnrs.fr/vocab.htm>, versão 2002-2003>.
- 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.
- Pedro, S. Tavares (s.d. [2004]): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no ‘Cancioneiro da Ajuda’”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: <http://www.fcsh.unl.pt-/philologia/ Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf>.
- Peixeiro, H. A. (1999): “A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV”, in *A Iluminura em Portugal. Identidade e Influências. Catálogo da Exposição, 26 de Abril a 30 de Junho de 1999*. Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 287-309.
- Ramos, M. A. (1986): “O retorno da *Guarvaya* ao *Paay*”, *Cultura Neolatina* 46, pp. 161-175 [Também em *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*. Modena: Mucchi Editore, 1989, vol. III, pp. 1097-1111].
- Ramos M. A. (1992): “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, in G. Hilty (ed.): *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Zürich, 6-11 avril 1992)*. Tome V, Section VII – *La poésie lyrique romane (XII^e et XIII^e siècles)*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, pp. 141-152.
- Ramos, M. A. (1994): “O Cancioneiro da Ajuda: História do manuscrito, Descrição e Problemas”, in *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada. Apresentação, estudos de J. V. de Pina Martins – M. A. Ramos – F. G. Leão e Índices*. Lisboa: Edições Távola Redonda, pp. 27-47.
- Ramos, M. A. (2004): “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-40.

- Ramos, M. A. (s.d. [2004]): “Tradição textual do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ramos, M. A. (2005a): “*Letras perfeitas? Grafias entre manuscritos e impressos*”, in P. Botta (a cura di): *Simposio Internazionale “Filologia dei Testi a Stampa (area iberica)”*. Modena: Mucchi Editore, pp. 381-405.
- Ramos, M. A. (2005b): “*Mise en texte nos manuscritos da lírica galego portuguesa*”, in R. Alemany – J. Ll. Martos – J. M. Manzanaro (eds.): *Actas do X Congrès International de l’Associació Hispánica de Literatura Medieval, Universitat d’Alacant del 16 al 20 de Setembre de 2003*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d’Alacant, vol. III, pp. 1335-1353.
- Ramos, M. A. (2006): “*Fragmentos na lírica galego-portuguesa*”, in P. G. Beltrami – M. G. Capusso – F. Cigni – S. Vatteroni (a cura di): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini Editore, vol. II, pp. 1343-1367.
- Ramos, M. A. (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica, 2 vols.
- Ramos, M. A. (2009): “*La genesi di un canzoniere: copisti e dinamica testuale*”, in F. Brugnolo – F. Gambino (eds.): *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006)*. Padova: Unipress, vol. II, pp. 473-492.
- Rodríguez Guerra, A. – Varela Barreiro, X. (2007): “*As grafías no Cancioneiro da Ajuda*”, in A. Boullón – H. Monteagudo (eds.): *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, Consello da Cultura Galega, pp. 473-556.
- Segre, C. (1998): “*Esperienze di un editore critico della Chanson de Roland*”, in C. Segre: *Ecdotica e comparatistica romanze*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1998, pp. 11-21.
- Segre, C. (2003): *La Chanson de Roland. Edition critique*. Nouvelle édition revue. Traduite de l’italien par M. Tyssens. Introduction, texte critique, variantes d’O. Index des noms propres. Glossaire établi par B. Guidot. Genève: Droz [1^a ed. italiana, *La Chanson de Roland*. Ed. crítica a cura di C. Segre. Milano-Napoli: Ricciardi, 1971].
- Stirnemann, P. (1982): “*Nouvelles pratiques en matière de l’enluminure à l’époque de Philippe Auguste*”, in R. H. Bautier (dir.): *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations. Actes du Colloque International organisé par C.N.R.S. (Paris, 29 septembre-4 octobre 1980)*. Paris: CNRS, pp. 955-980.
- Stirnemann, P. (s.d. [2004]): “*La décoration du Cancioneiro da Ajuda*”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Stirnemann, P. – Gousset, M.-T. (1989): “*Marques, mots, pratiques: leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs*”, in O. Weijers (ed.): *Vocabulaire du livre et de l’écriture au moyen age. Actes de la table ronde, Paris 24-26 septembre 1987*. Turnhout: Brepols, pp. 34-55.

- Stuart de Rothesay, Ch. (1823): *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*. Paris: Tipografia da Embaixada Britânica.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1969): "Un caso di duplice tradizione", *Cultura Neolatina* 23, pp. 205-214 [Repubblicado em *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 235-250, e com o título "As duas versões de uma cantiga de Pedr' Eanes Solaz" em *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 350-360].
- Tavani, G. (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1999): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibri.
- Vallín, G. (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós: estudio histórico y edición*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vasconcellos, C. Michaëlis (1904): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*. Halle a.S.: Max Niemeyer, 2 vols. [Reimp. anastáticas, Torino: Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York: Georg Olms, 1980; Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na *Revista Lusitana* 23, 1920 (separata de 1922; disponível em http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bvc/revistalusitana/23/lusitana23_pag_1.pdf), e um prefácio de I. Castro].
- Zufferey, F. (1987): *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève: Droz.

Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici

Anna Ferrari
Università de L'Aquila

Il riferimento è, naturalmente, al bellissimo articolo del compianto Giovanni Orlandi (1955) in difesa del malcompreso “recensere sine interpretatione” di Karl Lachmann, dal titolo “Perché non possiamo non dirci lachmanniani”. Ma la mia riflessione è non solo rivolta, bensì dedicata a Giuseppe Tavani, al quale di molte cose sono grata e in primo luogo proprio di avermi stimolata agli studi che poi, scientificamente –e solo scientificamente–, su questo punto ci avrebbero divisi. E ringrazio gli organizzatori di questo volume, che, con il loro invito, a questa riflessione, ancora embrionale, mi hanno in qualche modo costretta.

Naturalmente, quanto dirò in seguito presuppone la conoscenza di fatti e antefatti che do per scontata per i diretti interessati al nostro tema: siamo tra di noi, i non molti addetti ai lavori, e almeno tra di noi penso che ci leggiamo.

1. L'8 luglio 2000, al consueto Convegno di Bressanone, Beppe Tavani mi ha messo in mano un suo estratto dal titolo “Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”, appena uscito, quello stesso anno, nella rivista *Estudis romànics* e ristampato due anni dopo nel volume dello stesso autore *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese* (alle pagine di quest'ultimo volume mi riferirò nel seguito). L'estratto era così dedicato: “Ad Anna, sperando di incitarla a una risposta circostanziata”. E oggi, quasi “neuf ans après”, proverò a dare al mio amico e maestro la risposta che mi chiedeva, il più “circonstanziata” possibile in merito alle sue obiezioni e allargata ad alcune riflessioni che il suo scritto mi ha nel frattempo suscitato. Ma certamente non risolutiva, come lui invece certamente sperava.

Confesso di non esser troppo perspicace –non avendo basi filosofiche sufficientemente solide né particolare propensione per le scienze naturali– e di non capire bene, fino in fondo, il significato dei tuoi termini “eterotopia” e “eteronomia”, malgrado la sottile definizione preliminarmente fornita da Tavani:

Ritengo opportuno precisare (...) che con ‘eterotopia’ –mutuato dalla terminologia scientifica– intendo designare le dislocazioni elocutive provocate da uno sfasamento di funzioni, per cui l'argomentazione relativa a un certo dato –per esempio di carattere codicologico– trae spunto e motivazione, con conseguente distorsione del ragiona-

mento, da un dato parzialmente collegato al primo –per esempio storico–, ma da questo distinto per una sua specificità e alterità. Con ‘eteronomia’ –assunto dalla terminologia filosofica– indico invece un intervento sul dato –testuale, nella fattispecie– mosso da un criterio –estetico, ad esempio– non inerente il campo di azione specifico, ma assunto da campi diversi (2002: 15).

Comincio in ogni caso col registrare, in maniera fortemente impressiva, quel radicale “etero”, in opposizione a “auto” o piuttosto, come suggerisce Tavani stesso, a “omo”¹: un radicale che sarà la mia stella polare.

Preliminarmente, però, devo ringraziare Tavani per aver accolto (anzi, richiesto e sollecitato) le voci di Elsa Gonçalves e mie –portatrici, implicitamente ed esplicitamente, delle soluzioni stemmatiche da lui non solo qui, ma anche altrove (ad esempio in Tavani 1999), rifiutate– nel suo (e di Giulia Lanciani) prestigioso *DLMGP*², con ciò dando loro definitivamente vita pubblica e ben accreditata. E devo anche fargli una domanda: perché non cita mai –e comunque non cita qui, dove era pertinentissima– la recensione di Elsa (Gonçalves 1983) al mio Colocci-Brancuti (vale a dire Ferrari 1979), in cui Elsa dimostra, con modelli matematici, che una mia ipotesi codicologica, sostenuta per eccesso di positivismo inteso come totale aderenza ai dati concreti (e quindi, senza sconfinamenti nell’alterità), era sbagliata (come poi, se ce ne fosse stato bisogno, ha confermato la slegatura del canzoniere in occasione del restauro, nel 1995)? Quanto di più “etero” di un modello matematico rispetto alla codicologia che era in causa? Ma quanto di più inoppugnabile del risultato codicologico conseguito!

E passo subito alle risposte circostanziate, solo, ovviamente, per quanto riguarda me (e in parte Elsa Gonçalves, in quanto le nostre ricerche sono state sempre strettamente collegate).

Se ben vedo, pochi sono i punti in cui sarei “eterotopica” (ma perché non anche “eteronomica”, che mi piacerebbe tanto e che secondo la definizione semplificata del *Dizionario Garzanti* 1987³ mi si attaglierebbe benissimo?) e la mia eterotopia sarebbe

1 “Rimettere in discussione, quando appaia necessario, taluni dati codicologici è lecito, e anzi doveroso (...), ma è altrettanto doveroso che ciò sia fatto su basi omotopiche, non eterotopiche” (Tavani 2002: 21).

2 Si tratta in particolare delle voci “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana” (Ferrari) e “Tradição manuscrita” (Gonçalves).

3 s.v. “eteronomia”: “dipendenza da leggi estranee alla volontà del soggetto, da cause esterne, da interessi generali o propri di altra attività (...)”; s.v. “eterotopia”: “presenza di un tessuto o di un organo in una sede diversa da quella normale”.

circoscritta al fatto che, nel potare in maniera ritenuta troppo drastica l'albero originario, mi sarei avvalsa, eterotopicamente, del celeberrimo disordine colocciano, per il quale è impossibile fornire qui prove o anche solo ricordare la vasta bibliografia in proposito: ma basti rinviare a Lattès, che invitava a mettere un po' di ordine negli appunti colocciani

perché il Colocci può aver scritto un giorno un appunto, e più tardi un altro che lo contraddice senza cancellare il primo; e reciprocamente due appunti distanti, collocati in due codici differenti, talora si spiegano e si chiariscono a vicenda (1972:2),

e che, sconcertato, affermava che

(...) il Colocci (...) riempiva di appunti fogli, quaderni, codici in quantità incredibile e con un disordine tale che tutto il materiale così accumulato doveva risultare inservibile (1972b:100, spazieggiato mio).

Un tipo di disordine, quello di Colocci, generatore di errori-distrazioni che peraltro noi tutti facciamo, come dimostra il fatto che li fa il Tavani stesso, li fa Elsa Gonçalves e li faccio anch'io, e proprio –ciò che li rende ancor più interessanti– quando siamo concentrati a ragionare in termini filologicamente rigorosi. Alcuni esempi:

1) Gonçalves. È la stessa autrice a segnalare i propri errori:

Em matéria de números, ao editar a *Tavola*, cometi os seguintes erros: na p. 410, onde escrevi '301. Rodrigu'Eanes Redondo', deveria ter escrito '331'; na p. 427, em vez de '1398. Jo[han] Lobeyla', devia ter registado '1389.' e na p. 430, entre '1552. Nunes' e '1554. Fernan Soarez de Quinhones', não registei '1553. Fernan Soarez' (Gonçalves 2007: 24, nota 19).

Aproveito a ocasião para corrigir a inexactidão que cometi na ed. da *Tavola*, p. 401, ao dizer que em V figura uma única rubrica com o nome indiviso: na realidade, antes da cantiga nº 1141, há uma rubrica com o nome íntegro *Joan velho de pedro Gaez*, mas antes de 1142, aparece outra rubrica, *di pedro Gaez* (Gonçalves 2007: 16, nota 15).

2) Tavani. In Tavani (1979: 379) l'Autore scrive: "(...) il quarto [richiamo], nel verso della c. 7 di V, (...) è 'LXXXVIII', (...)", mentre invece in V il richiamo segnato non è 'LXXXVIII', bensì '**LXXXIII**'.

Di altri tre errori, commessi da Tavani nel suo *Poesia del Duecento*, parla J.-M. D'Heur e lo stesso Tavani ne fa ammenda (1979: 385, cui si rimanda per i dati pre-

cisi), riconoscendo di essere incorso in quegli errori –che a me paiono assolutamente ‘colocchiani’!– “per aver equivocato nell’assegnazione di rubriche attributive”.

3) Ferrari (*et alii*...!). Nel primo fascicolo di *Cultura Neolatina* LXVIII (2008) si legge nell’occhiello a p. [5]: “INDICI XXXI (1971) – **XLI** (2001)” (e identico errore a p. [7], in apertura), mentre il 2001 corrisponde all’annata **LXI** della rivista!

Ma, per essere, come promesso, circostanziata, comincio dall’affermazione di Tavani:

(...) il motivo del disaccordo risiede nella *c o n v i n z i o n e* che nell’Italia primo-cinquecentesca sia stato disponibile uno e uno solo canzoniere portoghese, dal quale Colocci avrebbe fatto esemplare i due trascritti su sua commissione (...), mentre *i dati codicologici dimostrano, fino a prova in contrario (non ancora esibita)* che i canzonieri sui quali sono stati modellati *B* e *V* erano diversi (...) (spazieggiato e corsivo miei) (2002: 24).

E rispondo che la “convinzione” non è certo aprioristica, bensì conseguente al fatto che, contrariamente a quanto affermato da Tavani, i dati codicologici dimostrano, con prova esibita da me proprio nel *DLMGP* (s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”), che *B* e *V* sono copia contemporanea, alla pecia, da stesso *exemplar* sfasciolato. “Stesso”, oppure fisicamente identico, ciò che, trattandosi di un’epoca di non “riproducibilità tecnica” (W. Benjamin) è ovviamente da escludere. Non solo, ma qualora i modelli fossero stati due, che bisogno mai ci sarebbe stato di una pericolosa e inusuale copia alla “pecia incrociata”? La prova consiste in quelle “lacune coniugate” tra *B* e *V*, da me illustrate, sempre nel *DLMGP* (*ibidem*), e mai da nessuno contestate, che non posso certo qui illustrare di nuovo. Aggiungo che milita pesantemente a favore di un unico antecedente l’“errore incrociato” dettagliatamente illustrato in Ferrari (1991: 321-322) e anch’esso, che io sappia, mai da nessuno contestato⁴, sul quale però non mi soffermo in quanto esso è assolutamente omotopico, e in questa sede desidero difendere l’etero -topia/-nomia e non soluzioni tanto fondate quanto confutate.

Il motivo del disaccordo risiede invece nella nostra *c e r t e z z a* che *B* e *V* hanno uno stesso antecedente diretto, dalla quale caso mai –in ordine inverso rispetto a

4 Nella *raza* premissa a una *cantiga* di Johan de Gaia (*B* 298v/*V* 170r) *V* legge correttamente *e auia nome* (“e avia nome”) mentre *B* sproposita con un *ramano / Me*, e a sua volta, qualche rigo sopra, è *V* a spropositare con un *na eua* dove *B* è nel vero con *na Rua* (“na rua”): per confusione nel modello tra il segno tironiano (per *e*) e la *r*-.

quanto esposto da Tavani— discende la tranquillizzante (in termini di verosimiglianza storica) convinzione di cui sopra (“che nell’Italia primocinquecentesca sia stato disponibile uno e uno solo canzoniere portoghese”). Tengo inoltre a precisare che Elsa Gonçalves e io ci limitiamo ad affermare che la *Tavola* è tavola di *B* e che *B* e *V* derivano da medesimo *exemplar*, senza mettere limiti alla provvidenza divina che potrebbe un giorno farci ritrovare uno o più canzonieri portoghesi perduti.

Da quanto detto scaturisce anche in automatica la risposta alla seconda obiezione di Tavani:

Preliminarmente, ritengo ci si debba chiedere perché A. C. avrebbe dato disposizioni per la duplice trascrizione. Non mi sembra in discussione che *V* preceda cronologicamente *B*: la confezione più trasandata, amatoriale quasi, del primo, e la maggior cura posta nell’elaborazione del secondo (...) militano in favore di questa ipotesi (2002: 24).

Come detto sopra, i due canzonieri sono stati copiati in contemporanea e, come ho già argomentato altrove, contrariamente a quanto afferma Tavani se *B* è certo la copia più preziosa, copia di lavoro di Colocci, *V* è certamente la copia più bella (una sola mano, ecc.); ma soprattutto, quale che sia la copia ritenuta più bella, una delle due era certamente destinata a dono o a scambio (Ferrari 1993b: 125)⁵, e non poteva certo essere *B*, così pasticciato e così prezioso per Colocci, e che —lo ricordo— conteneva (e contiene ancora) taluni suoi appunti personali.

Passo al problema che ci tormenta tutti, la lacuna iniziale di *V*, con queste parole di Tavani:

Per sostenere (...) che entrambi gli apografi derivano direttamente dal ‘libro di portoghesi’ [*scilicet*: da medesimo *exemplar*, che è quanto il nostro stemma afferma] occorre chiarire con argomenti validi (...) come mai le due copie —tratte da uno stesso antecedente— divergano in un aspetto così cruciale della trasmissione, qual è appunto la trascrizione della parte iniziale dell’esemplare (2002: 26).

5 Per l’intensa pratica di doni o scambi di codici tra gli umanisti si veda Debenedetti (1911: *passim*).

È vero che soluzioni ancora non ne abbiamo trovate: ma è vero anche che la soluzione proposta da Tavani, il quale dall'acefalia di *V* deduce che *B* e *V* non provengono da medesimo *exemplar*, non è accettabile in quanto collide brutalmente con le prove addotte a favore dell'origine comune, che andrebbero preliminarmente smontate, né, ovviamente, è l'unica possibile; e qualora noi la accettassimo, silenzieremmo *ipso facto* il problema: con scarso beneficio, anzi, con grave danno, perché credo che l'acefalia di *V* non possa essere disgiunta dagli altri problemi (da me elencati nella voce del *DLMGP* "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", che ricordo anche a riprova del fatto che non intendo in alcun modo occultare le difficoltà). Solo da una corretta serializzazione dei problemi, che includa ovviamente il più evidente, la lacuna iniziale (esclusa invece dalla soluzione Tavani, che giustifica tale lacuna con una diversa fonte, per cui ovviamente essa non costituisce più un problema su cui riflettere) possiamo aspettarci una risposta che certo molto altro di importante ci potrà dire sui due canzonieri.

Siamo certamente in presenza di un problema ancora aperto, ma non ne abbiamo ancora capito i termini, vale a dire che:

1. non abbiamo ancora capito il significato né di quelle indicazioni numeriche iniziali di *V* –rispetto alle quali va precisato, ad esempio, che nel calcolo delle carte (o pagine?) si dovrebbe tener conto anche della possibile lettura di quel 'ij' come '11'–, né delle altre indicazioni numeriche sparse nei due canzonieri, né delle ulteriori anomalie iniziali di *V* –non mi dilungo, e lo stesso Tavani (2002: 26) del resto mi dà atto di avere posto il problema nel mio Ferrari (1991: 317)–, quindi non siamo ancora riusciti a stabilire i termini esatti del problema: e nell'ignoranza dei suoi termini esatti, come è possibile risolvere un problema?

2. il problema (dell'acefalia di *V*) è del resto impossibile da risolvere se non riusciamo a stabilire con sicurezza se l'*Arte de trobar* iniziale di *B* facesse parte integrante o meno dell'*exemplar*⁶.

Insomma, penso che dobbiamo riflettere e lavorare a partire da quanto afferma Elsa Gonçalves: "Se as coincidências apontam para um antecedente comun, as diferenças não invalidam tal conjectura" (1993: 629).

Il fatto è, assai più drasticamente, che l'intera tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (eccettuato *A* e poco altro) è, lei, totalmente etero -topica o -nomica

6 Comunque stiano le cose, è sempre da tener presente che Colocci molto probabilmente non la avrebbe fatta trascrivere in una copia destinata a dono o scambio, quale io ritengo essere *V*, mentre era necessaria per lui in apertura della sua copia di lavoro, *B*.

(non saprei decidere, ma temo tutte e due), in quanto si tratta notoriamente di uno “*scrittorium* umanista per dei testi medievali”, con quanto ne consegue in termini operativi⁷. Intanto, e contrariamente a quanto vorrebbe Tavani, che mi taccia di eterotopia per aver fatto pesantemente entrare nei miei ragionamenti codicologico-stemmatici la personalità di Colocci e il suo *modus operandi* –molto più afferrabile del predicato prezioso *usus scribendi* e ad esso assimilabile–, credo che se non fossi stata eterotopica avrei praticato una filologia asettica e anacronistica, quindi non certo migliore di quella che Tavani (2002: 21) definisce “spiccia”.

E del resto, a mettermi “dietro le spalle del trascrittore”, e a maggior ragione quindi dell’“ordinatore-supervisore-copista” Angelo Colocci, me lo ha insegnato parecchio tempo fa un grande Maestro di noi tutti, Pio Rajna.

2. Per quanto attiene alla “supervalutazione di *presupposti* e *x t r a t e s t u a l i* (la *presunta* disattenzione di Colocci ...)” (Tavani 2002: 19, corsivo mio) –frase nella quale vorrei sostituire ‘elementi’ a “presupposti” ed eliminare “presunta”, in quanto, come detto, proverbiale e documentato è il disordine di Colocci così come la sua “disattenzione”, che io traduco automaticamente in ‘tendenza all’errore, indotta da elementi extratestuali (paratestuali, psicologici e quant’altro)’–, imputata questa volta non a me ma al Resende de Oliveira (e in cui naturalmente percepisco il “dire a nuora perché suocera intenda”), mi suscita alcune riflessioni che prescindono dalla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese.

Nella convinzione che la critica testuale (nel suo senso più allargato) abbia da sempre invocato in soccorso tutti i possibili strumenti extratestuali, sono sempre più persuasa che, data la nota difficoltà nell’individuazione degli errori, la salvezza del lachmannismo, al quale non possiamo abdicare, possa venire solo dall’esterno, con dei palliativi alla eccessiva rigidità del metodo, e proprio con il ricorso (s’intende, plausibile e ragionato) alle eterotopie/eteronomie negativamente evocate da Tavani. Alcuni esempi.

7 Avevo in un primo momento deciso di illustrare in questo mio intervento la personalità di Colocci, con il quale ho convissuto a lungo in Vaticana e alla BNL, prendendo appunti oggi affidati alle nostre (di Elsa e mie) “carte segrete”; e avrei voluto farlo proprio in rapporto all’importante nodo posto da Tavani (eteronomia e eterotopia), vale a dire illustrando il ‘carattere’ e la ‘filologia’ colocciani con riferimento alla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. Ma poiché in seguito è stato aggiunto al progetto del volume un argomento inizialmente non previsto, dal pertinente e affascinante titolo “O labor filolóxico dos humanistas italianos”, ho cambiato rotta, lasciando ad altri il compito che mi ero mi ero inizialmente prefissa (cfr. più avanti il contributo di M. Bernardi).

1. Esempi d'autore

Che cosa hanno a che vedere con il testo e con la critica del testo (in quanto sono invece massimamente extratestuali) l'interesse, poniamo, per il cinema o per la pratica dell'equitazione, vuoi quella dei Fratelli D'Inzeo, vuoi quella, come nel nostro caso, di un ufficiale al fronte in Sardegna, dove il cavallo era l'unico mezzo di locomozione? Niente di più etero-tutto, a me pare. Eppure:

– se nei versi

E poi appresso vide sotto un pino
 un gran vaso d'argento pien di biada,
 ond'egli ismonta, di coraggio fino,
 perché per suo destrier molto gli aggrada;
 trassegli il freno, e puosegli *all'orino*
 perché rodessa, poi dintorno vada
 (...)

il certo non disinformato grande studioso Natalino Sapegno edita "*all'orino*" e commenta "lo mise all'ombra, al rezzo", è l'ufficiale Roncaglia a precisare che, a parte il fatto, tutto sommato secondario, che "*d'orino*, 'ombra', non s'ha in verità neppur l'ombra nei vocabolari", "se avesse messo il cavallo 'al rezzo', dopo una galoppata, gli avrebbe fatto prendere una polmonite!", soggiungendo poi una soluzione certo non più semplice di quella fornita da Sapegno, ma più appropriata: "*al lorino*", con riferimento "alle cinghie della bardatura" (Roncaglia 1974-1975: 87-88 e 1998: 303-304);

– quanto al cinema, si tratta della sua interferenza nel duplice senso della suggestione da esso esercitata sul proto (o chi per lui) del *Giornale di Napoli* che commette il famoso errore "Una nobile fatica di Ettore **Brignone**: la Storia della letteratura latina", e del ricorso a esso per colui che ha individuato la genesi dell'errore (Pasquali 1971: 486): "Se conosco bene il **Bignone** [Ettore], egli non avrà saputo grato al correttore di tipografia di averlo confuso con l'attrice (...) Mercedes Brignone".

2. *Exempla ficta*

– una banalissima frase quale "spendevo trecento, mi ha dato di resto cento" non potrà essere accolta a testo se i conti non tornano, vale a dire se non ho preventivamente appurato che esistevano tagli (monete o banconote) da 200 o da 400: se non esistevano, dopo aver sconfinato per la verifica nell'alterità numismatica devo necessariamente modificare almeno una delle cifre e espormi all'accusa di etero-;

– e se in una cronaca sportiva leggo che sull'uno a uno con l'Inter "la Roma *ha rischiato* di fare un altro gol", per non essere eterotopica o eteronomica modifico immediatamente il *fare* in *subire*, invocando un banale errore polare (enantiosemia); ma

sbaglio, perché, addentrandomi eterotopicamente nell'alterità del mondo calcistico, potrei scoprire che il giornalista sportivo è dell'Inter e che quindi l'errore non si cela nel verbo *fare*, bensì nel *ha rischiato* = 'è stata sul punto di' e che il giornalista, commentando la bella azione della Roma, aveva invece in testa che '*l'Inter* ha rischiato di *subire* un altro gol dalla Roma': altrettanto banale l'errore, ma assai diversa e non meno dannosa la causa, in questo caso di natura altrimenti psicologica e riconducibile a forte passione interista, e in ogni caso assai diversa la necessaria correzione congetturale. Di tali errori sono folte le cronache sportive, tanto orali quanto scritte. E mi si perdoni la *callida iunctura*, non certo tra lirica galego-portoghese e calcio, bensì tra Roma e Inter ...!

Per terminare, lascio ad altri ben migliori avvocati la difesa di extratestualità e immedesimazione:

Ocorre sempre impegnarsi in un'attenta escussione del testo e del suo contesto (anche extratestuale, *lato sensu* culturale), all'interno del sistema globale, di lingua, prassi e pensiero. Essenziale è in ogni caso ragionare; decisivo lo sforzo con cui il critico tende a identificarsi mentalmente con l'autore nell'atto della scrittura, rivivendolo in sé per *Einführung*. Questo è il punto irrinunciabile (Roncaglia 1988: 306).

Bibliografia

- Debenedetti, S. (1911): *Gli sudi provenzali in Italia nel Cinquecento*. Torino: Loescher [oggi disponibile in edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura di C. Segre, Padova: Antenore, 1995].
- Il grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana* (1987). Milano: Garzanti.
- DLMGP = Lanciani, G. – Tavani, G. (coord.) (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* 14, pp. 27-141.
- 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: Faculté de Philosophie et Lettres, pp. 303-327.
- Ferrari, A. (1993): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, in *DLMGP*, pp. 119-123.
- Ferrari, A. (1993b): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, in *DLMGP*, pp. 123-126.
- Gonçalves, E. (1983): Recensione a Ferrari 1979, *Romania* 104, pp. 403-412.
- Gonçalves, E. (1993): s.v. “Tradição manuscrita da poesia lírica”, in *DLMGP*, pp. 627-632.
- Gonçalves, E. (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”, *eHumanista* 8, pp. 1-27 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_08/index.shtml>
- Lattès, S. (1972): “Premessa metodologica per l’indagine sulla biografia e gli autografi del Colocci”, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, pp. 35-44.
- Lattès, S. (1972b): “A proposito dell’opera incompiuta ‘De ponderibus et mensuris’ di Angelo Colocci”, in *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi, pp. 97-108.
- Orlandi, G. (1955): “Perché non possiamo non dirci lachmanniani”, *Filologia mediolatina* 2, pp. 1-42.
- Pasquali, G. (1971): *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Monnier [2ª ed.].
- Roncaglia, Au. (1974-1975): *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni.
- Roncaglia, Au. (1988): “Conservare o congetturare: un falso dilemma”, 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. 291-306.
- Tavani, G. (1979): “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Medioevo Romano* 6, pp. 374-418.

- Tavani, G. (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica* 64, pp. 3-12.
- Tavani, G. (1999b): “A proposito di alcune pubblicazioni recenti sulla lirica galego-portoghese”, *Critica del testo* 2, pp. 975-984.
- Tavani, G. (2000): “Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”, *Estudis romànics* 22, pp. 139-153.
- Tavani, G. (2002): *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci.

A tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandez Torneol*

Miguel A. Pousada Cruz
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

A presente investigación ten como obxecto analizar a tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandez Torneol¹, trobador e cabaleiro talvez galego e probablemente activo na corte do rei Afonso X, no terceiro cuarto do século XIII (Tavani 1991: 308-309; 2002: 420-421). Estas composicións foron transmitidas polos tres grandes cancioneiros que preservaron a produción lírica galego-portuguesa, o *Cancioneiro da Ajuda (A)*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*, así como polo *Cancioneiro da Bancroft Library (K)*, un *descriptus* deste último códice².

* O traballo introdutorio que presentamos é parte do labor de investigación que está a desenvolver o autor no grupo de investigación *G-1350 Románicas (Filoloxía, Literatura Medieval)* da Universidade de Santiago de Compostela co apoio dunha bolsa que se engloba no marco do Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario, financiado polo Ministerio de Educación-Secretaría General de Universidades, e máis concretamente para o Proxecto de Investigación *Cancioneiros galego-portugueses: edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico. Proxecto coordinado: Universidade de Santiago, Universidade da Coruña, Universidade de Vigo. Universidade de Santiago: edición do Cancioneiro de Cabaleiros PGIDITO6CSC20401PR)*, financiado pola Xunta de Galicia-Consellaría de Innovación e Industria-Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación-Programa Sectorial de Ciencias Sociais.

1 As pescudas biográficas sobre o autor iniciáronse coas palabras que anotou dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, II: 344): “nada sei da nacionalidade, nem da filiação”. A escasa documentación histórica, coma no caso doutros trobadores, é desgraciadamente notábel para este autor, se ben, como veremos nas conclusións deste traballo, a súa colocación nos relatores permitíranos delimitar mellor o arco temporal da súa vida e, por tanto, tamén o da súa produción poética. Para ampliar máis información sobre a vida do autor, véxanse as seguintes referencias bibliográficas: Beltrán (1997: 92, nota 10), Lorenzo (1993: 481-482, s.v. “Nuno Fernandez Torneol”), Oliveira (1994: 393-394; 1995: 159-160; 2001: 161, nota 1), Ron (2005: 147) e Tavani (1991: 308-309; 2002: 420-421).

2 Para a realización deste traballo foron consultadas as reproducións facsimilares dos tres códices e algunhas edicións diplomáticas; todas estas obras veñen referenciadas, ao final do traballo, no apartado bibliográfico.

Os apógrafos italianos recollen baixo a rúbrica atributiva *Nuno Fernandez (Torneol)*³ un conxunto de 22 composicións. Delas, trece son *cantigas de amor* (A 70-81, B 183-185^a), oito son *cantigas de amigo* (B 641-648, V 242-249) e unha última composición pertence ao xénero da *cantiga de escarnho e maldizer* (B 1371, V 979). Se analizamos a colocación destas series en B e V, podemos observar que están perfectamente situadas nas seccións de *amor*, de *amigo* e de *escarnho e maldizer* referidas por Oliveira (1994: 31), non presentando, como veremos, dislocacións de cantigas para outras seccións⁴.

Ademais, a presenza da serie das *cantigas de amor* do trobador no inicio de A (ff. 18r-20v) e a posición que estas ocupan en B permiten afirmar que as trece *cantigas de amor* estarían copiadas dentro da sección da primitiva compilación colectiva destinada ás composicións deste xénero; o feito de que estas non aparezan en V débese á lagoa inicial que presenta este relator, que se abre coa cantiga que en B leva o número 391. Do mesmo xeito, a serie das oito *cantigas de amigo* (que aparece reproducida nos apógrafos despois da rúbrica mencionada como introdutoria deste sector) atoparíase na sección correspondente do primitivo cancionero colectivo. E, en último lugar, a cantiga satírica estaría na sección de *escarnho e maldizer* ao se atopar sita en B e V despois da rúbrica-vestixio que marca o paso a esta sección.

3 Escribimos o nome do autor co segundo apelido entre parénteses, *Nuno Fernandez (Torneol)*, porque, ao analizarmos as rúbricas atributivas de B e V, e a forma en que C recolle o nome do trobador, aparecen, en conxunto, estas dúas posibilidades. Deste xeito, en B recóllense as seguintes rúbricas atributivas: no f. 45v, col. b, *Nuno fernãdez Torneol* –o último apelido vén rodeado por un círculo; escrita antes da cantiga B 183 (= A 70)–; no f. 139v, col. b, *Nuno fernãdez torneol* –antes da cantiga B 641 (= V 242)–; e, no f. 293r, col. a, *Nuno fernãdez* –antes da cantiga B 1371 (= V 979)–. V recolle as seguintes rúbricas atributivas: *Nuno fernandez torneol*, no f. 35r, col. a –antes da cantiga V 242 (= B 641)–, *Nuno fernãdez torneol* no f. 35r, col. b –antes da cantiga V 244 (= B 643)– e *Nuno Fernandez torneol* no f. 152r, col. a –antes da cantiga V 979 (= B 1371)–. Finalmente, en C o nome do trobador vén recollido como *Nuno fernãdez torneol*, nos ff. 301r e 302r, e como *Nuno fernãdez*, no f. 305r. Nótese que V recolle tres rúbricas atributivas, a pesar de que tan só conserva a produción de *amigo* e de *escarnho* do autor. Temos, por tanto, a rúbrica *Nuno Fernandez Torneol* nas cantigas do trobador copiadas nas seccións de *amor* e *amigo* de B, consecuentemente nas dúas primeiras mencións de C e nas tres veces que aparece en V; a variante que só contempla o primeiro apelido, *Nuno Fernandez*, aparece só como rúbrica atributiva na sección de *escarnho* de B e, por tanto, na terceira mención ao trobador que recolle C. Para ampliar a información sobre a discusión académica sobre a veracidade do apelido *Torneol*, vid. Gonçalves (1976: 436), Oliveira (1994: 393-394) e o resumo de Ron (2005: 146-147).

4 Tal e como sinala o historiador luso, existen nos apógrafos italianos diversos indicios da ordenación orixinal segundo os tres xéneros poéticos canónicos: as rúbricas indicativas do inicio das seccións das *cantigas de amigo* e das *cantigas de escarnho e maldizer* (Oliveira 1994: 31). Estas rúbricas-vestixio aparecen sitas antes da cantiga B 626-V 227 (“Esta folha adeante se começan as cantigas d’ amigo que fezeron os cavaleiros e o primeiro é Fernan Rodriguiz de Calheiros”) e B 1330^{bis}-V 937 (“Aqui se começan as cantigas d’ escarnh’ e de mal dizer”) [a edición é nosa]. Vid., tamén, Gonçalves (1991: 449; 1994: 982-983).

2. Colocación e problemas do ciclo de textos nos cancioneiros

2.1. O Cancioneiro da Ajuda

O *Cancioneiro da Ajuda* recolle doce cantigas (A 70-81) que podemos atribuír, mediante o cotexo cos apógrafos italianos e a *Tavola Colocciana*, a Nuno Fernandez Torneol; esta serie de textos aparece copiada nos ff. 18r-20v, precedida por un folio en branco, o 17v, que recolle no recto dúas cantigas (A 68-69) que atribuímos convencionalmente, seguindo os argumentos da *MedDB*, a Nuno Rodriguez de Candarei⁵, e seguida pola cantiga A 82, *De quantos mui // coitados fon*⁶, copiada no f. 21r, que abre o ciclo de cantigas atribuíbeis a Pero Garcia Buralês.

No ano 1904, Carolina Michaëlis incluíu na súa edición os esquemas fasciculares do *Cancioneiro da Ajuda*. Reproducimos deseguido os cadernos III e IV deste manuscrito tal e como os representou a filóloga alemá, unha vez realizada a observación sobre o propio códice. Como podemos comprobar, Michaëlis describe os fascículos terceiro e cuarto desta colectánea como dous cuaternións:

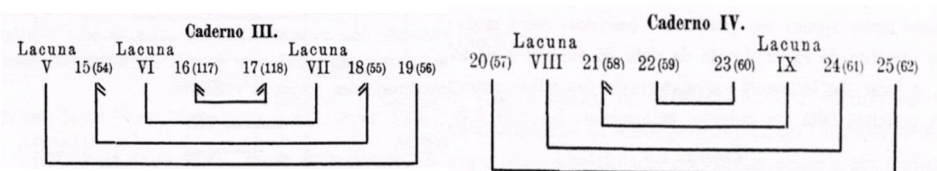


Figura 1. Esquemas dos cadernos III e IV de Michaëlis (1990, II: 147-148)

- 5 Os responsábeis da base de datos argumentan, para a primeira cantiga, *En gran coita uiuo // fennor*, que “Unha variante deste texto, cunha estrofa máis, figura en B 1451 e V 1061 atribuída a Johan de Gaia. B 181^{bis} (=A 68) consta de tres estrofas, mentres que B 1451 ten catro, polo que, con tódalas reservas posibles, pódese considerar que se trata dunha reelaboración que Johan de Gaia fai da cantiga de Candarei, co que habería que contalos como dous textos distintos, o que viría avalado pola propia morfoloxía dos mesmos”. As dúas cantigas “A 68 e A 69 preséntanse nunha mesma secuencia, pero B 181^{bis} (=A 68) aparece atribuída a Nuno Rodriguez de Candarei, e B 182 (=A 69) a Nuno Porco. Dado que a distribución en A indica a mesma autoría para os dous textos e que Nuno Porco non puido formar parte de A (por tratarse dun trobador inserido tardiamente nos cancioneiros), parece que as dúas deben de ser de Candarei” (*MedDB*, <<http://www.cirp.es>>; última consulta, 15/07/2009).
- 6 Os versos de *incipit* e de refrán das composicións citadas neste traballo transcriben a lección dos manuscritos. Gráfanse entre parénteses cadradas ([]) as iniciais que non foron debuxadas nos testemuños, aínda que os manuscritos presenten as correspondentes letras de aviso. Márcase con dobre barra vertical (||) o remate de liña de escrita no manuscrito cando non coincide con final de verso. Os puntos (.) e as barras diagonais (/) transcritos indican que foron empregados estes signos de puntuación no manuscrito para delimitar os versos –a presenza dos mesmos non é indicativa de que o final de liña de escrita coincida con final de verso–. Para ampliar a información sobre o uso do punto e da barra como delimitadores versais, vid. Fernández Guiadanes-Rio Riande (2010).

En 1994 o Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico e a Biblioteca da Ajuda sacaron á luz unha edición facsimilar do cancionero que amosaba as mudanzas ás que foi sometido o códice na súa organización fascicular desde o 1904. Reproducimos, deseguido, os esquemas dos cadernos III e IV:

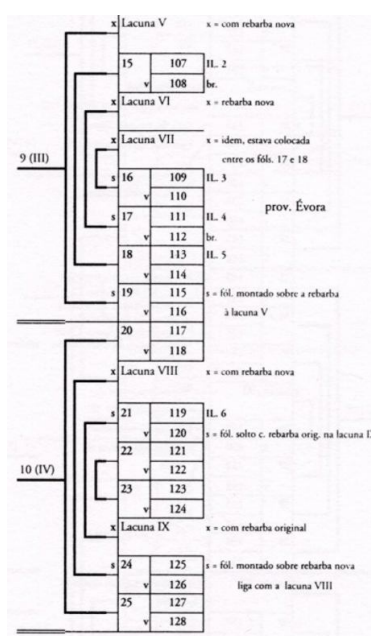


Figura 2. Esquemas dos cadernos III e IV (Índices, 1994: 68)

Se facemos unha colación das representacións fasciculares que recollen as figuras 1 e 2⁷, podemos comprobar como C. Michaëlis supuxo “la falta de un bifolio completo, que marca con las lagunas VI –que sitúa entre los actuales ff. 15-16 de A– y VII –localizada entre los ff. 17 y 18–” (Arbor Aldea 2009b: 109). Do mesmo modo, a editora uniu os ff. 16 e 17, ambos procedentes de Évora e con circulación autónoma até ese momento⁸.

7 Como recorda Arbor Aldea (2009b: 111), “el *Cancioneiro da Ajuda* ofrecía en 1994 una disposición de sus folios que coincidía con la descrita por C. Michaëlis, pero una organización de estos en fascículos notablemente distinta de la que se plasma en los esquemas preparados por la filóloga alemana”. Segue, pois, tendo 14 fascículos, se ben agora se identifican oito cuaternións –I, II, III, IV, V, VI, VII e X–, tres quinións –VIII, XI e XIV– e outros tres ternións –IX, XII e XIII–.

8 Como se vén de lembrar, os ff. 16 e 17 do caderno terceiro son folios provenientes da Biblioteca Pública de Évora. Como subliñou Arbor Aldea (2009b: 98), “C. Michaëlis inicia sus trabajos sobre A en los años finales de la década de los ’70 del siglo XIX. Son los años en los que se preparaban las ediciones paleográficas de los cancioneros de lírica profana gallego-portuguesa que se habían copiado en Italia en torno a 1525-1527 por mandato de A. Colocci y que se habían descubierto en la

Observando o esquema de 1994, pódese comprobar como estes dous folios son representados de modo independente, facéndose corresponder a lacuna VI co homólogo do f. 17 e a lacuna VII co homólogo do f. 16; ao se referir aos homólogos dos ff. 19 (lacuna V), 21 (lacuna IX) e 24 (lacuna VIII) Michaëlis sinalou a existencia dun talón primitivo que nos *Índices* do 1994 aparece xa marcado como “rebarba nova” no primeiro e últimos dos casos⁹.

Se centramos a atención nas “rebarbas” das que fala Michaëlis, poderemos comprender mellor os cambios que se aprecian na organización fascicular dos cadernos III e IV do manuscrito da Ajuda entre 1904 e 1994. Cando a editora cotexou os textos de *A valeuse* de tres factores para establecer as distintas lacunas que presenta o manuscrito: a secuencia carne/carne ou pelo/pelo na disposición do pergamiño, o carácter fragmentario de determinados textos e, finalmente, a presenza de talóns (“rebarbas”) pertencentes a folios subtraídos do códice. Deste xeito, só as lacunas VI, VII, XXII, XXIV e XXVII establecidas por Michaëlis parecen non responder a estes criterios (Arbor Aldea 2009b: 103).

A autora integrou os folios evorenses nos cadernos I, III, V, VI e VII¹⁰. Os autores das modificacións ás que foi sometido o manuscrito até o ano 1994 consideraron que os ff. 16 e 17 non constituían o suposto bifolio central do terceiro caderno, tal e como cría Michaëlis, polo que situaron os seus talóns correspondentes cara ao inicio do fascículo, deixando constancia, deste xeito, de que os homólogos das “rebarbas” dos ff. 16 e

década de 1840 (caso de *V*) y en 1875 (caso de *B*). Partiendo de los datos materiales que ofrecía el manuscrito de la Ajuda, y por comparación con esos cancioneros, en particular con *B*. C. Michaëlis establece en qué punto de *A* deberían integrarse los folios hallados en Évora, procediendo a una reorganización de la estructura del cancionero en buena medida conjetural, que habría de hacerse efectiva años más tarde, durante la que habría de ser, con los datos de los que hasta ahora disponemos, la primera restauración del manuscrito”. En palabras da propia editora alemá (Michaëlis 1990, II: 136-137), “As 11 folhas descobertas na capital do Alemtejo, numeradas por Herculano de I a XI, dei eu, ao començar os meus estudos, a numeração 117 a 127 indevidamente. Dos sitios que realmente lhes competem, como reconheci pouco depois –IV entre f. 43 e 44; I e II entre 54 e 55; XI entre 65 e 66; III entre 71 e 72; V–X entre 75 e 75 (?)– dá ideia o quadro dos cadernos. (...) Para isso bastava, aproximarem as laudas, muito irregularmente cortadas, ás rebarbas das meias-folhas correspondentes que os saqueadores deixaram subsistir no volume. A ordem que por este simples processo apurei em 1877, foi tres annos mais tarde plenamente confirmada pelo confronto com as partes análogas do apographo italiano CB”.

- 9 Sobre o caderno IV, Arbor Aldea (2009b: 109) sinala que “C. Michaëlis refiere la existencia de un talón primitivo en el lugar que ocuparían los homólogos de los ff. 21 y 24 (1990: II: 136, nota 4, 148); en el esquema de 1994, para el homólogo del f. 24 (laguna VIII) se señala “rebarba nova” (1994, *Índices*: 68)”.
- 10 Tal e como indica Arbor Aldea (2009b: 104), “Al margen de los principios que guían esta integración, debe señalarse que, en el pliego III, los dos folios que ahí se colocan, actuales ff. 16 y 17 de *A*, que circulaban sueltos, como han permitido comprobar las copias analizadas en el epígrafe VII, constituyen un bifolio (...)” para Michaëlis.

17 serían, respectivamente, as lacunas VII e VI. De aí que a posición da lacuna VII baile entre os esquemas referentes ao caderno III nas edicións de 1904 e de 1994.

Entre 1999 e 2000, o códice foi restaurado baixo o auspicio da Fundação Calouste Gulbenkian e a supervisión de A. Aires de Nascimento; o resultado dese proceso é un cancionero que presenta, segundo as palabras de Arbor Aldea, “idéntica disposición dos seus textos, pero que ofrece, xa, un cambio na disposición dos seus últimos folios” (2008: [16]). Dos catorce fascículos do ano 1994 pasamos a ter dezasete; a serie de Nuno Fernandez Torneol segue a estar copiada no terceiro e cuarto cadernos, se ben na actualidade o primeiro deles é un ternión. Reproducimos, a continuación, o actual esquema fascicular tal e como foi trazado por Ramos (2005) e Arbor Aldea (2009b):



Figura 3. Esquemas fasciculares de Ramos (2005: 1339, 1341)

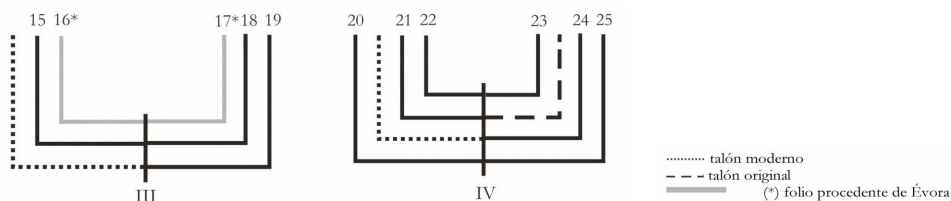


Figura 4. Esquemas fasciculares de Arbor Aldea (2009b: 112)

A detallada descrición da configuración actual do manuscrito establecida por Arbor Aldea¹¹, en contraste cos datos das edicións de Michaëlis (1904) e a facsimilar

11 Reproducimos deseguido as notas descritivas dos actuais cadernos III e IV: “(...) en la actual situación del códice, se han unido, con material moderno, sobre el que pasa la costura, los ff. 16 y 17, dos folios procedentes de Évora, de tamaño más reducido, que ahora forman un bifolio, y que debían circular sueltos, como indican las copias hechas sobre estos materiales y como también ha referido Ramos (2004: 28-30; 2005: 1338-1340). Como consecuencia de esta decisión, han desaparecido, asimismo, los supuestos homólogos de estos folios. Como ya he señalado, C. Michaëlis representaba los ff. 16 y 17 unidos. En este fascículo falta, además, el homólogo del f. 19; en su lugar, en el códice se aprecia, como se indicaba en 1994, y a diferencia de cuanto refería C. Michaëlis, la existencia de una pestaña moderna, de ca. 3 cm. // 4. la organización del actual fascículo IV coincide con la descrita en 1904 y 1994; en correspondencia con el homólogo del f. 24, ausente, hoy se observa en el códice un talón moderno de ca. 3 cm., de acuerdo con cuanto se señalaba en 1994, y en contraste con las indicaciones de C. Michaëlis, que refería la existencia en ese lugar de un talón

(1994), permite apreciar que foron recollidas: a) no f. 15r, as cantigas A 62 (*Pois non ei de don // alvira*) e A 63 (*Nunca tan coitad ome por moller*), “com complexa atribuição” (Ramos 2005: 1339) e que consideramos anónimas¹²; b) no f. 16rv, catro cantigas de Airas Carpancho, “com final da col.d em branco” (Ramos 2005: 1339); c) no f. 17r dúas cantigas que atribuímos, seguindo os argumentos utilizados en *MedDB*, a Nuno Rodriguez de Candarei; e d) nos ff. 18-19, as nove primeiras cantigas de Nuno Fernandez Torneol e os tres primeiros versos e a metade do cuarto da primeira cobra da cantiga *[A]y mia fennor u non iaz al* (A 79).

O primeiro folio do caderno IV, o f. 20, recolle no seu recto os restantes versos de A 79, a totalidade da cantiga *Pois naçi nunca ui amor* (A 80) e as tres primeiras cobras do texto *Preguntan me por que ando san // deu* (A 81). No verso deste folio foron copiados, por tanto, o verso abreviado do refrán da terceira cobra e a totalidade da cuarta cobra da cantiga A 81, composición que cerra o ciclo das cantigas de Nuno Fernandez Torneol neste manuscrito. Deixouse, polo tanto, máis dunha columna e media de espazo en branco que marca o final da serie¹³. Esta colocación de contigüidade entre os cadernos III e IV, tal e como indica Ramos (2005: 1340),

não permitindo a reconstituição de um ou dois bifólios perdidos que perfizessem o paralelismo com os dois primitivos cadernos que deveriam ser, como vimos, quínios, comprova a irregularidade manifesta na composição de cada um dos cadernos do códice.

O caderno IV presenta dúas lacunas, a VIII –con pestana nova– e a IX –con talón orixinal–, cuxos homólogos son, respectivamente, os ff. 24 e 21; conclúe Ramos afirmando que resulta difícil conxectar o contido existente na primeira destas dúas lacunas, perceptíbel a través da pestana nova engadida durante a última restauración, cun folio de extensión e sita entre os ff. 20 e 21, onde se inicia a copia do ciclo de cantigas atribuídas en B e V a Pero Garcia Buralês. Por tanto,

remanente de un folio primitivo. Sí se conservan vestigios, como había señalado la estudiosa alemana, de un folio cortado en correspondencia con el f. 21 –queda un talón que en su parte más ancha mide ca. 1,5 cm.–. Se observa la interrupción de la secuencia pelo/pelo en el paso del f. 20v (pelo) al 21r (carne) –no hay ruptura textual, puesto que el f. 20v concluye ciclo poético, inaugurándose el f. 21r con miniatura– y en el paso del f. 23v (pelo), que se cierra con una pieza fragmentaria, al f. 24r (carne)” (Arbor Aldea 2009b: 115).

12 Seguimos a argumentación que aparece recollida na *MedDB*: “As cantigas 157,34^{bis} e 157,43^{bis} están en A 62-63 (fol. 15), precedidas da miniatura II. En B 173-174 aparecen atribuídas a Martín Soarez, pero a serie deste trobador en A (40-61) está perfectamente separada destas dúas cantigas, polo que, pese a que Michaëlis, CA, II, pp. 131-133, propuxera como alternativa a autoría de Roi Gomez de Briteiros, parece máis prudente mantelas no anonimato” (*MedDB*, <<http://www.cirp.es>>; última consulta, 15/07/2009).

13 Como se verá máis adiante, non se reproduce, por tanto, en A a última *cantiga de amor* que B atribúe a Nuno Fernandez Torneol: B 185^a *Affy me traiora cou ad amor*.

Ou tínhamos ainda um fólio em branco na sequência do anterior que aguardaria outro material deste trovador, ou então estaríamos perante um breve ciclo de poemas de um outro trovador que ocuparia apenas este fólio, à semelhança do que ocorre no caderno III com os ciclos breves. A cantiga de amor *B* 185bis, “Assy me traj’ ora coitad’ amor”, tal como previa Michaëlis (1904, I, 172), que se encontra em *B*, com atribuição a NuFdzTor, não necessitaria de toda esta extensão para as suas três estrofes e *refram* (Ramos 2005: 1342).

Como é habitual neste códice, o conxunto de composicións de Nuno Fernandez Torneol ábrese cunha miniatura situada no inicio do primeiro folio no que se copian as composicións dun autor (Ramos 1994: 31), neste caso na col. a do f. 18r¹⁴.

A viñeta que abre o ciclo deste trovador atópase entre as dezaseis primeiras do códice; de entre estas dezaseis miniaturas, C. Michaëlis marcou cun asterisco as de Johan Soarez Somesso, Airas Carpancho, Nuno Fernandez Torneol e Johan Soarez Coelho, para salientar que as cores e as sombras das roupaxes e do fondo arquitectónico son tan incertos nestes casos que o pintor parece que estivese a ensaiar as tintas (Michaëlis 1990, II: 159).

Coma no resto das miniaturas conservadas en *A*, nesta viñeta podemos observar unha moldura arquitectónica que “accusa, em harmonia com a letra, pelo stylo de transição, gothico (cheio de reminiscencias romanicas) os fins do sec. XIII ou a primeira metade de sec. XIV” (Michaëlis 1990, II: 160). As columnas que se aprecian na viñeta como é habitual son longas e estreitas, posúen capiteis de ampla follaxe e sustentan un arco oxival, neste caso, de sete lóbulos, que enmarca a escena. Na metade superior da viñeta pódense apreciar dous torreóns que flanquean a construción que se observa na parte máis alta do deseño; no centro, entre as torres, obsérvase unha edificación que ocupa dous terzos do ancho da miniatura (Michaëlis 1990, II: 160).

A escena lírica sitúase nunha sala con tres fiestras ao fondo –as exteriores teñen forma rectangular, a do centro é redonda–, e está formada por tres figuras humanas simetricamente enmarcadas baixo a arcada. Coma na maior parte das viñetas, o músico sitúase no centro e toca de pé; á esquerda, sentado nun escabel cuberto por un tapete, aparece un personaxe nobre de saia longa, coas pernas cruzadas e “em attitude e com gestos de quem ensina, bate o compasso, ou escuta. Debe representar o mestre-trovador” (Michaëlis 1990, II: 160). Fronte a el, no centro, aparece o xograr *executante* que viste

14 Unha das máis importantes descrições existentes sobre as viñetas do códice foi realizada por Michaëlis (1990, II: 158-163). Tal e como indica a filóloga (1990, II: 158), “nem uma das vinhetas foi acabada. Em algumas poucas das dezaseis que estão delineadas, (1-16) o pintor começou a colorir as roupagens e as molduras arquitectonicas, mas ainda sem as sombras, e de modo tão incerto como se marcasse ou ensaiasse as tintas. Em outras treze (17-29) temos o espaço reservado para a vinheta: uns 100 a 115 millímetros quadrados, ou seja 16 linhas da pauta, com mais 8 para a capital. Nove vezes falta-nos a primeira folha dos cancionerinhos individuais que começam no meio de uma cantiga, precedidos, conforme expliquei, de algum espaço em branco”.

un saio curto, tocando un instrumento de corda (neste caso, unha cítola). Á dereita da escena aparece unha rapariga vestida con roupas longas que lle cubren o corpo até os pés; nesta viñeta non toca percusión e parece cantar, segundo Michaëlis “com voz que devemos supphôr fresca e um tanto acre, como laranjas em março” (1990, II: 161). Todas as formas humanas destacan pola súa esbeltez, segundo indica Michaëlis, semellante ao estilo francés (1990, II: 161): o rostro dos homes non ten barba, o cabelo é longo e ás veces ondulado, posúen trazos faciais fortes, etc.

A filóloga alemá completa a descrición desta viñeta, coas seguintes palabras: “5.^a Id. [mestre]; jogral com guitarra; cantadeira” (Michaëlis 1990, II: 162). Nótese que Ferreira especifica que o instrumento que toca o xogar neste caso é unha cítola: “(V) Fol. 18/58r (p. 113), ‘Ir uus queredes, mia sennor’ [A 70] – nobre, jogral com cítola, rapariga” (Ferreira 2004: 186).

A serie de *cantigas de amor* de Nuno Fernandez Torneol está integrada, por tanto, por doce cantigas (A 70-81). A pesar de que o cancionero non posúe paratextos que permitan atribuír as composicións a un autor concreto, sen empregar outros elementos de contraste da tradición manuscrita, o certo é que cada ciclo de autor vén marcado normal e formalmente por unha viñeta inicial, semellante á que vimos de describir, e por unha capital que indica o inicio de cada cancionero de autor. Cada unha destas doce composicións posúe, ademais, unha decoración secundaria que, seguindo a dinámica xeral do manuscrito, foi completada tan só en certa medida¹⁵. A capital da composición *IR uus queredes mia fennor* (A 70), que inicia o ciclo deste autor, foi deliñada por acompañar unha das viñetas máis completas do códice –as únicas que presentan esta capital trazada– e posúe un tamaño maior cós restantes tipos de iniciais (Arbor Aldea 2008: [26]).

Con respecto ás iniciais de cantiga, debemos salienta que tan só non presentan a capital pintada en cor azul ou vermella as composicións A 71, A 77 e A 79. No en-

15 Deste xeito, Arbor Aldea (2008: [26]) describe que as restantes iniciais do códice se encontran “en distintas medidas, ó comezo de cantiga, de estrofa, de refrán e de fiinda. Pintadas alternativamente en azul e vermello, poden estar inscritas en base cadrada e estar dotadas de ornamentación. Debe sinalarse, non obstante, que moitas desas iniciais non se debuxaron, a pesar da presenza constante da minúscula de espera que serve de guía para o rubricador. Así, os tres primeiros cadernos teñen todas as súas iniciais pintadas, con contadas excepcións; no caderno IV, porén, apréciase xa un número importante de iniciais en branco e no V, a partir do f. 27v, estas non se trazaron. O traballo continuouse a partir do f. 32v, proseguindo de modo irregular nos folios seguintes, ata o f. 76v, no que o labor de decoración, asistemático, se detén definitivamente. Débese indicar, tamén, que as iniciais de cantiga inscritas en base cadrada con ornamentos se encontran só nos dous primeiros fascículos de A –un exemplo illado obsérvase no f. 55v–, simplificándose, ou por cambio de artista ou por condicións de traballo desfavorables, o sistema decorativo a partir do fascículo III do cancionero, que pasa a ter como elementos característicos as iniciais apenas rubricadas en azul e vermello. A falta destas iniciais, que se sucede ó longo do códice, pode deberse á ausencia da cor adecuada –o azul é a que falta con máis frecuencia– ou á simple suspensión dos traballos de preparación do cancionero”.

tanto, a alternancia entre as cores mencionadas mantívose intacta para as outras oito cantigas, salvo para A 80 e A 81, que rompen a sucesión cromática, posibelmente debido a que o rubricador non tivo en conta que a capital non trazada da cantiga A 79 debía ir pintada de azul.

As restantes iniciais, de cobra e refrán, non foron pintadas na maior parte das composicións, se ben poden observarse as “letras de espera ou aviso” destinadas ao rubricador (Arbor Aldea 2008: [28]). Debemos salientar, tamén, que predominan as iniciais deseñadas en cor vermella e que, por estar copiadas nos cadernos III e IV, o ciclo deste autor non presenta iniciais inscritas en base cadrada.

A primeira cobra de cada unha das cantigas contempla espazo en branco interlineal para a notación musical que, en ningún caso, foi transcrita. No entanto, algúns vestixios da música poden ser vistos nos textos, xa que, tal como intuía Michaëlis,

A primeira estrophe de cada poesía está escripta como prosa, aparecendo as palabras de longe em longe syllabadas, como para solfa: *en ue ia* por *enveja*; *per der ei* por *perderei*. E entre esses versos iniciais, lançados pelo systema indicado, ficam sempre, sem excepção, espaços de tres linhas em branco, reservadas evidentemente para notação musical (1990: II, 142).

No caso das *cantigas de amor* de Nuno Fernandez Torneol presentes en A, Ramos (1995: 710) sinala, como vestixios desa notación musical, a separación silábica no *mia...gora* (A) –*magora* (B)– do v. 1 da cantiga *Quando mia gora for e mialongar* e o *en...cobrir* (A) –*encorbrir* (B)– do v. 1 da cantiga *[Q]ue ben que meu fei en cobrir*. Nun traballo posterior, Ferreira (2004: 198) exclúe da listaxe de Ramos –que recolle cincuenta e oito exemplos– os casos que poden suscitar algunha dúbida e inclúe outros novos por el observados. Deste xeito, entre outros, queda fóra o segundo dos vestixios achegados pola investigadora portuguesa que vimos de referir.

Na seguinte listaxe recóllese a disposición que as cantigas presentan en A:

- A 70. IR uus queredes mia fennor.
- A 71. [A]meu tan muito mia fennor.
- A 72. Par deus fennor en gran coita || ferei.
- A 73. ORa ueg eu que me non fara || ben.
- A 74. QVe prol uus a uos mia fennor
- A 75. QVereu a deus rogar de coraçon
- A 76. Quando mia gora for e mialongar
- A 77. [Q]ue ben que meu fei en cobrir./
- A 78. Aý eu demin τ que fera /
- A 79. [A]y mia fennor u non iaz al.
- A 80. POis naçi nunca ui amor /
- A 81. PReguntan me por que ando fan || deu./

Os textos foron copiados regularmente, resultando rechamante que a cantiga A 73 sexa monostrófica, aínda cando o copista deixou un espazo en branco que permite entrever a ausencia de dúas posíbeis cobras que nunca foron copiadas¹⁶. Este texto ofrécenos, por tanto, dúas importantes cuestións que debemos analizar: esta cantiga está incompleta? Por que foi deixado premeditadamente un amplo espazo en branco tras desta única estrofa?

Os espazos en branco que presenta o cancionero e as cantigas fragmentarias da lírica galego-portuguesa foron tratados en distintos estudos realizados por Ramos (1986, 2006). A filóloga portuguesa diferencia catro tipos de brancos¹⁷ no manuscrito e sinala tamén a existencia de vinte e cinco casos¹⁸ nos que o texto que recolle A está incompleto. Destes exemplos, referidos en nota, vinte e un presentan un espazo baleiro ao final de composición, non coincidente con fin de ciclo de autor e suficiente para recoller máis unha ou dúas cobras e, nalgúns casos, incluso unha *fiinda* (Ramos 1986: 220); isto levou á autora a pensar, no seu momento, que estes baleiros textuais podían ser explicados por un posíbel “comportament de philologue” por parte do compilador (Ramos 1986: 220)¹⁹. Sobre esta ampla análise que fai a autora deben salientarse varios

16 Este espazo para dúas cobras máis non foi deixado no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B 186, f. 46r, col. b).

17 “Nous pouvons faire, tout de suite, un premier classement de ces vides: 1. blancs destinés à une décoration qu’on n’a pas tracée; 2. blancs destinés à des textes qu’on n’a pas écrits; 3. blancs destinés à identifier les auteurs; 4. blancs destinés à la musique”. Dentro do segundo grupo, “Des uns se trouvent à la fin d’un poème, des autres à la fin du cycle de compositions d’un auteur” (Ramos 1986: 217, 219).

18 No traballo do ano 1986, Ramos menciona os vinte e un casos en que *Ajuda* presenta espazo en branco despois de composición, afirmando que en dezaseis destes as dimensións dos poemas son idénticas en A e en B. No traballo do ano 2006, no que estuda os fragmentos presentes na lírica galego-portuguesa, recolle xunto a estes vinte e un casos (textos incompletos con idéntica extensión en ambos os dous cancioneros: A 25 –B 118–, A 57 –B 168–, A 62 –B 173–, A 73 –B 186–, A 98 –B 205–, A 99 –B 206–, A 100 –B 207–, A 103 –B 211–, A 123 –B 238^{bis}–, A 149 –B 272–, A 173 –B 324–, A 177 –B 328–, A 206 –B 357–, A 218 –B 385–, A 220 –B 387–, A 68 –B 181^{bis}–; textos incompletos en A, máis completos en B: A 60 –B 171–, A 90 –B 194–, A 93 –B 197–, A 259 –B 436– e A 68 –B 1451 [V 1061]–) outros catro textos que, sendo incompletos en A, non presentan previsión textual neste relator pero aparecen máis completos en B (A 45 –B 157–, A 91 –B 195–, A 129 –B 250–, A 148 –B 271–).

19 “Une interprétation possible de ces blancs est celle que la tradition textuelle des poètes concernés (Joan Soayrez Ssomesso, Paay Soarez de Taverros, Martin Soares, un anonyme, Nuno Fernandez de Candarey, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgales, Don Fernan Garcia Esgraravunha, Vaasco Gil, Johan Coelho, Johan Lopes d’Ulhoa, Fernan Gonçalves de Seavra et Fernan Velho) est arrivée au compilateur d’Ajuda dans une condition fragmentaire qui n’a pu être améliorée par la suite et que, seulement cinq poètes, (Martin Soares, Nuno Rodrigues de Candarey, Pero Garcia Burgales et Fernan Velho) incomplets dans le Chansonnier d’Ajuda, se sont présentés en tradition plus complète au cours de la confection de l’autre anthologie” (Ramos 1986: 220). Esta tese foi despois apoiada por Oliveira (1994: 152): “Como algumas delas se apresentam em estado fragmentário, é provável, como sugerimos, que o organizador de A as tivesse já conhecido mas, insatisfeito com a lição que tinha diante dos olhos, tenha acabado por não as incluir no seu cancionero”.

aspectos: a) a maior parte destas composicións incompletas de *A* ten a mesma dimensión textual no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Ramos 1986: 220; 2006: 1359) e aparece concentrada, sobre todo, na parte inicial que recolle a obra dos autores que configuran o “cancioneiro de cavaleiros” de Oliveira (1994: 178-182, 256-259) –autores maioritariamente galegos, con produción datábel na primeira metade do século XIII e relacionados con magnates galegos e casteláns–; b) o feito de que *A* deixe espazo en branco despois de copiar xa dúas ou tres cobras demostra que o compilador ou responsable da copia tiña coñecemento de que estes textos presentaban unha calidade textual baixa e agardaba a chegada de mellor material –de aí que haxa autores con textos máis completos no outro relator– (Ramos 2006: 1346, nota 9); c) destes brancos tamén se deduce un principio de fidelidade ao exemplar que se copia (Ramos 2006: 1361), unha copia dinámica, *id est*, non pasiva, á hora de configurar *Ajuda* (Ramos 2006: 1362), e a existencia de materiais soltos –posíbeis cancioneiros de autor– no momento de configuración do manuscrito (Ramos 2006: 1364); e, en último lugar, d) a existencia de textos máis completos no antecedente de *B* demostra que, para algunhas composicións, a circulación se diferenciou entre un ramo e outro da tradición manuscrita (Ramos 2006: 1360).

No caso desta cantiga de Nuno Fernandez Torneol atopamos

apenas uma estrofe tanto em *A* como em *B*. A transcrição em *A* desta estrofe de interior de ciclo relativa à quarta cantiga deste trovador ocupa a parte final da col. c do fl. 18v. O espaço em branco para mais texto encontra-se na parte superior da col. d antes da transcrição do texto seguinte, *A* 74 / *B* 187, *Qve prol uus a uos mia sennor*. Carter calculou o espaço neste fl. 18v / 114, como “one-quarter column”. A decoração permite também afirmar que nos encontramos no interior de um ciclo (Ramos 2006: 1351).

Debemos ter presente que os exemplos de cantigas cunha soa estrofa que recolle *A* (*A* 39, *A* 57, *A* 69, *A* 73, *A* 302 e *A* 303), salvo *A* 39, *A* 302 e *A* 303 –non copiadas en *B*–, preséntanse monostróficas nos dous ramos da tradición manuscrita. O feito de que haxa espazo para a copia de máis cobras e que *B* complete algunhas cantigas inconclusas de *A*, como vimos de ver, parece indicar que o compilador do *Cancioneiro da Ajuda* considerou estes textos incompletos, por non lle forneceren os modelos que copiaba a calidade textual esixida ou por saber de antemán que podía mellorar a súa colección. “Deste modo, é posíbel asegurar que no *Cancioneiro da Ajuda* estes textos não foram avaliados no projecto conceptual deste *Cancioneiro* como *coplas esparsas*, mas como *cantigas incompletas*” (Ramos 2006: 1362).

A pesar de que o cancionero non posúe paratextos que permitan atribuír as composicións a un autor concreto, sen empregar outros elementos de contraste da tradición manuscrita, o certo é que cada ciclo de autor vén, como xa mencionamos, marcado

normal e formalmente por unha viñeta inicial que indica o inicio de cada cancionero de autor, mentres que o fin de ciclo “d’auteur est signalée par un espace en blanc (...) en témoignage de séparation entre un ensemble de textes d’un auteur, et l’ensemble de textes d’un autre auteur” (Ramos 1986: 221). Os sete últimos versos da composición *A 81 –PReguntan me por que ando fan // deu–* aparecen copiados no verso do f. 20, col. a, polo que o restante espazo en branco marcaría, por tanto, o final da serie de cantigas de Nuno Fernandez Torneol en *A*.

No entanto, tal e como indica Ramos, a existencia dese fragmento de pergamiño en branco entre autor e autor non indica exclusivamente que se feche un ciclo de trobador, senón que se podería estar á espera de novos textos. Fronte a outros autores, no caso de Airas Carpancho, Fernan Gonçalvez de Seabra e Nuno Fernandez Torneol, este tipo de conclusión (algúns versos da última cantiga son reproducidos no inicio do último folio) podería corresponderse ben con fin de ciclo ben con espazo de reserva para a copia de novas cantigas (Ramos 1986: 221-222). O feito de que *B* transmita, como se verá, unha cantiga máis do xénero amoroso podería ser un indicio da última das opcións.

Tal e como mostran os datos fornecidos por Ramos, atopamos en *A*, salvo na parte final máis goticizante, unha “forma caligráfica solemne da carolina final ou ‘românica’, executada num estilo semelhante aos códices castelhana-leoneses do reinado de D. Afonso X” (Ramos 1994: 38-39). A falta de estudos máis definitivos, no texto traballarían tres copistas, como sinalou S. Pedro en 2004²⁰: a) unha primeira man copiaría até o f. 74r; b) unha segunda man reproduciría o texto entre os ff. 79r e o final do cancionero (fascículos XV, XVI e XVII) e copiaría tamén o actual f. 40r; e c) a terceira man transcribiría os ff. 74v a 78v (fascículos XIII e XIV do cancionero).

Sería, por tanto, a primeira das mans a que copiaría a serie de cantigas de Nuno Fernandez Torneol. Este copista

constrói a carolina final caligráfica solene, de estilo hispánico com bastantes variações de grandeza, espaçamento e de homogeneidade. Outros trazos de estilo ou variantes de formas que ocorrem entre cadernos, mas também dentro das mesma composição, podem ser exclusivamente pessoais (Ramos 1994: 39).

Nun recente estudo, Arbor Aldea recolle as notas marxinais presentes no *Cancioneiro da Ajuda* e as correccións introducidas nos versos; para as cantigas de Nuno Fernandez Torneol a estudosa galega dá conta do seguinte (Arbor Aldea 2009a: 56):

20 Este texto inédito de S. Pedro corríxe, segundo Arbor Aldea (2008: [22]), “as indicacións que ó respecto forneceran C. Michaëlis (1904) e H. Carter (1941), que sinalaban a man dun único copista como responsable da transcripción do conxunto da antoloxía poética, e de M. A. Ramos (1994), que lle atribuíu á copia de *A* a dous amanuenses”.

[f. 18va] =me. 72, v. 8: *que me sera mia morte me mester*. A glosa da marxe inseriuse no verso, que é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.

[f. 18vb] =fazer. 74, vv. 2-3: *de me tan muito mal. fãz pois eu non / sei al ben querer*. O texto foi emendado de acordo coa lección marxinal, que está acompañada pola nota *pois eu nō*, escrita polo corrector. O verso afectado, o 2, é válido semántica e metricamente.

[f. 19rb] *se nō uedes q̄lle rogarey eu*. 75, v. 23: *se non uedes quelle rogarey eu*. O verso, que foi modificado de acordo coa lección escrita na marxe polo corrector, é satisfactorio.

[f. 19rb] τ. 76, v. 16: *quando u9 nō uir nē u9 falar*. A nota tironiana, que está escrita no intercolumnio, resolvería a hipometría do verso.

[f. 20va] =me. 81, v. 24: *eleixar man de me pre() gūtar ia*. A lección marxinal, que está acompañada pola nota do corrector *de me p̄gūtar ia*, foi trasladada ó texto. O verso é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.

[f. 20va] =en. 81, v. 25: *e se o nō ar quiseren () fazer*. A terminación da forma verbal *quiseren* foi retocada de acordo coa lección escrita na marxe. O verso é correcto.

Xunto a estas notas marxinais que corrixen, como acabamos de ver, erros dos versos e que foron incorporadas ao corpo do texto, queremos salientar tamén outros aspectos vinculados co proceso de copia destes versos de *A*. Deste xeito, podemos apreciar como o verso de *incipit* da cantiga *Ay eu demin τ que fera* (*A* 78) foi copiado baixo unha liña que foi borrada –tal e como se deduce da mancha máis escura que se aprecia sobre este verso no pergamiño–; nesta mesma cantiga, foron escritas sobre unha raspadura as palabras finais do v. 11 (*a falar*). Na cantiga *POis naçi nunca ui amor* (*A* 80), foron copiadas tamén sobre raspadura as palabras iniciais do v. 10 (*polo grã*). Na cantiga *PReguntan me por que ando san || deu* (*A* 81) foi borrado o adverbio *nunca* entre a conxunción *que* e a forma verbal *vi* do v. 6, e foron raspadas as palabras escritas entre *pre* e *gūtar*, no v. 24, e entre *ei* e *auerdade*, no v. 25.

Como xa foi indicado ao falar da decoración do manuscrito, no cancionero márcase o primeiro verso de refrán cunha inicial maiúscula pintada que está inserida dentro do “sistema de marcação de unidades estruturais (cantiga, estrofe, finda, etc.), segundo o qual estas são preenchidas a azul e vermelho, alternadamente”, sendo tan só poucas veces contemplada a súa ausencia (Correia 1998: 274).

Alén desta marcación, o copista transcribe, como é habitual nos tres cancioneros da lírica galego-portuguesa, o refrán das primeiras cobras por extenso e, a partir das segundas estrofas, pasa a empregar a forma abreviada, representando os retrousos con un segmento inicial do texto de extensión variábel (Correia 1998: 266). Seguindo a clasificación establecida por Ramos (1988: 43-44), podemos comprobar como tan só foron copiados por extenso en todas as cobras os retrousos das cantigas *A* 70 e *A* 74, o que permite verificar a tendencia neste cancionero –tamén en *B* e *V*– a non abreviar refráns duns só verso (Correia 1998: 267). Un segundo grupo de cantigas presenta o segundo modo de abreviación anotado por Ramos, isto é, a partir da segunda estrofa trans-

críbese só o primeiro verso (A 76, A 79, A 80 e A 81). A cantiga A 75 responde ao terceiro tipo de abreviación: o refrán aparece escrito como o anterior, pero xurdindo desde a segunda cobra as siglas –iniciais das palabras que se abrevian seguidas, normalmente, dun punto–. Tal e como comenta Correia, a clasificación de Ramos non dá conta da posibilidade de empregar, ou non, a abreviación por siglas e a abreviación por omisión dunha parte final do retrouso (Correia 1998: 267); nesta ambigüidade entre un tipo ou outro parece atoparse a cantiga A 71. No seu traballo sobre os refráns, Correia destaca a cantiga A 72 como un exemplo onde se mesturan en certa medida todos os tipos de abreviación referidos por Ramos, xa que na súa escrita atopamos

siglas que se prolongam para além do primeiro verso na segunda estrofe, escrita de todo o primeiro verso na terceira estrofe, escrita de parte do primeiro verso, em final de linha, na quarta estrofe (Correia 1998: 267, nota 15).

Na seguinte táboa recóllense as formas abreviadas dos refráns das cantigas de Nuno Fernandez Torneol conservadas en A²¹.

A 70	R I	.[f]ennor fremofa que farey.	A 71	R I	.τ allī mōrreiei. por quēn nen quer meu mal nen quer meu ben.
	R II	[f]eñor fremofa q̄ farei.		R II	[e] allī mōrreiei.p.q.n.q.m.
	R III	[f]ēnor fremofa que farei.		R III	[e] allī.m.por.q.n.q.m.m.n.q.
	R IV	[f]eñor fremofa que farei.		R IV	→.[e] allī.m.p.q.n.
A 72	R I	.[p]ois eu de uos os meus ollos partir. e os uollōs muý fremofos non uir.	A 74	R I	.[d]izede me que prol uus a.
	R II	Pois.e.d.u.o.m.o.p.τ.o.u.o.n.u.		R II	[d]izede me q̄ ,pl uus a.
	R III	Pois eu de uos os meus ollos partir.		R III	[d]izede que prol uus a.
	R IV	→.[p]ois eu de.		R IV	[d]izede me que ,pl uus a.
A 75	R I	[q]ue me non leixe mais eno mundo uiuer.	A 76	R I	.[f]ennor fremofa que farei enton. Dized ay coita do meu coraçon.
	R II	[q]ue me nō leixe mais eno.m.u.		R II	Señor fremofa que farei enton.
	R III	[q]ue me non leixe.m.e.m.		R III	Sēnor fremofa q̄ farei enton
	R IV	[q]ue me ñ.l.m.e.m.uiuer.			
A 79	R I	.De que feredes mia fennor / fremofa de min pecador.	A 80	R I	.[q]ue me moſtre aquel matador. ou quem am pare del mellor.
	R II	De que feredes mia feñor.		R II	Que me moſtraquel matador
	R III	De que feredes mia feñor.		R III	Que mia moſtraq̄l matador.
		R IV		Que mia moſtraq̄l matador.	

21 A frecha (→) indica que o verso de refrán foi copiado na mesma liña de escrita có último verso da composición.

A 81	R I	.Direlles ca en fãndeçi. pola. mellor dona que ui.	
	R II	Direilles ca enfãndeçi.	
	R III	[d]jirelles ca enfãndeçi.	
	R IV	[d]jireilles ca en fãndeçi.	

Táboa 1. Formas abreviadas de refrán no cancionero de Nuno Fernandez Torneol en A

2.2. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa

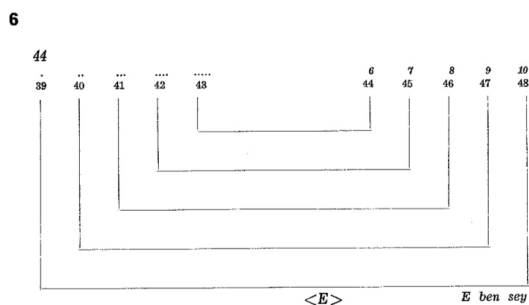
B é o relator que máis textos recolle e atribúe a Nuno Fernández Torneol, transmitindo o corpus enteiro do autor, salvo unha estrofa da *cantiga de amor B 185, Par de9 fenhor en gram coyta ferei*, que non foi copiada neste cancionero debido, posiblemente, a un erro por omisión do copista. A importancia do Colocci-Brancuti é moi alta, pois, grazas ás súas rúbricas atributivas, sabemos que o corpus coñecido deste trovador está composto por vintedúas composicións. Como xa anticipamos no inicio da exposición, *B* transmite as cantigas de cada xénero, respectando a tripartición por xéneros poéticos.

Son tres, por tanto, os grupos de textos que transmite *B*: o primeiro, relativo ás *cantigas de amor*, recolle trece textos, *B 183-185^a*, entre os ff. 45v, col. b, e 48r, col. a; o segundo conxunto (*amigo*) comprende oito cantigas, *B 641-648*, entre os ff. 139v, col. b, e 140v, col. b; e, finalmente, na sección de *escarnho e maldizer* recóllese a única cantiga deste xénero atribuída en *B* a Nuno Fernandez: *B 1371*, f. 293r, cols. a-b.

2.2.1. Sección de amor

A serie de *amor* iníciase coa cantiga *B 183, Hir u9 queredes mha fenhor* (= *A 70*), copiada no f. 45v, col. b, inmediatamente despois da rúbrica atributiva escrita por Colocci, *Nuno fernãdez Torneol²²*, e remata coa cantiga *Affy me traiora cou ad amor* (*B 185^a*), que conclúe no f. 48r, col. a. Esta primeira sección ocupa, por tanto, os catro últimos folios do caderno VI, un quinión regular transcrito polo copista que Ferrari identifica coa letra *d*; para a investigadora italiana, as mans *c* e *d* caracterízanse por empregar escritas “bastarde” e por ser “probablemente ambedue di provenienza francese” (1979: 85-86). Reproducimos deseguido o esquema deste caderno:

22 Tal e como explica E. Gonçalves (1994: 981), Colocci é o responsábel, xunto co copista *a* (Ferrari 1979: 81-89) da reprodución da maior parte das rúbricas atributivas e explicativas que aparecen neste relator.



Quinione regolare.

d

Filigrane alle cc. 41 (papera capovolta), 44 (papera), 45 (papera), 47 (papera capovolta) e 48 (papera).

Figura 5. Esquema do caderno VI de B (Ferrari 1979: 102)

A secuencia de textos reproducida na sección de *amor* de B é a seguinte:

- B 183. Hir u9 queredes mha fenhor
 B 184. Ameu tan muyto mha fenhor
 B 185. Par de9 fenhor en gram coyta ferei
 B 186. Ora ueieu quemj non fara ben
 B 187. Que prol u9 auos mha fenh^r
 B 188. Quereu a de9 rogar decoraçon
 B 189. Quando magora for emalongar
 B 180^a. Que ben que meu fei encorbrir
 B 181^a. Ay eu e de mj que fera
 B 182^a. Ay mha fenhor non iaz al
 B 183^a. Poys naci nunca uj amor
 B 184^a. Perguntãme porque ando fandeu
 B 185^a. Ally me traiora cou ad amor

Como pode apreciarse, esta serie de cantigas é idéntica á que presenta *Ajuda*, coa salvidade xa mencionada de que neste caso temos unha cantiga a maiores, B 185^a. Como opina Oliveira, só conseguimos xustificar a ausencia desta cantiga en A, ao igual que noutras composicións, “pelo facto de terem sido recollidas por un compilador dos cancioneros posterior ao que presidira à feitura daquele” (1994: 152)²³.

23 “Nestas circunstancias é provábel que o compilador deste cancionero pensasse em aumentar o legado do autor com uma ou mais composições. O aparecimento de uma nova cantiga em B apoia esta hipótese, embora desconhecamos o motivo por que não foi incluída já em A” (Oliveira 1994: 144).

Os textos foron copiados regularmente, identificándose poucos problemas no proceso de copia:

a) a cantiga *B* 185, *Par de9 fenhor en gram coyta ferei* (= *A* 72), presenta unha cobra de menos (a última de *A* 72), que non foi copiada neste cancionero debido a un posíbel erro por omisión do copista;

b) na cantiga monostrófica *B* 186, *Ora ueieu quemj non fara ben* (= *A* 73), como xa indicamos, este relator non deixa espazos en branco nos que copiar dúas supostas novas estrofas, que con toda seguridade non estarían escritas xa no antecedente de *B*. Posibelmente sexa este un feito fortuíto, se ben, por ser contiguas as irregularidades, vemos preciso salientalo;

c) podemos destacar tamén a dificultade de lectura que presenta o segundo verso de refrán na primeira cobra da cantiga *B* 184, *Ameu tan muyto mha fenhor* (= *A* 71). O copista cometeu, polo menos, dous *incipientes errores*²⁴: ao realizar a copia do verso decatouse de que cometera un erro, polo que se autocorrixe tachándoo e continúa coa copia (v. gr. *meu*, *meubē* ou o sinal de abreviatura sobre o posesivo *meu* que tamén foi tachado); neste caso, a presenza de tantas tachas obrigouno a copiar o segundo verso de refrán en dúas liñas de escrita;

d) no v. 27 da cantiga *B* 180^a o copista omite a conxunción adversativa *pero*, polo que o verso parece comezar no medio da caixa de texto do f. 47r, col. b;

e) no v. 15 da cantiga *B* 181^a pode observarse outro *incipiens error* do copista (~~*entē*~~);

f) e, finalmente, no v. 8 da cantiga *B* 182^a o copista remata o verso coa abreviatura *p'*, que debería iniciar o seguinte verso (o erro aparece tachado, polo que podemos afirmar que nos atopamos ante outro *incipiens error*).

Os textos iníciense cunha capital adornada de maior tamaño cás maiúsculas que abren o primeiro verso de cada cobra. A pesar de non facelo en todos os casos, este copista, como veremos, parece marcar con maiúscula tamén o primeiro verso do refrán.

Colocci numerou todas as cantigas desta sección, deixando tamén marcadas algunhas notas e apostilas marxinais. O humanista cometeu un erro na numeración, ao outorgar á cantiga 190 o algarismo 180, posibelmente debido ao feito de ter que pasar o f. 47 para seguir numerando as cantigas de Nuno Fernandez Torneol (D'Heur 1973: 31; Gonçalves 2007: 6-7). Entre as apostilas e anotacións marxinais podemos destacar²⁵:

a) Apostilas e anotacións marxinais relacionadas con cuestións métricas

1. *tornel~Tornel~Tornello~tornell~Tornell*: Colocci marcou oito das dez cantigas de refrán coas apostilas *tornel* (*B* 184, *B* 182^a, *B* 183^a, *B* 185^a), *Tornel* (*B* 184^a), *Tornello* (*B* 187), *tornell* (*B* 189) e *Tornell* (*B* 188) –as cantigas *B* 180^a e *B* 181^a son de

24 Para ampliar a información sobre esta tipoloxía de erro en *B*, véxase Ferrari (2001: 107-123).

25 Para ampliar a información sobre este aspecto, véxase Bertolucci (1966, 1972) e Brea-Fernández Campo (1993).

mestría; *B* 186 é monostrófica—. Xunto a estas notas, Colocci sinalou os versos de refrán coa marca angular habitual en forma de L invertido en todas as cantigas desta modalidade (*B* 183, *B* 187, *B* 189, *B* 182^a, *B* 183^a, *B* 184^a e *B* 185^a), salvo os versos de refrán da cuarta cobra de *B* 184, todos os retrousos de *B* 185 e o último verso de refrán de *B* 188²⁶.

2. *sel dis*: esta nota colocciana aparece na cantiga *B* 189; con ela o humanista iesino marca o tipo estrófico das cobras unisonantes desta cantiga. Tal e como indica Pérez Barcala,

esta indicación, una de las más recurrentes del humanista (particularmente en el cancionero gallego-portugués *B*), debía funcionar como reclamo con el que se remitía a la canción de Petrarca *S'i 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella* (...). [C]uando éste (Colocci) escribía *Sel dissì*, estaba llamando la atención sobre el tipo estrófico de las *coblas unissonans* (2008: 336)²⁷.

3. *vna stanza*: esta apostila de Colocci aparece antes da cantiga *B* 186, que ten unha soa cobra de igual extensión tanto en *A* coma en *B*. Tal e como indica Ramos,

as cantigas, limitadas a fórmulas estróficas mais elementares, não escaparam a Angelo Colocci que vai anotar, por mais de uma vez, “strophā sola” (*B* 118), “nō hã stroph” (*B* 168), “Due stāze ad. 2” (*B* 173), “una stāza” (*B* 182), etc., deixando supor que, presumivelmente, o seu exemplar se encontrava no mesmo estado textual (2006: 1359)²⁸.

b) Apostilas e anotacións marxinais relacionadas con cuestións lingüísticas²⁹

1. *farei-sarei*: esta anotación de Colocci aparece recollida na cantiga *B* 183 na marxe inferior dereita do f. 45v, col. b; a apostila aparece copiada en dúas liñas de escrita, estando as dúas formas verbais unidas por unha liña vertical sita á súa dereita. Fai referencia á forma verbal que remata o verso de refrán (*farei*), que está subliñado na dúas primeiras cobras da cantiga como marca de atención a esta apostila. Na edición crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, Michaëlis explica esta anotación colocciana argumentando que “No verso 12 o copista de CB escreveu, por engano *sarei* por *farei*” (1990, II: 151); no entanto, podemos apreciar no v. 12 como a hasta transversal da letra *f* está presente, se ben dunha maneira menos clara que no v. 6.

26 Para ampliar a información sobre a apostila *tornello*, véxase Bertolucci (1966).

27 Para esta apostila, véxase tamén Bertolucci (1966) e Fernández Campo (2008).

28 Véxase tamén Bertolucci (1966: 16).

29 Para ampliar a información sobre estas notas lingüísticas, véxase Brea-Fernández Campo (1993) e Bertolucci (1972).

2. *dizetemi mi 9pofto*: esta apostila aparece recollida na marxe superior do f. 46v, col. a, antes do *incipit* da cantiga *B 187*; Colocci marca con ela a posición enclítica do pronome persoal átono *mi* (Michaëlis 1990, II: 158; Brea-Fernández Campo 1993: 47).

3. *sera nō fara*: esta anotación está escrita na marxe superior dereita do f. 47r, col. b. Con esta terceira nota morfolóxica Colocci fai referencia á forma verbal subliñada *fera*, que se atopa no *incipit* da cantiga *B 181^a*. Michaëlis comenta, ao respecto desta apostila, que “Colocci asentou, para seu uso, a observación que ao termo portugués *será* corresponde o italiano *sarà*: [*sera nō sara*]” (1990, II: 165). Brea e Fernández Campo (1993: 44) cren que o que posibelmente chamou a atención do humanista iesino foi o feito de que a forma de futuro galego-portuguesa *sera* mantivera a vogal etimolóxica, coma sucede nalgúns dialectos do italiano distintos do florentino.

4. *Trar mal*: esta última apostila de tipo lingüístico localízase na marxe superior dereita do f. 48r, col. a, case sobre o intercolumnio. Alude ao *trager tã mal* que aparece subliñado no v. 2 da primeira cobra de *B 185^a*.

A respecto dos versos de refrán, debe salientarse que o copista deste sector –man *d* de Ferrari– emprega a minúscula para comezar todos os versos, distinguindo, con contadas excepcións, só o primeiro verso de refrán coa caixa alta; deste xeito, esta maiúscula distintiva comparece a partir do primeiro verso de refrán da primeira cobra nas cantigas *B 184*, *B 185*, *B 189*, *B 182^a*, *B 183^a*, *B 184^a*, *B 185^a*; o copista marcou o refrán só a partir da segunda cobra na cantiga *B 188* e, a partir da terceira cobra, na cantiga *B 183*; e, finalmente, non é empregado este sistema distintivo na cantigas *B 187* (Correia 1998: 273)³⁰. Se comparamos os modos de abreviación do sector xa analizado de *A* e deste copista de *B*, podemos comprobar que *B 187*, do mesmo xeito que *A 74*, ten o verso reproducido por completo; no entanto, Correia (1998: 268) afirma que estas coincidencias son raras. Na seguinte táboa dáse conta das formas abreviadas de refrán das cantigas atribuídas neste sector de *B* a Nuno Fernandez Torneol:

<i>B 183</i>	R I	fenhor fremofa que farey	<i>B 184</i>	R I	Eaffi moirerei por quen nō quer meu mēu malmeu exce quer meu ben
	R II	fenh ^r fremofa q̄ farei		R II	Eaffi moirerey
	R III	Senh ^r f		R III	E ally moirerey p ^r quen
	R IV	Senh ^r		R IV	E ally moirerei p ^r quē
<i>B 185</i>	R I	Poys eu deuos os me9 olhos partir eos uoñ9 muj fremof9 nō uir	<i>B 187</i>	R I	dizedemj q̄ prol u9a

30 Tal e como indica Correia, *A* coincide co sector de *B* que copia a man *d* no modo de marcar os refráns con maiúscula, salvo contadas excepcións entre as que podemos destacar *A 70*, *A 74* e *A 75*, nas que sempre se deixa espazo para a capital do refrán. No entanto, como xa foi comentado, en *B 183* marcouse o refrán despois da terceira cobra, en *B 187* non foi marcado e en *B 188* comezouse a marcar a partir da segunda estrofa (1998: 276 e nota 44).

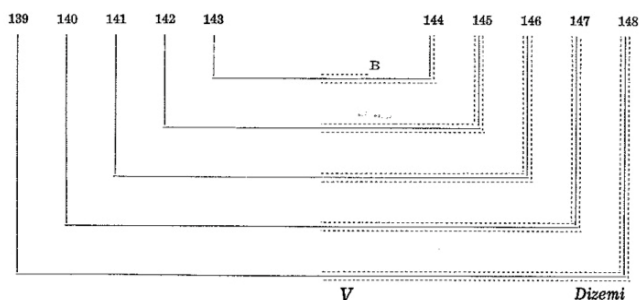
	R II	Poys eu deuos os me9 olh9 ptir		R II	dizedemj q̄ prol u9a
	R III	Poys eu deuos os me9 olhos ptir		R III	dizedemj q̄ □pl u9a
	R IV	<i>cobra omitida</i>		R IV	dizedemj q̄ prol u9a
B 188	R I	queme non leixe mais nō mūdo uiuer	B 189	R I	Senhor fremofa que farei enton dizeday coyta domeu coraçon
	R II	Queme nō leixe mays no		R II	Senh ^f f ^r
	R III	Queme nō leixe no		R III	Senh ^f
	R IV	Queme nō leixe nō mūdo			
B 182 ^a	R I	De que feredes mha fenhō fremofa demj pecador	B 183 ^a	R I	Queme moftaquei matador ou que mempare del mellor
	R II	De q̄		R II	Quemj moftaq̄l
	R III	De q̄ feredes mha fenhō		R III	Que mj
R IV				Quemj mofta q̄l	
B 184 ^a	R I	Direylhis ca euffāndeci pola melhor dona q̄ nūca uj	B 185 ^a	R I	Noftro fñenhō nō me leixesuiuer Se eñtas nō ey aperder
	R II	Direylhis ca enfāndeci pola melh ^r dona		R II	Noftro Senhor
	R III	Direilhis ca		R III	Noftro fenhō
	R IV	Direilhis q̄enñāndeci			

Táboa 2. Formas abreviadas de refrán no cancionero de Nuno Fernandez Torneol no sector de amor de B

2.2.2. Sección de amigo

A segunda serie de textos atribuída en B a Nuno Fernandez Torneol iníciase coa polémica cantiga *Leuadamigo q̄ dormiñs as manhanas frias* (B 641), copiada no f. 139v, col. b, despois da rúbrica atributiva *Nuno fernādez torneol*, escrita por Colocci. Este ciclo finaliza coa cantiga *Dizedemora filha por sãta Maria* (B 648), que remata no f. 140v, col. b. A sección de *amigo* ocupa, por tanto, os dous primeiros folios do caderno XVIII, un quinión regular transcrito polo copista que Ferrari identifica coa letra *a*, que emprega unha “corsiva itálica (‘cancelleresca, qualora si voglia sottolinerare l’appartenenza del copista alla Curia papale)” (1979: 83), e que presenta, segundo a filóloga italiana, anomalías nas capitais nalgúns sectores, polo condicionamento do contexto gráfico ou porque estaban así no orixinal. Este é o único copista, xunto con Colocci, que escribe rúbricas atributivas, polo que Ferrari (1979: 85) non descarta para el unha posíbel orixe ibérica que xustificaría as particularidades na cursiva e na escritura dalgúns rúbricas (vid. p. 137). Reproducimos deseguido o esquema deste caderno:

18

*Quinione regolare*

a

Filigrane alla cc. 141 (sirena capovolta), 142 (sirena capovolta), 144 (sirena), 147 (sirena) e 148 (sirena).

Figura 6. Esquema do caderno XVIII de B (Ferrari 1979: 117)

A secuencia de textos de Nuno Fernandez Torneol na sección das *cantigas de amigo* de B é a seguinte:

- B 641. Leuadamigo q̄ dormiḁs as manhanas frias
- B 642. Aqui ueieu filha ouossamigo
- B 643. Ay madro meu amigo q̄ nō ui
- B 644. Que coyta tamanha ey a sofrer
- B 645. Uy eu mha madrandar
- B 646. Triftanda mha madro meu amigo
- B 647. Foiſſ un dia meu amigo daqui
- B 648. Dizedemora filha por sāta Maria

Os textos foron copiados regularmente; podemos salientar, no entanto, pequenas incidencias debidas todas elas a descoidos do copista:

a) a cantiga que abre esta serie presenta bastantes problemas de copia. O texto foi transcrito regularmente até o v. 2 da terceira cobra, onde o copista cometeu un *saut du même au même*: no canto de escribir a forma abreviada de refrán que correspondía (*Leda*), copiou *Uos lhi tolhestes*; unha vez cometido o erro, o amanuense decatouse do mesmo, polo que tachou o fragmento de copia errado (*incipiens error*) e continuou escribindo a lección presente no modelo. Ao chegar á quinta cobra, volveu cometer outro *saut du même au même*, copiando por enteiro a sexta cobra; isto explica por que a quinta estrofa está reproducida no espazo que queda entre o refrán da cuarta e o espazo normal que delimita cada unha das cobras –o v. 1 está copiado a seguir do refrán abre-

viado da estrofa anterior, e o v. 2 e o retrouso están copiados na mesma liña de escrita que ocupa o espazo que delimita as cobras cuarta e sexta-. As dúas últimas cobras aparecen copiadas correctamente;

b) na cantiga *B* 643 podemos apreciar outro *incipiens error* (*Ay~~ma~~*); neste caso parece que o copista cometeu o erro ao considerar a primeira cobra desta cantiga como a última da anterior. Por baixo da inicial de cantiga pode verse un *A* cuxas dimensións se corresponden co tamaño que emprega este copista para as restantes iniciais de cobra; xunto a esta maiúscula, pode verse a tacha do copista ao se decatarse do erro. Unha vez cancelado, a man que copia debuxou unha inicial do tamaño habitual e baixou uns milímetros a liña da escrita do *incipit*, delimitando deste xeito mellor o inicio da cantiga *B* 643. Pode observarse xunto á inicial da cantiga unha cruz –unha posíbel forma de marcar o erro?–;

c) en *B* 644 un posible erro de copia provocou a alteración da orde das estrofas III e IV (Pérez Barcala 2008: 347); e, finalmente,

d) o copista cometeu outro erro no f. 140v, col. b, e incluíu a rúbrica atributiva *Pero Garcia bu'gañs* entre a primeira e a segunda cobra da última *cantiga de amigo* atribuída a Nuno Fernandez Torneol (*B* 648). Na segunda cobra desa mesma cantiga Colocci escribiu o algarismo 648, posibelmente confundido pola rúbrica do copista; ao percibilo, tachou a rúbrica e o número, situou o texto atributivo na marxe esquerda do folio á altura do espazo deixado entre o final da cantiga 648 e o comezo da 649, marcou cun trazo vertical as dúas primeiras cobras da composición do noso trovador e reescribiu o número da última *cantiga de amigo* de Nuno Fernandez Torneol no lugar correspondente (outro *incipiens error*; Gonçalves 2007: 13).

Coma na anterior sección de *B*, os textos presentan unha capital adornada de maior tamaño cás maiúsculas que abren o primeiro verso de cada cobra. Fronte ao copista anterior (*d*), *a* escribe a letra inicial de cada verso en maiúscula nesta proporción de tamaño: capital inicial, inicial de cobra, inicial de verso; non se aprecia diferenza de tamaño entre a inicial do verso de refrán e as dos restantes versos da cobra.

Colocci numerou correctamente todas as cantigas desta sección (salvo o erro mencionado, que corríxe de forma clara) e escribiu, tamén, algunhas notas e apostilas marginais. Coma na sección de *amor*, o humanista empregou a nota *tōnel* (*B* 641 e *B* 642) ~ *tōne* (*B* 643, *B* 644, *B* 645, *B* 646, *B* 648) para sinalar todas as cantigas de refrán, salvo en *B* 647. Nesta sección marcou tamén seis cantigas (*B* 641-646) coa apostila *ut s^a*; tal e como indica Pérez Barcala (2008: 346-347), o humanista emprega esta nota de remisión tanto naqueles casos en que os textos teñen a mesma disposición rimática (*B* 641, *B* 642 e *B* 645), coma naqueles outros en que os trovadores recorren a unha disposición de rimas baseadas en mecanismos distintos á *alternantia*, prescindindo das

técnicas do paralelismo e do leixapré (B 643, B 644, B 646 e B 648); conclúe o estudoso galego que,

en cualquier caso, parece claro que con la nota ‘ut supra’ el iesino advertía de la presencia en el códice lisboeta de la estructura basada en la repetición sistemática de una misma rima que se renueva (o no) de una estrofa a otra, al margen de que dicha organización se asocie a determinadas técnicas (Pérez Barcala 2008: 348).

De entre as apostilas lingüísticas, desta volta, só aparece a nota morfolóxica *morirome*, copiada na marxe inferior do f. 35v, col. b, e que fai referencia ao *E moyro me* do verso de refrán da primeira cobra da cantiga B 645, que aparece subliñado.

A marca angular que indica refrán aparece completa en todos os versos de retrouso de B 641 (menos na cuarta e quinta cobras polos problemas no proceso de copia) e B 642; en B 643 só aparece nos versos de refrán da primeira e segunda cobras; en B 644 só aparece no verso de refrán da primeira cobra; nas restantes cantigas non aparece marcado o refrán co L invertido. Neste sector do manuscrito copiado pola man a todos os versos comezan con maiúscula, polo que o inicio de refrán non se distingue graficamente do corpo da cobra (Correia 1998: 269). No seguinte cadro recóllense as abreviacións dos refráns das cantigas de Nuno Fernandez Torneol copiadas no sector de *amigo* de B; como pode observarse só se recolle por completo o refrán da cantiga B 642:

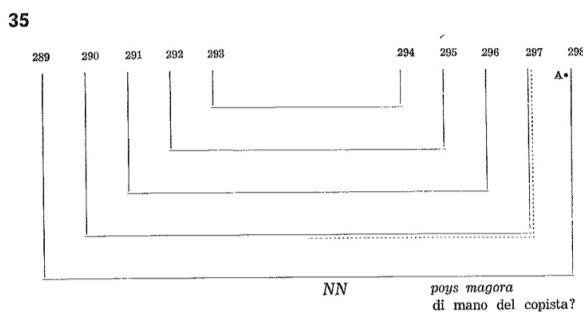
B 641	R I	Leda mhandeu	B 645	R I	E moyro me damor
	R II	Leda mãdeu		R II	E moirome damor
	R III	Leda		R III	E mo
	R IV	Leda		R IV	E mo
	R V	Leda		R V	Emo
	R VI	Leda		R VI	E
	R VII	Leda		R VII	E moy
	R VIII	Leda			
B 642	R I	Delgada	B 646	R I	E semel moirer moyreru9 ey eu
	R II	Delgada		R II	E femel
	R III	Delgada			
	R IV	Delgada			
B 643	R I	Madre per boa fe leda mandeu	B 647	R I	Madre ora morrerey
	R II	Madre		R II	Madre
	R III	Madre		R III	Madre
B 644	R I	E pousarey solo auelanal	B 648	R I	Madreu amoftraruolo ey
	R II	E pousa			

	R III	E pousarey		R II	Madreu amoftraruo
	R IV	E pousarey solo		R III	Madreu amoftraruoleoy
	R V	E pousarey solo			
	R VI	E pousa			

Táboa 3. Formas abreviadas de refrán do cancionero de Nuno Fernandez Torneol no sector de amigo de B

2.2.3. Sección de escarnho e maldizer

Como xa se sinalou, só atopamos unha cantiga atribuída a Nuno Fernandez Torneol nesta sección dos apógrafos, a cantiga *B* 1371, copiada no f. 293r, cols. a-b, baixo a rúbrica atributiva en letra de Colocci *Nuno fernãdez*, polo que o cotexo con *V* –onde aparece o nome completo– é o que nos permite atribuír esta composición satírica ao trovador. A cantiga ocupa, por tanto, o quinto folio do caderno XXXV, un quinión regular que transcribiu o copista que Ferrari identifica coa letra *e*, que emprega, como *f*, a *bastarda* e que probabelmente sexa de orixe norte-italiana (Ferrari 1979: 84, 86). Reproducimos deseguido o esquema deste caderno:



Quinione regolare.

e, a

Filigrane alle cc. 290 (sirena), 291 (sirena capovolta), 294 (sirena), 295 (sirena capovolta) e 298 (sirena).

Figura 7. Esquema do caderno XXXV de B (Ferrari 1979: 132)

O texto foi copiado de maneira regular, exceptuando que o v. 5 foi transcrito en dúas liñas de texto –posibelmente por falta de espazo na primeira liña– e que o v. 7 remata coa preposición *fen*, que debería iniciar o v. 8.

Como sucede nas seccións anteriores, o texto comeza cunha capital inicial de maior tamaño cás letras que inauguran os restantes versos; ao comezar todos estes coa mesma caixa, sabemos que hai cambio de cobra polo espazo en branco que as delimita.

Colocci, que non apostilou a peza, numerouna co algarismo 1371.

2.3. O Cancionero da Biblioteca Vaticana

V transmitiu as cantigas de Nuno Fernandez Torneol correspondentes ás seccións de *amigo* e de *escarnho e maldizer*, tamén presentes en B. Faltan neste testemuño as *cantigas de amor* do noso trovador, que estarían afectadas pola lagoa inicial que presenta este cancionero: V 1 = B 391 (Oliveira 1994: 31). A primeira serie de cantigas, a de *amigo*, recolle oito textos V 242-249 (= B 641-648), copiados entre os ff. 35r, col. a, e 36r, col. a; a sección de *escarnho e maldizer* recolle, como en B, tan só unha cantiga, V 979 (= B 1371), que foi copiada no f. 152r, cols. a-b.

A serie de *amigo* iníciase, coma no Colocci-Brancuti, coa cantiga V 242 (= B 641), no f. 35r, col. a, inmediatamente despois da rúbrica atributiva *Nuno fernandez torneol*, e remata coa cantiga V 249 (= B 648), que conclúe no f. 36r, col. a.; atópanse, por tanto, no caderno V (Ferrari 1993b: 124). Antes da cantiga V 244 aparece outra rúbrica relativa ao mesmo autor: *Nuno fernãdez torneol*.

Por outro lado, a cantiga satírica V 979 (= B 1371) inicia a súa copia no f. 152r, col. a, baixo a rúbrica *Nuno fernandez torneol*. O texto, que remata na col. b do mesmo folio, pertencente ao caderno X do cancionero, non presenta problemas de copia.

As dúas seccións foron copiadas, como todo o manuscrito, por unha soa man,

un único copista curial, que escribe em cursiva humanística (...), não só os textos mas também as *razos*, as referências numéricas (...) que acompanham numerosas cantigas e até ao f. 32, mesmo as rubricas atributivas (...) daí para a frente transcritas por Colocci (Ferrari 1993b: 124).

A sección de *amigo* reproduce os mesmos textos e na mesma orde cá sección análoga de B, sen que se observen irregularidades de importancia na copia: a cantiga V 245 reproduce o mesmo erro na orde das estrofas III e IV que se observa en B 644. Podemos salientar un *incipiens error* do copista en V 247, que inicia o v. 2 coa última palabra do verso de *incipit (amigo)*; unha vez que foi percibida a falta, a palabra foi tachada. Obsérvase outra anomalía nas cobras quinta e sexta da cantiga V 246 onde a abreviación do refrán foi copiada, por falta de espazo, a seguir do segundo verso destas estrofas. A serie de *cantigas de amigo* de Nuno Fernandez Torneol en V é a que segue:

- V 242. Leuadamigo que dormides as manhanas frias
- V 243. Aqui ueieu filha ouofsamigo
- V 244. Ay madro meu amigo que nõ ui

- V 245. Que coyta tamanha ey asofrer
 V 246. Uyeu mha madrandar
 V 247. Tristanda mha madro meu amigo
 V 248. Foisfun dia meu amigo daqui
 V 249. Dizedemora filha por sancta maria

En ambas as dúas seccións, os textos inician o primeiro verso de cada cobra cunha maiúscula do mesmo tamaño, polo que, na maior parte dos casos, o copista de *V* non marca distintivamente os refráns para as cantigas desta modalidade (Correia 1998: 274). Atopamos na serie de *amigo* de Torneol en *V* dúas excepcións a isto: o copista emprega a caixa alta no verso de refrán da terceira, sétima e oitava cobras da cantiga *V* 242, e na segunda cobra da cantiga *V* 243. Os refráns para esta serie foron abreviados tal e como se observa na seguinte táboa. Do mesmo xeito que ocorría no sector de *amigo* de *B*, só aparece recollido por extenso o refrán da cantiga *V* 243:

V 242	R I	leda mhandeu.	V 246	R I	e moyro me damor
	R II	leda mandeu		R II	emoyrome damor
	R III	Leda.		R III	emo.
	R IV	le.		R IV	emo.
	R V	leda.		R V	e.
	R VI	le.		R VI	e.
	R VII	Leda.		R VII	e moy
	R VIII	Le.			
V 243	R I	delgada.	V 247	R I	e semel morreru9ey eu
	R II	Delgada.		R II	e semel.
	R III	delgada.			
	R IV	delgada.			
V 244	R I	madre per bõa fe ledamandeu	V 248	R I	madre ora morrerey
	R II	madre.		R II	madre.
	R III	madre.		R III	madre.
V 245	R I	e poufarey solo auelañal	V 249	R I	madreu amoftraruolo ey.
	R II	e pousa.			
	R III	epousarey.		R II	madreu amostraruo.
	R IV	epou sarey solo			
	R V	epou sarey solo.		R III	madreu amostraruolo ey.
	R VI	epousa.			

Táboa 4. Formas abreviadas de refrán no cancionero de Nuno Fernandez Torneol no sector de amigo de *V*

As abreviacións destes refráns son case idénticas ás empregadas no sector de *amigo* de *B* para as cantigas de Nuno Fernandez Torneol. Angelo Colocci non deixou numeración, notas ou apostilas marxinais nos textos deste trobador recollidos en *V*.

3. Nuno Fernandez Torneol na *Tavola Colocciana*

O cuarto dos testemuños do que podemos extraer datos para determinar e fixar o corpus textual de Nuno Fernandez Torneol é a *Tavola Colocciana*, o índice titulado *Autori Portoghesi*, que é coñecido pola sigla *C* e está conservado no manuscrito Vat. Lat. 3217. Este índice ofrece para o trobador as series de textos que se atopan entre os números 183-224, 641-648 e 1371.

Para a primeira serie, a táboa de autores elaborada polo humanista iesino presenta a seguinte disposición:

- 151. Martin Soares
- 173
- 175. Ayras Corpancho
- 182. Nuno Porco
- 183. Nuno Fernandez Torne[o]
- 224. Joan Nunez Camanez (Gonçalves 1976: 409-410).

Se analizamos a listaxe e, paralelamente, o Colocci-Brancuti, podemos comprobar como efectivamente a primeira cantiga de Nuno Fernandez Torneol en *B* é a cantiga número 183, que se corresponde con idéntico texto no Colocci-Brancuti. En *C*, a serie de Torneol abarcaría até o número 224; no entanto, a observación atenta de *B* permite comprobar que nesta serie de cantigas Colocci esqueceu o nome de Pero Garcia Burgalês, cunha produción amorosa que se estende entre as cantigas *B* 186^a-189^a e 190-223. Gonçalves, a pesar de xustificar o erro simplemente como un despiste de Colocci, resume a explicación de D'Heur ao respecto: o humanista, ao reler *B*, tería confundido a forma Torneol coa nota *tornello*, atribuíndo a “Nuno Fernandez” todas as cantigas desde a 183 á 223 (Gonçalves 1976: 436).

A segunda serie de textos atribuída a Nuno Fernandez Torneol está inserta na seguinte sucesión de autores:

- 633. Vaasco Praga de Sandim. *supra*.
- 638. Pae Soarez.
- 641. Nuno Fernandez Torneol. *supra*.
- 649. Pero Garcia Burgales.
- 651. Joan Nuniz Camanes
- 656. Ayras Carpancho. *supra*. (Gonçalves 1976: 414).

Tamén neste caso o número de cantigas atribuídas a Torneol coincide co número de *cantigas de amigo* presentes en *B* (e *V*). Coa apostila *supra*, Colocci envía a súa atención á primeira mención do trobador que recolle *C*, “rispecchia quasi sicuramente da parte del Colocci un’identificazione tra le due rubriche” (Gonçalves 1976: 436).

Do mesmo xeito que nas anteriores seccións, a *cantiga de escarnho e maldizer* atribuída a Nuno Fernandez Torneol coincide coa cantiga de *B*. A sucesión de autores neste caso é:

- 1357. Martim Soares
- 1358. Affons’ Eanes do Coton.
- 1371. Nuno Fernandez.
- 1372. Pero Garcia Burgales. (Gonçalves 1976: 426).

4. Algunhas conclusións

Unha vez descrita a situación que ocupan os textos atribuídos a Nuno Fernandez Torneol nos códices citados, a análise da colocación do trobador nos apógrafos italianos permitirá facernos unha idea do momento en que foi incluído o cancionero do autor na tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa.

A pesar de que *B* e *V* son os últimos testemuños importantes desta lírica profana producida no occidente ibérico, aínda é posíbel percibir neles unha serie de indicios que nos permiten entender cal foi a suposta organización dos cancioneros previos non conservados. Deste modo, aínda é posíbel, como xa observamos no comezo da exposición, distinguir nos apógrafos italianos tres seccións correspondentes a cada un dos tres grandes xéneros poético-musicais da lírica trobadoresca ibérica: *cantigas de amor*, *cantigas de amigo* e *cantigas de escarnho e maldizer*. Este parámetro inicial de organización foi acompañado dun criterio de tipo cronolóxico, que cribou a entrada dos autores nas compilacións, incluíndo, no inicio desas tres seccións, os autores coas composicións máis antigas. Un último criterio de selección foi o sociolóxico, que leva asociado, nun primeiro momento, a inclusión exclusiva de colectáneas de *trobadores*.

Unha vez que se abandonaron estes parámetros clasificadores, comezáronse a producir cambios, hoxe perceptíbeis tamén nos relatores, que nos axudan a comprender a configuración deses cancioneros en sentido inverso.

Tal e como indica Oliveira, se analizamos os apógrafos podemos apreciar dúas zonas claramente diferenciadas: a “zona tripartita”, que mantén a distinción xenérica e que foi concluída a finais do século XIII, e a “zona complementar”, que rematou de se configurar a mediados do século XIV e que incluíu, no medio ou ao final dos ciclos de textos dos autores xa copiados na zona inicial, novos autores e composicións, ampliando, deste xeito, as categorías socio-poéticas das recollas e incluíndo autores máis an-

tigos e outros de finais do século XIII e da primeira metade do XIV na zona primixenia (Oliveira 1994: 13-41, 43-98, 99-108, 109-121).

Nuno Fernandez Torneol localízase na primeira das zonas e ten as cantigas a el atribuídas clasificadas rigorosamente en cada unha das tres seccións, sen que se verifiquen dislocacións dos seus textos. Os autores que enmarcan o trobador en cada unha das seccións son os que recolle esta lista:

Sección de *amor*

Airas Carpancho (A 64-67, B 176-179)
 Nuno Rodrigues de Candarei (A 68-69, B 180-182)
Nuno Fernandez Torneol (A 70-81, B 183-185^a)
 Pero Garcia Burgalês (A 82-110, B 186^a-223)
 Johan Nunez Camanês (A 111-113, B 224-226)

Sección de *amigo*

Vasco Fernandez Praga de Sandin (B 633-637, V 235-238)
 Pai Soarez de Taveirós (B 638-640, V 239-241)
Nuno Fernandez Torneol (B 641-648, V 242-249)
 Pero Garcia Burgalês (B 649-650, V 250-251)
 Johan Nunez Camanês (B 651-655, V 252-256)
 Airas Carpancho (B 656-663, V 257-265)

Sección de *escarnho e maldizer*

Lopo Liáns (Lias) (B 1338-1356, V 945-964)
 Martin Soarez (B 1357-1370, V 965-978)
Nuno Fernandez Torneol (B 1371, V 979)
 Pero Garcia Burgalês (B 1372-1384, V 980-993)
 Roi Queimado (B 1385-1388, V 994-997)

Unha vez analizada a listaxe anterior, podemos concluír que todos os autores próximos ao trobador en cada unha das seccións presentan semellanzas entre si:

- a) todos están sitos na denominada “zona tripartita”;
- b) todos son naturais de Galiza –ou de suposta naturalidade galega, salvo Martin Soarez, de orixe portuguesa, e o castelán Pero Garcia Burgalês–;

c) os autores e as composicións aparecen correctamente situados en cada unha das seccións de acordo co parámetro cronolóxico³¹;

d) e, finalmente, teñen produción datábel na primeira metade do século XIII.

Esta listaxe en concreto estaría composta polos últimos autores que foron incluídos dentro do denominado “cancioneiro de cavaleiros”: “o primeiro cancionero colectivo de trovadores galego-portugueses confeccionado na Península” (Oliveira 1994: 256); a relación de moitos destes trovadores coas cortes señoriais castelás, galegas ou portuguesas demostra a influencia e importancia que as familias nobres tiveron na creación e expansión do movemento lírico galego-portugués deste período, que recolle a obra de trovadores, sobre todo galegos, activos a mediados do século XIII.

31 Tal e como sinala Oliveira, “Se exceptuarmos os trovadores cujas cantigas de escárnio aparecen claramente deslocadas, fenómeno que pode ter ocorrido já depois de uma primeira ordenação destes autores, verificamos que o paralelismo da sua sequência nas primeira e segunda secções somente é quebrado por Airas Carpancho, que na secção das cantigas de amigo foi inserido depois de Nuno Fernandes [Torneol?], de Pero Garcia Burgalês e de João Nunes Camanês, autores cujas cantigas de amor surgem após as de Carpancho na secção anterior. (...) Mas como foi nesta zona que foram integradas as composições de autores situados em níveis mais altos nas restantes, não sabemos em que medida poderão ter perturbado a ordenação aí existente” (1994: 180). Esta mesma situación é descrita posteriormente por Souto Cabo e Frateschi Vieira (2004: 224, nota 7): “A única circunstância anómala vem dada pelo facto de as suas cantigas aparecerem inseridas depois das de Nuno Fernandes Torneol, de Pero Garcia Burgalês e de João Nunes Camanês, ao invés do que acontece com as de amor”.

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2005): “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, in M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- Arbor Aldea, M. (2008): *Cancioneiro da Ajuda*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Traballo [pp. 11-51].
- Arbor Aldea, M. (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.
- Arbor Aldea, M. (2009b): “Un códice de historia material compleja: El *Cancioneiro da Ajuda*”, *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.
- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, versión 2.2. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades: <<http://www.cirp.es/>>.
- Beltrán Pepiό, V. (1997): “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, *Revista Galega do Ensino* 17, pp. 89-109.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1966): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”, *Annali Sezione Romanza* 8/1, 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.
- Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval (BiRMED)*, versión 2.1. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades: <<http://www.cirp.es/>>.
- 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.
- 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.
- 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. (2007 [1941]): *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Correia, Á. (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneros”, in M. Brea (coord.): *O mar das cantigas. Actas do Congreso 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”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 7, pp. 17-100.
- DLMGP = Lanciani, G. – Tavani, G. (coords.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Fernandez Campo, F. (2008): “Apostillas petrarquescas de Colocci: nuevas posibilidades de lectura”, in C. Bologna – M. Bernardi (eds.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 431-447.
- Fernández Guiadanes, A. – Rio Riande, M.^a G. del (2010): “Signos gráficos con función de delimitación versal nos testemuños contemporáneos á época de produción trovadoresca profana en galego-portugués”, *Ars Metrica* [no prelo].
- 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* 14, pp. 27-142.
- Ferrari, A. (1993a): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, in *DLMGP*, pp. 119-123.
- Ferrari, A. (1993b): s.v. “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, in *DLMGP*, pp. 123-126.
- Ferrari, A. (2001): “Sbagliando (loro), s’impara (noi): tipologia e interesse dell’incipiens error nel Colocci-Brancuti”, in P. Botta – C. Parrilla – I. Pérez Pascual (eds.): *Canzonieri ibERICI*. Noia-Padova-A Coruña: Editorial Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, vol. I, pp. 107-123.
- Ferreira, M. P. (2004): “O rasto da música no *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. 185-210.
- 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. Pinheiro 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.
- Gonçalves, E. (1976): “La Tavola Colocciana *Autori Portoghesi*”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- Gonçalves, E. (1991): “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par querres”, 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 Letres de l’Université de Liège, pp. 447-467.
- Gonçalves, E. (1993): s.v. “Tavola Colocciana”, in *DLMGP*, pp. 115-118.
- Gonçalves, E. (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.

- Gonçalves, E. (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 8, pp. 1-27.
- Lorenzo, R. (1993): s.v. “Nuno Fernandez Torneol”, in *DLMGP*, pp. 481-482.
- Machado, E. Paxeco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti)*. Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 8 vols.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (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.
- 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 (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Oliveira, A. Resende de (1995): *Trobadores e xograres*. Vigo: Xerais.
- Oliveira, A. Resende de (2001): *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias.
- 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. (1986): “L’eloquence des blancs dans le chansonnier d’Ajuda”, in *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Aix-En-Provence, 29 août - 3 septembre 1983*. Aix-En-Provence: Université de Provence, vol. VIII, pp. 215-224.
- Ramos, M. A. (1988): “Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, in D. Kremer (ed.): *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Université de Trèves (Trier), 1986. Critique textuelle et édition de textes. Genres littéraires. Littératures médiévales*. Tübingen: Max Niemeyer, vol. VI, pp. 37-48.
- Ramos, M. A. (1994): “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, in *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, pp. 27-47.
- Ramos, M. A. (1995): “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”, in C. da Cunha Pereira – P. R. Dias Pereira (eds.): *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 703-719.
- Ramos, M. A. (2005): “*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, in R. Alemany – J. Ll. Martos – J. M. Manzanaro (eds.): *Actas del X Congrès International de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval, Universitat d’Alacant del 16 al 20 de Setembre de 2003*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d’Alacant, vol. III, pp. 1335-1353.
- Ramos, M. A. (2006): “Fragmentos na lírica galego-portuguesa”, in P. G. Beltrami – M. G. Capusso – F. Cigni – S. Vatteroni (a cura di): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini Editore, vol. II, pp. 1343-1367.

- Ramos, M. A. – Oliveira, A. Resende de (1993): s.v. “Cancioneiro da Ajuda.”, in *DLMGP*, pp. 115-118.
- Ron, X. (2005): “Carolina Michaëlis e os trobadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Souto Cabo, J. A. – Vieira, Y. Frateschi (2004): “Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito ‘Carpancho’”, *Revista de Literatura Medieval* 16/1, pp. 221-277.
- Tavani, G. (1991): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia [1ª ed. 1986, en galego].
- Tavani, G. (2002): *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.

Deconstruír os cancioneros: unha visión plural do corpus lírico galego-portugués medieval

Joaquim Ventura Ruiz
Sección de crítica da AELG, Barcelona

1. Arquetipos e cancioneros

Aínda que é coñecida, non está de máis repasar a traxectoria editorial da lírica galego-portuguesa medieval profana. Malia a hipóteses e especulacións, o certo é que o corpus conservado (que non é o que existiu) está contido, case na súa absoluta totalidade, en tres cancioneros, dos que só un é coetáneo do momento de creación dos textos (*A*), mentres que os outros dous (*B* e *V*) foron feitos uns dous séculos despois.

Esta circunstancia supón que boa parte das cantigas que chegaron até nós aparecen nun plano histórico que impide diferenciar, *a priori*, as xéneses respectivas. Unicamente co apoio de ferramentas de pescuda, como a xenealoxía e a documentación notarial xa que logo, alén das relacións entre autores que algunhas cantigas de sátira dan, poderemos ofrecer unha situación e unha cronoloxía (aproximadas) para os textos.

Outra circunstancia que se debe considerar, non tanto en relación á edición textual intrínseca senón á comprensión ordenada das cantigas, é a orixe dos cancioneros e dos arquetipos. Así, aínda que a propiedade de *A* sexa portuguesa desde o século XIII, o feito de estar copiado na corte afonsina determina unha xénese (un criterio) castelá e non portuguesa (o que non significa que tivesen que ser diverxentes ambas as dúas).

Así, necesariamente temos que considerar un antecedente de *A*, sexa este real ou virtual. É dicir, considerar un arquetipo ω , en soporte físico, que xa tivese organizada a separación por xéneros (*A* sería a copia do correspondente ao de *amor*), ou virtual, por extracción das *cantigas de amor* presentes en soportes físicos previos (cancioneros ou rótulos de autor). No caso de considerar a orixe afonsina de *A*, o arquetipo ω tería unha “data de corte” nunca posterior a 1284 (ano da morte de Afonso X) ou presumiblemente anterior nuns anos. Por iso ficarían excluídas outras cantigas de autores coetáneos e as de autores que escribisen posteriormente, tanto do arquetipo ω (necesariamente anterior) como de *A*¹.

Fose cal fose a posterior deriva dos manuscritos, o certo é que os apógrafos italianos *B* e *V* (sexa este unha copia do anterior ou unha copia en paralelo a el feita desde o

1 Naturalmente, ficarían excluídos tamén aqueles autores do ámbito cortesán portugués sen relación coa corte castelá.

cancioneiro chegado a Italia a comezos do século XVI) conteñen a práctica totalidade do corpus conservado. O corpus de *A* está practicamente contido en *B* e coa mesma secuencia, feito que necesariamente indica continuidade (se ben descoñecemos os códigos interpostos). Polo contrario, a presenza de *A* en *V* é case testemuñal².

2. As edicións

No proceso de edición do corpus conservado seguíronse as etapas lóxicas en calquera proceso de fixación textual dun cancionero:

1. Edicións diplomáticas.

Cancioneiro da Ajuda: Rothesay (1823) e H. Carter (1941).

Cancioneiro da Vaticana: E. Monaci (1875).

Cancioneiro da Biblioteca de Lisboa: E. Molteni (parcial, 1880), E. Paxeco Machado e J. P. Machado (semidiplomática, 1949-1964).

2. Edicións facsimilares.

Cancioneiro da Ajuda (1994).

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (1982).

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (1973).

Pergamiño Vindel (1915).

Pergamiño Sharrer (2005).

3. Edicións críticas de Cancioneiros: Varnhagen (1849)³ e C. Michaëlis (1904).

4. Edicións críticas por xéneros.

Cantigas de amigo: J. J. Nunes (1928).

Cantigas de amor (recolle as cantigas deste xénero non presentes no *Cancioneiro da Ajuda*): J. J. Nunes (1932).

Cantigas de sátira: M. Rodrigues Lapa (1970)⁴.

5. Antoloxías de uso escolar: Álvarez Blázquez (1975), Pinheiro Torres (1977), Gonçalves-Ramos (1983), Pena (1986), Deluy (1987), Arias Freixedo (1993).

6. Cancioneiros de autores en edición crítica (sen ser exhaustivos): Afons' Eanes do Coton (Gaspar 1995), Afonso Lopez de Baian (Lorenzo Gradín 2008), Airas Nunez (Fernández Pousa 1954; Tavani 1992), Afonso X (Paredes 1988), Bernal de Bonaval (Camargo-Iannone-Gobbi 1992), Bonifacio Calvo (Peláez 1897), don Denis (Moura 1847; Pimpão 1960), Estevan da Guarda (Pagani 1971), Estevan Fernandiz d' Elvas (Radulet 1979), Fernan Garcia Esgaravunha (Spampinato Beretta 1987), Fernan Paez de Ta-

2 Podería ser un indicio –sen máis certeza ca iso– da organización do cancionero que viaxou a Italia (e da colocación nel das cantigas de *A*) e ao mesmo tempo de como puido ser copiado *V*.

3 Para os datos bibliográficos desta edición e da de Rothesay, citada nas liñas precedentes, remito a Arbor Aldea (2005: 45).

4 De feito, é o resto das cantigas non editadas por Nunes.

lamancos (Martínez Pereiro 1992), Fernand' Esquio (Torriello 1976), Fernan Velho (Lanciani 1977), Johan Airas (Fernández Pousa 1959; Rodríguez 1980), Johan Baveca (Zilli 1997), Johan Mendiz de Briteiros (Finazzi-Agrò 1979), Johan Vasquiz de Talaqueira (Fregonese 2007), Johan Servando (Camargo-Iannone-Cury-Pereira 1990), Johan Zorro (Cunha 1949; Alvar 1969), Lopo Lias (Lapa 1964), Martin Codax (Cunha 1956), Martin Soarez (Bertolucci Pizzorusso 1992), Nuno Fernandez Torneol (Camargo-Iannone-Gobbi-Junqueira 1995), Martin Moxa (Stegagno Picchio 1968), Lourenço (Tavani 1964), Pai Gomez Charinho (Cotarelo Valledor 1934), Pero Garcia Burgalês (Fernández Pousa 1953; Blasco 1984), Pero Gomez Barroso (Camargo-Iannone-Cury-Pereira 1985; Machado 1981), Pero Mafaldo (Spina 1983), Pero Meogo (Azevedo Filho 1995; Ferrín 1966), Pero da Ponte (Fernández Pousa 1956; Blanquer 1988), Rodrigu' Eanes de Vasconcelos (Ferreiro 1992), Vasco Gil (Piccat 1995), Vasco Perez Pardal (Majorano 1979).

7. Corpus completo, depurado (Brea 1996).

A edición do corpus completo supuxo, sen dúbida, a posibilidade de dispor do conxunto da lírica medieval profana cun texto fixado de xeito homoxéneo e actual. Porén, e así xa o sinalei nalgures, ten un atranco que, na miña opinión, obstaculiza un emprego áxil. Refírome á ordenación alfabética das cantigas dentro de cada apartado de autor, rachando cos xéneros –o que impide apreciar a homoxeneidade léxica e estilística de cada autor– e rachando coa secuencia das cantigas nos cancioneros (é dicir, da súa transmisión codicolóxica).

Iso obriga o investigador a repasar unha e outra vez os textos ata completar as series de *A*, *B* ou *V*. Penso que unha boa solución tería sido manter esa orde alfabética no índice –de xeito que sería máis doada a localización– pero, no apartado de cada autor, ordenar as cantigas segundo a orde en que aparecen nos cancioneros. O caso de Martin Codax, paradigmático de ciclo ordenado e cerrado (*B* e *V* e *Pergamiño Vindel*), resulta especialmente lacerante.

En paralelo á edición do corpus completo que, repito, veu encher un baleiro importante, a dixitalización pode permitir novas maneiras de organizar o corpus. Porén, o conxunto segue a aparecernos homoxéneo nos planos temporal e espacial, de xeito que non sempre é posible distinguir as relacións entre autores, as influencias duns verbo doutros, os focos de creación, a influencia do nivel social dos autores (trobadores, segreiros, xograres), a evolución temporal dos tópicos.

Na actual edición non resulta doado poder discriminar aqueles autores (galegos, portugueses) que tiñan tamén como lingua persoal a que era a *koiné* lírica daquela, dos autores que só empregaban o galego-portugués como lingua de poetizar.

Tampouco é fácil afastar os que estiveron no círculo cortesán castelán dos que foron habituais da corte portuguesa. Ou, nun plano cronolóxico, os que poetizaron en tempos de Fernando III ou Afonso X en Castela e León, dos que o fixeron cando reina-

ban Sancho II, Afonso III ou don Denis en Portugal. E, de xeito semellante, agrupar por orixes sociais a trobadores, segreis e xograres.

Habería, pois, que organizar de xeito plural uns cancioneros en función das orixes xeográficas, sociais, contornos de composición, transmisión codicolóxica.

3. Unha proposta de edición plural

3.1. Unha edición popular

Unha das tarefas pendentes, na miña opinión, sería publicar o corpus conservado completo –coas actualizacións críticas que se fixeron nestes últimos anos– nunha edición accesible, en formato de peto (o modelo poderían ser as edicións, por exemplo, do *Canzoniere* de Petrarca, feita por Garzanti, ou do *Cancionero de Juan de Baena*, de Visor Libros). Unha ferramenta rigorosa mais accesible de prezo, que divulgue o corpus lírico galego-portugués e que resulte áxil de manexar para lectores e investigadores.

A base podería ser, perfectamente, a edición feita en Galicia con dirección de Mercedes Brea, mais coas correccións que sinalei verbo da ordenación das cantigas nos correspondentes apartados de cada autor.

3.2. Os cancioneros

Se comparamos a lírica galego-portuguesa coas outras líricas románicas medievais, xa que logo a provenzal, a prol da primeira temos que a lingua segue viva e que tras ela hai institucións sólidas. Por iso, e alén do traballo dos estudosos extraterrestriais, esas institucións teñen unha tarefa obrigada canto á promoción da lírica medieval propia.

Nese senso, penso que houbo un esquecemento do valor que teñen os cancioneros por eles mesmos. Os cancioneros, e máis no caso da lírica galego-portuguesa pola limitación de fontes, non só son os transmisores dos textos senón tamén os delimitadores dos mesmos.

Por iso, e pola distancia temporal de máis dun século desde a edición de Carolina Michaëlis do *Cancioneiro da Ajuda*, e de aínda máis tempo das edicións dos cancioneros apógrafos italianos, cómpre abordar novas edicións, co texto orixinal (malia que estea deturpado) e unha fixación textual das correccións, e un aparato crítico sucinto mais suficiente. Unhas edicións que asemade supoñan unha reflexión da transmisión textual e da formulación das hipóteses verbo dos arquetipos e códices interpostos perdidos e considerando que as cantigas *intrusas* son verdadeiras pistas para estudar a traxectoria dos manuscritos (Ventura 2004).

Especial atención habería que prestar ao *Cancioneiro da Ajuda*, despois da restauración financiada pola Fundação Calouste Gulbenkian (1999). Como sinala Mariña Arbor (2005: 48), faise necesaria unha edición crítica deste cancionero. As achegas feitas por diversos investigadores no centenario da edición de Carolina Michaëlis demostran que aínda quedan cousas por dicir do códice do Paço da Ajuda.

Tamén cabería explorar a posibilidade de tentar reconstruír o que foi o hipotético (mais existente) cancionero que viaxou a Italia a pedido de Colocci, do que derivaron a *Tavola Colocciana*, *B* e *V*. Seguindo a miña hipótese de *stemma codicum* (Ventura 2003), consideremos un cancionero (*Pt*) presente en Portugal a finais do século XV (suma dun arquetipo α e do cancionero ou algúns poemas de poetas portugueses daqueles anos), do que se tirou a copia viaxeira (*It*: sería o calco ou moi semellante a *Pt*), de quen derivaría *B*. Tanto se *V* derivou de *B* como se foi copiado directamente do hipotético *It*, a partir da suma da *Tavola Colocciana*, de *B* e das cantigas de *V* non presentes en *B* poderíamos ter unha reconstrución moi aproximada (malia os baleiros entre os autores inscritos na *Tavola Colocciana* e as cantigas ausentes dalgúns deles) do que foi o cancionero existente en Portugal a finais do século XV e, xa que logo, da copia tirada del que viaxou a Italia.

3.3. Os autores

Vaise completando a edición dos cancioneiros persoais de cada trovador, segrel ou xogar –xa que logo os máis destacados– (sinalemos a recente aparición dos xa citados de Johan Vasquiz de Talaveira e Afonso Lopez de Baian). Porén, cómpre a edición en formato divulgativo (de peto) das cantigas de don Denis. As únicas edicións foron as de Caetano Lopes de Moura (1847: *Cancioneiro d' El Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscrito Vaticano*. Paris: Aillaud) e a antoloxía feita por Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1960: *Cancioneiro d' El-Rey D. Dinis*. Coimbra: Atlântida). Que eu saiba, non hai ningunha edición completa que sexa accesible ao público interesado.

3.4. Un corpus cronolóxico

Outra das cuestións que, na miña opinión, segue a lastrar o conxunto do corpus lírico galego-portugués (e que a edición de Mercedes Brea, en tanto que primeira publicación completa do corpus conservado, non podía resolver) é a evolución cronolóxica da lírica medieval galego-portuguesa. Se ben resulta máis doado datar as cantigas de sátira que as de *amigo* ou de *amor*, penso que paga a pena intentalo e tirar claridade de onde sexa posible.

E en paralelo a esa cronoloxía habería que poder situar os ámbitos de produción de trobadores e xogares. Non tanto para afastar galegos, portugueses e forasteiros senón para poder analizar con detalle os mecanismos internos da linguaxe empregada (lingua nativa e lingua lírica adoptada), mimetismos, etc. Non esquezamos que a historia da lírica galego-portuguesa ao longo de máis dun século foi unha traxectoria viva, influída por factores externos de tipo político, social e estético e pola focalización nos centros de xénese (xa que logo as cortes reais castelá e portuguesa). Neste senso, contribucións novas como as de António Resende de Oliveira ou Xosé Ramón Pena verbo da autonomía dun foco xograresco galego obrigan a esquecer a visión plana (atemporal, unitaria) canto á súa xénese. E iso ten que ficar evidente en novas edicións.

3.5. Unha nova visión dos xéneros

Desde as edicións de Nunes para os xéneros de *amor* (é dicir, das cantigas presentes en *B* e en *V* mais ausentes de *A*) e de *amigo* (*B* e *V*) e da de Rodrigues Lapa para as restantes (agrupadas indiscriminadamente como de sátira ou *escarnho e mal dizer*), apenas houbo unha reformulación da división canónica plasmada en publicación. Son moitos os estudos sobre a pertenza ou non, por exemplo, de certas cantigas ao xénero de *amor* ou se cabería falar dun subxénero de parodia de *amor*.

Dun xeito semellante, ¿como considerar as cantigas con estrutura de *cantiga de amor* trobadoresca mais de voz feminina? ¿*Cantigas de amor* de *amigo*? Porque, non o esquezamos, un dos grandes misterios aínda non resoltos da lírica medieval galego-portuguesa é a convivencia entre o xénero de *amigo* de factura tradicional (paralelismo, leixaprén, etc.) e un xénero de *amor* de voz feminina (acceptemos esta convención) de estrutura claramente trobadoresca (rima, métrica, estrofas): ¿cal tirou de cal? ¿foron autónomas? ¿imitaron as *cantigas de amor* femininas unhas cancións tradicionais de voz de muller e abriron paso para que estas pasasen a un rexistro culto? E, entre as *cantigas de amigo*, ¿cales son enxebres e cales son mimetismo neotradicionalista? (Videira 2005; Gutiérrez 2005; Ventura 2005).

Outra tarefa pendente para a ecdótica da lírica medieval galego-portuguesa é a sátira política. Relegado normalmente o xénero de sátira por detrás dos máis “auténticos” de *amor* e de *amigo*, a sátira obscena e entre trobadores, segreis e xogares deixou esquecida a sátira política. Un baleiro por encher, sen dúbida, que illustre o século XIII no oeste ibérico no terreo da (contra) publicidade política, as loitas polas coroas e entre os cabaleiros.

Outro subxénero que se debe ter en conta no ámbito editorial, alén do estudo erudito, sería o das *cantigas de romaría*. Cantigas facilmente localizables xeograficamente e cuxa confección respondía moitas veces a circunstancias extraliterarias (publicitarias). Sería o caso de Airas Nunez, Airas Perez, Fernan do Lago, Johan de Cangas, Johan Ser-

vando, Nuno Treez, etc. Hai cantigas de xogares e hai mimetismo por parte de trobadores e por iso a edición dun cancionero específico permitiría contrastalas.

3.6. Unha lírica esquecida

Outro aspecto que algunha vez teremos que considerar, se ben esta contribución non é o marco axeitado, é o da continuidade dunha lírica en galego no reino de Castela, de xeito autónomo verbo de Portugal, despois da compilación feita polo Conde de Barcelos.

Así, a tradición trobadoresca rematou con esta compilación. E iso foi así en Portugal mais tamén en Castela, se por tradición trobadoresca consideramos unhas determinadas formas poéticas con acompañamento musical, obra dun mesmo autor. Porén, en terras castelás, xa que logo en Andalucía, houbo continuidade dunha lírica en lingua galega, se ben co paso do tempo ficou deturpada e fosilizada.

Esta produción poética, que acadou niveis de calidade considerables con Alfonso Álvarez de Villasandino, Garci Ferrandiz de Gerena ou o Arcediano de Toro, e que chegou, inclusive, ata o Marqués de Santillana (Vilavedra 1995: 298), era necesariamente unha continuación da produción lírica dos séculos XIII e XIV que nos transmitiron os cancioneros galego-portugueses.

Por iso, se ben cara a Portugal non representan apenas nada, se consideramos a *koiné* extraterritorial para estes cancioneros, procedería algún tipo de integración da poesía que Lang (1913) batizou como “escola galego-castelá”.

Este corpus está ben resolto ecdoticamente desde a primeira edición de Lang en 1913, ata a edición de Polín (1994), á marxe da súa natural inclusión nas edicións do *Cancionero de Baena* (cfr. Dutton-González Cuenca 1993).

Porén, habitualmente padece un exilio en terra de ningures. Para os estudosos da lírica galego-portuguesa non existe en tanto que allea á tradición dos cancioneros (A, B, V), por un criterio imposto desde a visión portuguesa. Unha limitación ata certo punto incompreensible, se atendemos a que a noticia dunha lírica medieval do oeste ibérico, sen ruptura coa poesía posterior en galego, xa a daba o Marqués de Santillana, noticia que sobreviviu á memoria dos cancioneros galego-portugueses. E, doutra banda, tampouco é considerada polos estudosos da lírica castelá por ser allea á lingua de Castela.

4. A maneira de conclusión

A traxectoria editorial do corpus lírico profano galego-portugués medieval, ao longo de case dous séculos, seguiu o proceso canónico canto aos seus cancioneros: edicións diplomáticas, edicións críticas, edición do corpus completo, edicións parciais

de cancioneros de autor, antoloxías (preferentemente para uso escolar e divulgativo). Porén, precisa de completar ese camiño cunha edición accesible, rigorosa e manexable do corpus completo, na liña das mellores coleccións de literatura medieval (Garzantia, Cátedra, Ariel, Castalia, Visor).

Tamén cómpre abordar nun futuro a edición autónoma (en formato popular) dos cancioneros que nos transmitiron a lírica profana galego-portuguesa medieval: *Ajuda* e o conxunto *Biblioteca Nacional e Vaticana*. E, con iso, unha edición do hipotético cancionero *Pt*, do que sería copia o cancionero trasladado a Italia (*It*), modelo para os dous cancioneros apógrafos italianos.

En paralelo, e verbo dos cancioneros de autor, cómpre encher o baleiro da ausencia nas librarías do cancionero completo de don Denis, nunha edición semellante á sinalada para o corpus lírico completo. E proseguir, naturalmente, coa edición de cancioneros de autor, ben de xeito individual, ben agrupados por afinidade de xénes (poetas de corte, xograres galegos).

Canto aos xéneros, os estudos críticos recentes permitiron rachar a división estanca entre *amor*, *amigo* e sátira. É preciso, en consecuencia, encarar edicións de *cantigas de romaría*, de cantigas de voz feminina mais con estrutura trobadoresca, de parodia ou *escarnio de amor* e de sátira política.

Bibliografía

- Alvar, M. (1969): *Las once cantigas de Joan Zorro*. Granada: Universidad de Granada [2ª ed.].
- Álvarez Blázquez, X. M. (1975): *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*. Vigo: Castrelos.
- Arbor Aldea, M. (2005): “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, in M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 45-120, e Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Arias Freixedo, X. B. (1993): *Antoloxía da poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Azevedo Filho, L. de (1995): *As cantigas de Pero Meogo*. Santiago de Compostela: Edicións Laivento [3ª ed.].
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.
- Blasco P. (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgalés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- Braga, J. T. (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 2 vols.
- Camargo, C. de O. – Iannone, C. A. – Cury, J. – Pereira, S. R. (1985): *Cantigas de Pero Gomes Barroso*. Araraquara: UNESP.
- Camargo, C. de O. – Iannone, C. A. – Cury, J. – Pereira, S. R. (1990): *Cantigas de João Servando*. Araraquara: UNESP.
- Camargo, C. de O. – Iannone, C. A. – Gobbi, M. V. Zamboni (1992): *Cantigas de Bernal de Bonaval*. Araraquara: UNESP.
- Camargo, C. de O. – Iannone, C. A. – Gobbi, M. V. Zamboni – Junqueira, R. Soares (1995): *Cantigas de Nuno Fernández Torneol*. Araraquara: UNESP.
- Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Presentación de M. C. de Matos, N. S. Pinheiro 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). Cod. 10991. Reprodução facsimilada*. Prefácio de J. Palma Ferreira e Apresentação de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (cód. 4803). Reprodução facsimilada*. Introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Carter, H. H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York-London: M. L. A.-Oxford University Press [reimpresión en New York: Kraus Reprint, 1975].
- Cotarelo Valledor, A. (1934): *Cancionero de Payo Gómez Charinho, almirante y poeta (Siglo XIII)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez [ed. facsímile, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984].
- Cunha, C. Ferreira da (1949): *O cancionero de Joan Zorro*. Rio de Janeiro.

- Cunha, C. Ferreira da (1956): *O cancionero de Martin Codax*. Rio de Janeiro.
- Deluy, H. (1987): *Trobadours galégo-portugais. Une anthologie*. Paris: P.O.L.
- Dutton, B. – González Cuenca, J. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Fernández Pousa, R. (1953): “Cancioneiro gallego de Pedro García Burgalés”, *Revista de Literatura* 4, pp. 123-160.
- Fernández Pousa, R. (1954): “Cancioneiro gallego del trovador Ayras Nuñez”, *Revista de Literatura* 5, pp. 219-250.
- Fernández Pousa, R. (1956): “Cancioneiro gallego del trovador Pero da Ponte”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 62, pp. 804-840.
- Fernández Pousa, R. (1959): “Cancioneiro gallego de João Airas, burgués de Santiago (s. XII-XIII)”, *Compostellanum* 4, pp. 251-290.
- Ferreiro, M. (1992): *As cantigas de Rodrigo’ Eanes de Vasconcelos*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Méndez Ferrín, X. L. (1966): *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- Finazzi-Agrò, E. (1979): *Il Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*. L’Aquila: Japadre Editore.
- Fregonese, R. (2007): *Joham Vaasquiz de Talaveyra. Poesie e Tenzoni*. Fregene: Edizione Spolia.
- Gaspar, S. (1995): *Libro dos cantares de Alfons’ Eanes do Coton*. Negreira: Concello de Negreira.
- Gonçalves, E. – Ramos, M. A. (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*. Lisboa: Ed. Comunicação.
- Gutiérrez García, S. (2004): “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses”, 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. 577-593.
- Juárez Blanquer, A. (1988): *Cancionero de Pero da Ponte*. Granada: TAT.
- Lanciani, G. (1977): *Il Canzoniere di Fernan Velho*. L’Aquila: Japadre Editore.
- Lang, H. R. (1913): *Cancioneiro Gallego-Castellano: Extant Galician Poems*. New Haven: Yale University.
- Lapa, M. Rodrigues (1964): *Cantigas de Lopo Lias*. Anadia.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d’ escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia [2ª ed.].
- Lopes, G. Videira (2004): “O Cancioneiro da Ajuda e a cuestión dos géneros”, 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. 357-371.
- Lorenzo Gradín, P. (2008): *Cantigas de Don Afonso Lopez de Baian*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Machado, M. C. Pereira (1981): *As cantigas de amor e de amigo de Pero Gómez Barroso*. Rio de Janeiro.
- Machado, E. Pacheco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Antigo Colocci-Brancuti. Leitura, Comentários e Glossário*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, 8 vols.

- Majorano, M. (1979): *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*. Bari: Adriatica Editrice.
- Martínez Pereiro, C. P. (1992): *As cantigas de Fernan Paez de Talamancos*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- 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.
- Moura, C. Lopes de (1847): *Cancioneiro d' El Rei D. Diniz pela primeira vez impresso sobre o manuscrito Vaticano*. Paris: Aillaud.
- Nunes, J. J. (1928): *Cantigas d' Amigo dos trovadores galego-portugueses, edição crítica, acompanhada de introdução, comentário, variantes e glosário*. Coimbra: Imprensa da Universidade [nova edición, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, 3 vols.].
- Nunes, J. J. (1932): *Cantigas d' Amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra [nova edición, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972].
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibrí.
- Pagani, W. (1971): "Il Canzoniere di Estevan da Guarda", *Studi Mediolatini e Volgari* 19, pp. 53-179.
- Paredes, J. (1988): *Alfonso X. Cantigas profanas*. Granada: Universidad de Granada.
- Peláez, M. (1897): *Vita e poesie di Bonifacio Calvo, trovatore genovese*. Torino.
- Pellegrini, S. (1969): "Il canzoniere di D. Lopo Liáns", *Annali Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 11, pp. 155-192.
- Pena, X. R. (1986): *Literatura galega medieval*. Vol. II. *Antoloxía*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Pena, X. R. (2004): "A singularidade do *Cancioneiro da Ajuda* e o 'desvío' galego", 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. 485-496.
- Piccat, M. (1995): *Il canzoniere di Don Vasco Gil*. Bari: Adriatica Editrice.
- Pimpão, Á. J. da Costa (1960): *Cancioneiro d' El-Rey D. Dinis (Antologia)*. Coimbra: Atlântida.
- Polín, R. (1994): *Cancioneiro galego-castelán. Corpus lírico da decadencia*. Sada: Edicións do Castro.
- Radulet, C. M. (1979): *Estevam Fernandez d'Elvas. Il canzoniere*. Bari: Adriatica Editrice.
- Rodríguez, J. L. (1980): *El cancionero de Johan Airas de Santiago. Edición y estudio. Verba, Anuario Galego de Filoloxía*, Anexo 12. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Spampinato Beretta, M. (1987): *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*. Napoli: Liguori Editore.
- Spina, S. (1983): *As cantigas de Pero Mafaldo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Stegagno Picchio, L. (1968): *Martin Moya. Le poesie*. Roma: Edizione dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1964): *Lourenço. Poesie e tenzoni*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Tavani, G. (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Tavani, G. (1992): *A poesía de Airas Nunez*. Vigo: Galaxia.
- Toriello, F. (1976): *Fernand'Esquyo. Le poesie*. Bari: Adriatica Editrice.
- Torres, A. Pinheiro (1977): *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa*. Porto: Lello&Irmãos.

- Vasconcelos, C. Michäelis de (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer [reprint, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.].
- Ventura, J. (2004): “As cantigas intrusas do *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. 485-496.
- Ventura, J. (2005): “Algunes reflexions sobre la formació dels arquetips galaicoportuguesos medievals”, in R. Alemany – J. Ll. Martos – J. M. Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat d'Alacant, vol. II, pp. 1575-1586.
- Ventura, J. (2007): “La recuperación casticista de Don Denís: ¿Una invención para una literatura nacional?”, in A. López Castro – L. Cuesta Torre (eds.): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. León: Universidad de León, vol. II, pp. 1109-1116.
- Vilavedra, D. (coord.) (1995): *Diccionario da Literatura Galega*. Vol. I. *Autores*. Vigo: Galaxia.
- Zilli, C. (1997): *Johan Baveca. Poesie*. Bari: Adriatica Editrice.

Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do *Cancioneiro da Ajuda*: o seu copista é ¿un copista-corrector?*

Antonio Fernández Guiadanes
Universidade de Santiago de Compostela

Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas
Génesis, cap. I

1. O *Cancioneiro da Ajuda*: de copistas e editores

Carolina Michaëlis foi a primeira filóloga que se enfrontou con rigor e método, na súa edición de 1904, ós múltiples problemas que presenta o *Cancioneiro da Ajuda* (A). Xunto á presentación crítica das cantigas, a erudita alemá legábanos un volume maxistrado de estudo teórico de multitude de aspectos do códice, paleográficos e codicolóxicos, dos autores que nel compoñían, das épocas da escola trobadoresca, da xénese da tradición manuscrita, etc. O seu labor veríase completado, en certo modo, algúns anos máis tarde, en 1941, cando H. H. Carter achegaba ós ollos dos lectores, na súa edición diplomática, por primeira vez parte da grafía e a distribución real dos poemas presentes nos folios do vetusto manuscrito¹; mais só en 1994 a edición facsímil do códice lisboeta permitiría contemplar e facerlles ver a moitos estudosos a verdadeira materialidade do códice custodiado no Pazo da Ajuda.

Tanto para Michaëlis coma para Carter, unha única man transcribira o cancionero, unha man que, en palabras da investigadora,

clerigo ou leigo, era em todo o caso um perito, perfeitamente familiarizado com a linguagem e versificação dos trovadores e esmerou-se em reproduzir com toda a exactidão os originaes (Michaëlis 1990, II: 157).

Esta afirmación, baixo a mirada do paleógrafo luso Borges Nunes, sería rebatida pola profesora M. A. Ramos (1994: 27-70) no estudo que acompaña a devandita edición facsimilar. A filóloga portuguesa concluía alí que as mans que interviñeran na

* Este traballo insírese no proxecto de investigación PGIDIT06CSC20401PR, subvencionado pola Xunta de Galicia no período 2006-2009.

¹ Michaëlis adoptara, acertada ou desacertadamente, para a súa edición certas grafías dos cancioneros italianos e completara con poemas destes mesmos códices o seu cancionero naqueles lugares considerados por ela lacunares.

elaboración do manuscrito foran, como mínimo, dúas: “A primeira [copiaría] até ao f. 79 e a segunda deste fólio em diante até ao final do códice” (1994: 39).

O extenso elenco de publicacións de M. A. Ramos acerca de *A* fixou os alicerces que guiaron (principalmente, no relacionado co eixo paleográfico-codicolóxico) o traballo dos interesados na lírica profana galego-portuguesa, entre os que cómpre destacar a M. Arbor Aldea, quen levou a cabo unha atenta revisión do estado da cuestión en sucesivos artigos (pode verse, a modo de compendio, o de 2009a) e que, na actualidade, se encontra preparando, como anunciou en 2004, unha edición crítica interpretativa de *A* como manuscrito único, que xa ten suscitado por parte da crítica máis especializada algúns “pequenos regatos de tinta”.

Finalmente, dez anos despois do avance de Ramos na delimitación das mans, e baseándose nas letras de espera e nun circunscrito estudo da morfoloxía do *z*, a paleógrafa S. Tavares Pedro (2004) concluíu que eran tres as mans que confeccionaran o controvertido cancionero². Outros investigadores como Mariño Paz-Varela Barreiro (2005: 309-374), ou Arbor Aldea-Varela Barreiro (2008: 419-442), malia que nalgún momento puntual dos seus estudos barallasen a posibilidade de que interviñesen algunhas outras mans no proceso de copia, non chegaron a establecer de forma concluínte mans diferentes das delimitadas pola crítica precedente. Desde o noso punto de vista, a existencia de tres mans na transcrición do cancionero é innegable, mais coidamos que podemos precisar un espazo de traballo diferente ata o de agora sostido para a última das mans descubertas.

Nun traballo recente aínda inédito (Fernández Guiadanes-Rio Riande 2010), cando estudabamos o uso do punto como delimitador de verso en *A*, chegamos á conclusión de que, con respecto ó seu uso, podíamos sinalar dous modelos tendo en conta a asistematicidade ou sistematicidade no uso deste signo. A primeira destas manifestacións constatábase na maior parte do cancionero e respondía a un uso irregular deste elemento como delimitador de verso na cobra, tanto na primeira coma nas restantes (ff. 1-39v e 40v-79r). Pola contra, do f. 79v ata o final e no f. 40r, o uso deste punto adquiría unha función claramente sistemática: só se empregaba, e sempre delimitando verso, na primeira cobra (aquela na que lle víamos un claro valor rendible). Formulábase alí, trala lectura do estudo de S. Pedro, que o uso deste elemento podería ser propio do copista dos dous cadernos finais, individuo ó que a paleógrafa tamén lle adxudicara a copia do f. 40r. Á nosa teoría só se opoñía o f. 79r, que parecía responder ó modelo asistemático. Foi este o feito que nos levou a centrarnos no recto deste folio e a

2 A investigadora leva a cabo, ademais, un estudo paleográfico de tódalas anotacións marxinais presentes no códice. Nas de época trobadoresca, distingue a intervención de dúas mans: unha que clasifica como a dun revisor e outra a como dun corrector. As actas do congreso no que foi lido o traballo están aínda hoxe sen publicar. De tódolos xeitos, a investigación de Tavares Pedro está accesible na rede: <www2.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf>.

considerar que o copista quizais non estivese ben identificado. A medida que buscábamos os puntos nos folios do manuscrito íámonos fixando nunha serie de diferenzas en moitas das letras. Quizais sexan todas microvariantes *ancillarum*, pensabamos nalgún momento, pero, como todo, o que é ancilar pode ser de moita axuda: diferentes trazos nas formas dos *d* unciais, nos *r* (sobre todo nos de final de liña, pero tamén naqueles que presentaban un formato maiúsculo nun contexto non de inicio de verso ou de poscapital), nos *s* (e non só naqueles prolongados na súa parte superior a modo de enchemento de caixa), e, centrados no f. 79r, dos *y*.

2. O folio 79r³: particularidades gráficas

Co f. 79r comeza o caderno XIII, que na proposta de Ramos era, xunto cos cadernos XII e XIV do cancionero, de man do segundo dos copistas por ela identificados. Como dixemos, foi S. Pedro quen afirmou que o caderno XII (excepto o f. 74r) fora copiado por unha man distinta da que escribira os cadernos XIII e XIV, e que, ademais, esta copiara tamén o f. 40. Así pois, segundo a paleógrafa, os cadernos XIII (que comeza no folio que nos ocupa) e XIV son froito dunha única man.

En liñas xerais, ámbalas dúas investigadoras e aqueloutras persoas que teñen escrito sobre o tema, despois do dito pola paleógrafa portuguesa, coinciden hoxe en sinalar unha man 1 (α), que traballa do f. 1r ó 74r (cadernos I-XII), unha man 2 (β), que intervén no f. 40r e desde o f. 79r ó 88v (cadernos XIII e XIV) e unha man 3 (γ), que transcribe desde o f. 74v ó f. 78v (caderno XII, menos o f. 74r).

Nós cremos que no f. 79r poden acharse certas particularidades que nos permitirían propoñer una división un tanto diferente, aínda que non substancial, na delimitación do traballo dos escribas: unha man 1, entre os ff. 1r-74r (I-XII), unha man 2, no f. 40r e desde o f. 79v ata o final do códice (parte do caderno XIII e todo o XIV), e unha man 3, que interviría do f. 74v ó f. 79r (caderno XII e parte do XIII). Co obxectivo de dar conta disto, levaremos a cabo un estudo paleográfico e codicolóxico dalgúns aspectos do cancionero, aínda que nos circunscribiremos fundamentalmente á análise pormenorizada do *ductus* da grafía y ó longo do códice e, en menor medida, doutras grafías, e da impaxinación do f. 79r e dos seus “hijuelos”, isto é, os anteriores (ff. 74v-78v, supostamente copiados por un copista), así como dos posteriores (todos eles supostamente copiados por outro copista).

3 No traballo procuraremos falar case sempre de folios, e pouco de cadernos (e, cando o fagamos, farémolo por Ramos 1994, tendo en conta que para o particular é vital recoñecer que o caderno XII no traballo desta investigadora está formado polos ff. 74-78, mentres que, posteriormente, o f. 74 sepárase deste caderno e denomínase XI^a en Ramos 2004 e XIII en Arbor 2009a). Queremos dicir que non nos enfrontaremos á formación variada e cambiante denominación e numeración dos cadernos sufridas ó longo dos anos cada vez que alguén “remexe” no códice. Para este particular véxase a propia Michaélis (1990, II: 147-150), Ramos (1994: 67-70; 2004: 28) e Arbor Aldea (2009a).

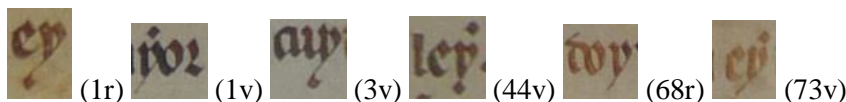
É sabido que a letra do noso manuscrito,

(...) con excepción da última parte, mais gotizante, corresponde à forma caligráfica solene da carolina final –ou de “transición”, ou “románica”– executada num estilo semellante aos códices castelhana-leoneses do reinado de D. Afonso X (Ramos 1994: 38-39),

unha gótica debedora dos modelos franceses, que, a dicir de Borges Nunes (1969: 12), ponse en práctica “em 1250, ao pé da consolidación do ‘francês’ D. Afonso III”. Nesta letra gótica uniforme intentaremos, entón, a individualización do *ductus* da devandita graffía, pois pensamos que, máis alá da experimentada competencia de quen escribe (referímonos ós copistas), pódense illar nela certos elementos que contribúen a defini-lo ideal caligráfico do copista, ó mesmo tempo que nos permiten focaliza-la nosa atención nos seus trazos distintivos (moitas veces mínimos).

2.1. Estudo do *ductus* do y

Considerar unha morfoloxía particular para os y do f. 79r levounos a realizar unha pescuda exhaustiva ó longo do códice (partindo, nun primeiro momento, das tres mans establecidas por Pedro), co fin de distinguir as tres morfoloxías diferentes no trazado da letra para A. Esta pescuda resultou pouco afortunada: fronte a folios onde aparecía unha letra cunhas características particulares atopabamos outros espazos onde esta graffía adquiría trazos diferentes. Por exemplo, nos ff. 1-74r⁴ (da denominada man 1 por Ramos, man α por Pedro) podíamos particularizar, polo menos, tres tipos de y (véxanse, ademais destes exemplos, os que ofrecemos na Táboa 1 nas columnas F, G, H e I):

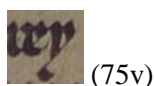


O primeiro que reclama a nosa atención é o feito de que o segundo, o cuarto e o sexto destes y presentan o signo alográfico (un punto semellante, en moitas ocasións, ó signo de abreviatura xeral que se usa no códice) característico deste tipo de letra. Ade-

4 Falando destes folios, dicía Ramos que recordaba “di avere subito espresso alcune riserve sulle micro variazioni intervenute nella prima parte della copia. In realtà, la trascrizione di questo ampio settore non poteva comportare una rappresentazione grafica costante omogenea nella riproduzione di oltre settanta fogli con componimenti lirici. Ritenevo perfino che alcuni cambiamenti verso la fine del codice mostrassero movimenti oscillatori. Ma con questo tipo di scrittura *gotica textualis* non mi sembrava opportuno stabilire settori grafici chiaramente isolati e differenziati. Così mi sono solo permessa di rilevare alcune piccole variabili che ho designato con *mano 1a*, *mano 1b*, *mano 1c*, ecc. a contrassegnare aspetti più o meno tipizzati di una stessa mano o, perlomeno, di una stessa scuola grafica” (2009: 485-486).

mais, entrando xa na morfoloxía da letra, coidamos ver diferenzas apreciables nas caudas e, sobre todo, nos remates destas.

Do f. 74v ó 78v (da denominada man 2 por Ramos, man β por Pedro) atopamos (véxase Táboa 1, columna E):

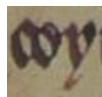


(75v)

E dos ff. 79r a 88v (parte tamén da man 2 por Ramos, man χ por Pedro):



(79v)



(81v)



(85r)

Destes últimos tres exemplos, os dous primeiros seméllanse no remate da cauda, mais diferéncianse por presentar (ou non) punto, mentres que o terceiro achégase ó primeiro no emprego do signo alográfico e afástase dos dous no remate.

Como dicíamos máis arriba, a uniformidade da letra gótica non colabora á hora de distinguir copistas. Aínda así, cando escribimos sempre hai trazos que diferencian a escrita dunha persoa da doutra, malia que as letras presenten uns trazos xerais. Á vista dos exemplos do f. 1 ó 74r, debemos preguntarnos qué particularidades gráficas son voluntarias por parte do copista e cáles poden ser realizadas involuntariamente debido a diferentes factores, como a rugosidade do pergamiño, o cansazo do copista, o desgaste da pluma, o cambio da tinta, etc. Como se pode observar na Táboa 1, columna A, no f. 79r ningún dos *y* presenta punto no espazo superior, e as caudas traen todas unha marcada curvatura cara á dereita e un remate tamén ben marcado (feito que destaca o contraste entre o perfil do caído e o grosso do remate):



(79r)

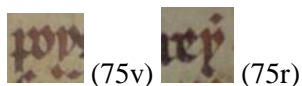
Pola contra, no f. 79v observamos (Táboa 1, columna B) que uns presentan punto e outros non e, malia que a cauda tamén dá conta dun trazado curvo cara á dereita (non tan marcado coma no caso anterior), o remate non é tan marcado:



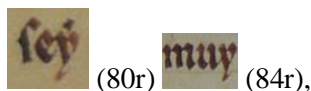
(79v)

Ante tal situación, vexamos, en primeiro lugar, qué acontece nos folios anteriores. Centrémonos nos ff. 74v-78v (Táboa 1, columna E), nos que Pedro distinguiu un novo copista. Como pode comprobarse nos exemplos que alí aparecen, dese corpus só un *y*

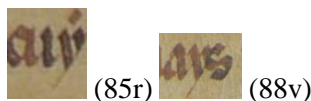
ten punto na parte superior, e tódalas caudas mostran un trazo curvado á dereita xunto a un remate ben marcado:



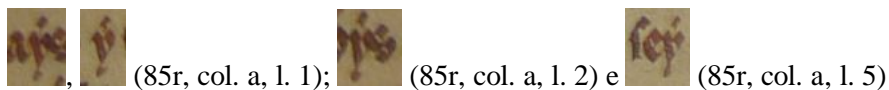
Comprobemos, a continuación, qué é o que sucede entre os ff. 80r e 88v, zona copiada, segundo Pedro, pola man χ . Dos exemplos ofrecidos para estes folios (Táboa 1, columnas C e D) despréndese unha bipartición que non responde á aparición do punto superior no y , senón ó diferente trazado que presenta a cauda. Nos ff. 80r-84v vemos (Táboa 1, columna C):



mentres que nos ff. 85r-88v aparecen (Táboa 1, columna D):



Salta á vista que a cauda destes dous últimos exemplos é completamente fina e sen remate, probablemente trazada co canto da pluma. ¿Estamos aquí ante un acto voluntario por parte do copista ou ante un escriba distinto?, ¿deberase este trazo a un cambio de pluma? Cremos poder afirmar, provisionalmente, dado que os outros aspectos que tratamos non nos din o contrario (aínda que non descartamos que se teña que facer unha análise máis polo miúdo destes folios e dos precedentes por se revelasen novos datos), que neste caso pode ser que esteamos ante un cambio de pluma. De feito, os primeiros exemplos que atopamos no f. 85r son semellantes ós dos ff. 79v-84v:

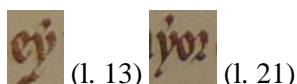


Procuraremos darlle una explicación a este panorama tinxido de asistematicidade a través da análise desta grafía no resto do cancionero.

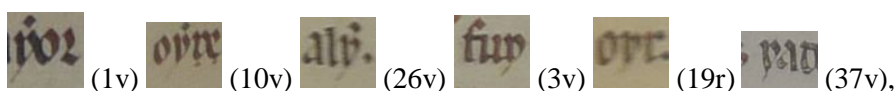
S. Pedro afirmara no seu estudo que o f. 40r fora escrito polo copista que ela denominaba χ^5 . Por sorte, consérvanse neste folio dous y con punto enriba, grafías que

5 Outro dato que podemos achegar que nos dá indicios neste sentido e que se pode comprobar no Apéndice (Táboa 2 e 3) é a forma do O en posición postcapital de cantiga. Neste folio podemos observar que esta vocal presenta unha fendadura na súa parte latero-superior dereita. Esta mesma característica preséntana os o postcapitais que atopamos nos cadernos XIII (sen contar o f. 79r) e XIV.

pola súa forma semellan as que usa o amanuense entre os ff. 80r-84r (aínda que nestes folios o y pode ou non levar este signo):

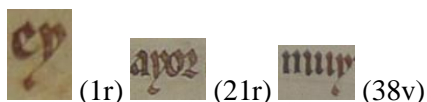


Mais para os exemplos transmitidos entre os ff. 1-39r, dos que dámos conta na columna F da Táboa 1,



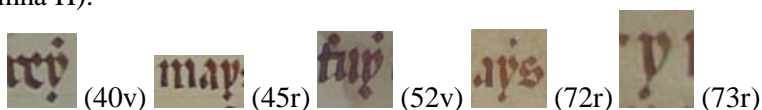
podemos afirmar que, unha vez máis, non estamos ante un contexto uniforme no que respecta ó uso do punto. Polo que se refire á forma, malia as pequenas variacións que se poden dar no corpo da letra, as caudas mostran un aspecto regular, de trazo fino inclinado cara á dereita, que, en casos como o do exemplo do f. 10v, esta pode estar case apagada por completo.

Pola contra, na columna G rexistramos exemplos para estes mesmos folios como os seguintes:



Teñen a particularidade, estes e tódolos exemplos desta columna da táboa, de non posuíren punto e presentaren unha cauda curvada cara á dereita e con remate marcado. Sorprendentemente, non estamos ante a escritura do copista que intervén nestes folios, senón ante letra escrita sobre raspaduras levada a cabo polo corrector (tomámo-lo termo de S. Pedro), que introducía as notas marxinais feitas polo revisor.

Entre o f. 40v e 74r⁶ sinalamos os seguintes exemplos (véxanse outros na Táboa 1, columna H):



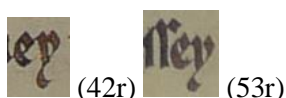
Na maioría destes folios poderíamos caracteriza-los y por presentaren unha cauda case horizontal e moito máis curta das ata agora apuntadas, e por posuíren unhas veces

Pola contra, tódolos outros o rexistrados nesta posición no cancionero presentan esta fendadura na parte latero-medio/inferior esquerda (véxase a Táboa 2).

6 Deixamos á marxe, polo de agora, o f. 46v por presentar características particulares que comentaremos máis adiante.

punto e outras non. Estes folios, segundo Ramos⁷ (1994: 39) e Pedro (2004), pertencen, xunto cos 1r-39v, ó primeiro dos copistas. Entón, a uniformidade na cauda dos que atopamos nos folios anteriores ó 40r, fronte a estoutros exemplos, indicarannos ¿un cambio de copista?, ¿un cambio de pluma ou de tinta?, ¿un cambio de momento de copia?, ¿microvariacións? ...

Nesta sección do códice, ó lado dos anteriores témo-los que a seguir mostramos (véxase tamén na Táboa 1 a columna I):



que, xunto coa materialidade do pergamiño, nos indican que nos encontramos ante exemplos que o corrector realiza sobre as raspaduras.

Se ben é certo que un copista, co paso dos días, por mor dos cambios de pluma, as particularidades da folla de pergamiño, incluso coa diferenza entre pelo e carne, etc., podería ofrecer pequenos cambios no trazo das grafías, non cremos posible que o identificado como man 1 poida mostrar un procedemento de copia tan dispar no uso de *y*, cun caído inferior curvado cara á esquerda e pouco fino, ás veces case imperceptible, entre os ff. 1-39v e que, a partir do f. 40r, use un *y* completamente distinto, que, ademais de presentar un caído moito máis recto, amosa a maioría das veces un punto de apoio ó final deste.

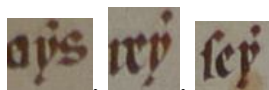
Polo que atinxe ó f. 46v⁸, pódese dicir que notamos unha diferenza no tamaño da letra entre as sete primeiras liñas (que rematan a cantiga comezada a copiar na col. b do recto do f. 46) e as outras dúas pezas copiadas neste folio⁹. A segunda particularidade

7 Lembremos que a estudosa considera que dentro da “mão1”, habería “mão1a, mão1b, etc. (...) momentos mais ou menos distintos da mesma mão”. A situación no *ductus* do *y* é máis ou menos clara, sobre todo entre os ff. 40v-54r; a partir de aquí, e como pode comprobarse na Táboa 1, columna F, o trazado non sempre é regular, polo que haberá que estudar outros elementos (microvariacións que, se cadra, non debemos considerar *ancillarum*) que nos poidan dar máis luz ó respecto. Aínda así, cremos que este elemento, xunto co tamaño da letra, as miniaturas no verso do folio, o tamaño destas, a diferenza milimétrica do intercolumnio, unha maior preponderancia ó uso de letras para completa-la caixa de escritura, etc. quizais nos deberían levar a afirmar, cando menos, a presenza dun cuarto copista: hipótese que en traballos posteriores tentaremos confirmar.

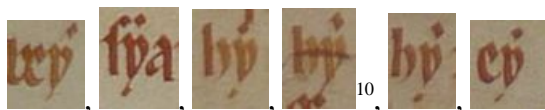
8 A este folio pretendemos dedicarlle un traballo específico, posto que cremos que pode haber diferenzas claras entre as dúas mans que aquí, de forma hipotética, barallamos. De feito, podemos tamén documentar un uso diferente do punto como delimitador versal (Fernández Guiadanes-Rio Riande 2010) no que se empregaría sistematicamente na primeira cobra (a non ser que o fin do verso coincidise co remate da liña de escritura) e nas restantes cobras e na finda só se empregaría no último dos versos que a compoñen.

9 Con respecto a este folio, “solto com rebarba de corte integrado no caderno 8, mas cosido agora separadamente entre o caderno VII e o caderno VIII, após o recente restauro do *Cancioneiro da Ajuda*” (Ramos 2005: 395), manifesta a profesora (2005: 395, nota 35) que: “Quanto ao fólho 46v que contém a cantiga A 183 [cantiga da que fala polo uso de <h>] apresenta uma *mise en texte* que

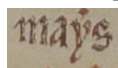
que debemos salientar é a diferenza que atopamos entre os tres y transmitidos nos sete primeiros versos:



(semellantes ós dos ff. 41r-74r), fronte a estoutros que aparecen no resto do folio:



¿similares a algúns dos do copista dos ff. 1-39v, dos do copista dos ff. 79v-82v e f. 40r ou doutro copista aínda non individualizado?), deixando á marxe o que aparece escrito sobre raspadura na liña 16 da col. b:



, que presenta punto e unha cauda que ten un trazado curvo cara á dereita, sen o remate marcado que sinaláramos para os exemplos do corrector. Fronte ó escrito sobre outras raspaduras, nas que podemos afirmar, sen lugar a dúbida, que quen escribe é o corrector, neste caso temos as nosas reservas. Engadímoslle a isto que as interven-

não é característica de inicial de ciclo de um Autor, mas de interior ou, mais provavelmente, de final de ciclo com um pequeníssimo espaço na col. b (actual) que deve corresponder, muito provavelmente, a um final de Autor”. A investigadora afirma que a *mise en texte* non é característica de inicial de ciclo de autor: non nos explicamos cómo pode falar dun comezo de ciclo de autor (non porque esteamos ante un verso dun folio, feito non anormal neste cancionero) despois da transcrición na mesma col. a, e precedendo a cantiga A 183, de sete versos da cantiga anterior, A 182 (a súa copia comeza na col. b do recto do folio). Tampouco entendemos a qué se refire co pequenísimo espazo na col. b: ¿no comezo, despois das seis liñas da cantiga A 183 ou no final da columna e do folio?; de ser no final da columna, o feito de que esteamos nun final de ciclo non só se comproba cos datos que ofrece A, senón tamén cotexando esta zona textual con B e C, malia que tamén poidamos pensar que ese pequeno espazo poida non ser final de ciclo (senón final dun folio que continuaría noutro). Finalmente, é tamén insólito o cualificativo “actual” que insire entre parénteses despois de col. b: ¿estarase a referir ó estado actual do f. 46, colocado despois do caderno de Évora? ¿ou ó caderno que na actualidade constitúe? Como ben dicía dona Carolina “folha avulsa” quizais “collocada aquí á toa. Razón tería Michaëlis e, se cadra, habería que poñela antes dos folios evorenses.

- 10 ¿*Incipiens error* ou tachado do revisor ou algunha outra persoa? En todo o folio (recto e verso) este sería o único problema de hipermetría, se exceptuamos o ditongo que habería que realizar na l. 5 da col. b entre *cedo e* para logra-la isometría versal. A respecto dos riscados, pode ser interesante traer a colación o f. 24r no que atopamos unha situación semellante, isto é, un verso hipémetro (na col. b, l. 13) no que se risca unha palabra para logra-la isometría:



(en B 203 a lectura que trae o códice tamén é hipémetro, malia que a lectura sexa diferente: *mff*). Ademais, neste mesmo lugar temos a nota marxinal do revisor *el me* (l. 22) introducida polo corrector. Noutra orde de cousas, malia que poida parecer que o *y* presenta un remate na cauda típico do corrector, debemos advertir que esta marca non é máis cá parte superior dun *f* que está na liña inferior.

cións do corrector presentan unha tinta máis escura e un trazado máis curto e groso. ¿Poderíamos pensar que, neste caso, a corrección é froito dun *incipiens error* por parte do copista do texto?¹¹

Un pequeno *excursus* faise necesario. En liñas xerais, á hora de escribir hai actos voluntarios e actos involuntarios. O habitual é que os actos voluntarios adquiren unha certa sistematicidade na escritura: por exemplo, unha persoa pon un pequeno círculo sobre un *i* no canto dun punto, ou outro trazo similar, porque é algo propio da súa escritura; porén, un cambio de bolígrafo pode facer varia-lo trazado deste punto baleiro no medio nun punto sen esta característica. É este un aspecto que debemos ter en conta á hora de analizarmos formalmente a escritura do códice. Sen perder de vista este principio, observamos que no f. 79r tódolos *y* presentan unha morfoloxía particular e regular: o seu *ductus* é semellante ós que aparecen nos folios do caderno anterior (agás o 74r), polo que podemos dicir que ofrecen un *continuum*; por outra banda, vimos que a morfoloxía que presentan estes *y* aparece tamén en folios illados na primeira parte do cancionero (ff. 1-72r).

Temos, pois, que estes *y* dos ff. 74v-79r teñen un correlato descontinuo nos ff. 1-72 nos que actúa o corrector, un individuo que mostra unha gran regularidade en tódolos *y* que escribe (excepto tres: dous nas correccións e un no f. 75r). A coherencia e sistematicidade atopámoslla ó feito de que todos estes *y* que aparecen espallados entre o f. 1r e o 72r (lugar onde o corrector escribe o último *y*) presentan a mesma morfoloxía, é dicir, un *y* cunha cauda máis ou menos longa e inclinada cara á dereita cun remate moi

11 Na mesma columna atopamos outros indicios de raspaduras; incluso na última liña alí transcrita pode comprobarse un espazo entre *pl...éu*, espazo raspado no que non se chegou a escribir (segundo ó confronto con *B 677* e *V 279*) un *l: per/por ll' eu dizer*, aínda que poidamos pensar nun caso de *l* pola palatal lateral. ¿Poderíamos supoñer que o copista se atopaba ante textos que tiña que adaptar graficamente? Afirmar Ramos (2009: 477) que “risulta subito chiaro che i prodotti testuali del nostro *Canzoniere* non corrispondono a una sobria copia da un modello stabile”. A estabilidade, ou non, pódese ver, sen ir máis lonxe, nas formas que aparecen nas notas marxinais e a maneira cómo as introduciu o corrector. Así, como se verá máis adiante, formas que o revisor escribe con *y* o corrector introducéas con *y* ou *i*, ou mesmo palabras rematadas en *-m* (*affam*, f. 53r, col. a, l. 15) son introducidas no texto polo corrector con *-n*. Se nesta copia de texto vemos unha adaptación que o corrector fai do texto do revisor que se copia das marxes, máis sorprendente aínda é que el mesmo adapte as súas supostas notas marxinais. Segundo S. Pedro, a nota do f. 26v, col. b, ls. 3-4 é de man do corrector, quen, ó introduci-la no texto, leva a cabo unha serie de adaptacións que vén poden ter que ver co espazo que debe encher ou coa norma adoptada para a escritura libraria fronte á das marxes; poñemos primeiro a lección da nota e despois a introducida no texto: a) *q̄ / que, grā / g^an, ffen / fen, gran / grā*; b) *q̄ / que, q̄rria / querria, nulla / nulla, rrē / ren*, nota que S. Pedro di, por erro, que está no f. 20v, col. a, l. 6, na marxe esquerda, cando en realidade está situada no f. 21r, col. b, l. 6, na marxe dereita. Con respecto a estas raspaduras non corrixiadas (non enchidas con texto) parécenos de novo pertinente traer aquí a colación o f. 24r. Nas ls. 7-8 aprécianse con claridade dous espazos raspados nos que non se escribiu:

que nunci ome melloz. l. 7 (a lección de *B 202* sería *uyo*).

tal se dš me leirauer. l. 8 (a lección de *B 202* sería *nē*).

pronunciado. Imaxinemos que as plumas non se desgastasen e que o copista que transcribira os ff. 74v-78v lla deixase ó que meteu as correccións, e que este, á súa vez, lla prestase ó que escribiu o f. 79r, e que este, despois de escribir o recto do folio, a cambiase (ou cambiase de tinta). Como todos estes datos poderían considerarse pequenas variacións e ser refutados, imos engadir un acto que cremos absolutamente voluntario. Dáse a circunstancia de que ningún dos y do f. 79r presenta o punto enriba, acto que definimos como voluntario, cando o contrastamos con todos aqueloutros que presentan punto non sistematicamente. Este acto voluntario no emprego ou non do punto enriba do y atopámolo no verso deste mesmo f. 79 (presuntamente, escrito pola mesma man cá do recto) e nos folios que seguen ata o final do manuscrito de forma asistemática. Pola contra, o feito de non escribir nunca o punto enriba do y, un feito tamén voluntario, podemos rexistralo entre os ff. 74v e 78v (menos nun caso) e en todos aqueloutros (espallados entre o f. 1r e 72r) nos que o corrector interveu no texto (excepto en dous casos que, por asistemáticos, poderíamos consideralos involuntarios). Malia que todos estes datos nos poderían levar a afirmar que estamos ante unha mesma persoa que escribe os ff. 74v-79r e, cando menos, tódalas correccións nas que atopamos este y, achegaremos, nos seguintes apartados, información complementaria que, cremos, avala e reforza esta nosa hipótese, isto é, a presenza dun copista-corrector.

Recapitulemos o que se dixo neste punto:

1) os y do f. 79r (*continuum*, dentro dun folio) seméllanse ós dos ff. 74v-78v (*continuum*, dentro dun grupo de folios);

2) os y que cremos responsabilidade do corrector e que rexistramos entre os ff. 1 e 72r parecen ser iguais ós do punto 1), punto clave, entre outros moitos (uso de *R*, *ductus* do z, e así por diante), que nos leva a identifica-lo copista destes folios co corrector do cancionero (correlato descontinuo dentro dun *continuum*), e só dous deles preentarían punto enriba;

3) o feito de que só dous deses y teñan o punto enriba parécenos un acto involuntario do copista;

4) o resto dos y que aparecen no cancionero comparten a asistematicidade no uso do punto;

5) os y do f. 79v presentan esta asistematicidade no uso do signo gráfico (como os dos ff. 80r-88v), e comparten cos dos ff. 80r-84r a forma da cauda;

6) a sistematicidade da cauda dos y dos ff. 1-39, por un lado, e dos dos ff. 40v-54r¹²-74r¹³, por outro, fannos pensar nun(s) posible(s) cambio(s) de man(s).

12 Facemos aquí este corte para dar conta da regularidade dos y, con ou sen punto, pero coa cauda máis ou menos horizontal e rematada en punto, fronte ós folios seguintes, nos que, ó mesmo tempo ca estes, aparecen outros coa cauda máis longa, inclinados cara á dereita e sen remate.

13 Con respecto a este folio, afirma a profesora Ramos (2009: 491) que “Non excludo che il formato del foglio 74 (dimensione interna del foglio), independentemente dalla sua fortuna (il guasto fisico), fosse diverso da quello che abbiamo in generale nel nostro *Canzoniere*. Non si può, in questo campo

As dúas epígrafes que abrimos a continuación só pretenden poñer de relevo a presenza da grafía y nas notas marxinais do códice, tanto do revisor coma do corrector. O que queremos é ver, como ata o de agora viñemos facendo, cál é o *ductus* que presentan os y empregados por cada un deles e se teñen ou non o punto enriba. Tanto nun caso coma no outro interéсанos, en maior medida, os signos que supostamente escribiu o corrector para completa-la nota do revisor; por iso, a nosa atención centrárase sobre todo en ver cómo os escribe nas marxes e cómo os introduce no texto: presentan a mesma forma ou a forma varía entre uns e outros? O obxectivo final será, entón, comprobar se podemos extraer algún dato que nos axude na constatación das hipóteses que vimos barrallando ó longo do noso artigo, así como tentar abrir novos camiños de investigación que nos axuden a achegarnos á realidade escriptolóxica do cancionero trobadoresco e das súas posibles fases de escritura.

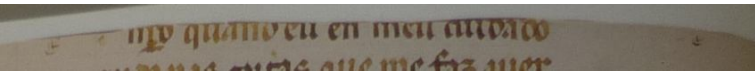
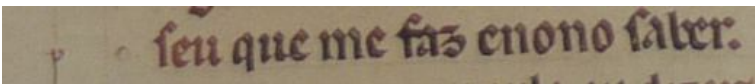


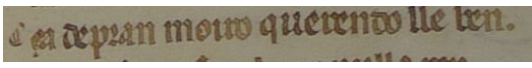
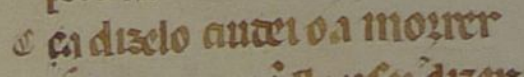
2.1.1. As anotacións marxinais e os y do revisor

Segundo S. Pedro (2004):

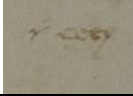
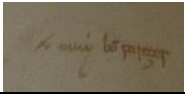

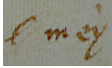


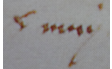
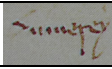
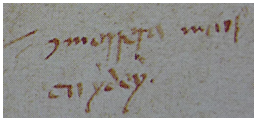


das anotacións marginais primitivas atribuídas tradicionalmente ao revisor do *Cancioneiro*, torna-se claro que estamos perante dúas mãos. A primeira é, de facto, a do revisor; a segunda, que completou ou substituiu as anotacións deste, pertence ao escriba que teve como función inserir as emendas no texto, o qual, na ausencia de um termo específico para nomear o responsable por esta tarefa, designei por corrector.

di congetture, negare l'eventualità che il foglio in questione sia stato smembrato da un altro *Canzoniere* e poi inserito in questa zona del *Cancioneiro da Ajuda*". A afirmación parécenos ben suxestiva, mais pouco económica. Poderíamos pensar en que as distintas dimensións do folio puidesen ter que ver co feito de ter sido desmembrado doutro cancionero; de ser así, ¿debemos supoñer que foi arrincado cando este folio estaba aínda sen escribir, e que despois o inseriron nesta zona e o escribiron? Cremos que isto resulta unha hipótese ata certo punto defendible. Poderíamos pensar tamén que o sacasen doutro cancionero no que o folio só tiña o recto escrito e que o arrimasen ó de *Ajuda* para que o acabase de escribir o terceiro dos copistas sinalado por S. Pedro, e lle dese continuidade co f. 75; isto resulta estraño, pero podería pasar. O que non nos parece xa tan defendible é pensar na separación dun folio (escrito no seu recto e verso?) dun cancionero para metelo no de *Ajuda*. Sería coincidencia *extra-natura* que o recto teña o mesmo copista cós folios anteriores e que o verso teña tamén o mesmo copista cós folios posteriores ós que el escribe: a verdade é que cremos que serían demasiadas casualidades. ¿Un outro cancionero escrito polos mesmos copistas e cun acabamento imperfecto como o de *Ajuda*?: falta de miniatura, de capital adornada de comezo de ciclo, falta alternada de inicial de cantigas, etc. ¿Estariamos, se cadra, ante un *scriptorium* caracterizado pola multiplicidade de manuscritos iguais ou similares, realizados ó mesmo tempo e semellantes ata no seu inacabamento? M^a A. Ramos, nas pp. 481-482, fala de que algunhas "caratteristiche (notazione musicale prevista ma non introdotta, lavoro artistico cominciato ma non assiduo e non terminato, rubriche attributive assenti, ...) e altre insufficienze di natura materiale (la preparazione della pergamea, ..., il lavoro della copiatura, il numero di copisti, ..., il lavoro del miniaturista, ...)". Como podemos comprobar ó ve-lo folio, todo o que a profesora afirma son características presentes neste folio.

A paleógrafa rexistra que o revisor actúa nos ff. 1-73 e que a súa letra “integra-se no grupo das minúsculas góticas cursivas, frecuente na documentación portuguesa do séc. XIII e principios do séc. XIV”. Na súa declaración de principios, a autora indica que só se vai ocupar das letras minúsculas. Traémolo a colación porque cremos que ademais destas correccións do revisor hai outras feitas en maiúscula (ou non), que a autora non rexistra, e que tamén poderían ser do seu puño:

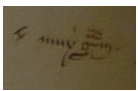


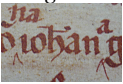
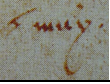
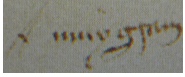

- a)  f. 43v, col. b, l. 1.
E maiúsculo do revisor, mais *e* do copista como letra de espera de inicial de estrofa, mais nota marxinal do revisor á dereita, *e*. Deste exemplo teremos ocasión de falar máis adiante.
- b)  f. 45r, col. a, l. 20.
 Neste caso o *p* do ¿revisor? ten formato minúsculo: a lectura correcta do verso sería *poseu*, do mesmo xeito que nas liñas 10 e 15.
- c)  f. 36v, col. b, l. 6.
 A letra *e*, que está algo máis do normal fóra da caixa de escritura, ¿podería ser de man do copista, ou máis ben dun revisor? O *d*, colocado dentro da caixa de escritura, semella polo seu *ductus* do ¿revisor?
- d)  f. 37r, col. b, l. 1.
 Arbor Aldea (2009b: 60) comenta que á “esquerda da letriña para o rubricador, que inicialmente debía ser o *n* [de man do copista?], talvez o revisor escribiu no intercolumnio un *e*, necesario para colmar a medida do verso”.
- e)  f. 43r, col. b, l. 8.
c con punto de supresión mais nota na marxe interna *C*, probablemente do revisor, con formato de inicial de cobra.
- f)  f. 43r, col. b, l. 10.
c con punto de supresión e tachado, mais nota na marxe interna *C*, probablemente do revisor, con formato de inicial de cobra.

A seguir, propoñemos unha serie de exemplos nos que aparece un *y*. Estes exemplos poden ilumina-lo ata aquí dito:

	f. 4r, col. b, l. 14 (<i>ceey</i>)
	f. 12v, col. b, l. 2 (<i>muy</i>) ¹⁴ Introducido polo corrector no texto sen punto.
	f. 13r, col. b, l. 1 (<i>y</i>) Introducido con punto no verso polo corrector.
	f. 26v, col. a, l. 14 (<i>mey</i>) Introducido sen punto no texto polo corrector.
	f. 32v, col. b, l. 11 (<i>y</i>) Introducido sen punto no texto polo corrector.
	f. 34v, col. a, l. 16 (<i>rey</i>) Introducido no texto como un <i>i</i> .
	f. 34v, col. b, l. 21 (<i>muy</i>) Introducido sen punto no texto polo corrector.
	f. 35r, col. a, l. 10 (<i>uiurey</i>) Introducido polo corrector con <i>i</i> .
	f. 36v, vol. a, l. 2 ([...] <i>may</i> ¹⁵ <i>cuydey</i>) A primeira palabra foi introducida con <i>i</i> ; pola contra, a seguinte con dous <i>y</i> sen punto.
	f. 37v, col. b, l. 25 (<i>y</i>) Introducido polo corrector sen punto.
	f. 38r, col. b, l. 12 (<i>y</i> ?) Introducido polo corrector no texto como <i>y</i> .

14 Segundo S. Pedro, o revisor só escribe esta palabra; o resto da nota sería do corrector.

15 A transcripción desta palabra collémola de S. Pedro.

	f. 42v, col. b, l. 2 ¹⁶ (<i>muŷ</i>) A nota marxinal do revisor non foi introducida no texto polo corrector.
 nota  texto	f. 57r, col. b, l. 12 (<i>y</i>) Introducido no texto sen punto polo corrector, e entre dúas letras, cunha marca a modo de punta de frecha que se rexistra tamén no <i>Livro de Linhagens</i> : 
	f. 62r, col. a, l. 11 (<i>muŷ</i>) Introducido polo corrector sen punto.
	f. 66v, col. a, l. 3 (<i>muŷ gram</i>) Introducido no texto polo corrector sen punto.
	f. 68v, col. b, l. 22 (<i>ey</i>) Introducido na interliña, ¿polo revisor?

Da morfoloxía do *y* empregada polo revisor nas marxes destacamos a presenza de punto en tódolos casos, menos no primeiro que ofrecemos, e unha cauda de trazo fino curvada cara á dereita máis marcado no seu remate.

2.1.2. Os *y* do corrector nas notas marxinais segundo S. Pedro

Segundo a paleógrafa portuguesa (2004), a

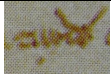
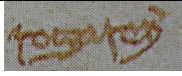
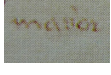
intervención do corrector estende-se do fl. 2v ao fl. 72, embora a primeira ocorrência de uma nota pelo seu punho só seja visível no fl. 3v. Isto deve-se ao facto de, nos fólhos iniciais, tal como em várias outras ocasiões, o corrector ter apagado a emenda do revisor [e poderíamos engadir tamén que, nalgunhas ocasións, será de supoñer que tería

16 A S. Pedro, por despiste, débúselles escapar un cero, quizais influída polo seguinte exemplo, pois di que a liña de texto é a 20. Por outra banda, para o f. 43v, só reconece unha nota marxinal. Trátase da forma *o*, anotada na marxe, segundo ela polo revisor, e como indica Arbor Aldea (2009b: 62) acertadamente “o elemento presente na marxe, que debería introducirse, como indica a oportuna marca, despois da forma verbal *fez*, non se incorporou ó texto. O verso é hipómetro”. Aínda así, nós vemos outra nota marxinal, que tamén se lle debeu escapar; trátase da conxunción *e* anotada na marxe dereita, á altura da l. 1 do texto. Para a correcta interpretación do *E*, presente no intercolumnio de man do ¿revisor?, do *e* escrito no comezo do verso de man do ¿copista? e da nota marxinal remitimos a Correia (2001: 390-391).


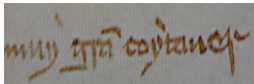


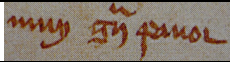
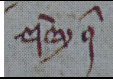
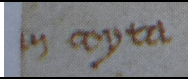

borrado as notas coas que el completaba as do revisor]. No manuscrito podem ver-se ainda as manchas e irregularidades na superficie do pergaminho onde as emendas foram raspadas,

e as súas notas responden sempre a aqueles casos “em que a corrección implicou uma alteração substancial no texto já copiado, com rasura de uma quantidade relativamente extensa de palabras, por mais de uma liña de escritura”. Do dito por S. Pedro cremos que podemos extraer que, segundo ela, a primeira vez que o corrector interveu no texto trobadoresco é no f. 2v, mais dos exemplos por nós achegados máis arriba (véxase a Táboa 1, columnas G e I) pódese comprobar que no f. 1r xa certificamos o comezo do seu traballo¹⁷.

Poremos agora, como no apartado anterior, algunhas notas nas que aparecen y:

	f. 3v, col. b, l. 2 (<i>cuyd?</i>).
	f. 19r, col. b, l. 10 (<i>rogarey</i>) Introducido sen punto no texto polo corrector.
	f. 21r, col. b, l. 18 (<i>mayor</i>) Introducido polo corrector no texto sen punto.

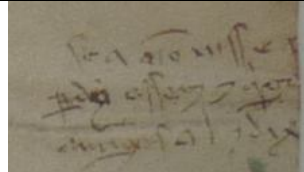
17 A táboa que ofrece S. Pedro ó final do seu artigo só mostra ás intervencións do revisor e do corrector nas marxes do cancionero. Unha simple ollada á súa táboa poderíanos levar a inferir que en certas partes o corrector non actuou, e é certo, non interveu nas marxes, pero, como ela ben afirma, moitas das notas (do revisor e do corrector) unha vez introducidas no texto borráronse. Parécenos significativo mostrar aquí, por exemplo, qué ocorre cos folios de Évora nos que se conserva a produción de Johan Soarez Coelho. Na táboa da paleógrafa podemos comprobar que entre o f. 40v e o 45v non constata a intervención, nas marxes, do corrector. Este feito poderíanos levar a inferir que o corrector non actuou nestes folios, e facelo sería incorrer nun grave erro e demostrar que estamos pouco familiarizados co códice e coa letra que o corrector emprega no texto trobadoresco. Na Táboa 1 (columna I) podemos comprobar que lle asignamos dous y ó copista-corrector no folio 42r (col. b, l. 13). Parte desta liña e da anterior están escritas sobre raspadura e vese claramente que a letra é distinta á empregada polo copista. Este feito constátao Á. Correia (2001: 308), que di que na “margem exterior, junto à segunda linha, encontra-se, precedida do sinal de integración a corrección “melhor”. A introdução desta palabra obrigou a rasurar quase toda a linha para voltar a escrever correctamente o texto”. Atinada e moi lucidamente (e co rigor que cremos que caracteriza a esta investigadora) Correia (2001: 254) na edición de *A 160* fai o seguinte comentario: “Junto à antepenúltima linha [refírese á antepenúltima liña da cantiga en cuestión, para nós l. 14 da col. b do f. 41r] foi escrita a palabra “gn” que faltava ao texto do v. 17, precedida de um sinal de integração já não visível porque a quase totalidade da linha foi raspada e reescrita para integrar devidamente a correção”. Despois do f. 42r, como se pode certificar no cadro de S. Pedro e na tese de Correia (2001: 316, 350, 354, 366, 384, 400), o corrector non introduce as notas marxinais no texto trobadoresco.

	f. 26v, col. b, ls. 3-4 (<i>muy</i>) Introducido no texto polo corrector sen punto.
	f. 27v, col. a, ls. 13-14 (<i>muy gra coytauer</i>) Introducidos ámbolos dous sen punto no texto polo corrector.
	f. 32v, col. a, l. 3 (<i>foy</i>).
	f. 32v, col. b, l. 9 (<i>fey</i>).
	f. 33v, col. a, l. 2 (<i>muy gn pauor</i>) ¹⁸ .
	f. 53r, col. a, ls. 15-16 ([...] <i>efey q</i>).
	f. 66v, col. a, ls. 3-4 (... <i>n coyta</i>) ¹⁹ .
	f. 67r, col. b, l. 10 (<i>oy</i>) Introducido polo corrector no texto sen punto ²⁰ .

O primeiro que nos chama poderosamente a atención é o *ductus* do *y* empregado polo suposto corrector nas notas marxinais. Se algo nos pareceu que quedaba claro despois da análise dos *y* escritos en gótica *textualis libraria* recollidos na Táboa 1 nas columnas G e I, e asignados por nós á man do corrector ou do copista-corrector, era que

18 No mesmo lugar, entre as liñas 1-2, S. Pedro rexistra un <*muy*> de man do revisor. Escribe a nota entre <...>, co que indica “anulación de texto por raspagem ou lavagem (legível)”.

19 Nalgunhas ocasións, ante a variedade da letra das notas (tanto as asignadas ó revisor coma ó corrector), por exemplo, esta e a anterior, cabería que nos preguntásenos se de verdade hai só dúas mans que escriben estas notas marxinais de época trobadoresca en A.

	f. 67r, col. b, á altura das ls. 16-18 ¿A qué se pode deber que esta nota, que S. Pedro adxudica ó revisor, presente esta morfoloxía tan descoidada fronte a outros casos do revisor nos que coida moito máis a letra?
---	---

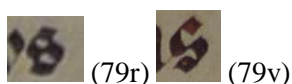
20 Malia que no texto pareza que haxa un punto, cremos que se trataría da parte superior do *f* que quedou mal raspado.

este elemento presentaba unha cauda curvada cara á dereita cun remate ben pronunciado e non posuía punto enriba. Sorpréndenos atopar da mesma man un *y* con cauda cara á esquerda nestas notas que no texto se grafica cara á dereita, malia que somos conscientes de que se trata de dúas letras completamente distintas (a *libraria* e a cursiva), e tamén que, dos doce exemplos por nós achegados, en cinco destes poña punto enriba do signo, cando na escrita *libraria* do mesmo só rexistramos tres casos (entre moitísimos outros). Finalmente, é destacable que sempre introduza o elemento no texto sen o punto. ¿Será tan sinxela a intervención de mans marxinais como describe S. Pedro? Cremos que non... Cremos incluso nun dobre proceso.

2.2. Outras grafías

Ademais de levar a cabo o estudo do *y* pareceunos interesante corroborar-la nosa hipótese analizando outras grafías. Despois da lectura do traballo S. Pedro (2004) a primeira grafía na que pensamos foi no *z*, posto que a caracterización do *ductus* que leva a cabo a paleógrafa, polo que concirne ó segundo e ó terceiro dos copistas, parécenos moi acertada (pero no recto do f. 79 non hai ningún); non obstante, non cremos que a descrición que fai da grafía no caso do primeiro dos copistas dea conta da realidade textual que se transmite nestes setenta e catro folios (excepto o 40r). Foi por isto que nos propuxemos buscar diferenzas significativas noutras letras presentes no recto e no verso do folio en cuestión.

a) A primeira grafía na que nos fixamos foi o *s* sigmático usado normalmente neste tipo de escrita en posición final. Entre os que están presentes no recto do f. 79 e no verso observamos diferenzas notables que non podemos considerar mínimas variacións debidas a outros factores que non sexan un cambio de copista:



Fronte ó do recto, máis redondeado e coa parte superior e inferior case pegadas ás curvas, temos no verso unha grafía que presenta unha forma romboidal (poderíamos dicir que a figura se inseriría en dous triángulos pegados pola base postos en vertical) na que os trazos superior e inferior non teñen tendencia á unión cos trazos curvos. Na Táboa 4 ofrecemos tódolos *s* do recto e do verso e, ademais, ofrecemos exemplos do copista que traballa entre os ff. 74v-78v (exemplos cos que se emparentan os presentes no f. 79r) e exemplos do copista que transcribe desde os ff. 80r-88v (semellantes ós do amanuense que efectúa a copia do f. 79v).

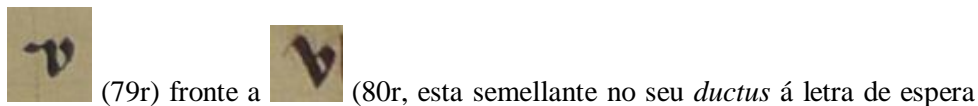
b) A seguinte grafía na que nos detemos foi o *d* uncial (coa hasta inclinada cara á esquerda), empregado normalmente ante *a*, *e* e *o*. Tamén entre os que están no recto e no verso do folio cremos percibir unha diferenza clara que se pode corroborar no *conti-*



nuum anterior (ff. 74v-78v), que lle asignamos ó copista que transcribe o f. 79r, e no que supón un *continuum* posterior (ff. 80r-88v), que lle asignamos ó escriba que cremos que copia tamén o f. 79v:



Fronte á redondez que caracteriza os *d* do f. 79r (e os precedentes) podemos comproba-la terminación moito máis en punta dos do f. 79v e dos dos folios seguintes (véxase a Táboa 5).

c) Resulta tamén interesante ve-lo distinto trazado da postcapital V:



do f. 79v, l. 20: , ou do f. 85v, col. a, l. 3 , malia que en minúscula cursiva).

Á luz do exposto cremos que non debemos toma-las distintas realizacións do *d* e do *s* como microvariantes, senón como características básicas que veñen incidir, como vimos dicindo, en que o f. 79r non foi copiado polo copista que lle asignou a crítica especializada ata o de agora. Isto é, o novo amanuense identificado por S. Pedro que transcribiría os ff. 74v-78v (aceptado por Ramos) copia estes folios e o 79r, ademais de introducir, como vimos repetindo, as correccións marxinais no texto.

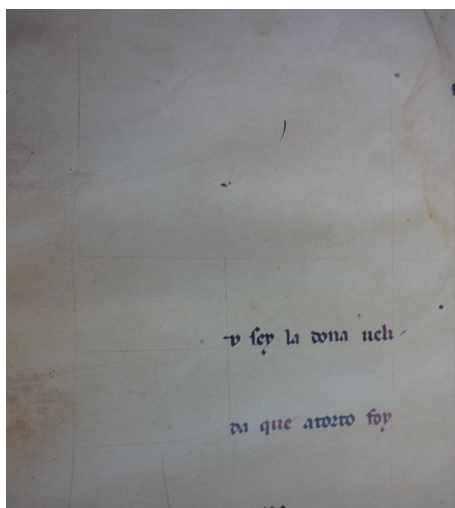
3. O folio 79r: a súa impaxinación

Este folio (recto e verso) contén catro cantigas. Dúas delas, segundo o confronto con *BV* e a *Tavola Colocciana* (*C*), podémolas atribuír a Pedr' Eanes Solaz. A primeira e a cuarta adxudicámolas tamén ó mesmo autor seguindo tan só a *A*, dado que non se copiaron nos cancioneros coloccianos.

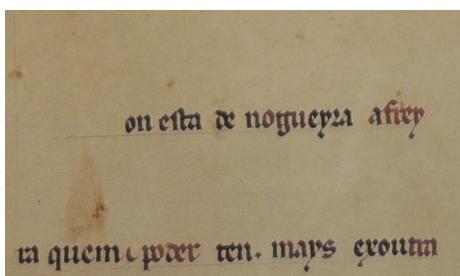
	A 281	<i>Eu sei la dona velida</i>
B 1219-V 824	A 282	<i>Non ést' a de Nogueira a freira que m' en poder ten</i>
B 1220-V 825	A 283	<i>A que vi ontr' as amenas</i>
	A 284	<i>Voum' eu, fremosa, pera 'l-rei</i>

O f. 79r aparece enmarcado nas súas marxes laterais por unha soa liña de xustificación (nas marxes dereita e esquerda) e no medio por dúas que sinalan a separación das columnas a e b (intercolumnio). A parte superior esquerda do folio dá conta, mediante un cadrado de gran tamaño, do lugar que ocuparía a miniatura. Debaixo deste atópanse tres subespazos rectangulares horizontais que, á súa vez, se dividen mediante

unha liña vertical noutros dous subespazos: un máis pequeno á esquerda, no que se trazaría a capital inicial de ciclo, e tres de maior tamaño, á dereita, destinados á letra da primeira cobra da cantiga xunto co pautado e a música, que non se chegaron a escribir nela. No último dos subespazos rectangulares que reconecemos aínda é perceptible outra liña vertical que lle indicaría ó rubricador ónde ía a letra de comezo de refrán:



O resto da col. a distribúese de acordo ás estrofas da cantiga, neste caso, 10 liñas de texto e 3 en branco que marcan a separación coa cantiga seguinte. A continuación destas volvemos atopar dous subespazos horizontais. O primeiro, reservado ó trazado da inicial (delimitado por unha liña vertical) e ó pautado e á música da primeira liña de escritura, e, o segundo, ó pautado e á música da segunda liña de escritura:



Ó compararmos a situación deste folio coa doutros deste mesmo cancioneiro, atopamos unha serie de diverxencias que, unha vez máis, cremos que veñen demostrar que a copia do f. 79r debe ser reexaminada fronte ó dito pola crítica precedente. A situación que presenta o f. 83r, folio co que comeza o caderno XIV e no que principia un novo

ciclo de cantigas, é completamente distinta se a comparamos coa do f. 79r. O espazo deixado para a miniatura e inicial de cantiga non está delimitado mediante un cadro, senón que presenta liñas retrizes; o espazo das primeiras cobras presenta tamén estas liñas, a diferenza do que acontecía na col. a do 79r, e, por último, a delimitación exterior da caixa de xustificación, é dicir, a delimitación coas marxes, faise mediante unha dobre raia. Vexamos, pois, qué acontece nos folios posteriores a este e nos que o anteceden.

Para non estendernos coa descrición, chamáremoslle á situación que atopamos no f. 79r *impaxinación A* e á que presenta o f. 83r *impaxinación B*²¹. Vexamos no seguinte cadro a situación dos tres últimos cadernos do cancionero:

Cad. X ^a -XII	Cad. XIII	Cad. XIV
74r <i>impaxinación B</i>	79r <i>impaxinación A</i>	83r <i>impaxinación B</i>
75r <i>impaxinación A</i> [?]	79v <i>impaxinación A</i> ²²	83v <i>impaxinación B</i>
76r <i>impaxinación A</i> ²³	80r <i>impaxinación A-B</i> ²⁴	84r <i>impaxinación B</i>
76v <i>impaxinación A</i> ²⁵	80v <i>impaxinación A</i> ²⁶	84v <i>impaxinación B</i>
77v <i>impaxinación A</i> ²⁷	81v <i>impaxinación A-B</i> ²⁸	85v <i>impaxinación B</i>
78v <i>impaxinación A</i> ²⁹	82r <i>impaxinación A</i> ³⁰	86r <i>impaxinación B</i>
	82v <i>impaxinación A</i> ³¹	88v <i>impaxinación B</i> ? ³²

¿Que é o que puido ocorrer no caderno XIII? ¿Estamos ante actos involuntarios e caprichosos de quen preparou a folla, ou podemos atoparlle unha explicación? Propoñamos unha hipótese. Partamos da suposición de que a preparación do pergamiño se

-
- 21 Esta dobre delimitación é a que aplicaremos para os folios que contemplan o comezo dun ciclo de cantigas dun trobador: liña de xustificación simple e delimitación de espazo mediante cadros para a miniatura e inicial adornada na *impaxinación A*, e liña de xustificación dobre e liñas retrizes no espazo da miniatura e inicial adornada na *impaxinación B*. Os folios que non son comezo de ciclo na *impaxinación A* caracterizaranse por ter liña de xustificación simple; pola contra, na *impaxinación B*, esta liña será dobre.
- 22 Liña de xustificación simple na marxe dereita e ¿restos na esquerda na parte latero-superior?
- 23 Liña de xustificación simple a ámbolos dous lados.
- 24 Folio de inicio de ciclo: liña de xustificación simple, cando menos na marxe esquerda, ¿como a *impaxinación A*?, e liñas retrizes no lugar que ocuparía a miniatura e a capital adornada, como *impaxinación B*.
- 25 Liña de xustificación simple a ámbolos dous lados.
- 26 Temos liña de xustificación simple en ámbolos dous lados, como en *impaxinación A*.
- 27 Comezo de ciclo, situación semellante á descrita para o f. 79r: liña de xustificación simple e delimitación de miniatura e capital adornada de inicio de ciclo.
- 28 Folio de inicio de ciclo: restos de liña de xustificación simple, como *impaxinación A*, ¿cando menos na parte latero-superior dereita?, e liñas retrizes no espazo reservado á miniatura e á capital adornada, como *impaxinación B*.
- 29 Liña de xustificación simple a ámbolos dous lados.
- 30 Liña de xustificación simple, en ámbolos dous lados, como en *impaxinación A*.
- 31 Liña de xustificación simple, en ámbolos dous lados, como en *impaxinación A*.
- 32 Liña de xustificación dobre na marxe dereita (da metade cara arriba).

facía folio a folio e que no cancionero así se fixo, isto é, como cada copista debía enforzar alí material lírico (nun espazo preparado para levar penta-tetra-grama na primeira cobra e nalgúnhas findas, feito que provocaba que o texto non se copiase de corrido), tería que ir calculando o espazo a medida que copiaba. Este feito explicaría, por exemplo, que o f. 74r presente unha impaxinación e o 76r, outra. Partamos da base tamén de que, malia que se traballase folio a folio, o que son as marxes exteriores (liñas de xustificación) se fixesen por cadernos. Se aceptamos todo isto que acabamos de expoñer, cremos que poderíamos darlle unha explicación lóxica ó que sucede no caderno XIII. O copista do caderno XII (menos o f. 74r) ten, xa o dixemos, un sistema de traballo diferente ó deste folio e ó do do caderno XIV. De admitirmos, entón, que o f. 79r foi copiado polo amanuense do caderno XII (man 2) e non polo dos cadernos XIII³³-XIV, a explicación tornaría-se sinxela: a man 2 sería a encargada de facer as liñas mestras deste caderno e de escribir o recto do primeiro folio. Así, moi probablemente tería previsto seguir co seu labor, pero, por algunha circunstancia³⁴, retomou o seu traballo a man 3, que completou o caderno XIII³⁵. Isto explicaría que estes folios teñan unha única liña mestra e liñas retrizes na iluminaria de ciclo e no lugar da música. Chegados ó caderno XIV, a man 3 seguiría co seu traballo e prepararía a impaxinación de acordo co seu propio modelo.

Outro elemento que nos pode axudar na constatación desta hipótese atopámolo na análise da medida do intercolumnio. No f. 74r este mide (como nos folios precedentes) sobre uns 1,65 cm. No f. 74v as dimensións son considerablemente maiores (uns 2,5 cm). Entre o verso deste folio e o f. 82v (último do caderno XIII, que xunto co XII, nós supoñemos marcado na súa caixa de xustificación polo copista dos ff. 74v-79r) as medidas oscilan, sempre por riba dos 2 cm, entre 2,1 e os 3 cm). Pola contra, chegados ó f. 83 (co que comeza o caderno XIV), no verso, a medida é duns 1,9 cm, medida que permanece constante e que podemos ver no intercolumnio dos ff. 84r, 85v e 86r.

Saquemos unhas breves conclusións do que neste punto se traballou:

a) a impaxinación do f. 74r responde á do caderno XIV, isto é, á *B* (liña de xustificación dobre e liñas retrizes no espazo para miniatura, etc.);

b) no f. 74v prodúcese un cambio de copista e, moi probablemente, un cambio na preparación dos folios, con seguridade entre os ff. 76r-78v (liña de xustificación simple e delimitación espacial no lugar destinado á miniatura de comezo de ciclo, á letra maiúscula de gran tamaño e así por diante: *impaxinación A*);

c) no caderno XIV actúa un novo copista. Este fai uso da *impaxinación B*, impaxinación semellante á que temos tamén no f. 74r;

33 Deixando á marxe o f. 79r, que formaría parte del.

34 Quizais por abandona-lo seu labor de copista e pasar a exercer as súas funcións de corrección?

35 Quizais porque acabara o seu labor de revisor?

d) no f. 79r, co que comeza o caderno XIII, temos claramente, e como xa dixemos cando faciamos as dúas clasificacións, *impaxinación A*;

e) no resto dos folios do caderno XIII temos unha mestura: liña de xustificación simple característica da *impaxinación A* e, no espazo da miniatura, elementos característicos da *impaxinación B*;

f) as diferentes medidas do intercolumnio entre os f. 74v e 82v, por un lado, e as dos folios do caderno XIV, por outro, mostran, ás claras, que as liñas de xustificación e do intercolumnio foron efectuadas por dúas persoas distintas (porque non cremos que unha mesma persoa mostre dous hábitos tan distintos).

4. Para ir rematando






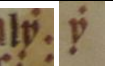




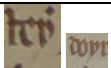






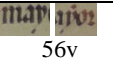



















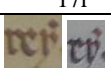




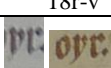

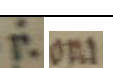



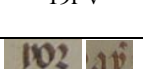

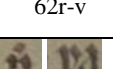


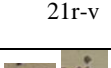




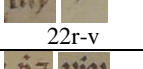



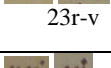

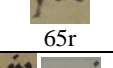


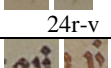

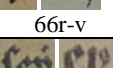


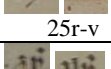

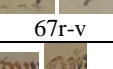

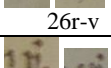



Partindo do traballo no que constatabamos un uso sistemático do punto cunha clara función de delimitador versal no f. 40r e nos ff. 79v-88v, tentamos comprobar se no f. 79r (que xunto cos anteriores eran segundo a crítica especializada dunha mesma man) habería indicios que nos levasen a afirmar que este non fora copiado polo mesmo amanuense que transcribira o verso. Despois de analizármola grafía *y*, cremos que xa poderíamos afirmar que o que naquel artigo supoñiamos corroborou o *ductus* particular desta grafía tanto no recto do folio, coma nos ff. 74v-78v e no labor realizado polo copista-corrector entre os ff. 1-72. Ó particular *ductus* do *y* característico deste copista engadímolas particularidades do trazado do *d* e do *s* do copista-corrector (dos ff. 74v-79r), fronte ós trazos caracterizadores destes mesmos elementos do individuo que copia, segundo nós, do f. 79v ó 88v. A impaxinación do f. 79r, polo que atinxe ó espazo reservado para a miniatura, capital adornada de comezo de ciclo e así por diante (semellante á observada nos folios precedentes), axuda na constatación de que a forma de traballar do copista deste folio é semellante á do que copia os folios anteriores e non ó que leva a cabo a confección dos posteriores.








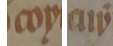

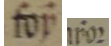


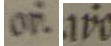










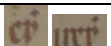










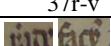



Tanto o estudo do punto con valor de delimitador versal (Fernández Guiadanes-Rio Riande 2010), coma a análise particular dalgunhas grafías tratadas neste artigo e a impaxinación de certos folios, como auxilio na identificación de copistas, anímámonos a seguir investigando no cancionero lisboeta para tratar de demostrar que algunhas das hipóteses que aquí barallamos poidan chegar a constatarase como feitos demostrados cientificamente: unha análise máis polo miúdo da figura do copista-corrector, a posible existencia de máis dun proceso de revisión, un cambio de man no f. 46v e, cando menos, un novo copista despois do f. 40v e ata o 74r. Para demostrar estas circunstancias cremos que é necesario seguir traballando no códice desde moitos puntos de vista, pero, sobre todo, realizar un exhaustivo afondamento a nivel codicolóxico e outro que poña en relación os planos gráfico-paleográfico-fonético.

Apéndices





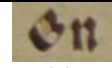
Táboa 1

A	B	C	D	E	F	G	H	I
79r	79v	80r-84v	85r-88v	74v-78v	1r-39v	Corrector 1r-39v	40v-74r	Corrector 40v-74r
		 80r		 74v	 1r-v	 1r	 40v	
		 80r		 74v	 2r-v	 1r	 41r-v	
		 80v		 75r	 3r-v	 2r	 42r-v	 42r
		 80v		 75r	 4r-v	 3v	 43r-v	
		 80v	 86r	 75v	 5r	 4v	 44r-v	
		 81v	 86r	 75v	 5v	 4v	 45r-v	
		 81v	 88r	 76r	 6r-v	 4v	 46r	
		 82r	 88r	 76r	 7r-v	 4v	 47r	
		 82r	 88v	 76v	 8r	 4v	 48r-v	
		 82v		 77v	 8v	 4v	 49r	
		 82v		 77v	 9r	 4v	 50v	
		 83r		 78r	 10r-v	 4v	 52r-v	
		 83r		 78r	 10r-v	 4v	 52r-v	




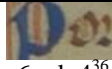































		 83v		 78v	 11r-v 12r-v	 5v	 53r-v 54r	 53r 53v
		 83v		 78v	 13r-v	 6v	 55v	
		 84r			 14r-v	 7v	 56v	
		 84r			 15r	 11v	 57r-v	 57r
		 84v			 16r-v	 11v	 58r	
		 84v			 17r	 12r	 59r	 59r
		 85r			 18r-v	 12v	 60r	
		 85r			 19r-v	 13r	 62r-v	 62v
		 85r			 21r-v	 19r	 63r-v	
		 85r			 22r-v	 21r	 64r	 64r
					 23r-v	 25r	 65r	
					 24r-v	 26v	 66r-v	 66v
					 25r-v	 26v	 67r-v	 67r
					 26r-v	 27v	 68r	
					 27r	 27v	 68r	

					27r-v	27v	68v	
					 28r	 32v	 69r	
					 29r	 32v	 69v	
					 30r-v	 33r	 70r	
					 31r-v	 33v	 71r	
					 32v	 34v	 71v	 71v
					 33r-v	 36v	 72r	 72r
					 34r-v	 36v	 72v	
					 35v	 37v	 73r	
					 36r-v	 38r	 73v	
					 37r-v	 38v		
					 38r-v	 38v		
					 39r-v	 39v		

Táboa 2

				
f. 40r	f. 79v	83v	83v	84r

Táboa 3

						
2r	4v	5r	6v, l. 4 ³⁶	6v	9r	14r
						
14r	15r ³⁷	17r	20r	21r	23r	23v
						
26r	30v	34v	35r	36v	42r	43v
						
45v	47r	48r	52v	53v	56r	57v
						
58r	59r	65r	68r	69r	71r	72r





36 Este non é postcapital de cantiga senón de cobra. Poñémolo como un caso curioso, pois nesta posición o normal é que apareza unha letra normal. Pola contra, no f. 10v a cantiga A 43 presenta un *o* de tamaño normal como postcapital de cantiga:




A mesma circunstancia, coa mesma vocal, documéntase no f. 13v, no 29r, no 33r, no 39v, no 44v, no 53r.

37 Este exemplo resulta ben curioso. É como se fixesen unha corrección sobre un ¿E?

Táboa 4

74v-78v  74v	79r 	79v 	80-88  80r-v
 75r-v			 81v
 76r-v			 82r-v
 77v			 83r-v
 78r-v			 84r-v
			 85r-v
			 86r
			 88r
			
			
			

Táboa 5

79r	79v	80r-84v ³⁸	85r-88v	74v-78v ³⁹
		 80r	 85r	 74v
		 80v ⁴⁰	 85v	 75r
		 81v ⁴¹	 86r ⁴²	 75v
		 82r	 88r	 76r
		 82v	 88v ⁴³	 76v
		 83r		 77v
		 83v		 78r
	 ⁴⁴	 84r		 78v
		 84v		
				

38 Poñemos un exemplo de cada folio, un da col. a e outro da b.

39 Poñemos un exemplo de cada folio, un da col. a e outro da b.



















40 De novo, un erro da gótica.

41 O recto está en branco.

42 De novo, un erro da gótica do copista.

43 De novo, erro da gótica do *man 2*.

44 Erro da gótica.

Bibliografía

- Arbor Aldea, M. (2009a): “Un códice de historia material compleja: El *Cancioneiro da Ajuda*”, *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.
- Arbor Aldea, M. (2009b): “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.
- Arbor Aldea, M. – Varela Barreiro, X. (2008): “O uso dos signos gráficos <i> e <y> como segundo elemento de ditongo decrecente. A evidencia de dúas mans na copia do *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea – F. Fernández Rei – X. L. Regueira (coords.): *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe ó Profesor Antón Santamarina*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 419-442.
- Carter, H. H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York-London: Modern Language Association of America, Oxford University Press.
- Correia, A. (2001): *As cantigas de D. Johan Soares Coelho e o “Ciclo da ‘Ama’”*. Edição e Estudo. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa inédita].
- Fernández Guiadanes, A. – Rio Riande, G. del (2010): “Función dos signos gráficos de delimitación versal nos testemuños contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués”, *Ars Metrica* [no prelo].
- 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. Pinheiro 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.
- Mariño Paz, R. – Varela Barreiro, X. (2005): “O uso dos signos gráficos <u>, <V> e <U> no *Cancioneiro da Ajuda*”, in M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 309-374.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (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.
- Nunes, E. Borges (1969): *Album de paleografia portuguesa*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, C. Estudos Históricos.
- Pedro, S. Tavares (2004): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no ‘Cancioneiro da Ajuda’”, in M. A. Ramos – T. Amado (orgs.): *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa-Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004*: <http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf>.
- Ramos, M. A. (1994): “O Cancioneiro da Ajuda: História do manuscrito, Descrição e Problemas”, in *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. Pinheiro 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, pp. 27-47.
- Ramos, M. A. (2004): “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”, in M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-40.
- Ramos, M. A. (2005): “*Letras perfeytas?* Grafias entre manuscritos e impressos”, in P. Botta (a cura di): *Simposio Internazionale “Filologia dei Testi a Stampa (area iberica)”*. Modena: Mucchi Editore, pp. 381-405.
- Ramos, M. A. (2009): “La genesi di un canzoniere: copisti e dinamica testuale”, in F. Brugnolo – F. Gambino (eds.): *La lirica 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. 473-492.

Rótulos y *folhas*: las rúbricas del *Cancioneiro del rey Don Denis**

M.^a Gimena del Rio Riande
Universidad Complutense de Madrid
Universidade de Santiago de Compostela

Tout texte médiévale possède une généalogie, se situe
à une place précise, quoique mobile,
dans un réseau de relations génitives
et dans un process de engendraments.

P. Zumthor

1. Introducción

En *Le degré zéro de l'écriture* Roland Barthes (1972) señala el carácter recursivo como propio de la escritura. El hipotético grado cero del que parte el fundamental estudio del semiólogo francés deja a la luz que la reflexión, ese movimiento especular que la práctica escrituraria permite, fue solo posible a partir del orden y la linealidad que el texto escrito impuso a la oralidad.

Dentro de esta contienda que atraviesa casi en su práctica totalidad la Edad Media cabe destacar el desarrollo de diversos soportes de escritura –rótulos, folios, códices– que generaron, a su vez, diferentes formas de ordenar, comprender y acceder al texto. Para la tradición lírica profana gallego-portuguesa, huellas de estas sucesivas transformaciones materiales son gran parte de las rúbricas hoy esparcidas por los dos grandes volúmenes colectivos confeccionados en Italia entre 1525-1526, el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti (B)* y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*¹.

Dada la circulación eminentemente oral de los textos medievales y la exigüidad de testimonios contemporáneos al momento de producción lírica hoy conservados, los trabajos sobre esta tradición suelen partir, con justa razón, de una profunda incertidum-

* Este estudio es fruto de los trabajos que se realizan en el proyecto de investigación PGIDIT06CS-C20401PR, financiado por la Xunta de Galicia durante el período 2006-2009.

1 Por tratarse de un *descriptus*, por lo tanto, sin “(...) valor para a reconstrução do arquétipo, devendo, por isso, ser eliminado, a nível estemático” (Gonçalves 1996: 39-40), no considero al *Cancioneiro de Berkeley* o de la *Bancroft Library (K)* en el análisis de las rúbricas, objeto de estudio de este trabajo.

bre a la hora de trazar las características materiales primitivas de su objeto de estudio². A pesar de ello, desde un abordaje absolutamente especulativo, aunque partiendo siempre de datos que proporcionan *B* y *V*, propongo aquí una reflexión sobre las distintas rúbricas atributivas y codicológicas, unidades recursivas que, de uno u otro modo, jalonan el corpus señalado por la crítica especializada como *Cancioneiro del rey Don Denis (CDD)*. El análisis de estos elementos ofrecerá pistas para trazar una hipótesis acerca de la forma del material dionisino antes de su incorporación a los apógrafos italianos.

2. Las rúbricas del *CDD*³

2.1. Rúbricas atributivas

B y *V* comparten un mismo lugar para el corpus de *amor* y *amigo* dionisino: veintidós folios situados en la parte final de la primera sección de ambos, es decir, la de *amor*⁴. Ordenado cronológicamente, a continuación del grupo de textos de Alfonso X

-
- 2 Los únicos tres testimonios de época trovadoresca son el *Cancioneiro da Ajuda (A)*, el *Pergamiño Sharrer (T)* y el *Pergamiño Vindel (N)*. El primero es una recopilación de 310 cantigas de *amor*; el segundo, un folio de un libro que contiene fragmentos de 7 cantigas de *amor* del rey Don Denis; el tercero, una *folha voante* con 7 cantigas de *amigo* de Martin Codax, de las cuales 6 tienen música. A ellos se suman testimonios tardíos como *M* y *P*, copias del siglo XVII de la *tensó* entre Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende (transmitida asimismo por *BV*), los folios que reproducen los cinco *lais* de Bretaña (*Va*), textos contenidos en un volumen misceláneo del siglo XVI de la Biblioteca Apostólica Vaticana (transcriptos también al inicio de *B*) y la *Tavola Colocciana (C)*, probable índice de *B*. Dado que es imposible reseñar aquí toda la bibliografía relativa a estos testimonios, remito a una completa síntesis en Correia-Dionísio-Gonçalves (2001: 101-116).
- 3 Ha de entenderse para la tradición lírica profana gallego-portuguesa, como explica Gonçalves (1994: 979), rúbrica en el sentido de *titulus*. Sigo la clasificación propuesta por la filóloga portuguesa, quien distingue entre rúbricas atributivas, codicológicas (aquellas que transmiten información acerca del género de las composiciones o de su transmisión) y explicativas o *razós*, división seguida por Lorenzo Gradín (2000: 1105-1125; 2003a: 125-236; 2003b: 99-132; 2009: 685-694). Esta investigadora agrega la posibilidad de delimitar dos grandes grupos de rúbricas explicativas según su posición con respecto a la cantiga, antepuestas o pospuestas. Las rúbricas a las que hago aquí referencia podrían clasificarse como rúbricas atributivas y rúbricas codicológicas antepuestas. El *CDD* carece de rúbricas explicativas. Para estas remito a Brea (1999a: 35-50), Lagares (2000) y a los trabajos antes mencionados de Lorenzo Gradín.
- 4 “Como se sabe, tras las investigaciones realizadas por C. Michaëlis, la crítica ha aceptado de modo unánime que el primer proyecto de antología colectiva llevado a cabo en el Occidente peninsular se habría organizado en función de dos criterios fundamentales: por una parte, los compiladores habrían utilizado una norma estética, que determinó que los textos fuesen distribuidos en tres secciones correspondientes a los tres grandes géneros ‘canónicos’ (*amor, amigo, escarnio e maldizer*); por otra, esa pauta distributiva se habría combinado con la aplicación de un orden cronológico relativo, según el cual los autores más antiguos se habrían agrupado al inicio de cada una de las tres secciones señaladas” (Lorenzo Gradín 2009: 686). A este primer criterio le habría seguido otro, ya en el siglo XIV, regido por una lógica de acopio de composiciones.

(ff. 101r-110v en *B*, ff. 3v-7v en *V*)⁵ y antes de la composición *En un tiempo cogi flores* (*B* 607, *V* 209) de Alfonso XI, dentro de ese segmento denominado por Resende de Oliveira (1994: 193-194) “compilação de reis e magnates”⁶, el de Don Denis resulta un gran bloque de 117 cantigas. Apartadas de esta primera unidad, las 10 *cantigas de escarnio* del rey se encuentran situadas en *B* en la sección correspondiente a su género, una zona que parece haber sido organizada por criterios de nacionalidad y/o estatuto social (de ahí que figure con otros nobles portugueses como Fernan Garcia Esgaravunha, Vasco Gil, Gil Perez Conde, Roi Gomez de Briteiros y Afonso Mendez de Besteiros)⁷. Por problemas en el método de copia de los códices (Ferrari 1993: 125), no se encuentran hoy en *V*, siendo *B codex unicus* para estas⁸.

En este último códice la sección de *cantigas de amor* de Don Denis se abre con la rúbrica atributiva “El Rey dom Denis” (antes de *B* 497) copiada por la mano *a* (Ferrari 1979: 83-84), mientras que la de *amigo* lo hace con otra de tipo codicológico, un tanto más extensa: “E ensta ffolha +[adeante] sse conmenca as cantigas damigo que o muy +[Nobre] Dom denis Rey de Portugal ffez”⁹. Otra rúbrica atributiva reaparece una única vez más de mano del copista en el corpus de *amigo* (al final del f. 128rb), llevando a Colocci a suponer que, lo que le sigue (del otro lado del folio) es una nueva composición. La conjetura del iesino deja una doble numeración para esta cantiga (*B* 575-576). Las piezas de *escarnio*, muy separadas de estas, se abren también con la rúbrica atributiva de la mano *a* “El Rey don denis” (antes de *B* 1533, f. 320rb), que se repite antes de *B* 1535 (f. 321rb), mientras que en el margen superior del f. 321v, aunque situada en la col. a, encontramos una idéntica rúbrica atributiva de mano del humanista, que coincide con el comienzo de la pieza *B* 1536¹⁰.

5 *Cantigas de amor*, *amigo* y *escarnio* en *B* y solo de *amor* y *amigo* en *V*. Más allá de la diferencia en cuanto a la cantidad de textos en uno y otro cancionero, acerca de la materialidad del corpus trovadoresco regio en los relatores italianos ha de destacarse que en *B* encontramos un folio en blanco entre las cantigas alfonsíes y las dionisinas, mientras que en *V* los textos de Don Denis se escriben a continuación de los de Alfonso X.

6 Formarían parte de esta los *corpora* de Garcia Mendez d' Eixo, Gonçalo Garcia, Alfonso X, Don Denis, Alfonso XI y Pedro de Barcelos, y habría sido confeccionada en torno a 1340 (Resende de Oliveira 1994: 140, 193-194). Cito estas secciones localizadas en los apógrafos a partir de los nombres dados en Resende de Oliveira (1994).

7 Según Resende de Oliveira (1994: 270) “Deve ter sido a associação de D. Dinis a estes autores [de la “compilação de reis e magnates”], pensada e realizada certamente no segundo quartel do século XIV, a responsável pelo deslocamento das cantigas de escárnio e por outras perturbações hoje visíveis na ordenação das composições”.

8 En *B* el corpus de *amor* y *amigo* del *CDD* comienza en el f. 111r y finaliza en el 133v; en los ff. 320v-322v está el de *escarnio*. En *V*, que contiene únicamente los textos de *amor* y *amigo* del rey, este se localiza entre los ff. 7v-29r.

9 Entre corchetes figura lo escrito por Colocci luego de *cruces desperationis* que parecen de su mano. La rúbrica está anotada entre la cantiga *B* 552 y la *B* 553 (f. 124rb); en el margen derecho una *manicula* la señala.

10 Es para el tramo del *CDD* en este relator la única rúbrica atributiva de su puño.

A pesar de ser códices hermanos, *V* solo comparte con *B* la rúbrica atributiva que da inicio al grupo de *cantigas de amor* (antes de *V* 80, en el f. 7va) y la rúbrica codicológica que da inicio al de *amigo*: “Eensta ffolha adeance sse començan as cantigas da migo *que* o anuy rpbren Dem denis rey de Portugal ffe(x)z” (entre *V* 155 y *V* 156, f. 20vb)¹¹. Ambas son copiadas por el amanuense que transcribe *V*¹². En su copia, a diferencia de lo que sucede en *B*, Colocci no interviene. Resulta significativo que, a pesar de no encontrar aquí *cruces desperationis*, los errores de copia dan cuenta de la dificultad que encuentra el escriba en la lectura de la rúbrica¹³. En este relator encontramos además otras cinco rúbricas atributivas de mano del copista en los ff. 8r (antes de *V* 83), 9r (antes de *V* 89), 10r (en el margen superior, col. a) y 10v (en el centro del margen superior), 12v (en el centro del margen superior) y 17r (en el centro del margen superior), además de otras idénticas a estas, pero de mano de Colocci, en el margen superior de los ff. 9r (centro), 11r (centro), 12r (centro), 13r (centro), 14r (centro), 15r (centro), 16r (centro), 18r (centro), 19r (col. a), 20r (centro), 21r (centro), 22r (centro), 23r (centro), 24r (centro), 25r (centro), 26r (centro), 27r (centro), 28r (centro), 29r (col. a). Sobre esta particularidad del tramo del *CDD* en este códice llamó la atención Gonçalves (1994: 987), al señalar la necesidad de revisar el:

conjunto das rúbricas atributivas lançadas ao longo de todos os fólhos de *V* en que foram transcritas as cantigas de amor e amigo de D. Denis: um total de vinte e sete rúbricas, das quais dezanove foram escritas por Colocci.

La función de esta especie de marca que pone Colocci al rubricar los márgenes superiores habría sido, muy probablemente, la de destacar la autoría del corpus en esos folios, a la vez que cotejaba este material con otro, tal vez, su modelo.

A estas diecinueve rúbricas de Colocci deben sumársele las otras idénticas del copista, es decir, las de los márgenes superiores de los ff. 10r (col. a) y 10v, 12v y 17r. Estas rúbricas del escriba, que se intercalan en algún momento con las del propio Co-

11 La propuesta de lectura para el término *adeante* resulta de su *collatio* con *B*, donde se lee, de mano de Colocci, “adeante”. Podría pensarse para lo transmitido en *V* en un banal error de *c* por *t* junto a la abreviatura compartida por ambos relatores para la letra *e*. Una lectura diferente de esta rúbrica se encuentra en Lopes de Moura (1847: 118): “Em esta folha se começã as cantigas d’ amigo que o muy respeitabile Dom Diniz, Rey de Portugal fez”.

12 A pesar de estar relacionadas, por un lado, con el fenómeno de la práctica de la copia *alla pecia* (Ferrari 1979: 118) y, por otro, con las órdenes que pudiesen recibir los escribas, es de destacar el hecho de que la primera rúbrica atributiva de mano de copista que encontramos en *B* es la del f. 111r, “El Rey Don Denis”, mientras que en *V* tenemos ya en el f. 1 una para Fernan Gonzalvez de Seabra (“Fernan Gonçalvit”). Dado que en el primero de los relatores intervienen varios copistas, parece que ni las manos *b*, *c*, *d*, como tampoco la *e* (que es junto con la mano *a* la más fiel en lo que a traslado de rúbricas toca), las incluyeron.

13 La dificultad en la transcripción de estas rúbricas por parte de los amanuenses radicaría en el color de la escritura (al menos, en algún momento de la tradición), es decir, su carácter de *littera rubea*.

loci, parecen también funcionar como marca de un cotejo que implica a autores y composiciones presentes en el antecedente de donde se copia. La labor del amanuense puede verse ya en folios anteriores, donde señala la autoría de Afonso Sanchez, Johan Garcia de Guilhade, Estevan Faian, Johan Vasquiz o el mismo Alfonso X, y aunque es verdad que en este tramo Colocci también interviene escribiendo rúbricas atributivas, es en la zona del corpus dionisino, en el centro del margen superior del f. 9r, donde el humanista comenzará a marcar repetida y sistemáticamente este material. Es en este folio donde encontramos el misterioso número 110 apuntado de su mano para la cantiga *Da mia senhor que eu servi* (V 88), número que está ya escrito antes de que comience la pieza *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei* (V 87) en el folio anterior¹⁴. Más adelante, del lado vuelto del f. 16 encontraremos también de mano del iesino el número 117 (al comienzo de la cantiga *Assi me trax coitado*, V 134). La cifra se vuelve a marcar en los *incipit* de las próximas tres cantigas, además de en lo alto del folio siguiente (17r), donde se encuentra la anotación “fo. 117”¹⁵. No es intención de este trabajo ahondar en un tema tan complejo como el de la doble numeración en arábigos y romanos de V, problemática sobre la cual llamara ya la atención, a fines del siglo XIX, Monaci (1875: VII-VIII) y, pocos años más tarde, Braga (1877: 14)¹⁶, quien erróneamente suponía que la numeración en arábigos daba cuenta de que “até esta parte contribuiu um cancionero parcial, e que de Dom Diniz só entrava no que era numerado em algarismos”. Lo expuesto busca apenas poner de manifiesto que, para el *CDD*, estas

14 A decir de Lindley Cintra (1973: ix): “Esta numeração, que começa com 90 no fól. 1, acaba com 300 no fól 199 (v.º), com algumas interrupções aqui e além (...). Do fól. 49 ao fól. 199 as remissões parecem fazer-se de um fól. para outro fól.; mas do fól. 1^{bis} a 48 as remissões parecem antes de um caderno para outro caderno ou série de fól.ºs”. Un estudio sobre la numeración en arábigos que recorre el códice sigue echándose en falta.

15 Asimismo, dos folios y medio después de la anotación f. 98, Colocci escribe, al lado de la rúbrica para Alfonso, “car. 106” y en el f. 49r anota “fo: 141”. Esta pluralidad en la utilización de sinónimos (“fol., car.”) por parte de Colocci es buen ejemplo de que “risulta *che folium e carta* sono utilizzati l’uno e l’altro indifferentemente nei due significati distinti di ‘foglio, carta (due facciate)’ e ‘bifolio (quattro pagine)’” (Ferrari 1979: 45-46).

16 Muchos años después, Tavani (1969a: 108-118; 1988: 74-80) vincularía esa numeración con la interpretación de la nota colocciana *manca da fol. ij infino a f. 43* del f. 1 de V y con los *codices interpositi* de su *stemma codicum*. En un primer momento, el filólogo italiano supuso que las dos series de números se referirían a dos foliaciones diferentes: la anotada en romanos pertenecería al ascendente directo de V, ζ, mientras que la arábica procedería de una “collazione eseguita in un secondo tempo su un manoscritto diverso da V e dall’antigrafo di V (cui invece si riferisce la prima cartolazione)” (1969a: 113-114). Esta segunda numeración remitiría “all’antigrafo di B, δ, alla cui cartolazione vanno attribuiti sicuramente anche i richiami sporadici presenti in B” (1969a: 114). En respuesta a las conocidas objeciones de D’Heur (1974) y Gonçalves (1976: 387-448), Tavani (1988: 123-178) sugirió que las cifras árabes remitirían a la foliación de δ, mientras que la apuntada en romanos se referiría a la de un manuscrito diferente tanto de δ, antecedente de B, como de ζ, modelo de V. Ver también para este tema Ferrari (1993: 125).

rúbricas coloccianas de *V* podrían relacionarse, dentro de ese supuesto cotejo, con estas cifras¹⁷.

Cabe destacar que, aunque es esperable que *B* no comparta con *V* las rúbricas de ese cotejo, es decir, las de los ff. 10r, 10v, 12v, 17r, llama la atención que la mano *a*, quien, como bien señalara Ferrari (1979: 85):

insieme ad *e*, il piú regolare in quanta a compattezza delle sezioni copiate e quello tra tutti che scrive di piú, é l'unico che scriva (ma non sempre) le rubriche attributive, le razós e i richiami (...),

no anote en *B* la rúbrica atributiva que aparece en el f. 9r (antes de *V* 89). Podría pensarse que la mano *a* no repetiría una rúbrica tan próxima a la primera (separan a la una de la otra solo tres cantigas); también es posible (ya que gráficamente entre ambas no hay diferencias), aunque más extraño, suponer que el amanuense de *V* repetiría aquí por error la primera rúbrica que abre el *CDD*. La rúbrica atributiva de mano del amanuense presente en la zona de *amigo* en *B* (*B* 575-576) no se encuentra copiada en este códice.

Finalmente, resta indicar que la *Tavola Colocciana* (*C*) enseña en el f. 301v las mismas rúbricas atributivas de mano del copista que encontramos en *B*, aunque solo para las secciones de *amor* y *amigo*, estando aquí la rúbrica que abre este último corpus abreviada (Gonçalves 1976: 413):

497. El Roy dom Denis
553. Dom Denis Rey di Portugal
575. El Rey Dom Denis

Por el contrario, en el f. 306v de *C* (Gonçalves 1976: 430), ya para la sección de *escarnio* de Don Denis, Colocci solo reproduce la primera de las rúbricas de la mano *a*, “El Rey don denis”, con el añadido “filius Alfonsi. 3. et pater Alfonsi 4. poetae” (1533)¹⁸. Luego anota las piezas 1534, 1535 y 1536, y, a continuación, salta seis números que constituyen el resto del corpus de *escarnio regio* (*B* 1537-*B* 1542)¹⁹. Números de cantiga que allí apunta, como 1534, no se relacionan en *B* con rúbrica alguna, mientras que en este relator la pieza 1535 trae la rúbrica “El Rey don denis” de

17 Otros códices casi contemporáneos a la factura de *BV* que contienen material lírico repiten sistemáticamente el nombre del autor (o del material que allí se encuentra: *burlas*, *motes*, etc.) en el centro del margen superior del folio, como es el caso del MP2 (Biblioteca Nacional de Palacio II/617. CASTILIAN CANCIONERO) para la lírica cancioneril. Aunque se trata de prácticas diferentes, puede pensarse que el humanista conocería este tipo de organización textual para la copia de textos poéticos.

18 Añadiendo una información errónea, ya que confunde a Afonso Sanchez con Afonso IV de Portugal (“Alfonsi 4 poetae”), error que había ya cometido en el número 405 de este testimonio.

19 Esta práctica se repite en otros lugares de *C*.

mano del copista y la 1536 otra idéntica a ésta, pero de mano de Colocci (“El Rey don denis”, f. 321v). Esta última rúbrica funciona de forma similar a las de V, es decir, marca una especie de revisión o cotejo por parte del humanista acerca de la autoría de Don Denis sobre esas composiciones. La rúbrica está situada en la parte superior del folio en la col. a; en la col. b empiezan las cantigas cuya numeración se omite en C (B 1537-B 1542), idéntico panorama al que encontramos en el f. 29r de V. En esa ocasión Colocci anota en el margen superior, alineado en la col. a, “el rey don denis”, apuntando muy seguramente a dejar claro que en la col. b se encuentra la mayor parte de la cantiga apócrifa *Pero muito amo, muito non desejo* escrita en *littera nova* (Gonçalves 1994: 986-987)²⁰. Lo que se encuentra en la *Tavola* para el grupo de *cantigas de escarnio* es, por lo tanto:

1533. El Rey don Denis. filius Alfonsi. 3. et pater Alfonsi	
1534.	4. poetae
1535	
1536	

Creo importante destacar que las rúbricas atributivas que no entran en ese supuesto cotejo llevado a cabo en parte por el copista de V y Colocci, nos permiten trasladar el material dionisino a una etapa inicial, es decir, a una primitiva recolección de cantigas de un autor: “Su tali fogli il nome dell’autore doveva necessariamente figurare, è prova ne sarebbe il fatto che nei canzonieri il nome è ‘inultimente’ ripetuto prima di ogni poesia” (Zinelli 2001-2002: 263)²¹, un panorama no muy diferente al de la rúbrica con el nombre de Martin Codax en *littera rubea* del *Pergamiño Vindel (N)*, una hoja volante “morfológicamente distinta mas funcionalmente equivalente aos ‘rolos’ referidos em B” (Ferreira 1986: 65)²². Analizaré, más adelante, el hipotético material donde estas rúbricas atributivas pudieron haber organizado una primigenia recolección del material lírico del rey Don Denis.

2.2. Rúbricas codicológicas

Información muy diferente es la que nos brindan las rúbricas codicológicas antepuestas, esas anotaciones de tipo topográfico a las que ya se refiriera Gonçalves (1994: 449), que en el *CDD* se encuentran ejemplificadas en la rúbrica que señala el pasaje de las *cantigas de amor* a las de *amigo*: *En esta folha adeante se començan as cantigas*

20 Para las características de esta cantiga ajena al corpus dionisino, véase Tavani (1969: 219-233).

21 Para Tavani (1988: 111-113), las rúbricas atributivas eran un indicio de la organización de las “recolhas individuais”, tesis que Resende de Oliveira rechaza (1994: 221).

22 Volveré sobre las características materiales de N.

d' amigo que o mui nobre Don Denis rei de Portugal fez. Este tipo de indicación de autoría y género puede también hallarse con idéntica formulación en otros sectores de los apógrafos renacentistas. De este modo la encontramos para el comienzo del “cancioneiro de cavaleiros” (Fernan Rodriguez de Calheiros, *B* 626, f. 137va; *V* 227, f. 33ra) de parte de la mano *a* en *B* y del copista en *V*: *En esta folha adeante se començan as cantigas d' amigo que fezeron os cavalleiros e o primeiro é Fernan Rodriguez de Calheiros*; y al inicio del “cancioneiro de jograis galegos” (Bernal de Bonaval, *B* 1062, f. 225va; *V* 653, f. 104ra) de mano de Colocci en *B* y del copista en *V*: *Enesta folha adeante se comença[n] as cantigas d' amor: primeiro trobador Bernar de Bonavalle.*

Se trata de una apertura performativa de carácter formulaico (Barthes 1967), utilizada repetidamente, bajo formas similares, en la prosa y la lírica medieval. Estas rúbricas cumplen la función de legitimar el ingreso a la escritura de prácticas ligadas, en algún momento, al ámbito de la oralidad. Es por ello que los preliminares resultan en los textos medievales instancias algo densas y codificadas (Funes 1998: 32): “Aici comença-l Romanz d'En Daude de Pradas” (COM2); “Aqui se comiença el iuego del grant Açedrex que fue fecho en India a semeiança de como los Reyes Antigos solien fazer sus huestes decaualleros & de peones (...)” (*Libro de axedrez, dados e tablas de Alfonso X. CORDE*); “Aqui se começa a quarta parte deste livro—e fala da humildade” (*Virgeu de consolaçom. CORPUS DO PORTUGUÊS*); “Aqui se començan as Leis e Ordenaçõs e Costumes do Reino os quasi fez El Rei D. Afonso filho de El Rei D. Sancho e da Rainha D. Dulce” (IUS LUSITANIAE)²³.

2.2.1. El término folha

Llama la atención la utilización del término *folha* (del lat. FŎLĪA, plur. de FOLIUM) en nuestras rúbricas codicológicas. A pesar de que, desde las *Etimologías* de San Isidoro es definida como: “*Folia* autem librorum appellata: siue ex similitudine foliorum arborum” (Machado 1990, III: 69), y tal como apunta Lorenzo (1977, II: 654): “Documentase desde o séc. XIV, en textos literarios galegos e portugueses [la *Crónica Troyana* o los *Mirages de Santiago*], aínda que case tódolos exemplos se refiren ás dos árbores”²⁴, tanto este investigador como Machado (1990, III: 70) señalan la rúbrica de

23 Este tipo de rúbricas también pueden leerse en nuestros códices: “Aqui se començan as cantigas d'escarnh' e de mal dizer” (*B* 1330bis, f. 285rb; *V* 937, f. 148vb) y, algo más tarde, en el *Cancioneiro de Baena*: “Aqui se començan las cantigas e desires que fizo e ordenó en su tiempo Garçi Ferrandez de Jerena (...)” (CORDE).

24 En nuestras cantigas apenas una ocurrencia ejemplifica el término *folha*, y lo hace con relación a la hoja del árbol: *Ala u jaz la Torona* (*B* 454) de Garcia Mendiz d' Eixo: “en la *folha* assi verdoná”. Del mismo modo, en las *Cantigas de Santa María* (CSM) solo una menciona la palabra *folha*, dentro de una expresión coloquial: “hũa *folha* de col / non demos mais por ele” (Mettmann 1989: CSM 419).

las *cantigas de amigo* de Don Denis como el primer ejemplo del término con su sentido circunscrito al material de escritura.

Como ‘hoja de un libro’, *folha* apenas se documenta en el ámbito portugués en la traducción de la *Partida Terceira* (siglo XIV, CORPUS DO PORTUGUÊS):

Sabhã quantos esta carta uyrë. como Steuan Afonso prometeo & outorgou & obrigou sse a afonso martiiz descreuer lhi o texto deste liuro. dizendo assinaadamët seu nome & que lho escreuerya & lho continoarya ata que fosse acabado de tal letera. a qual es-cretura lhi mostrou na primeira *folha* deste liuro,

o en el siguiente pasaje del *Chartularium Universitatis Portugalensis* (1300, CORPUS DO PORTUGUÊS):

Joham vicente scollar em canones procurador do dito studo mostrou e leer fez per mjm sobredito tabaliam hûuas cartas de nosso senhor elRej dellas em purgamjnho e dellas em papel e dellas eram seelladas do seello Redondo e dellas do seello pendente das quaes cartas o theor se segue logo em começo da sexta *folha* desta outra parte (...) aquj em este liuro da dita vniuerssidade este stormento screpuj o qual stormento he scripto em sete *folhas* do dito liuro e mais este pouco desta lauda em no qual na segunda lauda da segunda *folha* hu diz capitullijs E na primeira lauda da terceira *folha* hu he scprito duntaxat E na primeira lauda da sexta *folha* hu diz staua²⁵.

25 Algo similar puede leerse en un folio de la Chancelería de Don Denis, de una mano posterior, aunque no muy lejana al siglo XIV, dadas las abreviaturas que utiliza: “Saltou o scripuãao que esto scriueo afim desta carta ao diante no comeco desta folha”. Con el significado de ‘hoja de un libro’, para el castellano *hoja* se documenta bajo la forma *folio* en el *Fuero de Briviesca* de 1313 (CORDE) y bajo *foja* en el *Becerro de las Behetrías de Castilla* de 1352 (CORDE). Se recoge en Nebrija (Alvar-L. Nieto 2007, VII: 5517): “hoja (foia, foja, hoia, hoiia, HOJA, hoyá, oja, oya) VOC. GEN. s. XIV: *frons*, foja de árbol (E 1138); *frons*, oja (T 719). || NEBR. 1481: *frons*, *dis*, la hoja del árbol. || PALENCIA 1490: *bratea*, es delgada foia de oro; también se dize *blatea*, [...]; *elate*, se dixerón las fojas delas palmas que se alçan en alto et nunca penden a baxo dela manera que fazen otras árbores, ca siempre van faza arriba et nunca pierden el verdor; algunos dixerón *elatas*, alos árbores que dizen abietos; *filia* en griego quiere dezir foias; *folium*, viene del griego, que ellos dizen *phillon* [...]. *Folia*, son foias con que se cubren los frutos en los ramos et *folia*, son foias de los libros assí dichas a semeiança delas foias de los árbores o por que se fazen de pelleias, que son *folles*, como es dicho, et *foliatum*, es encoruado; *lamina*, *ne* [...], es foia delgada de metal a delgazada con martillos; *stipule*, son las foias o vaynas con que el capullo de la espiga está çercado et guarnido para que las miesses no le encoruen a baxo; *vesce*, se dizen las foias secas et tiernas [...]; v. lecho, raedura, ramo, varilla y verde. || NEBR. 1492: *auricomus*, *a*, *um*, lo que tiene hojas de oro; *charta*, *ae*, por la hoja del libro; *chartula*, *ae*, por hoja pequeña; *folium*, *ij*, por la hoja cualquiera; *frondeo uel frondesco*, por echar hojas; *frons*, *frondis*, por la hoja del árbol; *frondis*, *frondis*, por aquello mesmo; *frondeus*, *a*, *um*, por cosa de tales hojas; *frondifer*, *a*, *um*, por cosa que las trae; *frondosus*, *a*, *um*, por cosa llena de hojas; *pagina*, *ae*, por la hoja del libro; *pagella*, *ae*, por tal hoja pequeña (...).” Un único ejemplo de la *General Estoria* de Alfonso X la sitúa, relacionada con el objeto libro, en el siglo XIII: “Non uos lo diremos. ca lo non fallamos en los libros de los sabios don estas razones tomamos. & fallamos que mingua en este logar de la razon desto. en el libro de alguaziph una *foia*”. En consonancia con ello, en la lírica cancioneril apenas encontramos una rúbrica con referencia a esta:

Volviendo a nuestros cancioneros, es de destacar que la rúbrica que toca a Fernan Rodriguez de Calheiros hace mención a su condición de caballero, indicador social que se hace extensivo a todo el grupo de trovadores que le sigue desde esa *folha* en *adeante* (*os cavalleiros, o primeiro*). La frase allí utilizada, como fue ya visto, es la misma que la que encontramos en el *CDD* (*En esta folha adeante*), donde también busca subrayarse la condición social del rey (*o mui nobre*). Resende de Oliveira cree que el compilador del corpus regio pudo tomar como modelo la estructura de los cancioneros así organizados y le adjudica la copia de esa rúbrica:

A ordenação das suas composições, em particular das cantigas de amor e amigo, ainda juntas, revela, além disso, que a obra de D. Dinis foi organizada inicialmente como cancionero e, atendendo à sequência dos géneros (...). Isto é, quem quer que tenha sido o seu compilador, conheceria certamente a estrutura das recolhas colectivas já confeccionadas, tendo procurado ordenar do mesmo modo aquela que tinha entre mãos. Disso é sinal, como notámos, a rubrica marcando a passagem das cantigas de amor para as de amigo (...). Sintomaticamente, ela reproduz a rubrica que separa hoje as secções correspondentes de *B/V*, atribuível talvez já ao compilador do “cancioneiro de cavaleiros (...)” (1994: 269-270)²⁶.

Recuerdo aquí que el “cancioneiro de cavaleiros”, recopilación dividida en los géneros de *amor*, *amigo* y *escarnio*, estaría ya acabado, según la hipótesis resendiana, hacia 1275 (*post quem*), fecha que resultaría demasiado temprana respecto de lo dicho para la datación del término *folha* en ámbito portugués²⁷. Este dato me lleva a suponer,

“Sigue sin principio, no porque falte *oja*, / sino porque falta...en el original, / o porque lo olvidó el copiante” (MN 23-42, f. 254v. CANCIONERO VIRTUAL).

- 26 Esta afirmación la retoma el investigador en otro lugar de su estudio: “Tendo conhecido os cancioneros aristocráticos já existentes nos inícios do séc. XIV e sua organização, ou tão somente o ‘segundo cancionero aristocrático’, facto sugerido pela ordenação das cantigas e pela rubrica com que se inicia a secção das cantigas de amigo, seria lógico que este autor pretendesse organizar a sua vasta obra –perto de 140 composições– segundo os mesmos parâmetros” (Resende de Oliveira 1994: 381-382). La idea de que la rúbrica está ya en una primitiva recopilación del *CDD* parece estar también en Gonçalves (1994: 982): “(...) parece evidente que *esta folha* deberá remeter para um ‘Liederbuch’ de D. Denis onde a rúbrica estaria a marcar a transição das *cantigas d’amor* para as *cantigas d’amigo*”.
- 27 Podría hacerse aquí también referencia a la datación propuesta por Brea (1999b: 22) para la utilización del término *cantiga* en las rúbricas o *razós*: “*Cantiga* debeu de empezar a difundirse a mediados do s. XIII, pero sen chegar a desbanca-lo seu sinónimo nas preferencias dos autores. De tódolos xeitos, no momento en que os compiladores organizan os cancioneros tal e como chegaron a nós a través dos apógrafos italianos e decidiron engadir esas aclaracións en prosa que coñecemos como *razós* ou rúbricas explicativas, a fórmula habitual debía ser xa *cantiga*; lembremos-lo escaso número de aparicións nesos lugares de *cantar*, e a súa limitación a algúns dos trovadores máis antigos, polo que poderían ser restos dunha versión anterior integrada sen modificacións nalgunha das fases da nosa tradición manuscrita. Isto podería conducir tamén a pensar que, efectivamente, a fragmentaria *Arte de trobar* transcrita nos primeiros folios de *B* foi redactada nun momento en que o uso de *cantar* quedara xa completamente relegado pola competencia de *cantiga*”. A pesar de que para 1275

en primer lugar, que el supuesto compilador del *CDD* no imitó las rúbricas de las anteriores *recolhas*, sino que alguna otra mano, ya en el siglo XIV, lo hizo a través de la original rúbrica *En esta folha...* que parece confeccionada en base a *Aqui se comença*, pretendiendo así marcar los límites materiales de los textos de los diversos autores que se trasladaban en esa recolección colectiva²⁸. En segundo lugar, el hecho de que tanto para Fernan Rodríguez de Calheiros como para Don Denis se haga hincapié en el *status* social de caballeros y reyes podría levantar alguna sospecha acerca de una probable responsabilidad del conde de Barcelos, quien realiza un movimiento ideológico idéntico en lo tocante a la construcción de la figura noble en su *Livro de Linhagens*, compuesto “por meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha” (Mattoso 1980: 55), así como en la relación dialéctica entre nobles y reyes que allí perfila²⁹. De todos modos, podría contrariar esta hipótesis la serie de *razós* pospuestas a sus piezas y a las composiciones de trovadores con él relacionados, como Estevan da Guarda o Joan de Gaia. Podría suponerse que por resultar estos últimos autores contemporáneos y pertenecientes a su círculo, Pedro de Barcelos hubiese manejado una mayor información que volcaría en estas rúbricas, o bien que estas pretendían diferenciar este material de otro como, por ejemplo, el del rey Don Denis. Tampoco es descabellado pensar que, de creer que *T* hubiese sido parte de una recolección de carácter colectivo llevada a cabo a principios del siglo XIV en la corte dionisina, estas rúbricas fuesen parte de ese volumen³⁰.

2.2.2. El término rolo

Junto a las rúbricas atributivas y codicológicas que pueblan los folios de los apógrafos he de destacar, seguidamente, una copiada en el *CDD* entre las estrofas I y II de

el término sería, obviamente, ya puesto en práctica en textos líricos y, por qué no, en *razós*, el hecho de que un texto probablemente redactado hacia mediados del siglo XIV como el *Arte de trovar* solo utilice este término frente a *cantar* puede relacionarse con la presencia única de *cantiga* en estas rúbricas topográfico-codicológicas.

- 28 No encontré rúbrica similar en otras tradiciones líricas, así como tampoco en otros textos en prosa medievales o de siglos posteriores. Marcenaro, que pone en un mismo grupo (a1) las rúbricas que comienzan con *Aqui* con las de *En esta folha*, supone que: “In un primo momento, corrispondente alle prime raccolte di marca aristocratica suddivise per generi, vengono redatte le rubriche di tipo *a1*, la cui natura tautologica si inserisce senza difficoltà in una prassi minoritaria ma comunque presente anche nella tradizione manoscritta provenzale (...). È dunque probabile che esse fossero redatte in un unico *scriptorium*, verosimilmente nella corte di Castiglia-León” (2008: 180).
- 29 Creo, además, que esta es la misma ideología que sustenta la conformación de la “compilação de reis e magnates”.
- 30 La expresión formulaica *o mui nobre Don Denis rey de Portugal* se documenta, como es de esperar, en leyes de la época del rey: “Aqy se começa a hordenaçom que fez o mujto nobre Rey dom denijs” (IUS LUSITANIAE) y otros textos como las *Cartas de D. João de Portel* (CORPUS DO PORTUGUÊS): “*o muy nobre rey de Portugalie*”, y se hace extensiva los nobles: “dante *o muy nobre baro don vaasco martíjz meyrriu mayor en Portugal*” (*Textos Notariais. Clíticos na História do Português*. CORPUS DO PORTUGUÊS).

la cantiga *B* 555 (f. 124vb), que, aunque tachada, resulta buen ejemplo de otro de los materiales de donde, en algún momento de la transmisión manuscrita, copiaron los escribas: “Outro R^o se comença”. Las rúbricas que hacen referencia al material señalado como R^o, transcripto hasta el día de hoy como *rolo*, son 8 y se distribuyen aleatoriamente por *B* (Gonçalves 1994: 981-982, 989)³¹. Dos de ellas se sitúan en el primer nivel de formación de los cancioneros, en la “recolha de trovadores portugueses” (Resende de Oliveira 1994: 182-190): la primera, después de iniciada una de las *cantigas de amigo* de Johan d’ Aboim, “X9 R9. Outro R^o sse comença Ouue mey *et enuos fiz euos desfarey*” (*B* 670, f. 144r), ocupando gran parte del margen inferior del folio; la segunda, “Outro R^o comeassassi” (antes de *B* 1561, f. 325v), después de la atribución a Estevan Faian: “Steuan faian fez esta cantiga descarnhe de maldizer. E disassy”. Ya en el segundo nivel, en el “cancioneiro de jograis galegos” (Resende de Oliveira 1994: 199-204), encontramos otras dos rúbricas similares: la primera, en la col. b del f. 240v, al final de una composición de Pero de Bardia, “Outro R^o se começa assy / R9 par *deus senhor quero meu hir*”³²; la segunda, entre las estrofas I y la II de una *cantiga de amigo* de Pedr’ Amigo de Sevilha: “Outro R^o se começa assy” (*B* 1215, f. 258r)³³.

Una primera observación: hasta el día de hoy la crítica especializada ha leído unánimemente la abreviatura R^o como *rolo*. Sorprendentemente, al consultar fuentes etimológicas se descubre que el término *rolo* no se documenta hasta el siglo XV con el sentido que aquí tiene. Así, apenas lo encontramos en los *Miragres de Santiago*: “ROLO (1904b: fins XV; *rool* 1223?-1279): *Miragres* “têẽ senllos *rroollos* ênas maãos”, refiriéndose a rollos que traen en sus manos los ángeles músicos (Lorenzo 1968: 322)³⁴. *Rol*, fechado para el castellano en el tercer cuarto del siglo XVI, resulta, en palabras de Corominas-Pascual (1980, V: 87), un semicultismo del francés *rôle*:

31 Para Resende de Oliveira (1994: 223-237) son 7, ya que cuenta como una “Outro R^o se começa assy” y “R9 par *deus senhor quero meu hir*” (f. 240v, col. b, margen superior).

32 Al reclamo “par *deus senhor quero meu hir*” (*B* 1121-*B* 1122) le sigue, ya en otro folio, la composición de Pero Mendiz da Fonseca que así comienza.

33 Las otras dos rúbricas se encuentran en los *corpora* de Gonçalo Garcia y Alfonso X, son de mano de Colocci e incluyen otra información que, desde mi punto de vista, las aleja de las que aquí estudio. En primer lugar, “a mi[n] fal[ta] t[erminus] ro[tuli] [do] con[de] Gonçalo [Garçia]” o “a mi[n] fal[ta] ro[lo] [do] con[de] Gonçalo [Garçia]” (*B* 454-455) (Resende de Oliveira 1994: 224, nota 24) resulta una probable anotación que se explaya en la falta de este materia. Más problemática resulta “R^o outro R^o das cantigas que fez o mui nob’ Rei don Sancho de port e diz ai eu coitada como vive” (*B* 455-456), que parece una reelaboración de una rúbrica similar a *Outro rolo...* y que, además de problematizar el corpus alfonsí, es la única que no se encuentra tachada. Para estas rúbricas véase asimismo Tavani (1988: 172-174).

34 El CORPUS DO PORTUGUÊS da asimismo ejemplos del término *rolo* datados en el siglo XV. Resultan ocurrencias alejadas del sentido de nuestras rúbricas, como las del *Tratado de Cozinha*: “(...) fazem os *Rolos* que saõ de dous palmos ã cõprido & despois deste *Rolo* feyto da grosura que saõ neçesarios pera os pastes & cortaõ este *Rolo* ã talhadas que ãõ sejaõ mais largas que dous dedos ã taõ poem as talhadas asy dereytas ã huã tauoa êtaom metem ho dedo no meyo & estêdem aquele bolo taõ largo como a de ser o pastel (...)”. Para el castellano el término *rollo* se recoge, relacionado

I. A. 1. Fin XII^e s. “papier parchemin roulé contenant quelque chose d’ écrit” (*Orson de Beauvais*, 2531 ds T.-L.); 2. XIII^e s. *rolle* “liste; énumération détaillée” (*La Résurrection du Sauveur* ds P. STUDER, E. G. R. WATERS, *Historical French Reader*, p. 319, 77); d’ où a) 1474 *rooles particuliers des assietes des paroisses* (*Ordonnance des rois de France*, XVIII, 43 ds BARTZSCH) (CNRTL).

Mientras que otro término sinónimo, *rótulo*, es “tomado del (...) lat. *Rōtūlus* en el sentido primitivo de ‘rollo de papel desdoblado’” (Corominas-Pascual 1980, V: 87)³⁵.

El término *rolo* lo recoge Machado (1990, V: 112) para el portugués hacia 1364, aunque con otro sentido: “tres *rolos* de cordas de ljinho”, mientras que *rótulo* se documentaría, según el filólogo portugués, en el siglo XVI: “do lat. *rōtūlu-*, sin. de *rōtūla*, también significa ‘rolo de papel desdoblado’. Séc. XVI, segundo Morais” (Machado 1977, V: 120)³⁶. De todos modos, para este momento *rótulo* haría referencia tanto a

con un soporte de escritura, por primera vez en el diccionario bilingüe de Minsheu de 1599: “rollo (robo, ROLLO, rrollo) NEBR. 1495?: rollo, coluna desta forma [redonda en luengo], *cilyndrus*, *i*; rollo de donde ahorcan, *patibulum*, *i*. || ALCALÁ 1505: rollo, coluna desta forma [redonda en luengo], *râjel mudâguar*, *arjûl*; rollo en donde ahorcan, *fôrca*, *forâq*; rollo assí, *maxnáque*, *maxâniq*. || ULLOA CEL. 1553: rollo, columna desta forma, *per il petabulo o forca*. || LIAÑO 1565: rrollo, *gibbet*, rrollo, picota, horca. || CASAS 1570: rollo, *picardia*, *forca*. || BROCENSE 1580: rollo, picota, *lat. robur* [...]. || PERCIV. 1591: rollo, *any round thing*, *a pibble stone*, *a gallowes*, *a gibbet*; *rotundus*, *conchlea*, *patibulum*, *creux*, *calculus*. || HORNKENS 1599: roblo, ve te al roblo, *va te pendre*; *abi in malam cruce*. rollo, vete al rollo, *va au gibbet*; *I in cruce*. || MINSHEU 1599: rollo, *any round thing*, *a pibble stone*, *a gallowes*, *a gibbet*, *a roll*, *or scroll of writing* (...) BLUTEAU 1721: rollo, *rolo*, *ou rodô*” (Alvar-Lidio Nieto 2007, IX: 8573).

35 De este modo también lo define Du Cange: “ROTULUS, Rotula, Scheda, charta in speciem *rotulæ*, seu *rotæ* convoluta, unde nomen. Fortunatus lib. 7. Poem. 18: An tibi charta parum peregrina merce Rotatur? Anisi quis malit Salmasii sententiam amplecti, qui a voce Latina *Rutulus*, *Rotulum* dictum censet: est autem *Rutulus*, baculum rotundum, quo cumulus mensuræ demitur et exæquatur: *Rotulus* enim, seu Charta convoluta baculi speciem refert. Veteres *volumen*, recentiores Græci *ἐλλητόριον* appellarunt, nostril *Roelle*, et *Rolle*, Germani *Rodel*. Ejusmodi porro chartarum volumina inter Magistratum insignia in utriusque Imperii Notitia conspiciuntur, ut inde liceat conjicere, horum usum ea tempestate obtinuisse, hoc est, circa tempora Theodosii junioris, in quæ Acta judiciaria referebant, licet etiam codicibus, qui et hic effinguntur, uterentur. Durandus lib. 1. Ration. cap. 3. num. 11. ait, Prophetas et Apostolos depingi solere *cum Rotulis vel libris*. Ita Baldricus Burguliensis Abbas *Rotulum* pro libro dixit tom. 4. *Historiæ Francorum*”, y lo entiende Martínez de Sousa (2002): “La segunda forma del libro corresponde al *rollo* (*rotulus*) o volumen (*volvere*, envolver, arrollar), así llamado porque el papiro o el pergamino de que estaba hecho se envolvía en torno a una varilla cilíndrica de madera o metal llamada umbilico (*umbilicos* ‘ombliço’), que a veces eran dos, y en cuyos extremos podían llevar un adorno de hueso o madera llamado *cuerno* (*cornua*). Su antigüedad no es fácil de establecer, pero se cree que es anterior al año 2400 a. de C. Al principio, y durante mucho tiempo, se hacían de papiro, pero desde finales del siglo I d. de C. Se empleó también el pergamino”.

36 También en los *Elementos etimológicos según el método de Euclides* del Padre Martín Sarmiento: “Teorema 26 (II de tl) ‘Rollo de *rotulo*’” (Pensado Tomé 1998: 159) y “Teorema 17 (la vocal *u* se pierde entre *t* y *l*) ‘rollo de *rotulus*’” (Pensado Tomé 1998: 182).

‘rollo de papel’ como, por metonimia, al ‘encabezamiento del rollo’ o ‘título’, al igual que en castellano³⁷. Machado (1990, V: 111-112) apunta que *rol*:

parece ligar-se ao lat. *rōtūlu-*, mas de maneira obscura, pois não parece provável a intervenção castelhana admitida por alguns autores (...): não só o cast. *rol* é considerado posterior (‘tercer cuarto del siglo XVI’, segundo Corominas, s.v. *rueda*), mas também a forma port., além de mais ant., oferece a particularidade, de nas mais recuadas abonações que conheço, aparecer sob a forma de *rool*; assim em texto redigido entre 1233? e 1279: “recebia eno Porto atouguia desse porto pera el rey e eno *Rool* da Recadação de Soeyro paez de sanctarem” (...) a mais ant. grafia continuaba em uso no ano de 1460 (...) em 1410 ainda corria a forma *rol*³⁸.

Esto es lo que puede leerse en el primer y tercer *Manifesto* de Don Denis de 1321 y 1325, respectivamente:

Sabham quantos este strumento virem, que en presença de mi Vaasco Rodriguez, publico tabeliom en Santaren, e das testemoyas que adeante som scritas, en Santaren nos paaços do muyto alto e muy noble senhor Don Denis pela graça de Deos Rey de Por-

37 Así lo indican la entrada *rúbrica* en Lorenzo (1968: 323) y estos ejemplos: “Hum delles tem hum traçado na mão, e hum feissimo demonio de baxo do[s] pés, outro huma pena de escrever, outro hum *rotolo* nas mãos, e tudo isto dourado, e outro com huma partesana” (Frois, *Historia do Japam*, 1560-1580. CORPUS DO PORTUGUÊS). Una datación similar tiene el término en el ámbito castellano, donde es nuevamente Minsheu (y luego Covarrubias) quien documenta su significado con relación a la escritura: “rótulo (rétulo, rótolo, RÓTULO, rrótulo) ARRAGEL 1433: rrótulo, es o enboltero o proçeso de libro carta; v. volumen. || BARR. 1570: rétulo de libro, *vide* título. || HORNKENS 1599: rétulo, *escripteau*; *inscriptio*; poner rétulo sobre la talega de pleytos, *entiqueter les facts d’un procez*; *sacculus litis inscribere*; rétulo de tal talega, *etiquettes*; *epigrammata*. || MINSHEU 1599: rétulo, *a writing or subscription that declareth some act or matter*. || VIRID. s. XVII: rétulo, *epigraphe*, *inscriptio*, *titulus*. rótulo y rotular, *uide* retular. || ROSAL 1601: rétulo, el que hace relación, de *retuli*, pretérito de *referre* latino. || PALET 1604: rétulo, *tiltre*, *inscription*. || OUDIN 1607: rétulo, *tiltre*, *escrieau*, *inscription*; *aucuns le nomment rouleau, c’est aussi l’etiquette qui se met sur vn sac de procedures*. || VITTORI 1609: rétulo, *tiltre*, *escrieau*, *inscription*; *aucuns le nomment rouleau, c’est aussi l’etiquette qui se met sur vn sac de procedures*; *titolo*, *inscrittione*, *alcun lo noma vna rasura da radere vno stαιο pieno di grano o lo scritto che si fa su il sacco delle scritture di vna lite*. || COVARR. 1611: rétulo, vna vanda ancha en que se escriue algún epitafio o otra cosa. Está corrompido de rótulo, *a rotando*, porque estos rótulos se escriuían a la larga y después se arrollauan, como aora se vsa enla cancellería romana. Por manera que rótulo significará la escritura que se arrolló, y rétulo la inscripción echa como en vna vanda o cinta ancha. Retular, retular los libros, sobrescriuirlos y ponerles rétulos (...)” (Alvar-Lidio Nieto 2007, IX: 8604).

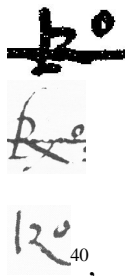
38 Lorenzo ubica del participio *rrolado* en 1347, a través de “privilegio *rollado*” (1977, II: 1138), aunque la *rota* se utilizó en la Península Ibérica desde el siglo XII: “In Leo IX’s pontificate also was introduced the Rota (...) The two signs were likewise adopted by certain ecclesiastical chanceries and by feudal lords, particularly in the 12th century. From the same period also the Spanish and Portuguese monarchs adopted the Rota, the *signo rodado*, which is so conspicuous in the royal charters of the Peninsula” (CLASSIC ENCYCLOPEDIA).

tugal e do Algarve, o dito senhor Rey mostrou *huum rool de porgamyo de coiro*, do qual o theor de vervo a vervo tal he (Lopes 1967: 5).

O qual *rool per leudo e publicado* (...) que todo era verdade. E que pera entender Elrey que taes eram eles que non errariam e pera nom errarem, que pediam ao dito Apariço Domínguez que lhys mandasse dar o traslado do dito scripto” (*Documentos... Livro II dos reis D. Dinis* 1947: 145-146)³⁹.

Lo expuesto hasta aquí hace que, de suponer estas rúbricas anteriores a la “compilação geral” de mediados del siglo XIV como indicios de “uma fase da tradição pré-cancioneiresca em que os rolos foram reunidos, ordenados e copiados em recolhas poéticas, individuais ou colectivas”, debamos leer la sigla *R^o* de estas rúbricas como *rol* (*rool*) o, al menos, como *rótulo*, como traducción romance de *rotulus*, latinismo posiblemente documentado, como fue dicho, en la rúbrica de final de folio luego de la cantiga *B 670* de Johan de Aboim, “X9 R9”.

Una segunda observación desde lo paleográfico. Esta sigla se escribe en *B* de dos modos, tanto de parte de la mano *a* como de Colocci:



es decir, una sigla graficada a través de una *R* mayúscula simple y otra con pata tachada, ambas con la letra *o* sobrepuesta, abreviando por contracción⁴¹. Mas al consultar manuales de paleografía se descubre que tal abreviatura no se documenta para *rótulo* o *rolo*⁴². Los ejemplos señalados en Cappelli (1912: 319), por ejemplo, dejan claro que

39 Nótese que aunque *rol* puede también entenderse como ‘lista, relación’ (y ello podría desprenderse del segundo de los ejemplos citados), la frase *rool de porgamyo de coiro* no deja lugar a dudas acerca de la referencia a la materialidad del soporte.

40 La línea horizontal que cruza la letra es parte de la raya que la elimina y no de la abreviatura. Los dos primeros ejemplos pertenecen a la mano *a* (ff. 124v y 258r) y el último a Colocci (f. 100v).

41 “Serán las abreviaturas por letra sobrepuesta las que se presten mejor a la abreviación del romance castellano. Junto con el signo general son las más abundantemente representadas (...)” (Ostolaza Elizondo 1990: 259).

42 Además de los citados, fueron asimismo consultados Muñoz y Rivero (1917), Millares Carlo (1986), Alves Dias-Marques-Rodrigues (1987), Núñez Contreras (1994), Bischoff (1997) y Battelli (1999).

para las minúsculas, *r*^o indica, en el siglo XIV, “recto, responsio, ratio”⁴³, mientras que los ejemplos de *R* mayúscula con pata tachada son definidos como:

‘Rúbrica’ desde el siglo VIII; ‘Retulit’ en el XIV (Cappelli 1912: 319; Pelzer 1966: 70).

‘Responsorio, Registro, Respondeo, Responsio’, siglo XV (Cappelli 1912: 319; Pelzer 1966: 70)⁴⁴.

De todos modos, ha de tenerse en cuenta que para la escritura en romance las abreviaturas suelen variar su significado, que se resuelve en relación con el contexto. Así, *R*^o se utiliza, por ejemplo, en textos notariales castellanos bajomedievales para abreviar tanto el nombre ‘Rodrigo’ como ‘recabdador, regebtor’ (Ostolaza Elizondo 1990: 262). De forma muy similar a *R*^o, la palabra *título* aparece en la traducción portuguesa del *Foro Real* abreviada como *t*^o o *T*^o (Ferreira 1987: 344-346). Pueden también mencionarse ejemplos como *l*^o (*livro*) y *outr*^o; este último, junto a otros como *out*^o*sy*, *t*^o*badores*, etc., se registran con frecuencia en el *Arte de trovar* contenido en *B* (f. 3r) y, aunque más espaciadamente, en otros sectores de *B* y *V*⁴⁵.

Acerca de la utilización de los rollos como soporte material en la Edad Media las opiniones parecen bastante encontradas. Battelli sugiere que resultan poco explotados

43 Solo la supuesta rúbrica de mano de Colocci relativa al material lírico faltante de Gonçalo Garcia nos brindaría un ejemplo de rótulo abreviado con la sigla *r*^o:

aunque ya no para la rúbrica del corpus alfonsí:

44 *R* con pata tachada sigue siendo frecuente en la letra cursiva humanística, usada para “Regius” o “Reverendo”, tal como lo muestran estos ejemplos del Vat. Lat. 4105:

(f. 4r)

(f. 5r)

45 Con respecto a la creación de abreviaturas por suspensión puede traerse aquí a colación el ejemplo de un escriba del Boethius MS Clm 14, 516 (siglo XI), quien “deftly created new abbreiations of dialectical termini in part by suspensión” (Bischoff 1997: 154, nota 26).

frente al avance del códice: “La forma rotolo, propia dei manoscritti in papiro fu d’uso comune fino al sec. IV; rarissima nel medio evo per uso librario, è rimasta fino ai tempi moderni per documenti pubblici e privati, conti, ecc. In pergamena e anche in carta”, al mismo tiempo que da pistas para entender estos rótulos no como hojas sueltas, sino como una pieza compuesta por varios folios cosidos o pegados, dependiendo del material utilizado: “Nei documenti membranacei il rotolo è formato di regola da un solo pezzo di conveniente dimensione; per altri usi si univano di seguito più fogli mediante cuciture, se in pergamena, o incollandoli, se in carta” (Battelli 1999: 44). Bischoff (1997: 32) extiende su uso a otros géneros: “Rotuli were used quite extensively in the liturgy (...) particularly suitable for compendia of biblical history, world and national chronicles, and extended genealogies (...)”⁴⁶, destacando que esta forma libraria resultaba, como es de esperar, la elegida por peregrinos y viajeros, y que:

In Germany the rhymed verse love-letter in Munich survives as an example of the rolls of lyrical poetry such as are seen so often in the hands of the poets depicted in Minnesong manuscripts (1997: 32-33)⁴⁷.

Es interesante señalar el carácter preciso que el paleógrafo da a las representaciones de los rótulos en las imágenes de los manuscritos de *minnesinger*, como el que puede observarse en el *Codex Manesse* (f. 323r) para Reinmar von Zweter (véase Apéndice). Finalmente, Bischoff subraya, asimismo, el cambio en la dirección de la escritura en la Edad Media:

Medieval rotuli made of parchment are differentiated from the book ‘volumen’ of antiquity by the direction of writing. This was no longer laid out in columns parallel to the long sides; the lines now followed the short sides (1997: 32)⁴⁸,

la misma disposición que tiene la escritura en *N*⁴⁹.

De aproximadamente 34 cm. de alto x 45 cm. de largo (con márgenes en torno a los 5-7 cm. para la parte superior e inferior y 2-3 cm. para los laterales), *N* se encuentra

46 Ofrece varios ejemplos de manuscritos de este género, además de textos médicos, alquímicos, una disputa poética y oraciones litúrgicas (Bischoff 1997: 33, notas 108-116). Beltrán (2006: 21, nota 4) menciona un rótulo con *tensós* del *trouvère* Jean Bretel custodiado en la biblioteca londinense del Lambeth Palace.

47 El carácter de texto de longitud considerable, preparado para ser leído en voz alta ante un público (Amaral Monteiro 2005), se desprende también de la utilización del término *rool* en los *Manifestos* del rey Don Denis.

48 Véase, también, la definición de *rótulo* de Maniaci (1998: 75): “Rotolo sul quale la scrittura é disposta paralelamente all’asse di arrotolamento”. Remito al Apéndice para una imagen del mismo.

49 Dejo de lado los dos testimonios del siglo XVII que contienen la *tensó* entre Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende (*M* y *P*), ya que, aunque derivados de un texto anterior de muy probablemente comienzos del XIV, sus soportes de escritura (hojas de papel de un volumen misceláneo) poco aportarían a mi estudio.

hoy marcado por tres dobleces, dos horizontales (consecuencia de su utilización como forro) y otra vertical (en el medio del manuscrito). El texto y la música se presentan en cuatro columnas (dos de cada lado del dobléz) escritos por un único lado del pergamino, lo que lleva a Ferreira (1986: 65) a concluir que estamos ante una *folha voante* morfológicamente distinta, aunque funcionalmente equivalente a nuestros rótulos⁵⁰. Avenzoza (2007: 1199), quien al igual que Ferreira clasifica *N* como *folha voante*, destaca que su “disposición recuerda a la de algunas cartas y diplomas extensos, plegados sobre sí mismo” y que ya en el siglo XII los archiveros habían desarrollado un método para guardar este tipo de documentación. Esta práctica consistía en el pliegue de los folios con el lado del texto en su interior y su posterior cierre con una tira hecha con su mismo material (Avenzoza 2007: 1200).

Dada la escasez de testimonios contemporáneos a la época de producción, como decía en un principio, la primera etapa de la lírica románica resulta bastante difícil de esclarecer. Este hecho llevó a Gröber a englobar bajo el grupo *liederblätter* hojas sueltas y rollos:

All’inizio de la tradizione, dice Gröber, i poeti avrebbero trascritto le loro composizioni su fogli o rotoli de pergamena, i Liederblätter, che servivano allo stesso tempo da ausilio all’esecuzione da parte dei giullari (Zinelli 2001-2002: 244)⁵¹.

Así, en su estudio folio y rótulo se sitúan en un mismo nivel, casi indiferenciadamente, lo que se lee no solo en las palabras de Zinelli, sino también en investigadores como Avalle (1993: 62), quien ofrece un extenso listado de folios y rollos medievales del ámbito de la Romania en una misma nota. Desde mi punto de vista, con respecto a *N*, nada contradice que esta *folha voante*, entendida como parte de los *liederblätter*, “follas soltas, enroladas ou dobradas, que conterían unhas poucas composições dun único autor” (Guiadanes *et alii* 1998: 36), se hubiese copiado de una unidad mayor⁵²,

50 “Assinalamos a tracejado a dobra vertical que se encontra rigorosamente a meio do manuscrito, equidistante das colunas interiores; a regragem teve-a inegavelmente em conta, pelo que se debe considerar original” (Ferreira 1986: 65).

51 De todas formas, a la hora de cotejar este material en el ámbito de la Romania puede detectarse una gran disparidad en cuanto a los tipos de soportes utilizados y la disposición de la escritura. Volviendo a Reinmar von Zweter, ha de destacarse que los dos rollos fechados hacia mediados del siglo XIII con siete de sus textos líricos dan cuenta, en primer lugar, de una disposición vertical de la escritura, paralela al largo del pergamino, además de una transcripción en *scripta continua* sin notación musical (Bäumli-Rhouse 1983, I: 192-231 y II: 317-330).

52 Avenzoza (2007: 1199), como otros investigadores, habla de la posibilidad de que esta *folha voante* hubiese sido así diseñada para ser enviada a “un corresponsal (a un protector, a un juglar para que la cantara)”.

un rótulo que contuviese otras composiciones, o que, por el contrario, esas hojas sueltas pasasen luego a copiarse en *recolhas* mayores conservadas en róticos⁵³.

Cabe destacar que, tal como da cuenta la transcripción de los documentos pertenecientes a la Orden de Malta realizada por Figueiredo en el año 1800, en el ámbito de la *Chancelaria* portuguesa los rollos constituirían un material misceláneo: “940 cartas soltas *Rolos* Cadernos e Inquiriões de purgamyngo e papell”, “rolos amtre grande e pequenos” (Figueiredo 2003, III: 561); un material destinado a ser transvasado a volúmenes de mayor dimensión: “hũun *roll* que diz que se non scepveo nen trelladou na livrarya nova por se achar scripto nos livros dos Rex” (Figueiredo 2003, III: 561); y un material que, aun suelto y provisional, habría sido numerado: “7º rol do ano 1290” (Figueiredo 2003, II: 91), “4º rol das Inquiriões” (Figueiredo 2003, I: 347), “no rol sen número” (Figueiredo 2003, I: 49).

Pero, entonces, para este tipo de rúbricas que contienen la sigla *Rº*, ¿estamos hablando de hojas sueltas o de “Insiemi di fogli rettangolari di materiale flessibile, incollati o cuciti fra loro lungo i bordi (...)” (Maniaci 1998: 71)? Volvamos a nuestros ejemplos. A pesar de que Colocci consideró estas rúbricas inútiles, tachando sistemáticamente cada una de ellas, es muy probable que en el antígrafo figuraran otras que también hiciesen mención a estos róticos, “(...) pois não é provável que elas se encontrassem exclusivamente nos sectores copiados por *a*” (Gonçalves 1994: 982)⁵⁴. Se desprende de lo hasta aquí dicho que coincido con la filóloga portuguesa en que estas rúbricas “indicam uma fase da tradição pre-cancioneiresca em que os rolos foram reunidos, ordenados e copiados em recolhas poéticas, individuais ou colectivas” (Gonçalves 1994: 982), y que no estarían escritas en *littera rubea* como los otros tipos antes analizados (Gonçalves 1994: 981), una opinión similar a la de Resende de Oliveira (1994: 225), para quien estas rúbricas son “marcas do proceso de feitura do cancionero em causa”. Pensemos ahora, a partir de los ejemplos más completos de los apógrafos, es decir, “X9 R9. Outro Rº sse comença: Ouue mey et enuos fiz euos desfarey” (*B* 670, f. 144r) y “Outro Rº se começa assy / R9 par deus senhor quero meu hir” (f. 240v), en el lugar que ocuparían estas rúbricas en los róticos. Ambas están escritas en *B* al final del folio, a modo de reclamo. De hecho, es evidente que, tal vez por ser las más completas, el copista del antígrafo las trasladó como los reclamos que eran en el modelo de donde copiaba, hábito seguido por la mano *a*, ya que en ambos casos *B* demuestra que tenía espacio suficiente en la columna para seguir copiando lo que finalmente transcribió en el siguiente folio.

53 Cito, una vez más, a Bischoff (1997: 33), quien incluye dentro del formato *rotuli* “folded amulets, calendars, and sheets of prayers”.

54 Consecuencia de la práctica de copia *alla pecia* de los amanuenses de la Curia Romana.

La intervención de Colocci en esta cantiga *B* 670 resulta significativa para el esclarecimiento de este probable método de copia espejado que adopta aquí la mano *a*, ya que el humanista no solo escribe parte del texto que esta deja incompleto: “ouue mei / E en uos fiz euos desfarey / Dizemi”, sino que, además, deja bien claro, al anotar “seq i” (*sequitur infra*), que en el texto del que coteja el material se continúa. Lo más probable es, entonces, que en los rótulos estas rúbricas ocupasen la misma posición final, indicando, como reclamos, la primera línea del rótulo siguiente. Recuerdo aquí que el rollo era un material precario, en palabras de Bäuml-Rhouse (1983, I: 231): “Unlike codices, rolls were, and were intended to be, ephemeral: they are necessarily limited in size, and they cannot be bound”, por lo que este tipo de rúbricas-reclamo podrían haber funcionado dando continuidad a un determinado grupo de rollos, en este caso los del corpus lírico de Don Denis⁵⁵. Es decir, cada una de las rúbricas que hacen referencia a los rótulos (*R^o*) cumpliría la misma función que tienen los reclamos situados al final de un cuaderno o un grupo de folios en los códices (y en el libro impreso). Imposible, creo, es suponer estas rúbricas como reclamos al final de cada *folha voante*. A todo esto puede agregarse el sentido de ‘siguiente’ que en la Edad Media, y aún hoy, tenía el indefinido *otro*, significando en estas rúbricas-reclamo *outro rótulo* ‘el rótulo siguiente’. El hecho de que las otras tres rúbricas no traigan el texto del reclamo bien podría deberse a la pérdida de su función al pasar de estos rótulos a las *recolhas*, sobreviviendo, tal vez, por pura inercia en el proceso de copia⁵⁶. Finalmente, nada impediría que en esos rótulos conviviesen las rúbricas atributivas en *littera rubea* (*Martin Codax, el rey Don Denis*) con estas otras rúbricas-reclamo⁵⁷.

55 Esta idea se confirma en la definición de Ostos-Pardo-Rodríguez (1997: 74) para *rollo* (y su sinónimo, *volumen*): “Conjunto de piezas rectangulares de un material flexible, situadas unas a continuación de las otras por encolado o cosido, y enrolladas sobre sí mismas o alrededor de un eje”, “Rollo en el que el texto está escrito perpendicularmente al eje sobre el que se enrolla, en una sucesión de bloques de líneas de igual longitud, separadas las unas de las otras por espacios en blanco”.

56 Dentro del proceso de creación lingüística, no juzgo improbable que estas rúbricas-reclamo pudiesen haber funcionado como germen de una reformulación parafrástica por expansión del enunciado a través de conceptos cercanos o de equivalencia media (Bach-Freixa-Suárez 2003: 173-174), donde enunciados más simples como *outro rolo se comença assi* diesen lugar a otro tipo de rúbricas codicológicas o a preliminares como los de las *CSM*: “Como Santa Maria deu o fillo a hũa bõa [dona] que o deitara / en pennor, e creçera a usura tanto que o non podia quitar; / e *começa assi*” (Mettmann 1989: *CSM* 62), “Como Santa Maria sacou de vergonna a un cavaleiro que o[u]ver / a seer ena lide en Sant’ Estevan de Gormaz, de que non pod’ y / seer polas suas tres missas que oyu; e *começa assi*” (Mettmann 1989: *CSM* 63).

57 Señalando ambas rúbricas un tipo de recursividad diferente, ya que en el primer caso era el rubricador quien, tras el trabajo del copista, se encargaba de realizar rúbricas, títulos o letras capitulares, en ese rojo o azul que apunta a resaltar estos textos, mientras que las rúbricas-reclamo tendrían la sola función de volver sobre el material para unir finales y principios de un texto al que se le pretende dar carácter de *continuum* de un rollo a otro.

3. Conclusión

A pesar de que ya desde época de Afonso III encontramos testimonios escritos en papel (Avenozza 2007: 1198, nota 9), fue determinación de Don Denis, mediante una ley promulgada en 1305, que los notarios escribiesen en papel y no en pergamino (Nardelli Cambraia 2005: 68). Así y todo, es evidente que la puesta en práctica de esta ley no habría sido inmediata, y que no todos los textos se ponían por escrito, en primera instancia, en papel y en formato códice. Es más, sabemos, por ejemplo, que los *Manifestos* de Don Denis fueron primero escritos en soporte rollo y trasladados más tarde a otros libros con documentación regia⁵⁸, con lo que los rótulos bien pueden ser entendidos, dentro de nuestra tradición lírica, como un paso esperable hacia otra materialidad más alejada del momento de *praxis* trovadoresca⁵⁹. Por la misma necesidad que traería aparejada esa otra materialidad se habría instalado esa rúbrica de carácter organizativo que viene a dividir, ya en una etapa posterior a la de una *recolha* individual de época trovadoresca, el corpus de *amor* del de *amigo* de Don Denis.

¿Nos indica esto que el rey trovador no poseía un *liederbuch* con su obra lírica? Creo que no, a la vez que subraya que es probable que ese cancionero, esa *recolha* regia, hubiese estado compuesta por rótulos, copiados y vueltos a copiar en diferentes etapas, a medida que pasaban los años y que el material crecía⁶⁰. Este más precario soporte sería luego reemplazado por otros que permitían una reposición a mayor escala de los textos trovadorescos, como el *Pergamino Sharrer (T)*, testimonio que resulta a todas luces, parte de:

58 Esta constante labor de reescritura, este trasvase de letra que implica, además, un cambio en la materialidad del soporte, puede verse en el *Livro das lezirias* de Don Denis (Sá de Nogueira 2003) o el *Livro dos bens de D. João de Portel* (Azevedo 1906-1910), que no son sino textos de gran dimensión donde se trasladaron documentos misceláneos.

59 Para el espectáculo trovadoresco (Resende de Oliveira 1994) este hecho resulta de gran relevancia, ya que, como señala Skeat (1990: 297): “(...) the roll might have possessed some psychological advantage in that reading a roll is a continuous process, unbroken by the necessity of page turning, which cuts the reader off from all that has gone before and gives only limited access, in the form of facing page, to what is to come”.

60 Este carácter de *work in progress* del cancionero dionisino matizaría la necesidad de búsqueda del *CDD*, siempre guiada por los ambiguos datos del catálogo de la biblioteca de Don Duarte y las apreciaciones de los cronistas portugueses de los siglos XVI-XVII como Duarte Nunes de Leão o Fr. Francisco Brandão, de la mano del fenómeno de imitación condicionada que modeló a Don Denis en base a su abuelo Alfonso X, solo han redundado en falseamientos, tal como lo dejan ver las palabras de Rodrigues Lapa (1976: 7-8): “Há de ter composto à imitação de seu avô Alfonso X, o Sábio, um livro de cantigas em louvor da Virgem, que infelizmente se perdeu. Ainda a imitação de seu avô que impulsionou grandemente a prosa castellana, mandou traduzir para o português a Primeira das *Sete Partidas*, a grande compilação jurídica e moral mandada compor por Alfonso X, e promoveu ainda outras traduções, que infelizmente se perderam, como a *Estoria Geral*, a *Gran Conquista de Ultramar* e a *Cronica do Mouro Rasis* (...)”.

Um cancionero colectivo, enfim, cujo número de composições tivesse imposto ao respectivo organizador a salvaguarda da quantidade, com custos naturais do ponto de vista artístico, em detrimento da qualidade (Resende de Oliveira 1994: 273)⁶¹,

De la mano de ello, colabora con el sentido de *work in progress* que pudieron tener las recolecciones poéticas individuales para la tradición lírica profana (extensible a los *liederbuch* de Johan Airas de Santiago, Estevan da Guarda). El modo en el que llegaron a los apógrafos italianos demuestra, una y otra vez, que la noción de cancionero se encuentra, como es de esperar, lejos del ejemplo de las *CSM* y del concepto ‘libro’ tal como hoy lo entendemos y más cerca de los materiales y método de trabajo de la Chancelaria.

Cada una de las rúbricas del *CDD* cumplió, de diferente modo, y según la etapa de la transmisión manuscrita y el soporte material utilizado, una función recursiva sobre la escritura: las rúbricas atributivas señalaron un material individual, organizado primitivamente en rótulos ordenados, a su vez, a través de esas rúbricas-reclamo⁶². Finalmente, a pesar de que *T* hoy no transmite rúbrica alguna⁶³, podría agregarse que, como consecuencia de su traslado al formato códice, ya más lejos del ámbito de la

61 Como fue dicho, dado su material, más resistente que el del rótulo, y que permite, además, una reposición textual a mayor escala, el formato libro implica, simbólicamente, para la Edad Media, un nuevo conjunto de valores y representaciones del mundo (Panofsky 2008).

62 Remito a Domínguez (1997: 71-112) para un interesante estudio de las rúbricas en el *Libro de Buen Amor* y su peso sobre la ordenación del texto en los diferentes manuscritos que lo transmiten. Traigo a colación un pasaje que ofrece el autor de san Pedro Pascual, autor de finales del siglo XIII que se explaya acerca de la función de las rúbricas en los códices: “En los libros los títulos, e las rubricas alumbran los corazones de los que leen, e oyen leer los libros para entender, para fallar lo que escrito es en ellos; e los parágrafos, e las letras capitales e los puntos interrogantes, e los otros se aguzan e abian los leedores para entender e leer de entendimento” (Domínguez 1997: 84).

63 Cabe recordar que *T* es un folio de pergamino de piel de carnero, y que la rúbrica codicológica que hace mención a esa *folha* donde empiezan las *cantigas de amigo* de Don Denis puede entenderse tanto como hoja de papel o, aunque más raramente, de pergamino: “tanto que todos Jurarom eu stpriuom tome y hũa *folha de papel* e estpreuj e apontey as vozes de cada huã” (*Cortes Portuguesas*, 1498. CORPUS DO PORTUGUÊS), “senão hum livrozinho por onde rezava e huma cruz de tinta preta posta em meia *folha de papel* na parede” (Frois, *Historia do Japam*, 1560-1580. CORPUS DO PORTUGUÊS), “Saibam quantos este Instrumento virem que na era do nascimento de nosso Senhor Jezus Christo de mil e quatrocentos trinta e sette annos, dezoito dias do mez de Agosto na Cidade de Lisboa nas Taracenas da dita Cidade nas cazas da morada de Joanne Annez Armeiro, prezente mim Fernão Lopez Tabeliom geral por nosso Senhor ElRey em todos seus Reinos, e Senhorios e testemunhas ao diante escriptas o muy nobre Senhor Infante Dom Fernando que prezente estaua mostrou estas *folhas de purgaminho* sarradaz, e selladas de seu sello e dice que dentro era Escripto seu testamento” (*Crónica de D. Fernando*. 1431-1443. CORPUS DO PORTUGUÊS).

performance trovadoresca, las nuevas rúbricas codicológico-topográficas volverían recursivamente en la *re-ordinatio* de las composiciones del *CDD*⁶⁴.

Huellas que dejó la escritura como elemento organizador del pensamiento, las rúbricas del *CDD* en los apógrafos italianos representan hoy esos diferentes estratos donde:

Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense (Barthes 1982: 16).

64 Creo, en este sentido, de gran importancia la referencia que dan Bäuml-Rhouse (1983, II: 323, nota 71) acerca de un estudio de Kartschoke donde se concluye que: "It appears likely, however, that dissemination of the lyric as reading-matter occurred mainly in the form of codices great or small, rather than on single leaves of roll".

Apéndice

B, f. 124vb

~~Outro R^o se começa~~

B, f. 144r

x^o k^o Outro R^o se começa Ome mey & un fizeu de farey.

B, f. 240v

~~Outro R^o se começa assy~~
 R^o par d's senhor gro meu hir

B, f. 258ra

~~(Outro R^o se começa assy~~

B, f. 325v

~~Outro R^o começa assy~~



Reinmar von Zweter, Codex Manesse, f. 323r

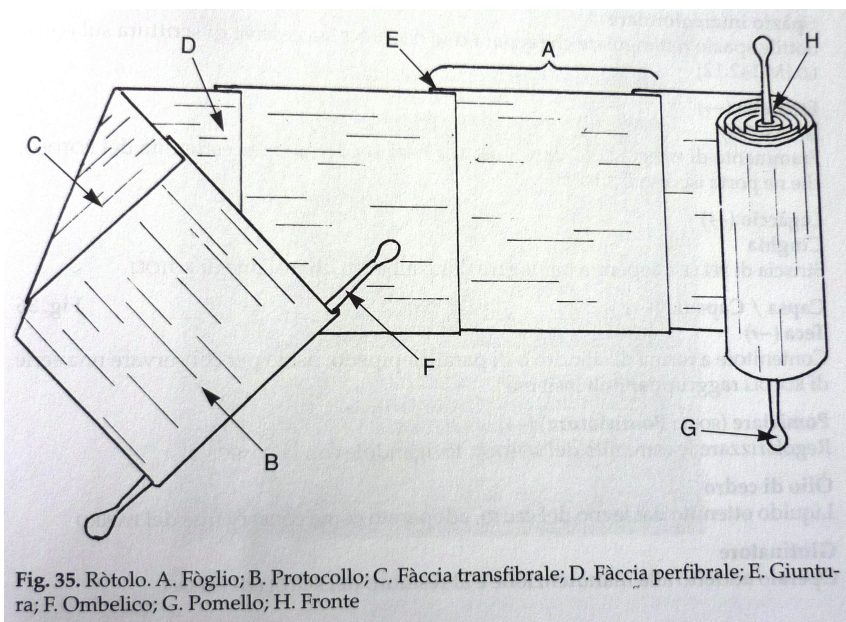


Fig. 35. Rótulo. A. Fòglio; B. Protocollo; C. Faccia transfibrile; D. Faccia perfibrile; E. Giuntura; F. Ombelico; G. Pomello; H. Fronte

Partes de un rótulo (Maniaci 1998: 73)

Bibliografía

- Alvar, M. – Nieto Jiménez, L. (2007): *Nuevo tesoro lexicográfico del español: (S. XIV-1726)*. Madrid: Arco Libros, vols. VI y IX.
- Alves Dias, J. J. – Marques, A. H. de Oliveira – Rodrigues, T. F. (1987): *Album de paleografia* [seleção de documentos, introdução, transcrições e revisão por]. Lisboa: Estampa.
- Amaral Monteiro, S. (2005): “Publiciting the war in urban context, Portugal–1319-1324”, *Medievalista on line*: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalistaurbain.htm>> [última consulta 22/2/2009].
- Avalle, D’A. S. (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*. Torino: Einaudi.
- Avenosa, G. (2007): “Manuscritos, informática y codicología”, in H. González Fernández – M. X. Lama López (eds.): *Mulleres en Galicia [e] Galicia e os outros pobos da Península. Actas VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003. Sada: Edicións do Castro, vol. 2 (CD-Rom), pp. 1193-1206.
- Azevedo Ferreira, J. (1987): *Alfonso X. Foro Real*. Lisboa: Inst. Nac. de Invest. Científica.
- Azevedo, P. A. de (1906-1910): *Livro dos bens de D. João de Portel, cartulario do seculo XIII*, precedido de uma noticia historica por Anselmo Braamcamp Freire. Lisboa: Archivo Historico Portuguez.
- Bach, C. – Freixa, J. – Suárez, M. M. (2003): “Equivalencia conceptual y reformulación parafrástica en terminología”, in M. Correia (ed.): *Terminología e Industria de Lengua*. Lisboa: ILTEC, pp. 173-184.
- Barthes, R. (1967): “Le discours de l’histoire”, *Information sur les sciences sociales* 6, 4, pp. 65-75.
- Barthes, R. (1972): *Le degré zéro de l’écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Battelli, G. (1999): *Lezioni di paleografia*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Bäuml F. H. – Rouse, R. H. (1983): “Roll and codex: A new manuscript fragment of Reinmar von Zweter”, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105, 1, pp. 192-231; 2, pp. 317-330.
- Beltrán, V. (2006): “El plec poètic de Tarragona i el comte de Prades”, in *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*. Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech-Abadía de Montserrat, pp. 21-38.
- Bischoff, B. (1997): *Latin palaeography: Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braga, T. (1877): “O Cancioneiro portuguez da Vaticana e suas relações com outros Cancioneiros dos seculos XIII e XIV”, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 1, 1, pp. 41-57.
- Brea, M. (1999a): “De las vidas y razós a las rúbricas explicativas”, *Estudios Románicos* 11, pp. 35-50.
- Brea, M. (1999b): “Cantar et cantiga idem est”, in X. L. Couceiro *et alii* (eds.): *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 93-108.
- CANCIONERO VIRTUAL: *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>> [última consulta 9/3/2009].
- Cappelli, A. (1912): *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. Milano: Editore Ulrico Hoepli: <<http://www.hist.msu.ru/Departments/Medieval/Cappelli/index.html>>.

- CLASSIC ENCYCLOPEDIA. Based on the 11th Edition of the Encyclopaedia Britannica (pub. 1911): <<http://www.1911encyclopedia.org/Diplomatic>> [última consulta 15/4/2009].
- CNRTL: *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/rôle> [última consulta 23/1/2009].
- COM2: Ricketts, P. T. (2005): *The concordance of medieval occitan*. Turnhout: Brepols Publishers (CD-Rom).
- CORDE: Real Academia Española: Banco de datos [en línea]. *Corpus diacrónico del español*: <<http://www.rae.es>> [última consulta 6/1/2009].
- Corominas, J. – Pascual, J. A. (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vols.
- CORPUS DO PORTUGUÊS: Davies, M. – Ferreira, M. (2006-) (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX): <<http://www.corpusdoportugues.org>> [última consulta 15/1/2010].
- Correia Â. M. – Dionísio, J. M. – Gonçalves, M. E. (2001): “A poesia lírica galego-portuguesa”, in *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, pp. 101-161.
- Costa, A. de J. da (1997): *Album de paleografia e diplomática portuguesas: estampas*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Paleografia e Diplomática.
- D’Heur, J.-M. (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais: contribution à la bibliographie général et au corpus des troubadours”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 8, pp. 3-43.
- Documentos para a História da Cidade de Lisboa. Livro I de Místicos de Reis. Livro II dos Reis D. Dinis, D. Afonso IV, D. Pedro I*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1947.
- Domínguez, C. (1997): “*Ordinatio* y rubricación en la tradición manuscrita: el ‘Libro de buen amor’ y las ‘cánticas de serrana en el Ms S’, *Revista de Poética Medieval* 1, pp. 71-112.
- Du Cange, Ch. du Fresne (1883-1887): *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort: L. Favre: <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/rotulus?>> [última consulta 4/3/2009].
- Fernández Guiadanes, A. – Magán Abelleira, F. – Rodiño Caramés, I. – Rodríguez Castaño, M. – Ron Fernández, X. X. – Vázquez Pacho, M. C. (1998): *Cantigas do Mar de Vigo. Edição crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Ferrari, A. (1979): “Formazione e struttura del *Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona* (Cod. 10991: Colocci Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 29-142.
- Ferrari, A. (1993): “*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*”, in G. Lanciani – G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.
- Ferreira, M. P. (1986): *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Figueiredo Ribeiro, J. A. de (2003): *Nova historia da Militar Ordem de Malta e dos senhores Grão-Priores della, em Portugal*. Lisboa: Servicios gráficos Edinova, 3 vols. [reimp. da ed. de Lisboa de 1800].
- Gonçalves, E. (1976): “La Tavola Colocciana ‘Autori Portoghesi’”, *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.

- Gonçalves, E. (1994): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”, in R. Lorenzo (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990.
- Gonçalves, E. (1996): “Tradição manuscrita e edição de textos: experiências 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/UNESP, pp. 36-51.
- Gröber, G. (1877): “Die Liedersammlungen der Troubadours”, *Romanische Studien* 2, pp. 337-670.
- IUS LUSITANIAE: *Ius Lusitaniae-Fontes Históricas do Direito Português*: <<http://www.iuslusitaniae.fcsh.unl.pt/index.php>> [última consulta 2/3/2009].
- Lagares, X. C. (2000): *E por esto fez este cantar: sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Lapa, M. Rodrigues (1976): *Crestomatia arcaica*. Lisboa: Sá da Costa.
- Lindley Cintra, L. F. (1973): *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana* (COD. 4803). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, pp. VII-XVIII.
- Lopes, F. F. (1967): “O primeiro manifesto de el-Rei D. Dinis contra o Infante D. Afonso seu filho e herdeiro”, *Itinerarium* 13, 55, pp. 17-45.
- Lorenzo Gradín, P. (2000): “Trovadores, cronología y razós en los cancioneros gallego-portugueses”, in M. Freixas – S. Iriso (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1105-1123.
- Lorenzo Gradín, P. (2003a): “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”, in M. Haro – J. Ll. Sirera – A. Tordera (eds.): *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología. Anejo 50*. Valencia: Universidad de Valencia, vol. II, pp. 125-236.
- Lorenzo Gradín, P. (2003b): “Las razos gallego-portuguesas”, *Romania* 121, pp. 99-132.
- Lorenzo Gradín, P. (2009): “La lectura de la cantiga. Nuevas consideraciones sobre las rúbricas explicativas de B y V”, in J. Cañas Murillo – F. J. Grande Quejigo – J. Roso Díaz (eds.): *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 685-694.
- Lorenzo Vázquez, R. (1968): *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português (Anotações ao “Dicionário etimológico” de José Pedro Machado)*. Vigo: Galaxia.
- Lorenzo Vázquez, R. (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, vol. II.
- Machado, J. P. (1990): *Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte, 5 vols.
- Maniaci, M. (1998): *Terminologia del libro manoscritto*. Milano: Istituto Centrale per la Patologia del Libro, Editrice Bibliografica.
- Marcenaro, S. (2008): *Aequivocatio e contrafactum: ricerche sulla poesia satirica gallego-portoghese*. Tesi di dottorato (inérita). Siena: Università degli Studi di Siena.
- Mettmann, W. (1989): *Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- Millares Carlo, A. (1986): *Tratado de paleografía española*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Monaci, E. (1875): *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer Editore.
- Moura, C. Lopes de (1847): *Cancioneiro d' El Rei D. Diniz*. Paris: Aillaud.
- Muñoz y Rivero, J. (1917): *Manual de paleografía y diplomática española*. Madrid: Daniel Jorro.
- Nardelli Cambria, C. (2005): *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nogueira, B. Sá de (2003): *Livro das lezírias d' el-rei Dom Dinis*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Núñez Contreras, L. (1994): *Manual de paleografía: fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra.
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibrí.
- Ostolaza Elizondo, M. I. (1990): “Evolución de las abreviaturas en la documentación castellana bajomedieval: razones lingüísticas y paleográficas”, in *Las abreviaturas en la enseñanza medieval y la transmisión del saber*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 253-262.
- Ostos, P. – Pardo, M. L. – Rodríguez, E. (1997): *Vocabulario de codicología*. Madrid: Arco Libros.
- Panofsky, E. (2008): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- Pelzer, A. (1966): *Abréviations latines médiévales, supplément au 'Dizionario di abbreviature latine ed italiane' de Adriano Cappelli*. Louvain: Publications Universitaires.
- Pensado Tomé, J. L. (1998): *Fr. Martín Sarmiento. Elementos etimológicos según el método de Euclides*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Skeat, T. C. (1990): “Roll versus Codex: A New Approach?”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 84, pp. 297-298.
- Sousa, J. Martínez de (2002): *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea.
- Tavani, G. (1967): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Cultura Neolatina* 27, pp. 41-94.
- Tavani, G. (1969): *Poesia del duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- Tavani, G. (1988): *Ensaio português. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tavani, G. (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica* 65, pp. 3-12.
- Tavani, G. (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*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 307-314.
- Zinelli, F. (2001-2002): “Gustav Gröber e i libri dei trovatori”, in F. Cigni – M. P. Betti (eds.): *Testi, generi e tradizioni nella Romania Medievale. Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Pisa, 28-30 settembre 2000)*, *Studi Mediolatini e Volgari* 47-48, pp. 229-274.

Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición

Pedro Sánchez-Prieto Borja
Universidad de Alcalá

1. La filología, un saber integral

Permítaseme empezar con una consideración de carácter general. Siempre he pensado que la filología es la orientación de los estudios humanísticos más rigurosa y con logros de más alcance; la llave, en suma, de todo saber sobre el texto y su historia. Y no está de más repetir lo que Branca (Branca-Starobinski 1977) señaló hace años, que la filología no es un instrumento de la crítica, sino crítica en sí misma, idea que se enmarcaba en una clarividente reivindicación del “primato del testo”. Esta primacía del texto es hoy una exigencia acuciante, pues si hay una materia que tiene un valor formativo básico entre los saberes históricos (historia general, paleografía, historia de la lengua, de la literatura) ésta es la crítica textual. Sin embargo, estas posibilidades, que ahora se amplían por la vía de la edición electrónica, no se corresponden del todo con la situación efectiva. Y es que ni siquiera el concepto de edición resulta claro para los historiadores de la literatura y de la lengua, y no se distingue netamente entre edición y transcripción¹.

En un plano teórico, el escepticismo de una parte de los editores de la literatura de antaño, más en el ámbito francés y anglosajón que en el italiano o hispánico, halla cierta justificación en la inalcanzable seguridad absoluta acerca del texto del autor, mientras que si descendemos al plano de las soluciones concretas los resultados son mucho más satisfactorios. El texto crítico de una edición bien fundamentada es muy superior al de cada uno de los testimonios, sobre todo en el caso frecuente de ausencia de original².

Las reservas que han suscitado los planteamientos reconstructivos de la sustancia de la obra literaria se exacerbaban por otras razones en el establecimiento de la forma verbal del texto crítico. Cualquier cambio respecto de la grafía del manuscrito elegido

1 La edición electrónica, ciertamente, no ha contribuido a precisar los límites entre mera transcripción y edición crítica propiamente dicha. Hasta ahora, edición digital es la que se difunde en formato electrónico, con cierto descuido, muchas veces, de los aspectos filológicos. Sin embargo, estoy convencido de las nuevas y aun apenas exploradas posibilidades de la edición electrónica en el marco de una crítica textual rigurosa.

2 La edición crítica, en tanto propuesta de lectura (o hipótesis de trabajo, como suele decirse), cumple con sus requisitos si ofrece un texto superior al de cada uno de los manuscritos. Es el caso, por ejemplo, de la edición de Blecua (1992) del *Libro de buen amor*.

como base se veía hasta hace poco, y aun hoy en ciertos ámbitos, como una “manipulación” intolerable. Es cierto también que en el ámbito hispánico la consideración habitual que recibían hasta hace poco casi siempre las cuestiones de lengua era la de observaciones marginales, algo así como una suerte de pulido final del texto, mientras que los editores de la literatura isabelina daban ya hace décadas gran importancia a la forma ortográfica o *spelling* con la que el texto tenía que presentarse a los lectores. Por lo general, los problemas de lengua no quedaban así incardinados en la metodología de la edición, sino que se veían como una especie de aditamento, un pequeño “fastidio” casi, que había que solventar como mejor se pudiera.

La especialización de los editores ya en los contenidos literarios ya en los usos lingüísticos no ha contribuido a un mejor planteamiento de estos problemas. Y la literatura aurisecular, allí donde la lengua es aparentemente menos frontera que en la Edad Media entre el texto y los lectores actuales, ha sido campo de aplicación frecuente de las ideas que tienden a considerar secundarias las cuestiones de lengua, bajo la excusa de que la obra se ha de ver, antes que nada, como “monumento”. En el otro polo, los historiadores de la lengua querrían contar solo con transcripciones paleográficas de los textos antiguos. La separación entre lingüística y literatura no ha contribuido ciertamente a la consideración de la filología como un saber integral. Sostengo, de acuerdo con el agudo escrutinio con que Morreale (2008) examina la poesía de Fray Luis de León, que el objetivo de la crítica textual no es otro que entender el texto y ayudar a los lectores a entenderlo. Al menos aplicada a los textos de otras épocas, el examen del contexto cultural, el estudio de las fuentes resulta imprescindible. Y, por supuesto, el conocimiento de la lengua³.

2. La lengua como problema en la edición de textos medievales

Por ello no puedo estar de acuerdo con quienes conciben la “la obra en su totalidad” como una entidad cultural y artística separable de su forma lingüística. La literatura no se expresa con palabras, literatura son las palabras. Es falsa la aporía que plantea Rosenblat (2002: 238) al concebir la lengua de los textos antiguos solo como una barrera que separa al lector de los valores literarios y contenidos de una obra. Creo, en cambio, que el disfrute de los clásicos es consustancial al conocimiento de su lengua. Se quiera o no, unos conocimientos mínimos de historia de la lengua son imprescindibles para leer con provecho los textos antiguos. De este modo, el conocimiento de la lengua antigua no es un “inconveniente” para entender los textos; al contrario, es un “portillo” que nos da paso al tesoro de las letras de antaño.

3 En este sentido, se ha de llamar la atención sobre la importancia que los detalles paleográficos y gráficos tienen no ya en la datación de los testimonios, sino para dirimir cuestiones de autenticidad textual (en las fuentes documentales) e incluso de atribución autorial.

Entonces, ¿no hay atajos que faciliten el acceso a los textos antiguos? El modelo de edición académica que defiendo es el que se basa en lo que en otro lugar he llamado la “lectura asistida”, cuyos principios son aplicables solo a la edición electrónica:

a) el texto crítico es el centro de la propuesta editorial, y objeto de lectura e intelección;

b) el acceso es múltiple: se incluye facsímil y audio;

c) se han de adoptar unos “criterios de presentación formal” que faciliten la lectura: desarrollo de abreviaturas, unificación gráfica de ciertas diferencias no fonológicas, intervención en la llamada “unión y separación de palabras”, acentuación, puntuación;

d) se añaden notas léxicas, de carácter no enciclopédico, sino textual⁴.

Pero yendo adelante en la elucidación del modo en que la lengua se incardina en el método de la crítica del texto presentaremos algunos casos particulares en los que están implicadas la sustancia del texto y su forma lingüística, como ilustración del principio de que ambos niveles han de considerarse integralmente en el proceso editorial. Ello nos llevará a establecer algunos principios generales o, siquiera, algunas propuestas.

Un problema particular es el de la distinción entre error y solución lingüística genuina en el caso de *hapax* y formas de baja aparición. Salvo casos con motivación paleográfica evidente, como el extendidísimo *fablar* por *fallar*, los usos “raros” pueden ser catalogados como error si aparecen una vez; si dos veces, haremos bien en dudar; y con tres podemos empezar a pensar en que estamos ante una solución lingüística genuina. En los manuscritos de las *Sietes edades del Mundo* de Pablo de Santa María (Conde 1999) las dos ramas de la transmisión (17 manuscritos en total) traen el verso 63,7 *fasta el postrimero que fue Sardanapalo* (en rima con *intervalo*). Como el verso resulta hipermétrico, varios manuscritos suprimirían poligenéticamente una de las dos sílabas del nombre del monarca sirio: *Sardapalo*. Pero en realidad no hay tal error, y *Sardapalo* es la lección genuina. Y este error aparente *Sardapalo* puede ponerse en relación con *Nabuc(h)donosor* de los códices EM3 y MM1, forma ésta necesaria para que sea regular el hipermétrico 155,7 *rey de Babilonia Nabucodonosor*. La confirmación de esta hipótesis se obtiene en el manuscrito CXXV/2-3 de la Biblioteca Pública de Évora (R), que transmite la Tercera Parte de la *General estoria*, donde *Nabucdonosor* y *Nabuchdonosor* son formas habituales.

El examen de la historia textual contribuye de este modo a mejorar nuestro conocimiento de la historia lingüística, y al revés. En la Tercera Parte de la *General estoria*, en Sabiduría los manuscritos presentan la lección 2:9 *cada logar dexemos señal de ale-*

4 Ejemplo de notas léxicas dentro de una propuesta electrónica todavía inédita sobre el *Libro de buen amor* desarrollada por Bautista Horcajada Diezma y yo mismo: [1] libraste de cativo: *libraste de la cautividad*; [2] aína: *enseguida*; [3] lazeria: *sufrimiento*; [4] lago: *pozo (probablemente el ‘pozo de los leones’ en que estuvo preso el profeta Daniel)*; [5] drago: *dragón*; [6] yago: *estoy (de yazer)*.

gría (en la *Vulgata*, *ubique relinquamus signa laetitiae*), donde *cada logar* parece error textual por ausencia de preposición *en* (o *a*). La misma solución se observa en 14:17 *e porque non podién los omnes aorar a los reyes descubiertamente a ojo cada logar, ca eran alueñe*, donde se esperaría *en cada logar*. En la Tercera Parte de la *General estoria*, el manuscrito *R* antes citado presenta *Aquella sazón del tiempo del regnado de Ozías, rey de Judá, veno Ful, rey de Asiria, con muy grant hueste de sus gentes para entrar a Samaría*, mientras que el códice de la Biblioteca Nacional Res. 279 copia *en aquella sazón*. En realidad esta “falta de preposición” es mucho menos rara de lo que podría aparecer a primera vista, y los ejemplos se multiplican: en la *Fazienda de Ultramar*, f. 59ra6 *E mandó desfer todo el mal que trobó toda su tierra*.

3. La delimitación del espacio textual: texto y lengua

3.1. Antes de seguir adelante es imprescindible establecer el espacio textual y lingüístico en el que tenemos que movernos como editores. Ello es necesario porque las confusiones entre obra, texto, versión y manuscritos son corrientes. Así, en el caso del *Barlaam e Josafat*, circulan todavía ideas erróneas en torno a la génesis del texto, que no se ha separado adecuadamente de la transmisión, pues la crítica, al hablar de *versiones* confunde la tarea del traductor (que genera una versión o traducción) con la del copista (que, eventualmente, da su “versión” a partir del manuscrito del que copia). Así sucede en la introducción de O. T. Impey y J. E. Keller que precede a la edición de Keller y Linker (1979), que hablan de tres versiones, una por manuscrito conservado. La comparación entre los testimonios muestra con claridad que *P* y *G* transmiten el mismo texto, frente a *S*:

Ms. *P*: Levantóse un rey en aquella tierra de India que avía nombre Avenir, e era muy rico rey e poderoso a maravilla, e vencedor de sus enemigos e muy fuerte en batalla. E era muy grande de cuerpo e de cara muy apuesta, e levantávoze mucho en las bienandanças d’este mundo, que se secan e se pierden muy aína; e mas segund el alma estava muy menguado, ca lo teniénd afogado muchos males. E oíd en cuál manera, ca él era gentil, e era muy llegado a la locura e a la creencia e yerro de los ídolos; e vevía siempre en grandes delicias, e dávoze de todo en todo a los deleites e plazer e vicios d’este mundo. Mas comoquier que le non fallecía ninguna cosa de cuantas él quería e deseava e codiciava, semejava que aun menguava una cosa para ser acabada la su alegría, e aquélla atormentava la su ánima de fiera guisa de muchos pensamientos; e esto era porque era mañero, ca non podía aver ningund fijo.

Ms. *G*: Levantóse un rey en aquella tierra de India que avía nombre Avenir, e era muy rico rey e poderoso a maravilla, e vencedor de sus enemigos, e muy fuerte en batallas. E era muy grand de cuerpo e de cara muy apuesto, e deleitávase mucho en las bienan-

danças d'este mundo, que se secan e se pierden muy aína; mas segund el alma estava muy menguado, ca lo tenían afogado muchos males. E oít en qué manera: él era gentil, e era muy allegado a la locura e al yerro de los ídoles; e vevía siempre en grandes delicias, e dávase de todo en todo a los deleites d'este mundo. Mas comoquier que le non fallecía ninguna cosa de quantas él quería e cobdiciava, e semejávale que le fallecía una cosa para ser acabada su alegría, e aquélla atormentava la su ánima de fiera guisa de muchos pensamientos; e esto era porque era mañero, ca non podía aver ningund fijo.

Ms. S: En India ovo un rey que avía nombre Anemur, e era rico e poderoso, e estraño e en batallas glorioso de todas las cosas del mundo; mas segund la alma afogado por muchos males, e dado a la providumbre de los ídolos. E como visquiese en muchos deleites, avía un mal de mañereza, el qual menguava la su gloria e atormentava el su corazón, ca non podía aver fijos.

3.2. Acercándonos ya más a nuestro objeto, para la clasificación de los testimonios conviene separar lo intrínsecamente textual y lo lingüístico en la transmisión de una obra literaria. Sucede, sin embargo, que esta operación no suele resultar evidente. La distinción se presenta en la práctica bajo la forma de un doble binomio: variantes textuales *vs.* variantes de lengua, por un lado, y variantes de lengua *vs.* variantes gráficas, por otro. Hace años presenté una propuesta de qué lecciones han de considerarse variantes de lengua y, por tanto, no deben tenerse en cuenta para la clasificación de los testimonios (Sánchez-Prieto Borja 1998). Allí se consideraban variantes de lengua en la fonética las debidas a reducción de diptongo *-ie-* (*cabdiello ~ cabdillo*), aféresis (*nemiga ~ enemiga*), síncope (*endereçar ~ endreçar*), fusión de vocales por fonética sintáctica (*de otra ~ d'otra*); en el consonantismo, las dadas por la presencia de *b* o *v* (*volar ~ bolar*), de sorda o de sonora (*sopitaño ~ sobitaño*), por la vacilación en el lugar de articulación de las sibilantes en posición implosiva (*amiztad ~ amistad*) o por indistinción entre sorda y sonora (*passar ~ pasar*), por la simplificación de secuencias consonánticas como GN (*digno ~ dino*), por vacilación de líquidas implosivas o no implosivas (*panal ~ panar*) o no implosivas (*lilio ~ lirio*) y por epéntesis varias (*predicar ~ predricar, maçana ~ mançana*), etc.

En la morfosintaxis, las motivadas por alternancia entre el lexema con y sin prefijo (*entenebrececer ~ tenebrececer*) o sufijo (*derecho ~ derechero*), con distinto prefijo (*enfermosear ~ afermosear*) o sufijo (*fornicación ~ fornicamiento*), las de género del sustantivo (*el orín ~ la orín*) y número (*tiniebra ~ tiniebras*), las que afectan a la morfofonología del artículo (*el oreja ~ la oreja*), a la actualización o no del sustantivo (*con pena del corazón ~ con pena de corazón*), o al empleo de artículo ante posesivo (*por el su amor ~ por su amor*), las dadas por la presencia o ausencia de pronombre sujeto (*tú teme ~ teme*), las variaciones en la conjugación (*aborrir ~ aborrececer*), en la sintaxis de

los tiempos (*los que fien en él ~ los que fían en él*), o en la opción por una u otra preposición (*á a fallir ~ á de fallir*), o en la conjunción (*e ~ y*), entre otras.

En un trabajo posterior, Fernández-Ordóñez (2002: 58-59) amplió la nómina de rasgos que había que dejar fuera del plano textual, al considerar también la variación discursiva. Así, forman parte de ésta

todos aquellos fenómenos que implican la proyección (esto es, expresión u omisión) de constituyentes potenciales de la oración. Por ejemplo, la proyección pronominal de aquellos constituyentes exigidos por la subcategorización del verbo, por ejemplo de sintagmas nominales de referencia inespecífica, *començó luego de apremiar e quebrantar tan mucho a los cristianos que ý moravan en lavores e en otros servicios (muchos)* (VC, p. 365), *buscó (omne) qui fuesse bueno* (p. 180a), o específica, *en dias de aquel Heli ... era (vn) muy buen varón* (p. 210a), *E en esta razón acuerdan (todos) los más que en esto departen* (p. 211a).

Yendo un poco más allá, las posibilidades de afinamiento en la adscripción textual de una lección serán máximas en el caso de las traducciones, si éstas son literales, y si nos es dado conocer el modelo seguido por el traductor. En la versión alfonsí del *Cantar de los cantares* (*General estoria*, Tercera Parte) los manuscritos discrepan entre 2,3 *catando por las finiestras* (R) y *catando por las nuestras finiestras* (Biblioteca de El Escorial Y.I.8 y Biblioteca Nacional 7.563). En puridad, la diferencia difícilmente podría resolverse en un plano estrictamente textual (en el contexto pueden considerarse equipolentes), y ni siquiera lingüístico (el castellano, más que otras lenguas románicas, es proclive a prescindir del posesivo en la expresión de lo que se ha llamado propiedad alienable: *me quité el sombrero*, y no “mi sombrero”). Solo la comparación con el modelo latino (*respiciens per fenestras*) permite dar por buena la lección de R, y considerar error textual la variante de los otros dos manuscritos.

En la traducción de la *Farsalia* de la Quinta Parte de la *General estoria* 1,1 *mas aún non te falleció enemigo en el mundo sobre quien embíes hueste e con quien lidies* el manuscrito O no ofrece *te*, mientras que los demás parecerían corroborar la tendencia a mostrar explícitamente las relaciones sintácticas; ¿es variante no elegible, y por tanto, solo de lengua? El cotejo con el texto latino apunta al carácter genuino del pronombre *te* (*nondum tibi defuit hostis*), y por tanto ha de considerarse variante textual y no lingüística.

4. La poesía: ¿un caso particular?

En el verso, la frontera entre los dos planos señalados es menos estable que en la prosa, pues el metro y el ritmo (además de la rima) otorgan categoría textual incluso a

leves diferencias de lengua que en otros textos dejaríamos fuera del establecimiento de la sustancia textual. Así, en la *Comedieta de Ponça* del Marqués de Santillana 1,3 *e ved* (*veed* Ms. MN 31) *si los triunfos, honores e glorias*, la lectura *e veed* resulta hipermétrica, al menos en la perspectiva del editor moderno, pues los lectores coetáneos seguramente eran capaces de leerlo correctamente independientemente de la forma gráfica en detalles como éste.

La definición de la estructura del verso (ritmo y rima) por parte del editor condiciona las soluciones textuales, al dar por válidas o rechazar las lecciones de los manuscritos según encajen o no en el modelo que aquél ha establecido previamente. Así, la idea de rima pudo forzar la enmienda de la lección *espaldas* que presenta el manuscrito Escorialense K.III.4 en *espadas* en el verso 65 del *Libro de la infancia y muerte de Jesús* (Alvar 1965):

Cuantos niños fallavan,
 todos los descabeçavan:
 por las manos los tomavan
 por poco que los tiravan
 sacavan a las vegadas
 los braços con las espadas.

Sin embargo, la lección *espaldas* ('hombro y omóplato') es a todas luces genuina, como demuestra su propiedad en el contexto para significar la brutalidad de los soldados con los tiernos infantes (arrancar el brazo frente a cortarlo con la espada).

Pero seguramente el caso que mejor ilustra cómo la idea previa que el editor se hace de los aspectos estructurales del verso condiciona las soluciones ecdóticas es el de las llamadas "rimas anómalas" del *Auto de los Reyes Magos* (Sánchez-Prieto Borja 2004). Rafael Lapesa (1954) basó precisamente en la anomalía de las rimas la idea de que el *Auto* fue debido a un autor franco, catalán o, más probablemente, gascón. Las cuatro rimas en las que se detiene son:

15-16 *fembra* : *december*
 38-39 *escarno* : *carne*
 40-41 *mundo* : *redondo*
 117-118 *maiordo*<...> : *toma*

Para Lapesa estas anomalías fueron introducidas por el copista, y se solucionan postulando la autoría por un franco nacido en Toledo. Pero la respuesta sobre lo que era admisible en la rima del *Auto* solo puede alcanzarse por el examen de la tradición poética medieval, tanto latina como románica. En el *Psalmus contra partem Donati*, de San Agustín, Fuertes Lanero (1988: 164) señala que

a partir del siglo III-IV, el mundo latino va perdiendo progresivamente la sensibilidad acústica hacia las cantidades silábicas de sus palabras. Paralelamente a esto va surgiendo un gusto popular por lo que podríamos llamar *rima* en el verso, si bien lo es de un modo impropio a nuestra concepción actual. Se trata de una simple terminación átona constante, idéntica, de una letra o diptongo. Algo así como nuestra rima en asonante, pero sin el acento tónico que le da consistencia.

En el *Psalmus*, todos los versos son monorrimos con asonancia en *-e*: por ejemplo, vv. 25-30 *transferre : accusare : ante : timore : morte : altare : homine : pace*.

También en los poetas románicos se encuentran ejemplos que no encajan en el concepto habitual de rima. Así, Sanga (1992: 39) señala para Tommaso del Sasso en *D'amoroso paese*, vv. 5-6 *ora : natura*, donde difícilmente se podrá admitir **ura*, o bien **natora*, o en Folco di Calabria, *misura : dimora* (para hacer una rima “normal” habría que admitir **misora* ó **dimura*).

En el siglo XV se encuentra un caso llamativo en el *Auto de la Pasión* vinculado al nombre de Alonso del Campo, clérigo toledano que para Torroja y Rivas Palá (1977) es el autor: 244-245 *Ihesu – preso*:

En breve ovieron llegado
 en harta de ora poca
 con Judas el renegado
 y otra compañía loca,
 y diole paz en la boca
 porque viesen que era el Jesu;
 tomaronlo luego preso
 con reverencia muy poca.

A los testimonios antiguos de rimas “anómalas” se suman las referencias de los tratadistas, como el padre Robles Dégano (1905: 122):

Enseñan también los preceptistas que la *e* y la *i* átonas son semejantes en la asonancia, y lo mismo la *o* y la *u*; de suerte que, según ellos, *cáliz* asuena con *valle*, *débil* con *verde*, *Amarilis* con *matices*, *móvil* con *flores*, *útil* con *lucos*, *Venus* con *cielo*, *espíritu* con *efímero*, *Pólux* con *lloro*, etc. Y no faltan ejemplos de esto en los poetas. Calderón en un largo romance en *ae* (t. III, 166', 167 y 168') asonanta *fácil*, *padre*, *casi*, *quedasteis*, *llegasteis*, *pase*, *nombrareis*, *estorbabis* [sic]. A *fénix* lo encuentro asonantado con *despierte* (Cald., 4°. 263), con *muere* (Zabaleta, 521'), y con *establece* (Calleja, 574). Meléndez, según noté en el núm. 90, asonanta *animáis*, *prestáis* con *añade* y *donaire*. Solís (Dionisio) rima a *bienes* con *chelis* (239). Francamente confieso que nunca he podido tragar esta teoría. Que un gallego, en cuya boca la *i* parece *e*, y la *u* parece *o*, la admita y defienda, lo entiendo: pero que en un oído netamente castellano esas vocales

sean equivalentes en la asonancia, aunque los poetas lo hayan practicado, ni lo entiendo ni lo admito; antes creo que son defectos introducidos en la rima por la excesiva licencia de los poetas.

La conclusión que se desprende del examen de la práctica de poetas y de los planteamientos de los tratadistas es que el concepto de rima ha sido, y es, mucho más amplio de lo que suelen considerar los estudiosos de la historia literaria, y ello aconseja revisar las posturas previas a la hora de abordar la edición, para no rechazar por “anómalas” todas aquellas soluciones que no encajen en los parámetros actuales de rima asonántica y consonántica⁵.

5. Forma verbal del texto crítico

En cuanto a la forma lingüística del texto crítico, la pregunta clásica es si está justificada científicamente la reconstrucción de ésta. La respuesta positiva vendría avalada por el objetivo de restablecer la lengua a su forma genuina, la del original. En los textos conservados en copias tardías cabe suponer grandes modificaciones de la lengua, pero que no van en una única dirección. Por ello resulta difícil decidir qué manuscrito está más cerca de la forma lingüística genuina de una obra. Por ejemplo, en el *Libro de buen amor* la mayoría de los editores han otorgado preferencia al códice de Salamanca (S), pero no sin ciertas reservas debido a su carácter leonés. La forma dialectal más evidente, la variación entre *br* y *bl*, es desechada del texto crítico por Blecua y otros editores. Morreale, en cambio, mostró en sus ediciones de las fábulas ruicianas bastantes reservas al respecto, por parecerle más genuino en el plano verbal el códice G.

La regularización de la lengua del texto crítico choca con la variación intrínseca de cualquier testimonio manuscrito, incluso en los usos aparentemente más regulares. Por ejemplo, el verbo *fazer* se escribe con *z* en el códice regio de la Primera Parte de la *General estoria*, pero ya en 11v vemos *desfaçen*. Este códice es también bastante regular en la distribución de *so* y *su*, pero el reparto según el género del sustantivo no se da al 100%: 5r *su adelantado*, 8r *su parient*, referido a varón, 9v *su fijo*, etc. Ni siquiera suele aceptarse la intervención ante modernizaciones en la copia cuando podemos estar seguros de cuál era la forma lingüística genuina. El códice Escorialense Y.I.8 de la Tercera Parte de la *General estoria* presenta casi siempre y para la conjunción copulativa, pero tras colon (/) usa *Et*. Aunque sospechemos que esta última forma no es sino

5 Así lo aconseja el examen de la rima en el *Libro de buen amor*, en el que un autor virtuoso y consciente de su arte explota ampliamente las posibilidades de este recurso, del que entiende perfectamente su función. Véase, por ejemplo, la estrofa 386: “Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas; / vengán ferrosas o feas, quier blancas quier prietas, / díngante converte nos, de grado abres las puertas. / Después, *custodi nos* te ruegan las encubiertas”. ¿Diremos que son rimas anómalas?

un recurso paleográfico para marcar las divisiones del texto, hemos preferido en la edición reflejar *y/e*, sin intentar regularizar estas formas en *e*, a pesar de que los códices regios alfonsíes muestren *et* o *e* (en realidad, el signo tironiano).

La restauración de la forma lingüística supuestamente genuina fue corriente en el pasado. Dicha actitud hoy se evalúa negativamente excepto en el caso de los textos en verso. Así, no se duda de que haya que enmendar *tristeza* en *tristura* para restaurar la rima genuina en los siguientes versos del Marqués de Santillana: “La otra con gran tristeza / començo de suspirar / e dezir este cantar / con muy honesta mesura”. Cosa distinta será que se acierte siempre con las enmiendas propuestas. Para el *Libro de buen amor* la amplia labor restauradora llevada a cabo por Corominas (1973) parte del principio de la regularidad métrico-rítmica, estrófica y de rima. Pero, como ya hemos apuntado, el margen de tolerancia de Juan Ruiz parece más amplio del que se le suele atribuir, por lo que será difícil acertar con las intervenciones. Así, los manuscritos de esta obra coinciden en transformar la *-ss-* en *-s-*. Al restituir la grafía de la sorda (*-ss-*), Corominas recupera una solución sin duda acertada en muchos casos, pero ¿siempre? La variación, fácilmente comprobable en este punto, incluso de los mejores manuscritos del siglo XIII, desaconseja tal regularización, pues ésta será artificiosa, y no justificada por el comportamiento de los testimonios de la época en que el autor compuso su obra.

No menor problema plantean para el editor concienzudo variantes que suelen pasar desapercibidas, o que incluso se ocultan bajo ciertas prácticas editoriales. Nos referimos a las alternancias prosódicas como *reína ~ reina* o *vío ~ vio*. Ni siquiera la seguridad sobre su vigencia es absoluta, pero más difícil es precisar los límites cronológicos de cada invariante. Para textos del siglo XIII podemos postular las dos primeras de cada pareja, pero ¿qué hacer cuando solo tenemos testimonios tardomedievales, como es el caso de varios segmentos de las partes Segunda, Tercera, Quinta y Sexta de la *General estoria* de Alfonso X? En la publicación íntegra de esta obra (Sánchez-Prieto Borja-Fernández Ordóñez-Almeida-Orellana-Trujillo 2009) hemos optado por reflejar las formas hiáticas, aun siendo conscientes de la imposibilidad de trazar sus límites temporales.

En otros casos, la posibilidad de adoptar soluciones conspicuas con la realidad lingüística de antaño quedará supeditada al conocimiento de ésta. Así, la práctica habitual consistente en editar en un tramo los pronombres en las formas de futuro abierto (*tornarlo as*) choca con el carácter tónico que se ha señalado para tales partículas (Rossi 1975), que parece corroborado por la crasis con el auxiliar (en los manuscritos, *tornar tas*, que editamos *tornar t'as*). Ante ello sería preferible presentar *tornar lo as*. Recientemente, Fernández-Ordóñez (en prensa) ha puesto en duda el carácter enclítico del pronombre con formas personales del verbo a partir del siglo XIV (*fízolo*), lo que

parece avalado por la práctica mayoritaria de los manuscritos, que suelen grafiar la secuencia en dos tramos. Antes esto, ¿será preferible editar *fizo lo*?

6. Ventajas de la estandarización

Algunos editores, especialmente en el campo de la literatura isabelina inglesa, consideran que la mejor edición es la más fiel al texto antiguo; incluso en el reflejo de las soluciones gráficas, esta actitud es preferible a la regularización, pues así se obliga a los lectores a un esfuerzo crítico. De este modo, se considera la intervención “anti-hermenéutica”, por orientar al lector sobre una de entre las varias lecturas posibles. Tal manera de ver las cosas, sin embargo, es el resultado de una postura muy extendida hoy acerca de la función del editor y del lector. Este último ha de ser responsable de su propia interpretación, se nos dice, como si fuera posible otra cosa. Pero en la literatura antigua el editor está obligado a allanarle el camino al lector, a hacerle menos difícil la lectura. Naturalmente, el editor puede equivocarse, pero serán mayores los beneficios de una regularización gráfica y de una puntuación que refleje la sintaxis que dejar al lector ante los usos gráficos y puntuación antiguos, por más que haya que sopesar cuidadosamente unos y otros antes de tomar decisiones.

Insistiremos una vez más en lo inapropiado del término “modernización” para referirse a la unificación de ciertos rasgos gráficos no fonológicos. Editar *ssaber* como *saber* no es en absoluto modernizar, sino reflejar de manera conspicua la lengua antigua, que en nada queda alterada. Evidentemente, esta operación de “puesta en limpio” del texto antiguo requiere un conocimiento de la historia de la lengua que impida hacer *tabula rasa* de los rasgos genuinos del castellano medieval y clásico. Quien edite *connoscer* como *conoscer* (en vez de *coñocer*) está omitiendo información sobre los aspectos lingüísticos del texto, mientras que no es relevante en el plano fónico *sc* en vez de *c* en esta palabra. En conjunto, puede decirse que en la edición de los textos hispánicos se ha superado el “paleografismo” vigente hace no muchas décadas.

Ahora bien, el consenso sobre la necesidad de desarrollar las abreviaturas (sin dejar constancia de los segmentos desatados), de regularizar ciertos rasgos gráficos, de intervenir en la llamada “unión y separación de palabras”, de acentuar y puntuar, no debe ocultarnos la dificultad de encontrar unos criterios generales, de aplicación universal, en el ámbito de la literatura escrita en una lengua determinada. En los últimos años han surgido algunas propuestas acerca del modo en que debían presentarse los textos medievales críticamente editados, unas a título individual, sin más pretensión que la de proponer una reflexión sobre cuestiones demasiadas veces pasadas por alto (Sánchez-Prieto Borja 1998) y otras resultado del consenso entre diversos investigadores, por lo que pueden considerarse propuestas canónicas para un ámbito, por

ejemplo, la poesía trovadoresca gallego-portuguesa medieval (Ferreiro-Martínez Pereiro-Tato Fontañá 2007).

Estas y otras propuestas son necesarias como punto de partida para los editores noveles, pero también pueden servir de referencia para los más avezados, tanto para aceptarlas como rechazarlas. Sin embargo, en los últimos años, ha sido la edición electrónica, y en particular la elaboración de *corpora* de textos literarios y de fuentes documentales, lo que ha acuciado a sus elaboradores a listar con urgencia las decisiones formales que debían seguirse de manera obligatoria. Esta “estandarización” de los criterios ecdóticos, y en particular de los de presentación formal, es tanto más necesaria cuantos más colaboradores participen en el proyecto; además, permite intercambiar materiales textuales y herramientas electrónicas de búsqueda y análisis lingüístico. Para intentar satisfacer estas y otras exigencias, la Fundación San Millán de La Cogolla publicará próximamente unas normas para textos españoles medievales y clásicos, que se aplicarán en los textos del *Nuevo Diccionario Histórico del Español* que elabora la RAE. La misma entidad dará a la luz unos *Criterios de edición de documentos hispánicos* de los orígenes al siglo XIX, elaborados por la red internacional *Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos (CHARTA)*.

7. Final

En resumen, lo que podemos concluir no es sino una verdad de perogrullo; que resulta primordial conocer la lengua antigua para editar los textos, pues sin ese conocimiento no puede cumplirse el requisito previo de toda edición: entender el texto y ayudar a los demás a entenderlo. En la perspectiva del lector, esa exigencia va referida a un mínimo que permita aprovechar eficazmente las ayudas que brinde el editor (puntuación, anotaciones) para acceder de primera mano a un caudal amplio de obras. Ese conocimiento convierte a la lengua en una puerta por la que acceder a los textos antiguos, y no en un muro que separe a los potenciales lectores del disfrute de la literatura.

Bibliografía

- Alvar, M. (1965): *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre del tres reys d'Orient)*. Madrid: CSIC.
- Branca, V. – Starobinski, J. (1977): *La filología e la critica letteraria*. Milano: Rizzoli.
- Conde, J. C. (1999): *La creación de un discurso historiográfico en el cuatrocientos castellano: Las siete edades del mundo de Pablo de Santa María (estudio y edición crítica)*. Salamanca: Universidad.
- Blecua, A. (1992): *Juan Ruiz. Libro de buen amor*. Barcelona: Cátedra.
- Corominas, J. (1973): *Juan Ruiz. Libro de buen amor*. Madrid: Gredos.
- Fundación San Millán de La Cogolla (2009): *Criterios de edición de documentos hispánicos (Orígenes-siglo XIX)* [en prensa].
- Fundación San Millán de La Cogolla (2009): *La edición de textos españoles medievales y clásicos. Criterios de presentación gráfica* [en prensa].
- Fernández-Ordóñez, I. (2002): “Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual”, *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature* 30.2, pp. 105-180.
- Fernández-Ordóñez, I. (en prensa): “Los pronombres átonos en los manuscritos y en las ediciones de textos medievales: ¿se debe intervenir en la unión y separación de palabras?”, in *Actas del 17 Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas – Hispanistentag, Universität Tübingen, 18 al 21 marzo 2009*.
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C. P. – Tato Fontañña, L. (eds.) (2007): *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Fuertes Lanero, M. (1988): *Salmo contra la secta de Donato*, in *Obras Completas*. XXXII. *Escritos antidonatistas (1º)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Keller, J. E. – Linker, R. W. (1979): *Barlaam e Josafat*. Madrid: CSIC.
- Lapesa, R. (1954): “Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen del autor”, in *Homenaje a Fritz Krüger*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, vol. II, pp. 591-599 [recogido en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967, pp. 37-47].
- Morreale, M. (2008): *Homenaje a Fray Luis de León*. Salamanca: Universidad.
- Robles Dégano, F. (1905): *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid: Tabarés.
- Rosenblat, L. M. (2002): *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, T. M. (1975): “Formas de futuro en un romanceamiento bíblico del siglo XIII”, *Zeitschrift für Romanische Philologie* 91, pp. 386-402.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2004): “¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*?”, *Revista de Literatura Medieval* 16/1, pp. 149-219.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2006): “La lengua como problema en la edición de textos medievales”, in R. Santiago – A. Valenciano – S. Iglesias (eds.): *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, pp. 117-162.

- Sánchez-Prieto Borja, P. – Fernández-Ordóñez, I. – Almeida, B. – Orellana R. – Trujillo, E. (2009): *Alfonso X el Sabio. General estoria. Edición*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 10 vols.
- Sanga, G. (1992): *La rima trivocalica. La rima dell'antica poesia italiana e la lingua della Scuola poetica siciliana*. Milano: Il Cardo.
- Torroja Menéndez, C. – Rivas Palá, M. (1977): *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*. Anejos del *Boletín de la Real Academia Española* 35. Madrid: Real Academia Española.

Os *hapax* como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X*

Manuel Ferreiro
Universidade da Coruña

1. Reflexións iniciais

A pesar das décadas transcorridas desde o comezo dos estudos da lírica profana galego-portuguesa, cando nos enfrontamos aos textos continúan a aparecer problemas múltiples, nomeadamente os de carácter textual e de comprensión cabal dalgúns poemas. O carácter problemático e a complexidade dalgúns *loci critici* explican a impresión, que a todos nos asalta nalgunha ocasión, de que estamos inmersos nun proceso de eterno retorno sobre as mesmas cuestións, especialmente naquelas que din respecto a problemas textuais e as conseguíntes implicacións de tipo lingüístico. Verbo desta situación, para alén da escaseza de estudos lingüístico-lexicais sobre o corpus, a inexistencia de dicionario(s) histórico(s), polo menos do período medieval, e moi especialmente do período galego-portugués (séculos XIII-XIV), fai que calquera achegamento ao corpus trobadoresco sofra decote o perigo do descoñecemento do dato, da ignorancia dunha documentación que nos sobresaleta...

En fin, estas consideracións preliminares non queren constituír unha *captatio benevolentiae* nin tampouco un xuízo sobre a situación dos estudos trobadorescos galego-portugueses na súa vertente lingüístico-editorial. O presente traballo pretende abordar sumariamente a cuestión dos *hapax* para, a seguir, se centrar nun texto senlleiro, a cantiga *Domingas Eanes ouve sa baralha*, de Afonso X, pertencente ao cancionero satírico. Ao mesmo tempo, preténdese reflexionar sobre unha cuestión certamente importante, cal é a fidelidade editorial a respecto do texto transmitido polos manuscritos –nomeadamente polos apógrafos italianos–, e a importancia dalgunhas formas “anómalas”, verdadeiros *hapax* no noso corpus poético medieval. As reflexións que a seguir se expoñen tiveron a súa orixe no termo *arreite*, que aparece nas edicións

* Este traballo inscríbese no proxecto de investigación coordinado *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico)*. Subproxecto UDC: *As cantigas do segundo cancionero aristocrático galego-portugués* (PGIDIT06CSC20401PR), subvencionado pola Dirección Xeral de Innovación Tecnolóxica da Consellaría de Industria da Xunta de Galicia. Debo agradecer á dispoñibilidade e á erudición do profesor Antón Santamarina algúns datos que me axudaron na xénese deste artigo.

de senllas composicións de Afonso X (493.15) e de Fernando Esquio (1614.9)¹. Tal vocábulo, sen documentación que coñezamos noutros textos contemporáneos ou, mesmo, posteriores, levanta os suficientes problemas como para xustificar unha abordaxe monográfica e, en consecuencia, estudar globalmente os textos en que pretensamente aparece.

2. Breves reflexións sobre os *hapax* no corpus profano galego-portugués

Como dicíamos, non é a nosa pretensión un estudo exhaustivo dos *hapax* do corpus profano galego-portugués; mais queremos sinalar que ao longo das cantigas profanas, como en calquera outro corpus máis ou menos amplo, resulta case inevitábel encontrarmos formas de documentación única, que, nalgúns casos, xamais se volven rexistrar –até que aparezan outros textos, outros datos– ao longo da diacronía lingüística en calquera das súas evolucións, en calquera dos seus territorios. No caso do corpus agora focado –as cantigas profanas–, unha compilación feita de cantigas compostas ao longo do século XIII e a primeira metade do século XIV, e transmitida en grande parte por manuscritos apógrafos italianos elaborados ben lonxe dos territorios orixinais, o proceso de mediación entre os manuscritos e os editores da nosa lírica explica que, por veces, a consideración do *hapax* sexa imprescindible, polo menos cando cumpre certas condicións básicas: etimoloxía clara e precisa, ou xustificación lingüístico-histórica definida, ou existencia directa ou indirecta noutras áreas lingüísticas afíns.

Este é o caso, por exemplo, de *loir*, nunha cantiga de Pero Meogo (Cohen 2003: 424), cuxo uso, en paralelo sinonímico con *bailar*, confirma que se trata dun descendente do lat. LUDERE, neste caso sen correspondencia en ningún outro texto ou período do dominio lingüístico galego-portugués, nin sequera románico.

1207/134,4 PMeo [B 1191/V 796], v. 6:

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes i o brial:
pois o namorado i ven,
esta fonte seguide-a ben,
pois o namorado i ven.

1 Para as referencias ás cantigas, utilizamos o sistema de J. M. d'Heur, coas correccións incorporadas por J. M. Montero Santalla (2000, I: 55-101). Canto á lectura dos manuscritos, utilizamos as edicións facsimilares dos cancioneiros: *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.

Fostes, filha, eno **loir**
 e rompestes i o vestir:
poi-lo cervo i ven,
[esta fonte seguide-a ben,
poi-lo cervo i ven.]

Algo similar acontece con *ler*, voz que conta con dúas documentacións en senllas *cantigas de amigo* de Nuno Fernandez Torneol e de Joan Zorro como expresión paralela a *mar*. A súa lectura e contido semántico (‘mar, ría’) foron estudados por Giuseppe Tavani (1988: 361-376), que confirma *ler* como lectura certa da forma *lez* dos manuscritos²:

660/106,22 NuFdzTor [B 645/V 246], vv. 5, 10:

Vi eu, mia madr’, andar
 as barcas eno mar:
e moiro-me d’ amor.

Foi eu, madre, veer
 as barcas eno **ler**:
e moiro-me d’ amor.

As barcas [e]no mar
 e foi-las [a]guardar:
e mo[iro-me d’ amor.]

As barcas eno **ler**
 e foi-las atender:
e mo[iro-me d’ amor.]

1164/83,4 JZor [B 1151^a-1152^a/V 754], v. 4:

En Lixboa, sobre-lo mar
 barcas novas mandei lavrar,
ai mia senhor velida!

En Lixboa, sobre-lo **ler**,
 barcas novas mandei fazer,
ai mia senhor [velida!]

2 O feito de que *ler* ou, mesmo, *lez* aparezan en dicionarios galegos elaborados nas décadas centrais do século XX só indica que son voces tiradas directamente de edicións dos textos medievais, sen existencia real na lingua (vid. Santamarina 2003, s.v. “ler” e “lez”).

Tamén *pediçon*, como evolución patrimonial do lat. PETITIONEM, é forma isolada do corpus trobadoresco profano e practicamente no período medieval (a diferenza da variante erudita *petiçon* ~ *pitiçon*, documentada con certa frecuencia nos nosos textos antigos). Aínda que na altura de 1964 “I glossari non indicano altri luoghi in cui compaia tal espressione, all’infuori di questo de Lourenço” (Tavani 1964: 55), pódese documentar unha outra *pediçon* na prosa notarial galega³.

1277/88,17 Lour [B 1261/V 866], v. 16:

Cantava mui de coraçon
e mui fremosa estava
e disse, quando cantava:
“Peç’ eu a Deus por **pediçon**
que oiss’ o meu amigo
[com’ eu este cantar digo!].”]

Neste brevísimo percorrido por algúns *hapax* convén aínda facer notar que, por veces, se poden documentar formas únicas do punto de vista fonético, de menor interese en relación ás cuestións ecdóticas (cfr., por exemplo, *suidade* no refrán da cantiga 1168 de Joan Zorro, que non volta a aparecer no corpus trobadoresco), ao tempo que tamén existen *hapax* de índole morfolóxica, como *tristen* ‘tristeza’, de aparición isolada nunha cantiga de Joan de Cangas:

1285/65,3 JCan [B 1268/V 874], v. 17:

Depois que fiz na ermida oraçon
e non vi o que mi queria gran ben,
con gran pesar filhou-xi-me gran **tristen**,
e dix’ eu log’ assi esta razon:
pois i non ven,
[sei ùa ren:
por mí se perdeu, que nunca lhi fiz ben.]

Quer como creación persoal do poeta por condicionamentos rimáticos, quer como aparición temperá do sufixo *-én*, relativamente frecuente en galego (Ferreiro 2001: 129), *tristén* constitúe, ao que parece, unha forma única na historia do galego-portugués en calquera das súas variedades temporais e xeográficas.

3 As documentacións medievals son tiradas de *TMILG* = *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*: <<http://ilg.usc.es/tmilg>> (en diante, *TMILG*) [última consulta 15/01/2009].

E, por suposto, tamén poderíamos falar de *hapax* semánticos –se se me permitir esta clasificación–, como máis adiante veremos na cantiga de Afonso X que constitúe o núcleo central deste artigo.

Mais sendo certo que estas e outras voces se poden confirmar razoabelmente e son lectura fiel dos manuscritos que transmitiron esas formas hoxe isoladas textual e historicamente, non deixa de ser inevitábel que os *hapax* provoquen certa desconfianza do editor e/ou do lingüista. E con razón, porque tamén algunhas veces a mediación fracasa e provoca a aparición de formas fantasmais que demostran, máis unha vez, que “a incompreensão do que lá está depende da incapacidade do filólogo de entender o que esse manuscrito está a dizer” (Tavani 1997: 48).

Noutro lugar xa falamos de dous casos que semellan certamente indiscutíbeis (Ferreiro 2007: 55-57): por un lado, o *semeldon* lido por Rodrigues Lapa na cantiga 1597 [B 1587/V 1119], v. 11, de Afonso Eanes do Coton (*Covilheira velha, se vos fezesse*), constitúe un falso *hapax* no corpus trobadoresco, por moito que o editor portugués faga derivar tal voz do lat. SIMILITUDINEM, e explique, partindo da súa incorrecta transcripción *ssemel nõ*, que non

faria sentido a lectura *sémel, non*, dando a *sémel* o significado usual de ‘descendência’. Teremos de admitir a forma *semeldon*, representante de SIMILITUDINE = ‘semelhança’, aquí com o sentido especial de ‘familiaridade, confianza, trato pessoal’ (Lapa 1970: 80).

Na realidade, *semeldon* constitúe un erro de lectura dos apógrafos italianos (*ssemal nõ BV*), que introduce unha forma cronoloxicamente posterior ao período trobadoresco, representativa do paso intermedio antes da confluencia de *-ão*, *-an*, *-on* e *-ũe/-õe* no moderno portugués *-ão*⁴. Coa lectura que se propón, o texto de Eanes do Coton fica perfectamente correcto:

e por esto rog’ eu de coraçõ
a Deus que nunca meta, **se mal non**,
antre min e velhas fududancuas
(vv. 10-12).

Por outra parte, o bíblico *mana* (na frase *veerei sair mana*), considerado por Pietro Beltrami (1978-1979: 48-52) na cantiga *A Lobaton quero eu ir* de Pero Viviaez (429.r6), tamén podería entrar neste mesmo grupo de formas inexistentes derivadas de lecturas e de interpretacións condicionadas dos textos, establecendo unha forma que

4 Os datos subministrados polo *TMILG* confirman efectivamente que os únicos resultados de SIMILITUDINEM no período (en territorio galego) son *semeldüel/semeldue* (<http://ilg.usc.es/tmilg>).

constituiría un *hapax* no corpus trobadoresco profano con, por outra parte, ruptura do ritmo acentual e da rima en *-ana*, que esixe unha lectura *sa irmana*:

*porque moir' eu polo seu
parecer que lhi Deus deu,
a esta louçana.
Eu non na vi, mais oi
d' ela muito ben: pois i
for, veerei sa irmana.*

Mais non son estes, nin moito menos, as únicas “palabras de papel” que podemos encontrar no corpus profano galego-portugués, polo menos na *vulgata* e/ou nas edicións que cobren ese campo editorial. A historia do *foucelegon*, ignoto ortóptoro xurrido da pluma de diversos editores e sucesivamente definido por pura aproximación intuitiva na cantiga 1383, v. 8, de Martin Soarez, foi xa feita (Martínez Pereiro 1996: 107-112), aínda que persista a pesar dos esforzos de Valeria Bertolucci (1992: 141-142) e José Luís Pensado (1985)⁵.

Vexamos outros dous casos significativos desde o noso punto de vista.

O primeiro deles fai referencia ao vocábulo *gajo*, instalado nun texto de Fernando Esquio xa a partir da edición de Braga (1878: 217), mantido sistematicamente por todos os editores e presente, por tanto, na *vulgata* trobadoresca (Brea 1996, I: 276), que tira o texto da edición de Fernanda Toriello (1976: 116):

1614/38,2 FerEsq [B 1604/V 1136], v. 4:

A ñu frade dizen escaralhado
e faz pecado quen lh' o vay dizer
ca, pois el ssab' arreytar de foder,
cuyd' eu que **gaj'** é, de piss' arreitado;
e, poys emprenha estas con que jaz
e faze filhos e filhas assaz,
ante lhe digu' eu ben encaralhado.

É ben significativo que a voz *gajo* non se encontre dicionarizada en portugués antes de 1877 (na 7ª ed. do Morais), con varias ocorrencias en textos literarios (Camilo, Eça de Queirós, Fialho de Almeida e Ramalho Ortigão, entre outros), todas elas do último cuartel do século XIX. Dado o carácter tardío de *gajo* en portugués, aparente evolución analóxica dunha forma *gajão* tirada do español cigano *gachó* (Machado 1967, s.v. “gajo”), temos para nós que a secuencia *gaie* de *BV* ben pode ser interpre-

5 Aínda se mantén en Montero Santalla cunha longa e discutíbel explicación (2000, II: 639-640).

tada como *gai é* (*cuid' eu que gai é, de piss' arreitado*), documentando no galego-portugués trobadoresco un novo occitanismo (que chega nesa lingua á época moderna, vid. Albert 1993, s.v. “gai”), en liña coa forma feminina deste adxectivo presente na cantiga 1635 ([B 1623/V 1157]), de Caldeiron, en cuxo v. 7 se documenta *gaia: a dona gaia do bon semelhar* (vid. García-Sabell 1991: 161-162)⁶.

O segundo caso que quero pór en relevo fai referencia a unha cotiá *verça* que se rexistra na edición lapiana dunha cantiga de Pero Garcia de Armea (Lapa 1970: 496), que suxire aínda a lectura alternativa *de mel e de pan* na secuencia manuscrita *m'e de pã*:

1586/126,10 PGarAm [B 1576], v. 10:

Fazen soldada do ouro, que val
múi máis ca o vosso cono, de pran;
fazen soldada de **ver[ça]**, de pan,
fazen soldada de carn' e de sal;
poren devedes do cono fazer
soldada, ca non á de falescer,
se retalhardes, quen vos compr' o al.

Por súa parte, na edición crítica deste trobador realizada por Carlos Alvar a lección fixada para a problemática pasaxe é diferente, porque, recollendo a lectura dos Machado (1949-1964, VI: 281), establece para os vv. 10-11 o seguinte texto (Alvar 1985: 70-71):

fazen soldada de mes' [e] de pan,
fazen soldada de carn' e de sal

Ambas as lecturas, de Lapa e de Alvar, presentan diversos problemas do noso punto de vista: a) en primeiro lugar, o afastamento da lección de B (*m'e*), único manuscrito que transmite esta cantiga, sen unha explicación satisfactoria das respectivas propostas de lectura; b) a voz *verça*, para alén de constituír un *hapax* na lírica profana, é contraditoria co sistemático uso plural de tal termo nas documentacións medievais que achamos, tanto nas *Cantigas de Santa Maria*, como noutro tipo de textos⁷; c) o termo *mes*, da lectura de Alvar, documentado unha única vez no cancionero profano (48.22, en Fernan Paez de Tamalancos), tampouco parece lectura correcta, entre outras cousas, pola grafía da consoante sibilante que esperamos xorda; d) finalmente, a coherencia

6 Debe terse en conta que, indirectamente, *gai* tamén aparece, como *interpretatio nominis*, no *Gailhade* da cantiga 782, v. 21, de Joan Garcia de Guilhade, aspecto glosado en Martínez Pereiro (2007: 202).

7 O *TMILG* achega, para alén de unha aparición nas *Cantigas de Santa Maria* (88.26), oito documentacións dos séculos XIII e XV en diversos documentos notariais, sempre coa forma plural *verças*.

semántica dos dous versos esixe, na nosa opinión, unha outra lectura que, tendo apoio nunha asisada interpretación paleográfica, ofrezca un substantivo coherente con *pan*, en paralelo á *carne* e o *sal*.

O que propomos é considerar a presenza do *vinho*, como compañeiro do *pan*, a partir da hipótese verosímil de dous erros na transmisión manuscrita ou na copia dos amanuenses: a) en primeiro lugar, *m* deberá encubrir unha lectura *ui*, como tamén acontece en numerosísimos casos, á vista da multiplicación das confusións *m vs. ui, iu, in, ni* (véxase, por indicar un único exemplo, *ama = auia* en 1161.15, tanto en *B* como en *V*)⁸; b) en segundo lugar, como acontece en moitas outras pasaxes, a abreviatura, con posición deslocada, pode ser perfectamente un til de nasalidade; c) o til terá de ser desenvolvido como unha consoante nasal palatal correspondente a *vinho*, en liña con numerosas grafías do tipo *uño* ou *uyño*.

Deste modo, o texto ficaría perfectamente coherente do punto de vista semántico e xustificado desde a perspectiva paleográfica:

Fazen soldada do ouro, que val
mui máis ca o vosso cono, de pran;
fazen soldada de **vinh' e** de pan,
fazen soldada de carn' e de sal.

3. A cantiga *Domingas Eanes ouve sa baralha* [B 495/V 78] de Afonso X

Como xa dixemos ao comezo, a presenza de *arrete*, explicado contraditoriamente na edición lapiana do cancionero satírico, foi o punto de partida para rler criticamente un texto en que proliferan os *hapax* e outras formas escasamente documentadas. Ademais, nas diferentes edicións existentes desta composición, prodúcese un importante afastamento das leccións manuscritas, coa conseguinte aparición de formas certamente problemáticas e/ou discutíbeis. A partir destes problemas, iniciamos un proceso de relectura total da cantiga, que foi, así mesmo, obxecto de diversas aproximacións de teor literario por constituír un brillante exemplo paradigmático na utilización retórica do equívoco (vid., por exemplo, Rodríguez 1976; Branco 1990; Nodar 1990; Alvar 1998, ou Parrado Freire 2005).

O texto da cantiga foi transmitido polos dous apógrafos italianos, cunha lección basicamente coincidente entre ambos os manuscritos, que reproducimos en versión paleográfica desenvolvendo as abreviaturas, por causa das dificultades tipo-

⁸ Para máis confusións *m/in* en *V*, vid. a “Tavola dei principali errori che si osservano nella scrittura del codice” en Monaci (1875: xxvii).

gráficas, e resituando, cando é necesario, os longos tiles de nasalidade nas vogais que fonoloxicamente teñen tal condición⁹:

[B 495]

Domingas eaues ouueſſa baralha /
con hũu genete foy mal ferida /
enpero ffoyy ela y tanar dida /
que ouue depois auencer ſſen ffalha /
e de pran uenceu b̃co caua leyro /
Mais enpero *eraxel* tan braceyro /
que ouue ndela de ficar colpada /

O colte colheu per hũa malha /
da loriga *que* era defmentida
epesamende / por *que* eſſa ida
deprez *que* ouue / mais fedeus me ualha /
uenceu ela mais o caualeiro /
per ſſas armas eper comerarteyro /
ja ſenpre endela feera fmalada /

E aquel mouro trouxe coro ueite /
deus con panhoes en teda eſta guerra /
edemais a *preco* *que* nunca erra /
de dar gran golpe con feu *tragazeite* /
e ffoyya char come coſta juſo /
edeu lhi poren tal cope deſſuſo /
que ja achaga nunca uay carrada /

E dizem meges *que* huſam tal preyre /
quea tal chaga ia mais nunca / Sarra
ſſe con quanta laa a en eſta terra /
a eſca entra ſſem / *nen conno* azeite /
por *que* acha ha non uay contra juſo /
Mais uay en rredor come pera fuſo /
eporem muyta *que* e fiſtolada

[V 78]

Domingas eanes ouueſa baralha /
con huũ genete foy mal ferida /
en pero ffoyy ela y tanar dida /
que ouue de pois auenzer ſſen ffalha /
e de pran uenzeu boõ caualeyro /
mais eu pero *eraxel* tan braceyro /
que ouuendela de ficar colpada /

O colbe colheu per huã malha /
da loriga *que* era desmentida
epesamende por / *que* eſſa ida
de prez ouue mais se *des* me ualh[a] /
ue çeu ela mais o caualeiro
per ſſas armas / oper comerar teyro
ia ſenpreendela seera smalada /

Ea quel meuro trouxe coro neite /
drus con panhoes en teda eſta guerra /
e de mais a *preço* *que* nunca erra
dedar / gran golpe con seu *tra* gazeite /
effoyya char come coſta juſo /
edeu lhi poren tal golpe deſſuſo /
que ja achaganun ca uay carrada. /

E dizem meges *que* huſam tal preyte /
ãa tal chaga ia mais nunca sarra /
ſſe con quanta laa aen eſta terra /
a eſcaentaſſen *nen conno* azeite /
por *que* a cha cha non uai contra juſo /
mais uay en rredor come pera fuſo /
eporem muyta *que* e fiſtolada¹⁰

As históricas edicións de Braga (1878: 16) e Machado (1949-1964, II: 377-379) son irrelevantes por levantaren numerosísimos problemas de fidelidade aos manuscritos, por falta de coherencia semántico-expresiva e, en definitiva, por non poderen ser

9 As barras inclinadas (/) indican o corte das liñas nos manuscritos.

10 En Monaci (1875: 36): 4. ffalha] falha 6. braceyro] braçeiro. Na liña 11 indicamos con colchetes a vogal cortada na reprodución facsimilar de V.

consideradas como unha mostra de edición criteriosa do texto transmitido polos apógrafos italianos. Para o estudo da cantiga partiremos directamente do texto establecido por Manuel Rodrigues Lapa na súa clásica edición das *cantigas de escarnio e de mal dizer*, verdadeira *vulgata* inicial do xénero satírico da nosa lírica, acompañado do texto fixado –certamente moi similar– na recente edición crítica do cancionero profano de Afonso X:

Lapa (1970: 46-47)

Domingas Eanes ouve sa baralha
con ùu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que ouve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero é-x' el tan braceiro,
que ouv' end' ela de ficar colpada.

O colbe colheu-[a] per ùa malha
da loriga, que era desvencida;
e pesa-m' ende, porque essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais [log'] o cavaleiro
per sas armas o fez: com' er' arteiro,
já sempr' end' ela seerá esmalhada.

E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal golpe de suso,
que já a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges: – Quen usa tal preit' e
á atal chaga, ja mais nunca serra,
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit' á que é fistolada.

Paredes (2001: 308-315)

Domingas Eanes ouve sa baralha
con ùu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que ouve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero é-x' el tan braceiro,
que ouv' end' ela de ficar colpada.

O colbe colheu per ùa malha
da loriga, que era desvencida;
e pesa-m' ende, por que essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais o cavaleiro
per sas armas o fez: com' er' arteiro,
ja sempr' end' ela seerá sinalada.

E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso,
que ja a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges que ùus an tal preit' e
que atal chaga ja mais nunca serra
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit' á que é fistolada.

5

10

15

20

25

Perante a transcripción dos manuscritos e a fixación editorial da cantiga, os problemas que levantan as lecturas tradicionais do texto de Afonso X residen nas seguintes pasaxes e/ou vocábulos, de transcendencia desigual, que a seguir analizaremos.

1. O verso 6 presenta en todas as edicións un problema de hipometría provocada pola ausencia de desenvolvemento da abreviatura da forma verbal existente en *BV* (*eraxel*), aínda que xa fora reflectida por Monaci na transcripción paleográfica do *Cancioneiro da Vaticana* (Monaci 1875: 36-37): só un xeneralizado lapso explica tal anomalía métrico-editorial, sorprendentemente emendado na edición do cancionero escarriño de Graça Videira Lopes (2002: 87) por medio dunha desnecesaria integración da sílaba presente nos manuscritos a través da abreviatura (*e[ra]*).

Que a lección correcta é a transmitida por *BV*, para alén da súa pertinencia métrica, confírmao o feito da coherencia sintáctica do período, sen problemas na articulación temporal co uso do copretérito.

2. No v. 9 aparece un problema de maior transcendencia que di respecto á lectura fiel dos apógrafos italianos e a unha correcta interpretación textual da pasaxe. O adxectivo que cualifica a *malha* presenta unha indubitábel lección manuscrita *desmentida/desmentida*, e así é editada en Braga e Machado, probabelmente por unha transcripción rotineira dos manuscritos por canto estes eruditos non fan ningún tipo de aclaración semántica de tal adxectivo. É a partir de Lapa que se introduce nas edicións do texto a emenda *desvencida*, que o ilustre editor explica do seguinte modo:

É evidente que se trata do vocábulo, agora restaurado, *desvencida* = desatada. Vai fazer companhia a outros da mesma raíz, aínda existentes na língua: *vencelho*, *desvencilhar*, todos descendentes do étimo VINCIRE (Lapa 1970: 46).

Exactamente a mesma explicación pode acharse na edición crítica de Paredes, tanto nas notas ao texto como no glosario (2004: 313 e 369).

Na realidade, máis unha vez, os manuscritos presentan a lección correcta¹¹, porque *desmentir* significa tamén, mesmo en portugués actual (considerada unha acepción “provincial”), “Não ajustar com exactidão (uma peça noutra)” (Figueiredo 1978, s.v. “desmentir”). Esta acepción, que sen dúbida convivía xa no período medieval coa máis habitual de *desmentir* ‘desdicir, desautorizar etc.’ (só documentada coa semántica xeral nas cantigas 275.1 e 583.8 e 13), pode rastrexarse nos dicionarios portugueses antigos: “Defmentir. Defmanchar. Defmientir hum pé. *Pedem luxare, etc.*” (Bluteau 2002, s.v. “desmentir”), “*Desmentir*. Antigamente: Desmanchar. – *Desmentir um pé, uma perna, etc.*” (Vieira 1871-1874, s.v. “Desmentir”) etc. Da mesma maneira, recollido este mesmo significado no actual dicionario español da RAE na quinta acepción (“Perder una cosa la línea, nivel o dirección que le corresponde respecto de otra”, 1970, s.v.), tamén se rexistra en dicionarios antigos casteláns, por exemplo no *Diccionario de Autoridades* (“*Desmentir*. Significa afsimifmo perder alguna cofa la linea con que igualaba y hacía juego con otra: como *Defmentir la coftura, la pared, &c.*”; Real Academia

11 Mantida en Montero Santalla (2000: 393).

Española 1979, s.v.) ou no *Tesoro* de Covarrubias (“*Desmentir*. Desmentir una cosa de otra, no igualarse”; Covarrubias 1984, s.v.).

Para maior abondamento, que esta e similares acepcións de *desmentir* que estamos a expor eran de uso común na Idade Media fica demostrado coa súa aparición na *Crónica Troiana*, e así é recollido no vocabulario elaborado por Parker, co significado de “aplastado, deformado” (Parker 1958: 180): “Sabede que aly ouuo estonçe moyto elmo **desmético** et moytas lorigas rrotas et desmalladas et moytos escudos quebrados et confondidos” (Lorenzo 1985: 346).

3. Nas edicións de referencia (Lapa, Paredes), aínda que en diferente medida, o texto de *BV* é gravemente alterado –coidamos que inxustificadamente– mediante a introdución dunha forma verbal *fez* no v. 13, inexistente nos manuscritos, mais de presenza obrigada nestas edicións pola restauración pouco criteriosa de *logo* que efectúa Lapa no v. 12, hipométrico, ou por o manter inalterado, no caso da edición de Paredes.

Na realidade, unha transcripción literal, coa necesaria corrección de *V* (*o > e*, v. 13) como demostra *B*, mantida incoherentemente por Braga, para alén de ficar hipométrico o v. 12, deixaría sen o necesario sentido a frase adversativa en que se indica que, a final, o vencedor na *baralha* foi o *cavaleiro*, ficando *senalada* Domingas Eanes:

... mais o caualeiro
per sas armas e per com' er' arteiro
ja senpr' end' ela seera sinalada.

Parece aconsellábel a restauración da sílaba ausente no v. 12 para ligar con coherencia sintáctica o *cavaleiro* ás *armas* e ao feito de ser *arteiro*, introducindo a necesaria preposición *por* ~ *per*, como, por outra parte, xa acontece na compilación de Lopes (2002: 87) e, con variación gráfica, na antoloxía de Arias Freixedo (2003: 357)¹²:

... mais [pel]o caualeiro
per sas armas e per com' er' arteiro
ja senpr' end' ela seera sinalada.

Aínda fica unha outra cuestión no adxectivo final do v. 14, que de novo presenta lección coincidente en *BV*: *fmalada B*, *smalada V*. Sen xa considerarmos unha lectura *esmalada* que carece de sentido (Braga), a excepción de Lapa, que propón *esmalhada*¹³,

12 Resulta sorprendente a lección [*por*] o *cavaleiro* da antoloxía de Arias Freixedo, sen asimilación nun encontro que sistematicamente presenta unha forma gráfico-fonética evoluída no corpus trobadoresco profano, agás na cantiga 234.r1. Por outra parte, o mesmo editor, nunha anterior antoloxía (Arias Freixedo 1993: 97) presenta unha lección lixeiramente distinta que podería ser admitida no que di respecto ao sentido (*mais [d]o cavaleiro, / per sas armas ...*), mais que perpetúa o carácter hipométrico do verso.

13 Seguido neste caso por Montero Santalla (2000: 393).

todos os editores coinciden na consideración da forma *senalada*, que, razoabelmente, se debe interpretar a partir dunha secuencia *m* que debe ser lida como *in* (vid. *supra*), como acontece decote nos apógrafos italianos. Véxanse algunhas confusións significativas¹⁴: 481 [B 483/V 66], v. 9: *sinaes*] *smaes* V; 1100 [B 1098/V 689], v. 31: *ensinada*] en *smada* V; 1341 [B 1324/V 930], v. 16: *ensinar*] *ẽfmar* B; 1368 [B 1351/V 958], vv. 10, 20: *senal*] *f mal* B; 1400 [B 1382/V 990], vv. 6, 9, 17, 25, 26: *senal*] *smal* V; 1589 [B 1579/V 1111], v. 15: *ensinado*] en *smado* V ...

Deste xeito, o contido semántico do período resulta acaído, porque o trobador está a indicar que Domingas Eanes ficou *senalada*, isto é, con sinais producidos polas armas do cabaleiro que as manexou con astucia para, finalmente, ser el o vencedor na *baralha* que narra a cantiga.

4. Como xa indicamos ao inicio deste traballo, foi a voz *arreite* a que desencadeou o proceso de reflexión que expoñemos neste relatorio. Incorporada a todas as edicións e antoloxías posteriores á aparición do cancionero escarniño fixado por Manuel Rodrigues Lapa, tal voz, practicamente un *hapax*, só aparecería nesta cantiga de Afonso X e mais na coñecida cantiga *A ñu frade dizen escaralhado* de Fernando Esquio (1614/38,2), de que a seguir presentamos o texto tirado da súa edición crítica (Toriello 1976: 116-123), recollida na *vulgata* de 1996 (Brea 1996, I: 144) e coincidente coa versión lapiana:

Escaralhado nunca eu diria,
mays que traje ant' [o] caralho **arreyte**,
ao que tantas molheres de leyte
ten ca lhe pariron tres en hũu dia
e outras muytas prenhadas que ten;
e atal frade cuyd' eu que muy ben
encaralhado per esto seeria

(vv. 7-14).

Ao *arreite* compartido por Afonso X e Fernando Esquio, Lapa, sempre seguido polos restantes editores, atribúelle diferente condición, aínda que similar contido semántico. Na primeira cantiga, a de Afonso X, *arreite* é considerado substantivo (“espertador do sexo”; cfr. o vocabulario final de Lapa 1970), coa seguinte explicación:

Supomos se tratará de um substantivo verbal *arreite*, tirado de *arrear* = endireitar o sexo, espertar o ânimo. A hipótese é apoiada por aqueles dois *companhões* do v. 16, que também significavam os testículos, na língua arcaica. Em suma: o mouro trouxera, como espertador do sexo, um bom par de *companhões* (Lapa 1970: 46).

14 Para máis confusións *m/in* en V, vid. a “Tavola dei principali errori ...” en Monaci (1875: xxvii).

No caso da cantiga de Esquio, *arreite* funcionaría como un adxectivo (“seria aquí um participio de *arrear*”, p. 235), co significado de “direito, teso”, apostilando que é unha “Forma duvidosa entre *arreito* e *arreite*, participio de *arrear*”, conforme afirma no vocabulario das *cantigas de escarnio*.

Cos datos de que hoxe dispomos, *arreite* presenta os seguintes problemas:

a) en primeiro lugar, a súa condición de forma (case) única no corpus lírico galego-portugués e a súa inexistencia ao longo da diacronía do sistema lingüístico en calquera das súas manifestacións, que só rexistra a existencia de *arrear* tanto en galego como en portugués¹⁵, existencia corroborada polo español *arrear*, xa documentado en épocas recuadas en castelán (vid. Corominas-Pascual 1980-1991, s.v. “erguir”)¹⁶;

b) en segundo lugar, o seu carácter de substantivo derivado regresivo (de *arrear*) con terminación *-e* constituiría un caso absolutamente estraño e de moi rara aparición durante o período trobadoresco (vid. Ferreiro 2001: 210-212), o mesmo que a consideración dunha forma participial en *-e*, inexistente en galego e extremadamente rara en portugués, que só rexistra algunhas formas como *aceite*, *entregue* ou *assente*, algunha delas documentada moi tardiamente¹⁷;

c) e, en terceiro lugar, talvez o máis importante, *arreite* non deixa de constituír unha conxectura, unha hipótese de lectura dunha secuencia manuscrita que, lida con fidelidade, non permitiría deducir a aparición de tal forma.

Vexamos as leccións dos manuscritos:

E aquel mouro trouxe coro ueite B 495
 Ea quel meuro trouxe coro neite V 78
 mays que traie ante caralhou ueyte B 1604
 mays que traie ante caralhoie uoyte V 1136

O elemento común, se consideramos un erro *o/e* en V 1136 (cfr. *supra*, onde acontecía o mesmo) é *ueite* ou *ueyte*, aínda que en V 78 semella aproximarse máis a *neite*, cuestión que non ten importancia á vista da permanente vacilación *u/n* dos apógrafos italianos.

15 Á parte do sentido de “Provocar desejos sexuais em; estimular sexualmente”, compartidos por galego e portugués (Houaiss-Villar-Franco 2001, s.v.), en galego aparecen outras acepcións significativas, como “Caer un líquido en pequeno chorro; verter”, en repertorios lexicais antigos (vid. Santamarina 2003, s.v. “arrear”).

16 Como acontecía con *ler* e *lez* e outros moitos arcaísmos (certos ou non), tamén *arreite* aparece en dicionarios galegos como produto da incorporación de voces antigas extraídas das diversas edicións existentes de textos medievais.

17 Fronte a *assente* e *entregue*, que se documentan xa no século XIII (vid. *TMLG*, s.v. “asente”; Houaiss-Villar-Franco 2001, s.v. “entregue”), *aceite* aínda non aparece no dicionario de Bluteau, que só presenta *aceito*.

Unha forma *veite* ten de remitir a unha base latina VECTEM, que efectivamente aparece no dicionario de Meyer-Lübke (s.v. VECTIS “Hebebaum”), que indica diversos derivados romances, entre outros, en provenzal (*veit*), francés (*vit*) e italiano (*vette*). A voz VECTIS existe en latín clásico co significado de ‘panca, viga, pau, ferrollo...’, sen que aparentemente tal termo teña ningún tipo de uso ou connotación sexual (vid. Piergues 1965; Montero Cartelle 1991). Mais todos os datos indican que no latín tardío o uso de VECTIS co sentido de ‘órgano sexual masculino, pene’ foi xeral, como confirma Adams no estudo do léxico sexual latino (1982: 16 e 23), e con este significado é recollido en Niermeyer (1993, s.v. “vectis”) e citado no *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*: “VECTIS, Veretrum. Lex Angliorum tit. 5. § 7: *Si libero* (testiculos avulserit) *centum sol. componat, vel juret ut superius; si Vectem, similiter*. Lex Longob. lib. 1. tit. 7 § 18. [...] habet hoc loco: *si virgam abscederit, etc.* [...]” (Du Cange 1954, s.v. “vectis”).

E, efectivamente, *vit*, forma común ao francés e ao catalán, é definido como “El membre viril” na lingua de Cataluña (Alcover-Moll 1993, s.v. “vit”), e o mesmo ocorre en francés antigo (Tobler-Lommatzsch 1915-2002, s.v. “vit”, “vitte”, “veitte”, “vete”), e moderno, onde é cualificado de “rare”: “Membre viril. Synon. *bite* (pop.), *pénis, queue* (vulg.), *verge*” (CNRS 1971-1994, s.v. “vit”).

E que acontece no provenzal? A forma *veit* chega ao occitano moderno, e así é recollida por Mistral: “**Vié, Viech** (l[anguedocien]), **Viet** (g[ascon]) (rom[an] *vieg, vieq, veg, viach*, fr. *vit*) s. m. t. bas. Membre viril, pénis. [...] A conférer avec le lat. *vectis*, verrou, le lat. *veretrum*, verge [...]” (1983, s.v.).

Porén, resulta moito máis significativo que a forma *veit*, xunto con outras variantes (*viech, viet*), se documente en diversos textos de teor obsceno nos trobadores provenzais¹⁸:

(1) Ab tant, bassa las braias et apres los trebuz,
e met li·l **veit** el con e·ls coilz al cul penduz.
Ec vos la dompna morta e·l morgues es perduz
(Ricketts 1986: 236)

(2) A vos vòlgra metre lo **veit** que·m pent
e mos colhons desobre·l cul assire;
eu non o dic mais per ferir sovent,
car en fotre ai mes tot mon albire,
que·l **veit** chanta, quant el ve lo con rire,
e per paor que no·i venga·l gelós,
li met mon **veit** e retenc los colhós
(Bec 1984: 171)

18 Os textos foron localizados a través de Ricketts (2005).

- (3) E qand va a cagar,
 s'i men un bacalar
 qe port un **veit** de mul
 ab qe-s forbisca-l cul
 (Kolsen 1939: 189-190)

Mais para a definitiva consideración da presenza de *veite* na cantiga de Afonso X debe aínda ser resolvida a secuencia previa a tal voz, xa que, lémbrese, vai precedida do elemento *coro*. Propomos que a única interpretación plausíbel é *con o*, considerando que existe un erro de copia común a *BV r/n* que se pode documentar en moitas outra pasaxes dos dous cancioneiros, especialmente en posición implosiva: 422 [A 263/B 440/V 52], v. 6: non] nor V; 478 [B 480/V 63], v. 25: alacran] alacrar B; 588 [B 523^a e 570^{bis}/V 116 e 174], v. 16: entenden] entender V; 597 [B 580/V 183], v. 6: en] /er V; 630 [B 615/V 216], v. 7: dizen] dizer V; 686 [B 670/V 273], v. 9: ben] ber V; 878 [B 887/V 471], v. 8: leixan] leixar V; 948 [B 945/V 533], v. 3: son] sor V; 950 [B 947/V 535], v. 13: guardan] guardar V; 959 [B 957/V 544], v. 10: andei] ardey V; 1022 [B 1018/V 608], v. 6: aquen] /aquer V; 1228 [B 794 e 1212/V 378 e 817], v. 6: ven] uer B 1212, V 817; 1238 [B 1222/V 827], v. 15: poden] poder V; 1336 [B 1319/V 924], v. 20: sen] fer B; 1338 [B 1321/V 926], v. 21: dan] dar V; 1403 [B 1384/V 993], v. 20: morren] morrer V; 1444 [V 1034], v. 13: travan] trauar V; 1456 [B 1437/V 1047], v. 11: ben] ber V; 1655 [B 1643/V 1177], v. 11: perder] penden B ...¹⁹

Deste xeito, propoñemos a consideración de *veite* como máis un provenzalismo (o feito de que non teña continuidade moderna aconsella limitalo a un empréstimo literario nas cantigas, a semellanza, por exemplo, de *mege*, v. 22, ou outros moitos presentes no corpus trobadoresco profano; vid. García-Sabell 1991), con xustificación histórico-filolóxica e con apoio nas leccións transmitidas polos manuscritos nas dúas cantigas citadas. Coa presenza de *veite*, tanto o texto de Afonso X como o de Fernando Esquio ficarían absolutamente transparentes. No primeiro, cadra perfectamente a presenza do *veite* cos *dous companhões* do verso seguinte:

E aquel mouro trouxe con o **veite**
 dous companhões en toda esta guerra...

No texto de Esquio, o sentido e a pertenza de *veite* ao universo de denominacións do órgano sexual masculino (a carón de *caralho* e *pissa ~ pixa*) fica ben explícita se nos acollemos á lección de B:

19 Para máis confusións *r/n* en V, vid. a “Tavola dei principali errori ...” en Monaci (1875: xxix).

Escaralhado nunca eu diria,
 mais que trage ante caralho ou **veite**,
 ao que tantas molheres de leite
 ten, ca lhe pariron tres en ù dia...

5. A lección coincidente de *BV* no v. 19 (*e ffoya char come cofta jufo B, effoya char come cofta juso V*) ofrece un texto hipométrico que nas edicións de Lapa e Paredes é resolvido mediante a integración da ausente forma pronominal (cfr. tamén o v. 8) e a reconversión de *achar* en *achaar*, que constituiría un novo *hapax* no noso corpus trobadoresco²⁰. Ao mesmo tempo, para acomodar a expresión, nas edicións de referencia a conxunción *come* é modificada e reinterpretada como *con a*, para indicar que Domingas Eanes estaba coas costas ao res do chan.

É dificilmente aceptábel a modificación da lección manuscrita para introducir un *hapax* que non resolve acadamente a situación, ao tempo que *costa*, no sentido de ‘espalda’, resultaría certamente estraño, pois semella presentar sistematicamente forma plural xa nos textos medievais²¹.

Aínda que a expresión resulta algo estraña, e suxerindo moi probabelmente esa colocación supina de Domingas Eanes (como *sobinha* estaba Marinha Caadoe, vid. a cantiga 1440, v. 5, de Joan Servando), consideramos que se debe respectar a fórmula *come costa juso*, talvez co significado que presenta no español medieval a fórmula paralela *cuesta yuso* documentada xa desde o poema do Cid (Menéndez Pidal 1954, s.v.). Deste modo, *costa juso* presentaría o sentido recto (‘costa abaixo’) e tamén o sentido metafórico de ‘doadamente, con facilidade, sen esforzo’ que se rexistra nesta mesma expresión antiga do español: “*Cuesta arriba*, ademais del sentido literal de fubir la cuésta, lé toma metafóricamente por camínar, ú obrar con pena, y trabajo; y al contrario lé entiende *cuésta bajo*, ó *cuésta ayuso*, por lo mismo que fin pena, fin fatiga” (Terreros y Pando 1987, s.v. “cuesta”), para alén de suxerir a colocación física da soldadeira, coas costas contra o chan.

Deste modo, a situación ficaría clara: após a descrición das potentes armas do *mouro* e de indicar que nunca erra nos seus asaltos, indícase que este achou sen dificultades a soldadeira para o asalto sexual e o golpe definitivo desde *juso*.

6. Un último problema do texto da cantiga di respecto á articulación do estilo directo ou indirecto na derradeira estrofa, que introduce a opinión dos médicos (*meiges*) sobre o carácter da ferida de Domingas Eanes. Nas dúas edicións de referencia, a opción

20 Aínda que se rexistra noutros corpus medievais (vid. *TMILG*, s.v. “achaar”).

21 Vid. *TMILG*, s.v. “costa” e “costas”. Non conseguimos localizar ningún uso de *costa*, en singular, co sentido de ‘costas, lombo, espalda’, a pesar da afirmación de J. Paredes en nota a este verso (2004: 313). O exemplo aducido por este editor nas *Cantigas de Santa Maria* (“Que non caesse ben juso, / como é de caer uso, / mas en un logar escuso / de **costa**” 102.55) é glosado por W. Mettmann como “ao lado” (1972, s.v. “costa”).

é certamente diferente, aínda que ambas coinciden en modificar –máis unha vez desnecesariamente ao noso ver– a lección manuscrita (E dizem meges *que* hufam tal *preyre* / *quea* tal chaga ia mais nunca / Sarra *B*, E dizem meges *que* husam tal *preyte* / ãa tal chaga ia mais nunca sarra *V*).

As mudanzas introducidas por Lapa, que opta polo estilo directo, teñen máis alcance pois altera o plural de *usar* no v. 22, provocando que o orixinal *que* se converta no suxeito *quen*, ao tempo que no v. 23, para acomodar a expresión, non respecta ningunha das leccións ofrecidas en *BV*, pois de novo se ve obrigado a converter en singular a forma plural *an* de *V*.

O texto da edición crítica de Paredes reconverte a forma *usan* na suma dun indefinido *ñus* e o correspondente verbo *an*, optando no v. 23 pola lección de *B*.

En calquera caso, ambos os editores modifican dun xeito importante as leccións de *B* e *V* que, insistimos, se deben manter no v. 22 a través da consideración do estilo directo, mentres no v. 23 coidamos neste caso máis correcta a lección de *V*, que en *B* aparecería modificada por unha confusión *q/a* ou *q/ã*, e viceversa, que tamén se detecta noutras pasaxes trobadorescas en ambos os dous cancioneiros italianos: 388 [*A* 231 / *B* 421 / *V* 33], v. 19: ajudar] quidar *V*; 588 [*B* 523^a e 570^{bis} / *V* 116 e 174], v. 1: amigo] q migo *V* 116; 727 [*B* 712 / *V* 313], v. 10: que] a *V*; 757 [*B* 741 / *V* 343], v. 5: quer] auer *V*; 881 [*B* 890 / *V* 474], v. 17: quera] ãria *V*; 932 [*B* 929 / *V* 517], v. 9: avedes] quedes *V*; 961 [*B* 959 / *V* 546], v. 16: a] q *B*; 962 [*B* 960 / *V* 547], v. 2: ando] qndo *V*; 965 [*B* 963 / *V* 550], v. 8: que] a *B*; 1184 [*B* 1167 / *V* 773], v. 3: quer] auer *V*; 1403 [*B* 1384 / *V* 993], v. 20: a] q *V*; 1440 [*V* 1030], v. 5: quand'] auand *V*; 1486 [*B* 1467 / *V* 1077], v. 21: aquest'] a aft] *B* 1632 [*B* 1620 / *V* 1153], v. 23: assi] qssi *B*; 1665 [*B* 1653 / *V* 1187], v. 5: quand'] auand *V*.

Deste xeito, o estilo directo encaixa perfectamente na cantiga, que se cerra coa opinión dos médicos, que utilizan tal *preito* e tratan tal *chaga*, sobre o carácter da ferida sufrida por Domingas Eanes na sua *baralha* co mouro arteiro.

Se as observacións precedentes son pertinentes, o texto da cantiga ficaría acorde coa lección transmitida en *BV* e o sentido certamente clarificado:

Domingas Eanes ouve sa baralha
con ñu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida
que ouve depois a vencer, sen falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero era-x' el tan braceiro
que ouv' end' ela de ficar colpada.

5

O colbe colheu-[a] per ña malha
da loriga que era desmentida;

e pesa-m' ende, porque essa ida, 10
de prez que ouve máis, se Deus me valha,
venceu ela; mais [pel]o cavaleiro,
per sas armas e per com' er' arteiro,
ja sempre end' ela seera sinalada.

E aquel mouro trouxe con o veite 15
dous compañões en toda esta guerra;
e demais á preço que nunca erra
de dar gran colpe con seu tragazeite;
e foi-[a] achar come costa juso, 20
e deu-lhi por én tal colpe de suso
que ja a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges que usan tal preit' e
an atal chaga: "Ja máis nunca serra,
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen con no azeite, 25
porque a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor come perafuso,
e por én muit' á que é fistolada".

4. vencer] uenzer V 5. venceu] uenzeu V, bõo] bõo B 8. colbe] colte B 11. Deus] ds V
13. e] o V 14. sinalada] fmalada B : smalada V 15. mouro] meuro V, con o] coro BV
16. dous] de9 B : dr9 V, compañões ... toda] cõ panhoes ... teda BV 17. preço] p'co B
20. colpe] cope B 21. çarrada] carrada BV 23. an atal] ãa tal B, serra] sarra BV 24. lãa]
laa BV 25. escaentassen] efca entralfem B 26. chaga] cha ha B : cha cha V.

Deste xeito, a cantiga aparece aos nosos ollos como unha *summa* de formas únicas no corpus da lírica profana galego-portuguesa, pois vocábulos como *braceiro*, *malha*, *sinalar*, *tragazeite*, *mege*, *lãa*, *perafuso* ou *fistolado*, a carón de *desmentido* e da variante *çarrar* (*vs. sarrar, cerrar e serrar*) constitúen documentacións únicas no corpus focado, para alén de que algúns deles sexan voces comúns noutros textos, tanto nas *Cantigas de Santa Maria*²² como na prosa medieval (vid. *TMILG*, s.vv.). E outras voces, como *ardido*, *colpar*, *colbe*, *colpe*, *escaentar* e *azeite*, para alén da fórmula adversativa *mais empero*, só contan con outra documentación no corpus profano²³.

22 Nas *Cantigas de Santa Maria* documéntanse *sinalado*, *mege* e *lãa* (vid. *TMILG*, s.vv.).

23 Todas estas voces son explicadas nas edicións de Lapa e Paredes, para alén de Alvar (1998: 12-13).

4. Cabo

1. Se as consideracións precedentes son acertadas (partindo do lema que lle deu vida a este volume, “Ogni edizione critica altro non è che un’ipotesi di lavoro...”), sen dúbida haberá que acrecentar aos repertorios lexicais do galego-portugués medieval dous novos provenzalismos, *gai* e, sobre todo, *veite*, así como unha nova acepción de *desmentir*.

2. A lectura fiel dos manuscritos, sen emendas inxustificadas, confírmase como a base firme e prioritaria, establecida desde hai ben anos, que debe guiar o editor en xeral, e a edición do trobadorismo galego-portugués en particular.

3. O estudo exhaustivo dos *hapax* ou formas de escasa documentación revélase como unha necesidade cada vez máis urxente, de modo que permitirá reavaliar con bases sólidas algúns *loci critici* do corpus profano da poesía lírica galego-portuguesa medieval.

4. De calquera maneira, cada vez resulta máis evidente a necesidade de contarmos con dicionarios históricos que contribúan a documentar criteriosamente o léxico que os nosos devanceiros utilizaron, recrearon e transmitiron para o futuro. Sen tal instrumento, o labor ecdótico-editorial sempre ficará na dúbida e no temor ao desaxuste cronolóxico ou á documentación inesperada por depender do manexo de repertorios lexicais limitados.

Bibliografía

- Adams, J. N. (1990): *The Latin Sexual Vocabulary*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Albert, L. (1993): *Dictionnaire Occitan-Français selon les parler languedociens*. Toulouse: Institut d'Études Occitans [5ª ed.].
- Alcover, A. M. – Moll, F. de B. (1993): *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca: Editora Moll.
- Alvar, C. (1985): *Las poesías de Pero Garcia d' Ambroa*. Pisa: Tip. Pacini.
- Alvar, C. (1998): “Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos”, in A. Touber (ed.): *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du Colloque de l'AIEO*. Amsterdam: Rodopi, pp. 3-17.
- Arias Freixedo, X. B. (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Vigo: Positivas.
- Arias Freixedo, X. B. (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Bec, P. (1984): *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*. Paris: Stock.
- Beltrami, P. (1974): “Pero Viviaez e l'amore per uditá”, *Studi Mediolatini e Volgari* 22, pp. 43-65.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992): *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia [1ª ed. 1963].
- Bluteau, R. (2002): *Vocabulario Portuguez, e Latino*. Hildesheim: Georg Olms Verlag [ed. facsimilar].
- Braga, Th. (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomático de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Branco, A. M. (1990): “O ‘obsceno’ em Afonso X: espaço privilegiado do exercício literário”, *Colóquio/Letras* 115-116, pp. 65-72.
- Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- 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.
- Centre National de la Recherche Scientifique (1971-1994): *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1879-1960)*. Paris: Gallimard.
- Cohen, R. (2003): *500 Cantigas d' Amigo*. Lisboa: Campo das Letras.
- Corominas, J. – Pascual, J. A. (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Covarruvias Orozco, S. de (1984): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Turner.
- Du Cange (1954): *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*. Graz: Akademische Druck, U. Verlagsanstalt.
- Ferreiro, M. (2001): *Gramática Histórica Galega*. II. *Lexicoloxía*. Santiago de Compostela: Laivento [2ª ed.; 1ª ed. 1997].
- Ferreiro, M. (2007): “Sobre a edición dos textos trovadorescos galego-portugueses. Novamente Meendinho”, *Critica del Testo* 10/2, pp. 47-67.
- Figueiredo, C. (1978): *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand [15ª ed.; 1ª ed. 1939].

- García-Sabell Tormo, T. (1991): *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*. Vigo: Galaxia.
- Houaiss, A. – Villar, M. de Salles – Franco, F. M. de Mello (dirs.) (2001): *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Kolsen, A. (1939): “Zwei provenzalische ‘partimen’ und zwei ‘coblas’ (Pillet-Carstens, 52, 1; 435, 1; 461, 57 u. 58)”, *Studi medievali*, nuova serie 12, pp. 183-191.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d’ Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. Vigo: Galaxia [2ª ed.; 1ª ed. 1965].
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Lorenzo, R. (1985): *Crónica Troiana*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Machado, J. P. (1967): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Confluência [2ª ed.; 1ª ed. 1952].
- Machado, E. Paxeco – Machado, J. P. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 8 vols.
- Martínez Pereiro, C. P. (1996): *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Vigo: A Nosa Terra.
- Martínez Pereiro, C. P. (2007): “Em volta da retoricidade do trovadorismo profano galego-português”, in *Querer crer entrever (Expresións críticas de reflexión e lectura)*. Santiago de Compostela: Latiovento, pp. 191-205.
- Menéndez Pidal, R. (1954): *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. II. *Vocabulario*. Madrid: Espasa-Calpe [3ª ed.].
- Mettmann, W. (1972): *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Santa Maria*. IV. *Glossário*. Coimbra: Universidade.
- Meyer-Lübke, W. (1972): *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag.
- Mistral, F. (1983): *Lou tresor dóu Felibrige. Dictionnaire Provençal-Français*. Aix-en-Provence: ÉDISUD.
- Monaci, E. (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle a.S.: Max Niemeyer Editore.
- Montero Cartelle, E. (1991): *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla [2ª ed.].
- Montero Santalla, J.-M. (2000): *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*. Universidade da Coruña [Tese de Doutoramento inédita].
- Niermeyer, J. F. (1993): *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*. Leiden: E. J. Brill.
- Nodar Manso, F. (1990): “La parodia de la literatura heroica y hagiográfica en las cantigas de escarnio y mal decir”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 9, pp. 151-161.
- Paredes, J. (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica con introducción, notas y glosario*. L’Aquila: Japadre Editore.
- Parker, K. M. (1958): *Vocabulario de la Cronica Troyana*. Salamanca: Acta Salmanticensia.
- Parrado Freire, A. G. (2005): “O léxico da guerra como metáfora do obsceno nas *Cantigas de Escarnio e Mal Dizer* galego-portuguesas”, in R. Alemany – J. Ll. Martos – J. M. Manza-

- naro (eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. III, pp. 1277-1287.
- Pensado, J. L. (1985): "El 'Foucelegon' de Martin Soarez", *Revista da Biblioteca Nacional* 1, pp. 23-29.
- Pierrugues, P. (1965): *Glossarium Eroticum Linguae Latinae*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, Éditeur [1ª ed. 1826].
- Real Academia Española (1970): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe [19ª ed.].
- Real Academia Española (1979): *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos [ed. facsímil; 1ª ed. 1732].
- Ricketts, P. T. (1986): "Le troubadour Palais: Édition critique, traduction et commentaire", in *Studia Occitánica in memoriam Paul Remy*. Kalamazoo: Medieval Institute, vol. I, pp. 227-240.
- Ricketts, P. T. (2005): *Concordance de l'Occitan Médiéval (COM 2)*. Turnhout: Brepols.
- Rodríguez, J. L. (1976): "La Cantiga de Escarnio y su Estructura Histórico-Literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros", *Liceo Franciscano* 29, pp. 33-46.
- Santamarina, A. (dir.) (2003): *Diccionario de diccionarios*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Tavani, G. (1964): *Lourenço. Poesie e tenzoni*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Tavani, G. (1988): "Entre ler e lez", in *Estudos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 361-376.
- Tavani, G. (1997): "Aínda sobre Martín Codax e Mendinho", in *Actas do Congreso O Mar das Cantigas (Illa de San Simón, 21-23 de maio de 1998)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 43-58.
- Terreros y Pando, E. de (1987): *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes*. Madrid: Arco/Libros [ed. facsímil; 1ª ed. 1886-1888].
- TMILG = Varela Barreiro, X. (dir.): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega: <<http://ilg.usc.es/tmilg>>.
- Tobler, A. – Lommatzch, E. (1915-2002): *Altfranzösisches Wörterbuch*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Toriello, F. (1976): *Fernand'Esquyo. Le Poesie*. Bari: Adriatica Editrice.
- Vieira, Fr. D. (1871-1874): *Grande Dicionario Portuquez ou Thesouro da Lingua Portuqueza*. Porto: Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.

Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre?

Giulia Lanciani
Università degli Studi Roma Tre

È ormai da tempo prassi consolidata che fra gli arnesi di cui si avvale la critica testuale –in particolare quando esercitata su testi medievali– la traduzione occupi un posto di rilievo, non meno importante di quello assegnato alle annotazioni filologiche e linguistiche: non solo a suffragare la lettura resa dall'editore, a precisare le sue scelte testuali, ad avallare l'assetto che si è ritenuto di dare al testo, ma anche –e talvolta soprattutto– in quanto strumento utile, al pari degli altri, a confermare la correttezza o almeno la plausibilità dell'interpretazione consegnata nell'edizione. Interpretazione e traduzione concorrono dunque allo stesso titolo a formare il prodotto offerto dall'editore al fruitore, servono entrambe a chiarire all'uno e all'altro –prima all'uno, poi all'altro– e a giustificare l'iter seguito dal primo per arrivare al suo risultato; a dargli, applicando –forse indebitamente– alcune parole di Contini (1986) a proposito della critica interna, “un maggior grado di certezza”, in quanto basato su “proposte seriali”, riferite cioè “a elementi della struttura” profonda.

Ma allora, che senso ha il dilemma proposto nel titolo, dal momento che interpretazione e traduzione vanno di pari passo, anzi risulta opportuno che coincidano in ogni fase dell'approccio ecdotico, per quanto circoscritta essa sia, per quanto mirata esclusivamente ad analizzare un singolo segmento o un sintagma o anche solo un lemma del testo? Ebbene, un senso lo si può trovare proprio nell'ambito della poesia medievale galega (o se si preferisce, galego-portoghese), in cui il momento interpretativo ha per lungo tempo emarginato, o anche ridotto di dimensioni e di impegno se non sostituito con una parafrasi, quello traduttivo. Non mi riferisco ovviamente alle edizioni recenti, che hanno almeno parzialmente recuperato il corredo della traduzione –anche se spesso di semplice sostegno a un'interpretazione già fissata–, ma alle edizioni della prima metà del secolo scorso, soprattutto a quelle monumentali della Michaëlis e di Rodrigues Lapa, la prima corredata da una versione tedesca in genere libera e non di rado approssimativa, la seconda attenta solo, e saltuariamente, al valore del singolo lemma e al suo retroterra etimologico, ma restia ad affrontare il problema della traduzione nel suo complesso, ed entrambe incuranti del supporto indispensabile che una versione letterale ma non servile può offrire, e in genere offre, alla fissazione chiarificatrice del testo.

Certo, in uno strumento di uso circoscritto a un pubblico di specialisti può sembrare superfluo introdurre la traduzione a fronte o a pie' di pagina, ma è altrettanto certo che nelle edizioni eccellenti l'editore, anche se non include nel suo lavoro una versione del testo medievale in una lingua moderna, questa risulta implicita nella correttezza stessa del prodotto finale. Io sono sicura che Cesare Segre, nell'elaborare la sua edizione della *Chanson de Roland* (1971), abbia fatto sistematicamente ricorso alla traduzione, anche se poi ha deciso di tenerla nel cassetto, anche se se ne è servito "virtualmente", o mnemonicamente, per lasciare il maggior spazio possibile alla discussione delle sue scelte, tutte scrupolosamente giustificate, in un dialogo serrato fra testo e apparato, che, come non manca di rilevare Formisano (1994: 38), diviene essenziale a fronte di una tradizione complessa e variegata come quella del *Roland*. Se Bédier avesse fatto un uso, anche solo virtuale ma consapevole, della traduzione, non avrebbe potuto non rendersi conto che il manoscritto oxoniense non meritava la piena e incondizionata fiducia che ha ritenuto di concedergli, e magari non avrebbe visto la luce il bedierismo da lui inventato, e di conseguenza Segre¹ e Contini² non avrebbero avuto il destro di tirargli gentilmente le orecchie. Sempre in ambito gallo-romanzo, un caso limite anche piuttosto recente, è quello dell'edizione del *Trubert*, il romanzo (o il *fabliau*) di Douin de Lavesne uscito in contemporanea a cura di Luciano Rossi (1992) e di Carlo Donà (1992), in cui Donà, riproducendo il testo di Raynaud de Lage accompagnato da una sua traduzione, non di rado –ma ad onor del vero non sempre– si lascia influenzare da scelte errate dell'editore, riproducendole nella sua versione: errori che Rossi, responsabile in prima persona del suo testo, riesce a evitare quasi sempre, come si vede dall'analisi comparata sui due prodotti condotta con perizia da Massimo Bonafin (1994).

Ma per tornare alla poesia medievale galega, se, come dicevo, le edizioni più recenti –non tutte, ovviamente– assegnano alla traduzione un ruolo ancillare, affidandole non più che la funzione di corroborare scelte testuali eseguite *in absentia*, quando non accade il contrario, e cioè che la traduzione sia stata fatta prima della fissazione del testo, che in tal caso diventa essa ancillare (il che è, se possibile, anche peggio): se, cioè, il primo corno del dilemma proposto (tradurre per interpretare) rappresenta un percorso da evitare, il secondo non lo è meno, evidentemente perché le scelte previe non possono non condizionare la versione compiuta su un testo interpretato su una sola dimensione.

1 “Come dire che ad O si deve dare ragione anche quando pare che abbia torto, e agli antioxfordiani torto anche quando pare che abbiano ragione” (Segre 1971: x).

2 “Quando egli... per il Roland si affannò a difendere con geniale ostinazione la lezione del manoscritto per molte ragioni migliore anche in infimi particolari poco verosimili, certo non si rendeva conto che conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi...; resta da vedere se sia sempre l'ipotesi più economica” (Contini 1974: 369).

Il problema di fondo, dunque, non è quale dei due approcci sia più conveniente o meno sconveniente: una corretta e, ovviamente nei limiti del possibile, soddisfacente “lettura” testuale non può che prevedere un approccio unico, in cui il testo sia inteso nella sua globalità, la “lettura” non venga frazionata in momenti cronologicamente autonomi; e per ottenere un risultato del genere è indispensabile che il processo di restauro si svolga al tempo stesso su più piani, collegando in un’unica fase lavorativa le diverse operazioni richieste al restauratore.

Come ciò sia realizzabile, non è difficile immaginare: citando l’edizione rolandiana di Segre, ho supposto che qui la *restitutio textus*, oltre al continuo stretto dialogo tra testo e varianti, si sia avvalsa anche di una traduzione virtuale o mnemonica, che l’ha accompagnata passo dopo passo tutte le volte che la tradizione extra-oxoniana offriva la possibilità di un assetto testuale contestualmente preferibile al corrispondente segmento trådito dal manoscritto di Oxford, non di rado improprio. Ebbene, credo che questa sia la formula che dovremmo proporci di applicare anche alle nostre *cantigas*, soprattutto a quelle di *escarnho*. Anche se qui l’uniformità di fondo della tradizione non sempre offre una soluzione alternativa agli eventuali dubbi suscitati nell’editore da segmenti o da sintagmi apparentemente inesplicabili, la traduzione virtuale può suggerire soluzioni accettabili. Anzi, assume una funzione ancora più essenziale, proprio in assenza di una tradizione alternativa alla quale fare ricorso.

Non è certo il caso di esemplificare ricorrendo a edizioni recenti. Ma quante volte, scorrendo anche in fretta l’edizione di Lapa delle *Cantigas d’escarnho e maldizer*, ci rendiamo conto che uno dei testi della pur benemerita raccolta lapiana è in tutto o in parte privo di senso? E quante volte in ricerche successive è stata trovata una soluzione più soddisfacente ai problemi lasciati irrisolti dall’editore, proprio per l’assenza, o anche per l’assenza, di una traduzione (virtuale, perché Lapa non ne ha mai fatto di esplicite) che forse avrebbe fornito la chiave risolutiva? E se per ovvi motivi di *fair play* ritengo opportuno astenermi in questa sede dal riferire casi concreti di restauri testuali non convincenti, vorrei tuttavia ricordare la soluzione, ormai passata in giudicato, data all’apparente enigma che entrambi i canzonieri colocciani, *B* e *V*, presentavano nell’ultimo verso della canzone di scherno *Mandei pedir noutro dia* del conte di Barcelos, Don Pedro, uno dei figli concepiti dal re trovatore Dionigi fuori del matrimonio, e com’è noto poeta egli stesso, e possessore e più che probabilmente committente dell’*Urlieder buch* che si trova all’origine del ramo italiano della tradizione.

Il testo in questione è una garbata protesta per il mancato ricevimento dei doni richiesti a due personaggi, uno per ciascuna delle prime due strofe, in cui il poeta si dichiara ormai rassegnato a non ottenerli se non quando, da segni inconfondibili, apparirà imminente la fine del mondo: il ritorno del Messia e l’avvento dell’anticristo. La terza strofa è un giudizio autoironico sulla propria ingenuità nell’aver creduto che quei doni –per la precisione, tre cani da caccia– sarebbero arrivati davvero, e dovrebbe

concludersi con la sconsolata previsione che quei famosi doni arriveranno quando si manifesterà un terzo segnale della fine. Ma quale? Lapa non legge correttamente la scrittura dell'ultimo verso, che in effetti non è facilmente decifrabile in nessuno dei due canzonieri, e stampa *formus [e]no Paraiso* (e nella prima edizione aveva pubblicato *for tudo no Paraiso*). Ma che segno premonitore della fine del mondo può essere il fatto che noi si vada in Paradiso, o che tutto vada in Paradiso? Ebbene, una traduzione, sia pure virtuale, gli avrebbe permesso –come ha poi permesso all'editore del canzoniere monografico, Manuel Simões– di rilevare che i primi due segni sono in crescendo e che quindi anche il terzo dovrebbe esserlo: e dai frustoli testuali si riesce a confermare che questo segno è davvero il più forte, e a leggere, ora correttamente, che i doni arriveranno quando *for Judas no Paraiso*, cioè quando Giuda sarà accolto in Paradiso. Contestualmente e semanticamente la soluzione appare corretta, e sarà sufficiente allora emendare la *-t-* di *fortudas* di *V* in *-i-* (*J-* consonante maiuscola) e la *-m-* di *formdas* di *B* in *-iu-* (e dunque *Ju-*) per ottenere una lezione più che soddisfacente. Peccato che una edizione successiva delle *cantigas de escarnho e maldizer*, pur accogliendo la soluzione di Simões, non ne citi la fonte.

La traduzione virtuale dunque è strumento indispensabile all'editore, ma solo se eseguita in contemporanea alla trascrizione. Ma è utile poi stamparla a fronte o in calce? Il problema a questo punto si sposta sulla funzione e sulla qualità della versione. Mi riferisco in primo luogo alla traduzione di servizio di cui spesso è corredata l'edizione e che, pur avendo funzione puramente complementare, trasposizione organicamente strutturata del commento destinata agli addetti ai lavori, è anch'essa il frutto di una duplice traduzione, linguistica e culturale, e che rientra non meno di qualsiasi altra trasposizione in una lingua moderna nella categoria che Formisano, già nel titolo del suo saggio, definisce “La traduzione dei testi distanti”. Ma il discorso si estende anche alla traduzione “a fronte”, che si rivolge, o dovrebbe rivolgersi, a un pubblico più ampio il quale –lui sì– si affida in primo luogo alla versione moderna, a lui più congeniale, e solo in seconda battuta, e sporadicamente, al testo nella lettura dell'editore-interprete-traduttore, sempre che la sua ridotta competenza della lingua medievale glielo consenta.

Tornando nuovamente ai testi ai quali intendo soprattutto richiamarmi, quelli che mi sono meno imperfettamente noti –le *cantigas* galeghe elaborate tra la fine del XII secolo e la metà del XIV– non posso non condividere le perplessità manifestate da Formisano riguardo alla trasponibilità di un'opera medievale in forme accessibili a un lettore moderno ma che non siano risibili né grottesche, quando “la distanza ideologica” tra testo e versione moderna rischia di vanificare il nesso tra operazione filologica e traduzione, di appiattirne la sostanza. Già Contini aveva messo in guardia contro il pericolo al quale ci si trova esposti quando la distanza tra il testo e il suo fruitore attuale, più che linguistica, è semantica e ideologica, quando cioè il lemma

resta formalmente immutato ma ha assunto un valore diverso da quello che aveva per l'autore e per i suoi lettori coevi: in altri termini, quando il rapporto tra la forma e il suo valore referenziale ha subito, nel corso del tempo, alterazioni di vario tipo, più o meno ampie e profonde, ma tali comunque da compromettere una corretta intelligenza del testo. Cito:

Tradurre non significa infatti altro se non determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per così dire, in parole della realtà che si considera oggettiva e costante (Contini 1970: 162).

L'esercizio continiano riguarda un notissimo sonetto di Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, che sembra accessibile senza difficoltà a un lettore di oggi e in cui tuttavia non c'è parola o struttura sintattica che abbia conservato integro il valore che aveva per Dante. Di qui la necessità per il commentatore di rinunciare a tradurlo e di renderlo comprensibile attraverso un lavoro di esegesi; che forse per Contini corrisponde a quel che potrebbe essere la fase successiva alla traduzione virtuale cui accennavo prima.

Tornando ancora una volta alla lirica galega, e non solo –perché la poesia dei trovatori provenzali non è da meno–, qui ci troviamo in presenza di alcuni codici che non hanno più corso ai giorni nostri, e che pertanto non sono trasponibili in codici odierni di tipo analogo, che non esistono: e non mi riferisco solo al codice cortese che, pur essendo –come rileva Formisano– “etimo delle nostre ‘cortesie moderne’”, ne sono un “etimo lontano, sfocato dall'uso e dagli automatismi”: e di fronte a tale situazione, “la posizione del traduttore non è diversa da quella dell'esegeta che si misura con due fasi cronologicamente distinte della stessa lingua” (Formisano 1994: 39), come nel caso di Contini. Ma, a differenza di chi si misura con un testo linguisticamente affine anche se molto distante, e per il quale la parafrasi esegetica tiene luogo di una versione impossibile o, se possibile, dai risultati non propriamente esaltanti, “il traduttore non può sottrarsi all'imperativo di una resa immediata, non glossatoria, di lemmi ormai lessicalizzati, tali i tecnicismi che designano le ‘virtù’ e i ‘vizi’ cortesi” (Formisano 1994: 40): che senso ha proporre a un lettore moderno la traduzione ‘signora’ del tecnicismo *senhor*, dal momento che tra i due termini si apre un abisso plurisecolare di variazioni semantiche e spostamenti culturali? E l'elenco potrebbe essere molto lungo: come tradurre *ben o mal*, e soprattutto *fazer ben*, se non con una perifrasi che spieghi ai nostri contemporanei che cosa chiedeva il trovatore alla *senhor* quando la pregava di *fazer-lhe ben*? E come spiegare, se non con un giro di parole, che cosa voleva dire il poeta quando designava la *senhor* come *a melhor ren do mundo*?

E il codice cortese della *cantiga de amor* non è il solo a rendere la vita difficile al traduttore: il codice della *cantiga de amigo* non è meno arduo da rendere senza cadere

nel ridicolo agli occhi del lettore moderno: il quale avrebbe tutto il diritto di chiederci i motivi per cui gli presentiamo delle poesie banalizzate come delle belle poesie d'amore? Senza trascurare, ovviamente, il codice dello scherno e della maldicenza, che presenta problemi di trasposizione praticamente insolubili.

Queste mie divagazioni si avviano ormai alla conclusione, che non può che essere una: il filologo –se lo ritiene opportuno, e in genere lo è– potrà corredare la sua lettura critica del testo con una traduzione di servizio che, in quanto destinata a suffragare e confermare le sue scelte testuali e interpretative, confermerà e/o suffragherà il commento tecnico, ma la traduzione (indispensabile) che avrà accompagnato passo dopo passo le operazioni ecdotiche che lo hanno condotto a dare al testo recuperato l'assetto da lui ritenuto più plausibile, sarà bene che resti allo stato virtuale, o meglio, che assuma –con i dovuti adattamenti– funzione esegetica, e che il lettore moderno sia costantemente reso consapevole che certi tecnicismi esigono sempre di essere contestualizzati nella tradizione: una tradizione di cui l'editore-esegeta dovrà fornirgli i parametri di riferimento, i più ampi possibile.

E riprendendo quel che avevo detto all'inizio, quando si affronta un testo distante, non si tratta di tradurre per interpretare né di interpretare per tradurre: le due operazioni sono simultanee e inscindibili, anzi sono parti di una sola attività, quella ecdotica, perché non credo che una lettura filologicamente valida di un testo di altra epoca –medievale, nel caso nostro– possa scindere in due momenti successivi quel che, almeno a mio avviso, non può che consistere in un approccio unico e saldamente unitario.

Bibliografia

Bonafin, M. (1994): “Note di filologia e critica del testo di *Trubert*. A proposito di due nuove edizioni”, in *Studi Testuali* 3, pp. 7-14.

Contini, G. (1970): “Esercizio d’interpretazione sopra un sonetto di Dante”, in *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, pp. 161 e ss.

Contini, G. (1974): “Ricordo di Joseph Bédier”, in G. Contini: *Esercizi di Letteratura*. Torino: Einaudi [prima in *Letteratura* 9, 1939].

Contini, G. (1986): “Filologia”, in G. Contini: *Breviario di ecdotica*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, p. 23.

Donà, C. (1992): *Douin de Lavesne. Trubert*. Parma: Pratiche.

Formisano, L. (1994): “La traduzione dei testi distanti”, in M. A. Lorgnet (a cura di): *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione*. Bologna: Editrice CLUEB, vol. II, pp. 37-46.

Rossi, L. (1992): *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XII^e et XIII^e siècles*. Édition critique, traduction, introduction et notes, avec la collaboration de R. Straub. Postface de H. Bloch. Paris: Le Livre de Poche, pp. 345-529.

Segre, C. (1971): *La Chanson de Roland*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.

Tradurre l'*equivocatio**

Simone Marcenaro
Universidade de Santiago de Compostela

Se è vero che ogni edizione critica altro non è che un'ipotesi di lavoro, non certo meno ipotetici saranno i presupposti che guidano una traduzione. La bibliografia sull'argomento è pressoché sterminata; le proposte metodologiche lo sono altrettanto ed è perciò opportuno sottolineare anzitutto la natura essenzialmente empirica di ogni traduzione, la quale, come osservava Tavani, mal si presta ad una sistematizzazione teorica coerente. Si tratta infatti di un'operazione che risponde ogni volta a motivazioni, esigenze e soprattutto ad una fruizione differenti: da qui la scarsa applicabilità di una teoria onnicomprensiva (Tavani 2001: 311-316; 2007: 95-106).

La chimera di un'omogeneità metodologica è patente per i testi prodotti in contesti culturali la cui forte distanza dal mondo moderno necessita la comprensione non solo del sistema linguistico, bensì anche della visione del mondo che esso veicola. Le teorie della traduzione del secolo scorso, grazie soprattutto all'impulso dell'etnolinguistica americana, hanno messo progressivamente in luce l'ostacolo rappresentato proprio da questa fondamentale opacità dei vari modelli di rappresentazione del reale¹. La difficoltà del testo letterario, com'è noto, risiede però nella moltiplicazione di quella stessa opacità in un sistema di secondo grado, in cui il rapporto fra lingua e realtà si complica e si movimentata attraverso la lente deformante di quello che Cesare Segre definiva "sistema modellizzante secondario" (1979: 8). Anche in questo campo più ristretto le correnti teoriche hanno proposto modelli e soluzioni differenti; la tassonomia risulta vastissima, ma i risultati sono, a ben vedere, quasi sempre gli stessi. In altre parole, l'insoddisfazione di un appassionato di letteratura giapponese nel leggere gli *haiku*² tradotti nella sua lingua non è così diverso dall'imbarazzo generato da una versione moderna di una lirica di Marcabru, salvo alcune felici eccezioni³.

* Il lavoro che qui si presenta rientra nell'ambito del Programa Nacional de Investigación Juan de la Cierva 2009-2010, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación (Plan Nacional I+D+i 2008-2011). Ringrazio di cuore Maria Luisa Meneghetti e Giulia Lanciani per i preziosi suggerimenti fornitimi.

1 Per un panorama d'insieme si legga il classico studio di Georges Mounin (1963).

2 Un tentativo di ricreazione (più che traduzione) dell'*haiku* giapponese fu proposto da Jack Kerouac, che intendeva restituire l'icasticità del genere adattandolo alle esigenze della lingua inglese, per arrivare alla vera e propria fondazione di un "*haiku* occidentale" (Kerouac 1986: 6).

3 Nel campo della filologia romanza va senz'altro citata la traduzione del *Chevalier de la charrette* effettuata da Pietro Beltrami (2004). Ancor più interessante per la nostra prospettiva è poi il recentissimo esperimento condotto sul *Satyricon* da Monica Longobardi (2008).

La traduttologia si è confrontata spesso con il problema della figuralità del linguaggio, specialmente in relazione alla metafora. L'attenzione dei linguisti si è concentrata però sul versante pragmatico e cognitivo, che studia soprattutto linguaggi tecnici e raramente si allontana dal piano della sincronia⁴; anche la linguistica testuale dimostra minore interesse verso i vari fenomeni di *alieniloquium* ravvisabili nel linguaggio letterario in relazione alla diacronia, e i conseguenti quesiti legati alla sua traduzione restano ancora in buona parte irrisolti⁵. Ad esempio, la suddivisione operata dai linguisti in metafore "morte" o "vive", o le nozioni di metafora "standard" e "lessicalizzata" (Samaniego Fernández 1996: 77-140) trovano scarsa applicabilità nel campo letterario, nel quale il concetto di "tradizionalità" della metafora deve fare i conti con lo status particolare di un testo colto, nel quale giocano un ruolo di primo piano sia creatività dell'autore, sia con un contesto comunicativo che, limitandoci al caso della lirica medievale, non coincide affatto con quello della lingua standard o tecnica e ancor meno con la lingua parlata. Come già detto, sussiste insomma una stretta interrelazione fra l'operazione ermeneutica e la successiva traslazione in un altro sistema, attraverso la diacronia; per questo motivo, le possibilità offerte dall'analisi linguistica dovranno confrontarsi con la peculiarità del testo letterario, storicamente determinato e, nel nostro caso particolare, fortemente legato al suo orizzonte ricettivo. Il rischio è passare da un paradosso ("la traduzione è impossibile") ad un altro, ossia alla pretesa di un vero e proprio "metodo di traduzione letteraria", elaborato essenzialmente dalla linguistica (Mounin 1965: 138).

La traduzione di un testo lirico medievale comporta un'elevata serie di questioni non sempre facili da risolvere, il cui peso varia soprattutto in base al tipo di fruizione. Il rispetto della corrispondenza prosodica al testo originale, ad esempio, è proprio della traduzione "d'arte" e non va considerato nella parafrasi che si dà a margine di un'edizione critica; al contrario, il tentativo di rendere un testo intelligibile, sovente mediante brutte ma necessarie costruzioni perifrastiche, sarà opera della parafrasi di servizio. Da qui la necessità, invero scarsamente presa in considerazione, di fornire due livelli di traduzione in sede di edizione critica, operazione certo non sempre realizzabile ma paradossalmente utile per cogliere la specificità e l'unicità del testo originale.

Scendiamo nel più ristretto ambito della lirica satirica galego-portoghese. In questo caso, l'alterità con cui deve fare i conti il traduttore delle *cantigas de escarnio e maldizer* non riguarda già l'ovvia distanza focale che separa la realtà del lettore moderno

4 Sebbene non contempi lo studio della metafora nella letteratura, le posizioni più equilibrate sulla questione si leggono in Snell-Hornby (1988).

5 Si veda la recente messa a punto di Jamet (2003: 127-144). Secondo lo studioso francese, di fronte alla non coincidenza di un enunciato metaforico tra la lingua del testo originale e quella del traduttore, sono possibili quattro soluzioni: a) "explicitation de la métaphore"; b) "équivalent non métaphorique figé"; c) "équivalent non métaphorique non figé"; d) "équivalent paraphrastique littéraire".

da quella dei secoli XIII e XIV, bensì si misura su un elemento non sempre posto nella giusta luce dagli specialisti, cioè la perdita del particolarissimo contesto comunicativo che permise la creazione di testi fortemente votati al doppio senso, forniti di un lessico marcatamente eufemistico. Com'è noto, nell'*Arte de trovar* che apre il codice Colocci-Brancuti questo procedimento viene identificato con la figura retorica dell'*equivocatio* (Tavani 1999: 42).

La funzionalità delle strategie retoriche rivolte alla moltiplicazione dei piani semantici nelle *cantigas* satiriche risulta strettamente vincolata alla peculiare situazione cortese in cui i testi vennero creati e performati. Un contesto che, com'è noto, si distanzia da quello del *Midi* francese per la mancanza di una pluralità geografica e tipologica, dal momento che i due grandi poli di attrazione, le corti castigliano-leonese e portoghese, sono corti regie, le cui dinamiche prevedono un forte restringimento della "rete sociale" in cui operarono *trobadores* e *xograres*. Ciò determina una fitta rete intertestuale ed interdiscorsiva, spesso verificabile proprio in testi satirici impostati sull'ambivalenza e non di rado orientati verso l'allusione erotico-oscena. Non si dovrà quindi più, o non più solo, considerare il mutamento diasistemico dalla cultura cortese medievale a quella contemporanea⁶. Si tratta bensì di analizzare, all'interno di questo movimento più generale, un settore particolare del discorso letterario, che travalica la specificità della categoria "letteratura cortese" per aprirsi verso una maggiore pluralità di registri espressivi, per la cui piena fruizione è talvolta utile uscire dalla cultura "alta", formalizzata, scritta, e addentrarsi parzialmente nel caliginoso (e ben più pericoloso) territorio della cultura "bassa", non formalizzata, di trasmissione precipuamente orale, che nelle *cantigas de escarnio* e *maldizer* lascia tracce ancora bisognose di un'indagine approfondita.

Nel testo lirico l'*ambiguitas* si ritrova strettamente relazionata ai caratteri specifici del genere: le caratteristiche fonetiche, timbriche e ritmiche, il rapporto tra unità del verso e unità sintattica, insomma quello che si può definire il suo sistema semiorimico. Ciò determina una maggiore resistenza all'applicazione di procedimenti perifrastici che, in sede di traduzione, possono invece essere impiegati più agevolmente nella prosa. Nel nostro caso, ci situeremo in una zona intermedia tra i due poli della semplice traslitterazione e della vera e propria traduzione letteraria, che si potrebbe qualificare come "traduzione interpretativa".

La possibilità di confrontare varie traduzioni per molti di questi testi è però limitata, poiché, tra le antologie bilingui finora pubblicate, ben poche si confrontano con le *cantigas* più equivoche. Un tentativo di combinare traduzione d'arte e testo satirico si

6 Il concetto di "diasistema" deriva dalla dialettologia (fu coniato da Weinrich) e venne impiegato da Cesare Segre in relazione alle dinamiche della tradizione manoscritta (1979: 57-64). Intendiamo qui il diasistema in senso più ampio, cioè come interferenza tra due sistemi culturali, in questo caso osservati tramite la particolare lente d'ingrandimento dell'indagine filologica applicata a testi romanzati.

trova ad esempio nella raccolta curata dal francese Henry Deluy, dove si osservano soluzioni argute e di un certo gusto, che tuttavia comportano quasi sempre una vera e propria ricreazione del testo, nocendo perciò alla sua piena comprensione. Per quanto riguarda l'area italiana, l'unica traduzione letteraria esistente è il *Diorama lusitano* allestito da Giuseppe E. Sansone, che però accoglie *cantigas* satiriche dotate di un linguaggio più diretto e quindi di minore ambivalenza. In area anglosassone, infine, l'unica antologia di *cantigas* galego-portoghese con testo a fronte è curata da Frede Jensen e anche questa si sofferma più sui generi *de amor* e *de amigo* che non sui testi satirici (cfr. Sansone 1990; Deluy 1987; Jensen 1992).

Cercherò di soffermarmi su alcuni esempi utili ad evidenziare come due sistemi linguistici implicati nel processo di traduzione spesso non coincidano nella resa, formale e semantica, dei vari processi di *equivocatio* leggibili nelle *cantigas* galego-portoghese, ottimo banco di prova per verificare sul campo i problemi legati alla traduzione dell'*ambiguitas*.

In primo luogo, come rendere quei casi, in verità non molti tra le circa 400 *cantigas de escarnio e maldizer*, in cui l'*equivocatio* si realizza mediante la polisemia di un singolo termine, tecnica che definiamo *equivocatio in verbis singulis*? Leggiamo il testo di Johan Soarez Coelho (LPGP 79,34):

Maria do *Grave*, *grav' é* de saber
 por que vos chaman Maria do *Grave*,
 cá vós non sodes *grave* de foder,
 e pero sodes de foder mui *grave*;
 e quer', en gran conhocença, dizer: 5
 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':
 vós non sodes *grav'* en pedir aver, 10
 por vosso con', e vós sodes *grave*,
 a quen vos fode muito, de foder;
 e por aquesto se dev' entender
 por que vos chaman Maria do *Grave*.

E pois vos assi departi este 'grave', 15
 tenho-m' end' ora por mais trobador;
 e ben vos juro, par Nostro Senhor,
 que nunca eu achei molher tan *grave*
 com' é Maria –e já o provei–
 do *Grave*; nunca pois molher achei 20
 que a mi fosse de foder tan *grave*.

Il termine *grave* assume qui tre significati: il primo, antroponimo, è compreso nell'usuale pratica trobadorica di attribuire nomi allusivi alle *soldadeiras*; l'aggettivo *grave* alterna invece i due significati 'difficile' (vv. 1, 3, 10, 18) e 'costosa', 'cara' (4, 11, 21). In una recente antologia di testi satirici da me curata, ovviamente senza alcuna pretesa di fornire una traduzione letteraria, ho optato per una soluzione probabilmente poco adeguata, assegnando a ciascun valore della parola *grave* un termine differente ('difficile', 'costosa'-'cara'); l'affanno di restituire un testo comprensibile si è risolto, di fatto, nell'annullamento della specificità tecnica della *cantiga*, la cui cifra stilistica è costituita proprio dall'equivoco *in verbis singulis* (Marcenaro 2006: 98-101). Un'alternativa possibile è l'aggettivo *dura*, che non restituisce l'accezione di 'costosa', 'cara', ma che almeno si avvicina di più all'originaria intenzione del trovatore portoghese.

Un caso simile avviene per un testo di Pero Larouco, che con la *cantiga* di Coelho condivide uno schema metrico abbastanza raro e, soprattutto, la polisemia di un singolo termine (LPGP 130,2):

Non á, meu padre, a quen *peça*
 ùa *peça* dun canelho,
 con que juntasse sa *peça*
 toda con ela o Coelho;
 ca a *peça* non se *espeça* 5
 u se extrema do vermelho,
 ca muito á já gran *peça*
 que foi sen mant' a concelho.

Se nel caso precedente l'equivoco era veicolato da un sostantivo e un aggettivo, qui la situazione è ancora più complessa, poiché *peça* offre tre significati, 'chieda' –3ª persona singolare del presente congiuntivo del verbo *pedir*– 'pezzo' e 'lasso di tempo'. Inoltre, l'*equivocatio* erotica non emerge certo con la nettezza che osservavamo nel testo precedente; sulla scorta dell'interpretazione di Lapa, la *peça* in questione designerebbe eufemisticamente il membro maschile. La traduzione letterale *pezzo* rappresenta l'approssimazione più fedele, sebbene non riesca a comprendere l'intero spettro semantico con cui Larouco gioca in questo incompleto frammento, mentre in castigliano e portoghese il verbo *pedir* e il sostantivo *pedazo* (castigliano) – *pedaço* (portoghese) si rivelano senz'altro più adatti⁷.

Certamente, ogni lingua presenta problemi e possibili soluzioni esauribili soltanto in un determinato ambito linguistico. Ad esempio, la celeberrima *cantiga* del *Deán* di

7 L'accezione metaforica di sostantivi indicanti il concetto di 'parte', 'porzione', si ritrova curiosamente anche in un sonetto di Shakespeare, in cui *parts* allude proprio agli organi genitali (Marín Calvarro 1992).

Cadice di Alfonso X, giocata su un doppio senso erotico di grande acume, assegna ad un discorso manifestamente osceno un valore aggiunto, la figura fonetica del *ca-cemphaton* (tradotto come *caçefetom* nell'*Arte de Trovar*), che genera una sorta di “nascondimento” dei termini equivoci all’interno del verso (Paredes 2001, n° XXXIX):

Ao daian de Cález eu achei
 livros que lhe levarian da benzer,
 e o que os tragia preguntei
 por eles, e respondeu-m’ el: –Senher,
 con estes livros que vós veedes dous 5
 e *conos* outros que el ten dos sous,
 fod’ el per eles quanto foder quer.

E ainda vos end’ eu mais direi:
 macar vel el muit’ aja de leer,
 por quanto eu de sa fazenda sei, 10
conos livros que ten non á molher
 a que non faça que semelhen grouos
 os corvos, e as anguias babous,
 per força de foder, se x’ el quiser.

Ca non á mais, na arte do foder, 15
 do que enos livros que el ten jaz;
 e el á tal sabor de os leer,
 que nunca noite nen dia al faz;
 e sabe d’ arte do foder tan ben,
 que *cõnos* seus livros d’ artes, que el ten, 20
 fod’ el as mouras cada que lhi praz.

E mais vos contarei de seu saber,
 que *cõnos* livros que el ten i faz:
 manda-os ante si todos trager,
 e, pois que fode per eles assaz, 25
 se molher acha que o demo ten,
 assi a fode per arte e per sen,
 que saca dela o demo malvaz.

E, con tod’ esto, ainda faz al
conos livros que ten, per bõa fé: 30
 se acha molher que aja o mal
 deste fogo que de San Marçal é,
 assi a vai per foder encantar
 que, fodendo, lhi faz ben semelhar
 que é geadá ou nev’ e non al. 35

La *cantiga*, fra le più studiate nella bibliografia alfonsina, presenta infatti in ogni *cobla* l'espressione *con os (outros/seus) livros*, giocando con il significato letterale (*con os livros*) e il probabile effetto comico generato dalla lettura (o, meglio, dall'ascolto) dei passi in questione (*conos* = vagine; si leggano al riguardo Montero Cartelle 1995: 432-433 e Paredes 2001: 294-300). Va richiamato, a questo proposito, un passo dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano, che definiva il *cacemphaton* come *deformatas*, prescrivendo di evitare le confusioni semantiche determinate dalla *iunctura* ambigua di due vocaboli (*Institutio*, VIII, 3, 44-48)⁸. In italiano il gioco di parole è impossibile da rendere, mentre, ad esempio, il francese condividerebbe con le lingue iberiche la radice latina *cunnus* per indicare l'organo sessuale femminile, ma non permetterebbe l'equivalenza tra il sostantivo e la preposizione. La licenziosità manifesta della *cantiga* si comprende agevolmente mediante una traduzione letterale, che però determina la perdita di una sfumatura equivoca non secondaria nella struttura testuale.

Su una linea affatto simile si trova la *cantiga A ùu frade dizen escaralhado* di Fernand' Esquio (Lapa 1970, n° 147):

A ùu frade dizen *escaralhado*
 e faz pecado quen lh' o vai dizer
 ca, pois el sab' arreitar de foder,
 cuid' eu que gaj' é de piss' arreitado;
 e, pois emprenha estas con que jaz 5
 e faze filhos e filhas assaz,
 ante lhe digu' eu ben *encaralhado*.

Escaralhado nunca eu diria,
 mais que traje ant' o caralho arreite,
 ao que tantas molheres de leite 10
 ten ca lhe pariron tres en ùu dia
 e outras muitas prenhadas que ten;
 e atal frade cuid' eu que mui ben
encaralhado per esto seria.

Escaralhado non pode seer 15
 o que tantas filhas fez en Marinha
 e que ten ora outra pastorinha
 prenhe que ora quer encaecer
 e outras muitas molheres que fode;
 e atal frade bem cuid' eu que pode 20
encaralhado per esto seer.

8 Questo *vitium*, analizzato marginalmente dalle retoriche di epoca classica, verrà ripreso in seguito da Marziano Capella e Isidoro di Siviglia (cfr. Lausberg 1967, I: 202-203 e II: 328-329).

Tavani, seguendo un'indicazione di Lapa accolta anche dall'editrice del trovatore galego, Fernanda Toriello, individuava nella coppia lessicale *encaralhado/escaralhado* una "dotazione normale" e "menomata" del membro maschile (Tavani 1980: 125). La resa dell'alternanza funzionale dei prefissi *en-* e *es-* in italiano è pressoché impraticabile; il riferimento al galego attuale può però in questo caso rivelarsi utile. L'aggettivo *escarallado*, infatti, indica nel galego moderno uno stato di debolezza, fiacchezza, slegato da qualsiasi accezione sessuale. Non possediamo ovviamente alcun indizio capace di dimostrare un simile valore già in epoca medievale (Esquio operò presumibilmente a cavallo dei secoli XIII e XIV), tuttavia non è impossibile avanzare l'ipotesi per cui, alla simmetrica opposizione tra il presunto stato "menomato" e la reale condizione dell'attivissimo frate, si accostasse un altro livello semantico, che renderebbe ancor più saporoso lo scherno del trovatore galego. La polisemia di *escaralhado*, ad indicare tanto il concetto di debolezza, quanto una più letterale assenza del membro, non altererebbe la rigida struttura oppositiva su cui è imperniata la *cantiga*: "dicono di un frate che è 'debole' (cioè 'senza membro')", ma credo che invece egli sia 'forte' ('ben dotato')": in questo caso, l'*hapax encaralhado* sarebbe un'innovazione lessicale *ad hoc* modellata contrastivamente sul già esistente *escaralhado*, duplicandone simmetricamente sia il valore letterale (opposizione fiacchezza ~ forza) sia quello traslato (assenza di membro ~ presenza attiva dello stesso). Detto questo, ci si trova nuovamente di fronte all'assenza di un'analogia possibile polisemica in italiano; nonostante ciò comporti una certa forzatura semantica, potremmo forse tradurre il *callembour* di Fernand' Esquio con gli aggettivi 'scazzato' e 'cazzuto', che condividerebbero sia l'appartenenza al registro basso-popolare, sia la figura etimologica, senza però soddisfare pienamente l'opposizione semantica che costituisce il motore della *cantiga* del *trobador* galego.

Un ultimo esempio, tra i moltissimi sui quali ci potremmo soffermare, riguarda invece la resa dell'ambiguità condotta su due direttrici parallele: l'inserito alloglotto da una parte, la presenza di un'espressione idiomatica di significato non immediato dall'altra, rinvenibile in un testo di Fernan Soarez de Quinhones (*LPGP* 49,4, con minime variazioni di punteggiatura):

*Lop' Anaia non se vaia,
ca, senhor, se s' ora vai
e lhi frorecer a faia,
a alguen jogará lai.*

Se lhi froreç' o bastage,
meu senhor, seede sage
que prendades dele gage:

ca, se s' ora daqui vai
 ben fará tan gran damage,
 come Fernand' e[n] Romai. 10
*Lop' Anaia non se vaia,
 ca, senhor, se s' ora vai
 e lhi froreecer a faia,
 a alguen jogarâ lai.*

Se el algur acha freiras, 15
 ou casadas ou solteiras,
 filha-xas pelas carreiras;
 e, se queren dizer "ai",
 atâ lhis faz as olheiras
 ben come prês de Cambrai. 20
*Lop' Anaia non se vaia,
 ca, senhor, se s' ora vai
 e lhi froreecer a faia,
 a alguen jogarâ lai.*

Non se vaia de Sevilha, 25
 ca será gran maravilha,
 quant' achar, se o non filha,
 ca assi fez[o] seu pai;
 ca já nen un boi non trilha
 en Oscos – esto ben sai. 30
*Lop' Anaia non se vaia,
 ca, senhor, se s' ora vai
 e lhi froreecer a faia,
 a alguen jogarâ lai.*

Tra i gallicismi della prima *cobla*, enfatizzati dalla loro posizione rimante, troviamo l'espressione *froreecer o bastage*, che ricalca quella del *refran*, *froreecer a faia*. In entrambi i casi pare opportuno seguire le indicazioni di João Dionísio, editore del trovatore leonese, e di Xosé Bieito Arias Freixedo, che vi individuaronu un'allusione all'erezione del cavaliere; il *bastage* e la *faia* (che Dionísio interpretava erroneamente come 'fatto', mentre significa semplicemente 'faggio') saranno perciò traslati per il membro maschile (Lapa 1970, n° 143; Dionísio 1992: 161-63; Arias Freixedo 1993, n° 46)⁹. Possiamo immaginare come la patina oitanica si rendesse funzionale anche in termini performativi, analogamente ad altre *cantigas* che giocano sull'allusività paro-

9 Per la metafora arborea in accezione erotica si ricordi anche il *pal di leccio* del sonetto di Rustico Filippi *Da che guerra m'avete incominciata* (Buzzetti Gallarati 2005: XXII, v. 4).

dica (ma non oscena) condotta attraverso l'uso di inserti alloglotti. Come tradurre però il testo senza perdere del tutto la sua principale caratteristica, vero e proprio motore del discorso satirico? In questo caso, la distanza tra sistemi linguistici viene raddoppiata: non solo dovremmo riuscire a rendere l'idea di "patina francese" di un trovatore galego-portoghese del XIII secolo, ma bisognerebbe anzitutto contestualizzare meglio l'espressione *frorecer a faia*, che in una semplice traslitterazione risulterebbe inaccettabile, poiché senza senso ('fiorire il faggio', 'crescere il faggio'), e quindi trasmettere il suo impiego equivoco. Gli studiosi poc'anzi citati le attribuirono il significato di 'presentarsi l'occasione', 'sfruttare il momento propizio', perifrasi che però annulla la sua ambivalenza.

Una possibile soluzione può essere ricercata nel legame intertestuale che pare opportuno individuare in un episodio della tradizione epica rolandiana, la cosiddetta leggenda delle "lance fiorite", la cui genesi va ricondotta ad un *topos* già visibile nel mondo classico che, in seguito, affiorerà nel materiale scritturale canonico e apocrifo (Cherchi 1974; López Martínez-Morás 2002: 58-59; Micha 1976: 434). In ambito romanzo il tema verrà riutilizzato nell'ambito dell'epica carolingia, nella cosiddetta *Cronaca dello Pseudo-Turpino*: la fioritura delle lance piantate nel suolo il giorno precedente la battaglia coi saraceni indicherà infatti ai soldati francesi la morte sul campo, assicurandogli così la sempiterna gloria celeste (come si vede, la matrice biblica rimane in costante sottofondo al *miraculum* narrato nella *Cronaca*). Lo stesso motivo, com'è noto, si ritroverà in tutti i testi posteriori allo *Pseudo-Turpino*, tra cui spiccano le versioni rimate della *Chanson de Roland*¹⁰. Sebbene possa apparire limitante circoscrivere l'influenza di un motivo talmente diffuso¹¹ ad una fonte precisa, in questo caso la presenza dell'episodio nella versione della *Cronaca* trasmessa dal quarto libro del *Codex Calixtinus* (capitolo VIII e IX) è una spia della sicura conoscenza in area iberica della leggenda, probabilmente inaugurata proprio dalla *Cronaca dello Pseudo-Turpino*, già a partire dal secolo XII. Non sappiamo con certezza a cosa volesse alludere Fernan Soarez; tuttavia, il ricorso alla patina francese si inquadra agevolmente nella chiave di un'allusione all'epica oitanica che, alla corte di Alfonso X, era già stata apertamente impiegata a fini parodistici dal nobile portoghese Afonso Lopez de Baian nella famosa *gesta de maldizer Seixi Don Belpelh' en ùa sa maison* (Lorenzo Gradín 2008, VIII), la cui satirica descrizione dei macilenti cavalieri dell'avversario Mem Gomez de Briteiros fu forse presa a modello dallo stesso Fernan, nel testo *Contar-vos-ei*

10 Nelle versioni rimate della *Chanson de Roland* il tema è rielaborato sia per la sua posizione nella narrazione sia per la sua funzione: nei manoscritti CV7PTL la fioritura dei mandorli sul campo di battaglia permette infatti a Carlomagno di distinguere i morti cristiani da quelli saraceni (si veda l'edizione completa del corpus di Duggan 2005, pur viziata da discutibili scelte editoriali).

11 Il motivo del "bastone fiorito" è infatti anche patrimonio della cultura folclorica, di trasmissione orale: si veda Thompson (1955-1958, items F971.1 e H331.3).

costumes e feituraz (LPGP 49,2). L'accenno alla materia epica, insomma, s'inquadra perfettamente nell'orizzonte culturale della corte castigliana di Alfonso X, nella quale dovettero circolare versioni della materia rolandiana risalenti sia alla primitiva redazione oxoniense (lo testimonia la lassa parodica di Don Afonso, che trasforma burlescamente in EOI il "misterioso" AOI della versione di *O*), sia riferiti al ramo iberico derivante dallo *Pseudo-Turpino*, che proprio in Galizia troverà la sua traduzione romanza nei *Miragres de Santiago*, risalenti però già al XIV secolo inoltrato.

La resa dell'equivocità nella *cantiga* del trovatore leonese nella traduzione può allora avvalersi di questi molteplici livelli di intertestualità; è cioè possibile evocare la 'lancia fiorita'¹², istituendo un'esplicita connessione con la materia rolandiana –affatto plausibile nel contesto di un *escarnio* a un cavaliere– ma anche la 'verga fiorita', di memoria scritturale, per dare enfasi al valore eufemistico del sostantivo *bastage*, inequivocabilmente riferito al membro maschile. Non è escluso che sugli ascoltatori agissero entrambi i livelli parodici, quello colto di ascendenza epica, evidenziato dal ricorso all'alloglossia burlesca, e quello (forse) più immediato e riconoscibile, ossia il richiamo alla verga fiorita rinvenibile in testi tanto canonici quanto apocrifi¹³. In questo modo il richiamo alla lancia fiorita riporterebbe nel testo almeno in parte il livello extratestuale su cui gioca l'*equivocatio* del testo di Fernan Soarez; d'altro canto, qualsiasi tentativo di restituire morfologicamente e fonologicamente i gallicismi nella lingua del traduttore incorrerebbe nel rischio di trasformarsi in un divertente ma inutile esercizio di stile.

Nell'attesa di affrontare più dettagliatamente in altre occasioni i problemi cui si è soltanto accennato, proviamo comunque a tracciare alcune linee metodologiche:

1. risulterebbe di non poca utilità uno spoglio sistematico dell'intero corpus delle *cantigas de escarnio e maldizer*, per individuare le principali tipologie dell'*equivocatio*. Il lavoro che si sta attualmente sviluppando ci ha portato soprattutto a contemplare l'equivoco *in verbis singulis*, nel quale l'ambiguità semantica e formale rappresentano un'unità inscindibile. In questo campo, le tipologie di equivoco più frequenti sono senz'altro rappresentate da impieghi polisemici di un singolo termine (il *mot equivoc* delle *Leys d'Amors*) e da giochi paranomastici (secondo entrambe le varianti "apofonica" e "isofonica"; cfr. Mortara Garavelli 1991: 235);

2. il lavoro dovrà proseguire anche sulla larga maggioranza dei testi in cui invece l'*equivocatio* si distribuisce sul senso globale della *cantiga*, mediante la tecnica dell'*equivocatio in verbis coniunctis*, dove cioè l'allusività si misura sull'intero spettro della *cantiga* e non solo sulla polisemia di un singolo termine, tramite processi di tra-

12 Nei *Miragres* le *hastas* del testo latino sono tradotte come *lanças* (Pensado Tomé 1958: 88-98).

13 Si ricordino infatti gli episodi della verga di Aronne o di Jesse e, soprattutto, l'episodio del Vangelo apocrifo dell'infanzia di Maria, nel quale la *virga fiorita* è segno dell'*electio* divina di Giuseppe come sposo di Maria (Cherchi 1974: 233).

slazione semantica quali metafora o metonimia. La peculiarità di questi testi è l'assenza di un rapporto verticale tra i significati (come i livelli dell'interpretazione delle Scritture), a vantaggio di una sostanziale orizzontalità dei piani interpretativi: per questo motivo, in sede di traduzione non ci sarà bisogno di drastici mutamenti di ordine semantico, giacché il piano allusivo, il cui contesto comunicativo per noi risulta ormai impossibile da ricostruire, potrà essere restituito in sede di annotazione e commento.

In conclusione, riteniamo che la "traduzione interpretativa" non sia certo l'unica forma possibile di superare la mera traslitterazione, senza cadere nel rischio di ricreazione arbitraria; nondimeno, essa rappresenta un primo passo verso l'obiettivo primario dell'operazione filologica, la comprensione del testo.

Appendice: proposta di traduzione di alcuni passi citati

LPGP 79,34: Maria la Dura, è duro sapere | perché vi chiamano Maria la Dura, | ché voi non siete dura da fottere | tuttavia siete assai dura a esser fottuta; | e voglio, con grande esperienza, dire: | senza essere letterato o trovatore | il problema è per tutti duro da risolvere. || Ma io so poetare e leggere bene | e così voglio risolvere questo 'dura': | voi non siete dura nel chiedere denaro, || per la vostra fica, e siete dura a esser fottuta | per coloro che vi fottono; | e per questo si deve intendere | perché vi chiamano Maria la dura. || E poiché vi ho risolto questo 'dura', | mi reputo adesso un gran trovatore; | e ben vi giuro, per Nostro Signore, | che mai trovai donna tanto dura | com'è Maria –e già l'ho provato– | la Dura; e mai trovai allora donna | che mi fosse così dura da fottere.

LPGP 130,2: Non ha, mio padre, a chi chiedere | un pezzo di ferraccio, | col quale attaccasse il suo pezzo | nella sua intrezza il Coelho; | perché il pezzo non si spezza | dove si tinge di rosso, | ché ormai è già da un pezzo | che si trovò scoperto in pubblico¹⁴.

LPGP 38,2: A un frate dicono 'scazzato' | e pecca chi lo va dicendo | giacché, visto che sa distinguersi nel fottere, | penso che sia un tipo dal cazzo assai vispo; | e, poiché mette incinta coloro con cui giace | e fa figli e figlie in quantità | dico piuttosto che è ben cazzuto. || Non direi mai 'scazzato', | ma anzi che porta il cazzo ben dritto, | a chi tiene tante bàlie da latte, | tanto che gliene partorirono tre in un giorno | e molte altre incinta che ha; | e un frate siffatto penso proprio | che per questo sarebbe cazzuto. || Scazzato non può essere | uno che ha fatto figliare tanto Marina | e che ora ha un'altra fanciulla | incinta che sta per partorire | e molte altre donne che fotte; | e un frate siffatto penso sarebbe | per questo assai cazzuto.

LPGP 49,4 (*cobla* I): *Lopo Anaia non se ne vada, | ché, signore, se ora va | e la verga gli fiorisce | a qualcuno farà male.* || Se la lancia gli fiorisce, | mio signore, siate saggio | che trarrete da lui danno: | e, se ora da qui se ne va | farà certo un grande disastro, | come Fernando in romitaggio.

14 In questi versi pare opportuno ravvisare un riferimento al glande, la cui assenza di 'copertura' alluderà probabilmente alla circoncisione, tema più volte emergente negli *escarnios* galego-portoghesi.

Bibliografía

- Arias Freixedo, X. B. (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Beltrami, P. G. (2004): *Il cavaliere della Carretta*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Buzzetti Gallarati, S. (2005): *Rustico Filippi. Sonetti satirici e giocosi*. Roma: Carocci.
- Cherchi, P. (1974): “‘Hastae viruerunt’: Pseudo Turpino, *Cronaca*, capp. VIII e X”, *Zeitschrift für Romanisches Philologie* 90, 1/4, pp. 229-240.
- Deluy, H. (1987): *Troubadours galego-portugais: une anthologie*. Paris: POL.
- Dionísio, J. (1992): *As cantigas de Fernan Soarez de Quinhones*. Lisboa: Universidade de Lisboa [Tesi di Dottorato inedita].
- Duggan, J. J. (2005): *La Chanson de Roland – The Song of Roland. The French corpus*. Turnhout: Brepols, 3 voll.
- Kerouac, J. (1986): *American Haikus*. Montclair: Caliban Press.
- Jamet, D. (2003): “Traduire la métaphore: une double traduction”, in M. Ballard – A. El Kaladi (eds.): *Traductologie, Linguistique et Traduction*. Arras: Artois Presses Université.
- Jensen, F. (1992): *Medieval Galician-Portuguese poetry: an anthology*. New York-London: Garland.
- Lapa, M. Rodrigues (1970): *Cantigas d' escarnho e maldizer dos Cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia [2ª ed.].
- Lausberg, E. (1967): *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 3 voll.
- Longobardi, M. (2008): *Petronio. Satyricon*. Siena: Barbera.
- López Martínez-Morás, S. (2002): *Épica y Camino de Santiago. En torno al Pseudo-Turpín*. A Coruña-Sada: Edicións do Castro.
- Lorenzo Gradín, P. (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- LPGP = Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 2 voll.
- Marcenaro, S. (2006): *Canti di scherno e maldicenza*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marín Calvarro, J. A. (1992): “El equívoco y su traducción al español en el ‘Sonnet xvii’ de William Shakespeare”, *Lenguaje y textos* 17, pp. 185-195.
- Micha, A. (1976): “L'épreuve de l'épée dans la littérature française du Moyen Age”, in A. Micha: *De la chanson de geste au roman. Etudes de littérature médiévale offertes par ses amis élèves et collègues*. Genève: Droz, pp. 433-446.
- Montero Cartelle, E. (1995): “La interdicción sexual en el gallego medieval: la expresión de los órganos sexuales femeninos”, *Verba* 22, pp. 429-447.
- Mortara Garavelli, B. (1991): *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Mounin, G. (1963): *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Mounin, G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi.
- Paredes Nuñez, J. (2001): *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. L'Aquila: Japadre.

- Pensado Tomé, J. L. (1958): *Miragres de Santiago. Edición y estudio crítico. Revista de Filología Española*, anejo 68. Madrid.
- Samaniego Fernández, E. (1996): *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Universidad.
- Sansone, G. E. (1990): *Diorama Lusitano*. Milano: Rizzoli.
- Segre, C. (1979): *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Torino: Einaudi Paperbacks.
- Snell-Hornby, M. (1988): *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- Tavani, G. (1980): *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. II/6. Heidelberg: Winter.
- Tavani, G. (1999): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*. Lisboa: Colibri.
- Tavani, G. (2001): "Tradurre la lirica galego-portoghese", in G. Bellini – D. Ferro (eds.): *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli amici offrono a Manuel Simões*. Roma: Bulzoni.
- Tavani, G. (2007): "Tradurre il Medioevo: come?", in G. Brunetti – G. Giannini (eds.): *La traduzione è una forma. Trasmissione e sopravvivenza dei testi romanzi medievali. Atti del Convegno, Bologna, 1-2 dicembre 2005. Con altri contributi di Filologia Romanza*. Bologna: Pàtron.
- Thompson, S. (1955-1958): *Motif-index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabiaux, jestbook and local legends*. Bloomington: Indiana University Press.

Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das *Cantigas de Santa Maria* 162 e 267

Manuel Pedro Ferreira
Universidade Nova de Lisboa

O título deste capítulo pretende evidenciar, em primeiro lugar, a ambiguidade interpretativa da notação musical das *Cantigas de Santa Maria*, e, em segundo lugar, o modo como a repetição de testemunhos manuscritos, seja ela de frases melódicas, seja ela de cantigas inteiras, nos pode permitir alicerçar hipóteses, ou, pelo contrário, levar-nos ao seu abandono ou à sua modificação. Duas cantigas serão aqui consideradas: aquelas que, no “códice dos músicos” (sigla *E*), receberam os números 162 e 267.

1. Na *CSM* 162, a notação dos códices do Escorial usa a *virga* (nota quadrada com traço descendente à direita) e o *punctum quadratum* (nota quadrada, sem traço adicional) para distinguir duas categorias de duração, respectivamente a longa (L) e a breve (B). De facto, sobre *onrrar devemos*, a notação é incompatível com o significado primitivo da *virga*, que era indicar uma altura mais aguda: as notas mais graves (sobre a linha do fá) são *virgae*, enquanto as mais agudas são *puncta* (veja-se o Exemplo 1).



Exemplo 1. O início da *CSM* 162 no códice *E*

Observe-se ainda, neste exemplo, a repetição da sequência *virga-punctum-punctum-virga*, com valor rítmico qualitativo LBBL. A repetição de padrões rítmicos era um modo de estruturação temporal comum a várias culturas medievais, e que sobrevive em repertórios tradicionais. Logo, não nos custa reconhecer a repetição como facto significativo, decisivo para a interpretação.

A suposição de que este copista tinha no seu horizonte conceptual um mensuralismo musical estrito, em que a longa (L) equivale a dois tempos e a breve (B) a um tempo, leva à interpretação desta sequência como implicando 2+1+1+2 tempos, ou seja, um conjunto de seis tempos; esta sequência pode ser lida em metro ternário (pulsação a cada três tempos), mas os acentos do texto do estribilho na 4ª e na 8ª sílabas impõem um enquadramento em metro binário: foi assim que Higinio Anglés, na sua edição de 1943, leu a sequência (veja-se o Exemplo 2).

A musical score for the beginning of a piece. The staff is in treble clef with a 2/2 time signature. The melody is written in a single line. Above the staff, there are several rhythmic markers: a square, a diamond, a square, a diamond, a square, a diamond, a square, and a diamond. Below the staff, the lyrics are written: "A sas fi - gu - ras muit' on - rrar".

Exemplo 2. Edição de Anglés (1943), início (pormenor)

A hipótese interpretativa de Anglés, estendida ao conjunto da cantiga, funciona parcialmente. Contudo, esta cantiga aparece repetida nos códices rico (*T*) e toledano (*To*). Este último usa um sistema notacional diverso do encontrado nos manuscritos do Escorial, *E* e *T*; a duração longa é significada pelo ponto quadrado (às vezes transformado em *virga* para denotar duração extra), enquanto a breve é representada pelo ponto oblíquo. Convertendo o sistema, vemos que o ritmo da cantiga, no início, é diferente daquele acima referido: 3+1+2+3=9 tempos, seguido de (3x1)+3 tempos. A pulsação é ternária, recaindo, apesar disso, sobre as sílabas acentuadas (veja-se o Exemplo 3).

Quãd ele oyrõ aqsta rason
 como fumo se desfezerõ etõ
 a a ùgẽ scã. mãsse en tã son
 cõfortou o fia de. dizeõ ami p̃s
 A scã. ã. mui lon seruir fas
Ea mudi q̃ fazes. a porẽde tã
 fas dũa deãte q̃ nõ leixes rẽ
 de fazeres q̃nt ata ordi cõue
 esto dito. tolle uelle dãta fas
 A scã. ã. mui lon seruir fas
 Esta. vi. e como santa. ã. fes
 que a sua omagen que mura
 ran dun altar a outro que esse
 tornass a seu logar onde a
 tollerã. — ..
Duas figuras munt onnar
 denemos da ùgẽ sen par
Ca en onnalas derite
 r enlles auermos gran deuogõ

non ia porelas alafe
 mas pola figura da en que son
 r sol non deuemos prouar
 deas trager mal nen uiltar
A las figuras munt onnar
E daqsto uos contarei
 ora un mui gñ miragre q̃ fez
 en cannete per comachei
 en ùdat. esta sēnoz de gñ p̃s
 dũa omagẽ que cõprar
 foi un caualeir ey dar
A las figuras munt onnar
Na sa eigreia que esta
 fora da uila cabo dũ portal
 en que grãdes ùtudes a
 q̃ faz esta sēnoz espirital
 porẽnd os gēolos ficar
 foi. r pusea no maior altar
A las figuras munt onnar.

Exemplo 3. A mesma cantiga no códice de Toledo

162

*Como Santa Maria fez a sa omagen, que mudaran d'un altar a outro,
que se tornass' a seu logar onde a tolleran.*

A⁸ A⁸ || b⁸ c¹⁰ b⁸ c¹⁰ | a⁸ a⁸ :
α β | γ δ γ ε | α β :

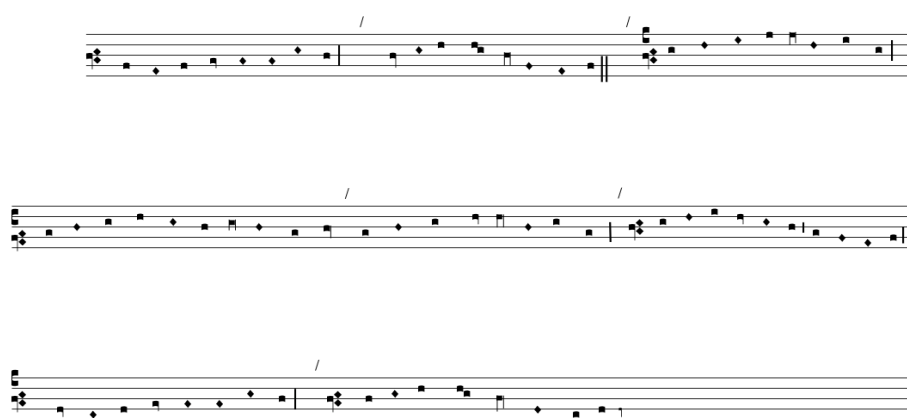
To, 6a., f. 152 a-b
E₂, 162, f. 217 o
E₁, 162, f. 156 b-c

A sas fi - gu - ras muit' on - rrar de -
ve - mos, da Vir - gen sen par. Ca en on -
rral - as de - reit' é et en lles a - ver - mos gran de - vo - çon;
non ja por e - las, a la fe, mas pol - a fi - gu - ra da en que son;
et sol non de - ve - mos pro - var de as tra - ger mal nen vil - tar.
A sas fi - gu - ras muit' on - rrar de - ve - mos da Vir - gen sen par.

Exemplo 4. Edição de Anglés (1943), com erros de leitura da lição toledana devidamente assinalados

Foi assim eliminada do nosso horizonte uma divergência métrica de fundo, mas permanece uma importante variante rítmica na segunda frase. Será esta variante consistentemente transmitida pelo manuscrito? No Exemplo 6, oferece-se a transcrição integral da notação desta cantiga.

VI otras (To)



Exemplo 6. Transcrição diplomática da notação musical

De facto, o testemunho de *To* não é isento de ambiguidade. No seu sistema de notação, quase só as notas simples têm valor mensural associado. Ou seja, a maior parte das figuras notacionais tem significado puramente melódico, podendo cantar-se com duração ora longa, ora breve. As notas simples de longa duração representadas por um ponto quadrado podem assumir dois ou três tempos, sendo a *virga* usada apenas para clarificar, pontualmente, uma duração que exceda os dois tempos (*longa ultra mensuram*, na terminologia de Johannes de Garlandia). Deste ponto de vista, então, ocorrem na *CSM* 162 variantes gráficas, entre ponto quadrado e *virga*, que não traduzem variantes substanciais.

Já o uso do ponto oblíquo, ou losango, para significar uma nota breve, não parece consistente. A variação aparente das sequências rítmicas envolvendo o losango ocorre quer em frases não repetidas, quer na frase final do estribilho, que se repete no fim.



Exemplo 7. Pormenor da notação musical em To

Dado que na 4ª frase da estrofe (Exemplo 7) uma interpretação do último losango como valendo um só tempo conduziria à acentuação, não da palavra em rima, *son*, mas do *que* precedente, é de crer que esse losango valha dois tempos (*brevis altera*), permitindo também manter inalterado o padrão de 3º modo (3+1+2 tempos, conceptualmente equivalente à sequência notacional *longa ultra mensuram – brevis – brevis altera*). Ou seja, a solução mais simples e de resultado sonoro mais coerente pressupõe que o copista não se preocupou aqui em marcar notacionalmente a diferença entre breve de um tempo e breve de dois tempos. O mesmo pode ter ocorrido noutros lugares.

Assim sendo, como devemos interpretar ritmicamente a segunda frase do estribilho? Quis o copista manter o ritmo da frase anterior, 6+6+3 tempos, ou tê-la-á cantado expandida em 6+3+6+3 tempos, como aparece na *vuelta*?

Vamos por enquanto assumir que, uma vez estabelecido o ritmo de 3º modo, LBB^a | LBBB | L (com uma segunda *brevis altera* [B^a] virtual fraccionada em duas breves simples), ele seria naturalmente repetido, se a notação nada indicasse em contrário. A lição de *T*, ao confirmar três breves sucessivas na segunda frase, torna esta possibilidade a mais provável. O resultado é o seguinte:

	nº de tempos por frase	nº de sílabas por verso
Refrão		
	15	8
	15	8
Estrofe		
<i>mudanzas</i>	18	8
	21	10
	18	8
	21	10
<i>vuelta</i>	15	8
	18	8/10

Reparem no paralelismo entre a variedade na medida das frases musicais e a alternância da medida dos versos. Relativamente à discrepância final, haveria possivelmente duas razões para alterar, na *vuelta*, o ritmo da 2ª frase do refrão:

1. manter a anterior alternância de medida entre frases musicais;
2. permitir uma mais fácil adaptação dos versos de 10 sílabas a essa frase, originalmente associada no estribilho a 8 sílabas.

Se de facto, no decurso da execução musical, esta frase conheceu duas variantes rítmicas, isso criaria, na memória, uma tensão que só poderia ser resolvida com a vitória de uma dessas variantes. Foi o que sucedeu, certamente, antes da passagem a escrito da cantiga nos códices escorialenses. Podemos ver este processo como bifurcado, ou seja, a equivocidade de *To* suscitando respostas independentes em *T* e *E*; ou como um processo sucessivo, em que *To* é reinterpretado por *T*, e o estádio representado por *T* reinterpretado por *E*.

Em *T*, mantém-se na estrofe a variante curta, de 15 tempos, apresentada pelo refrão. Porém, aí o ritmo da 1ª frase do refrão é modificado de modo a expandir a frase para os 18 tempos, atenuando o contraste métrico com a duração da frase anterior, de 21 tempos. Pelo contrário, em *E*, foi a hipotética variante longa, estrófica, que venceu a variante curta. Ou isto significa que *E* herda a versão de *T* e repõe o equilíbrio entre as duas frases do refrão, ou que, com base na versão de Toledo, o sucesso da variante longa terá criado uma tensão adicional, no refrão, entre o padrão rítmico da primeira frase e o da segunda. Como resolver estoutro conflito?



Exemplo 8. Revisão rítmica final no códice E

No Exemplo 8 podemos ver a solução final escorialense para o ritmo do refrão: no “códice dos músicos” só existe um padrão, aquele usado pela variante longa da segunda frase, levando a que as duas frases iniciais ocupem, cada uma, 18 tempos. Numa edição musical moderna, as três possibilidades fornecidas pelos manuscritos deveriam figurar a par (sem que alguma delas se possa apelidar de errada), testemunhando a dinâmica interpretativa suscitada por uma conjugação tensa entre a música e o texto.

2. Um outro caso editorialmente instrutivo é o da *CSM 267*. Contrariamente à cantiga anterior, que existia em três manuscritos com texto e música, neste caso o texto encontra-se só em dois –no códice dos músicos (*E*) e no de Florença (*F*)– e a música numa fonte apenas (*E*), mas, excepcionalmente, em duplicado. No entanto, nas duas vezes que foi escrita em *E* (n^{os} 267, 373), a cantiga apresenta-se com variantes no texto e na notação.

Em qualquer dos casos a adequação entre poema e música é imperfeita, como se vê pelas correcções feitas na época: uma vez foi esquecida uma sílaba no início, outra vez foi esquecida uma sílaba no fim. Nas cadências, a falta de previsão do espaço necessário para a música é bastante óbvia, levando a notação a ficar muito apertada.

Mais, somos levados a suspeitar de que a música e o texto talvez tenham sido combinados sem grande cuidado no próprio refrão, constituído por um dístico com versos de 11 sílabas métricas, servidos por uma única frase musical, em que só a terminação varia (criando uma alternância entre cadência suspensiva e conclusiva, *ouvert-/clos*, que é um traço típico da música profana da época). Stephen Parkinson, após análise cuidada do texto do refrão, concluiu ter havido um erro de cópia no primeiro verso (elisão do *e* em *carne*), que levou a três diferentes versões, visando a primeira e a última manter a correspondência entre número de sílabas e número de figuras musicais:

- (1) Na <de> que Deus pres carn' e foi dela nado (*E 267*)
- (2) A de que Deus pres carne e foi dela nado (*E 373*)
- (3) A de que Deus pres carn' e foi dela nado (*E 373, F 53*)

O copista musical teria sido responsável pela primeira correcção, não se preocupando com o desalinhamento provocado pela inserção do *de*, o que pressupõe uma relação frouxa entre a música e os componentes do verso (cfr. Parkinson 2001).

No que diz respeito à interpretação rítmica, é claro que se trata aqui de uma alternância ternária entre valores longos e breves, mas é preciso decidir se o padrão-base é de 2^o modo, ou seja, breve-longa (BL), ou de 1^o modo (LB) com anacrusa breve. Ou, formulando a questão de outra maneira: deve o compasso recair no ataque das notas breves, ou no ataque das notas longas?

Anglés decidiu-se pelo 2^o modo (Exemplo 9). O padrão começa com a primeira sílaba, com acentuações métricas nas sílabas ímpares. É uma solução coerente, a que a

notação musical responde bem. No início da primeira estrofe, a acentuação musical coincide quase sempre com os acentos verbais, embora tenha a desvantagem de contrariar os pontos de apoio da estrutura melódica.


267 ¹⁾

*Como Santa Maria livrou un mercador do perigo das ondas do mar,
en que cuidava [morrer], u caera d'ũa nave.*

$A^{11} \quad A^{11} \parallel \delta^{11} \quad \delta^{11} \quad \delta^{11} \quad \alpha^{11}$
 $\alpha \quad \alpha' \quad \beta \quad \beta \quad \gamma \quad \alpha'$

E₁, 267, f. 241 a-b

Na de que Deus pres carn' e foi d'e-la
na - do, ben po - de va - ler a to - do pe - ri -
goa - do. Ca per e - la foi a mor - te destro - y -
da et nos - sa sa - u - de co - bra - da, et vi -
da; tod' est' a - ve - mos pol - a Se - nnor com - pri -
da. Pois un seu mi - ra - gre vos di - rei de gra - do.

¹⁾ Igual a la del nº 273. (² También )

Exemplo 9. A CSM 267 na transcrição de Anglés (1943)

Uma interpretação em 1º modo resolveria este último problema, mas criaria outros:

1. no refrão, seria acentualmente menos adequada à versão restaurada do texto (*Na que Deus pres carne e foi dela nado*, com acentos na 3ª e na 5ª sílabas) do que a hipótese alternativa;

2. nas estrofes, obrigaria à introdução de um tempo extra antes da nota final das frases;

3. nas estrofes, levaria a contradizer frequentemente a acentuação verbal nos versos, a maior parte dos quais recebe acento na 5ª sílaba.

Em todo o caso, esta melodia, que na interpretação de 1º modo é uma toada fluida e facilmente memorizável, parece mal adaptada ao texto correspondente, indiciando alguma pressa na conjugação alfonsina das *cobras* e do *som* atribuído a esta cantiga.

De onde terá vindo esta melodia? Ela tem relação com uma série de outras, a começar pela cantiga 268 que se lhe segue imediatamente; a partilha de material melódico (1ª frase: entoação inicial e seis últimos elementos da aproximação cadencial) inclui a CSM 109 –cuja padronização rítmica é tipicamente islâmica– e, até certo ponto, a CSM 1, que há razões para considerar ter sido composta pelo próprio rei. Um dos traços distintivos das composições do rei é a pausa interna sobre notas *mi* ou *si*, uma preferência estética de carácter marcadamente andaluz (cfr. Ferreira 2000, 2006-2007).

Ora, a CSM 1 é uma das melodias em que os apontadores musicais são inconsistentes na indicação do bemol, facto que pode ser visto como divergência puramente gráfica, estando o bemol implícito, ou substancial, indiciando uma certa indiferença pela divisão intervalar da terceira menor.

Na verdade, o sistema tonal usado para apontar as cantigas parece implicar uma definição clara das escalas, mas na composição das cantigas poderia ter estado suposto um entendimento de modalidade musical mais lato do que o da teoria eclesiástica, ou seja, uma modalidade compatível com graus móveis, e até com a indiferenciação entre escalas baseadas em Fá (ou Dó) e em Sol. Se os usos do material musical apontarem para essa indiferenciação entre *Tritus* e *Tetrardus*, como sucedia no canto visigótico-moçárabe ainda vivo em Toledo e também podia ocorrer na tradição trovadoresca europeia, então nada teria impedido que o Fá grave na cantiga 268 pudesse ser cantado suspenso, apesar da pauta guidoniana nos dizer que há um tom, e não meio-tom, entre o Fá e o Sol. Que isso não nos surpreenda: sabe-se bem como, na polifonia do tempo, a *musica ficta* era uma realidade que se sobrepunha à informação aparentemente rigorosa da notação musical. O mesmo podia suceder, em casos isolados, no cantochão. Como abordar, então, possíveis intervalos ficcionados neste repertório singular?

O moderno editor das *Cantigas de Santa Maria* poderá, afinal de contas, admitir que os respectivos manuscritos, repletos de ambiguidades, não só dão informação a menos, como usam sistemas de notação que, levados à letra, podem até dar informação a mais...

Bibliografía

- Anglés, H. (1943): *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*. Vol. II. *Transcripción musical*. Barcelona: Biblioteca Central.
- Ferreira, M. P. (2000): “Andalusian Music and the *Cantigas de Santa Maria*”, in S. Parkinson (ed.): *Cobras e Son. Papers from a Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*. Oxford: Legenda, pp. 7-19.
- Ferreira, M. P. (2006-2007): “Alfonso X, compositor”, *Alcanate: revista de estudios alfonsíes* 5, pp. 117-138.
- Parkinson, S. (2001): “Para uma nova edição das *Cantigas de Santa Maria*: duas leituras novas”, in A. R. Rubio Flores – M. L. Dañobeitia Fernández – M. J. Alonso García (coords.): *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Granada: Universidad de Granada, pp. 387-394.

Identification des rimes internes et disposition des textes à vers césurés

Dominique Billy
Université de Toulouse-Le Mirail

1. Introduction

La question des rimes internes a une certaine importance dans la connaissance des formes poétiques utilisées par les *trobadores*, en raison de leur statut problématique. Comment savoir si nous avons affaire à de véritables rimes internes, où à des rimes délimitant de véritables vers? Le statut de rime interne suppose toujours l'identification d'un mètre césuré sous-jacent. Nous nous limiterons ici aux vers de plus de dix syllabes, en particulier pour des raisons métriques, le décasyllabe étant un vers à césure instable dans la versification galégo-portugaise. Le problème est particulièrement crucial lorsque la rime interne supposée délimite des segments métriques de longueur et de structure identique à des hémistiches de vers longs, des vers longs de même nature mais sans rime à l'hémistiche étant présents dans la pièce, avec par exemple des vers de $7(\cdot) + 7(\cdot)$ syllabes et une paire (ou une suite) d'unités rimées de $7(\cdot)$ syllabes: la coexistence d'heptasyllabes rimés et de vers longs de deux fois sept syllabes soulève en effet des problèmes d'interprétation, problème que l'on retrouve avec l'hexasyllabe, exceptionnellement le pentasyllabe. La question fondamentale qui se pose pour l'éditeur est alors de savoir s'il doit privilégier le vers long sous-jacent ou le vers court. Les situations les plus claires peuvent être interprétées comme le démembrement de vers longs sur la base de deux procédés distincts:

1. deux vers longs homorimes juxtaposés font l'objet d'une rime brisée: $a^{7+7} a^{7+7} > a^7 b^7 a^7 b^7$; il est à cet égard intéressant de constater l'absence de rimes croisées avec des vers longs, en dehors de l'hendécasyllabe à césure médiane dans *Pero muito amo, muito non desejo* faussement attribué à don Denis;

2. un vers long est divisé par une rime interne qui fait écho à la rime terminale, procédé qui concerne essentiellement le refrain: $a^{7(\cdot)+7(\cdot)} > a^{7(\cdot)} a^{7(\cdot)}$; l'interprétation hésite alors à distinguer entre vers léonin¹, et suite de deux vers courts homorimes.

1 C'est ainsi que Lapa (1982: 77-78) estime que le refrain "deveria ter influído no desdobramento do velho 15-sílabo".

Ceci étant, une séquence de deux vers rimés simples identiques peut très bien être interprétée comme le résultat d'un redoublement, éventuellement associé à une reprise mélodique, indice qui, dans notre corpus, fait malheureusement défaut.

Le problème s'accroît dans le cas des refrains. Le propre d'un refrain est en effet de ne correspondre qu'à lui-même, et l'on ne peut savoir par conséquent dans l'absolu si la rime interne supposée a un caractère intentionnel ou non: c'est alors la fréquence du procédé dans le corpus qui signale éventuellement un tel caractère justifiant d'interpréter le refrain comme un vers long divisé par la rime ou comme deux vers courts rimés.

Dans la versification des troubadours, les vers longs autres que l'alexandrin sont presque toujours démembrés par la rime, si l'on met de côté l'œuvre de Guilhem IX. Chez les trouvères, le démembrement ne s'est pas toujours systématisé dans la poésie popularisante où il est souvent partiel, avec des rimes intermittentes, mais l'usage des éditeurs privilégie le passage à la ligne pour chaque vers rimé ou qui pourrait l'être au regard du traitement des vers correspondants. Chez les *trobadores*, les vers longs, en particulier de 7(′) + 7(′) syllabes, se présentent très souvent sans la moindre rime intérieure, mais nous n'en pensons pas moins que, de façon générale, les rimes intérieures régulières à l'hémistiche, qui reviennent aux mêmes positions relatives dans l'ensemble des couplets ou au sein du refrain, doivent être traitées comme des rimes véritables avec passage à la ligne, le commentaire pouvant faire état de la structure sous-jacente décomposée par la rime.

Notre contribution qui ne prétend pas épuiser le sujet présentera tout d'abord des emplois de rimes internes irréfutables associées à une fonction rhétorique particulière, puis le cas spécial des refrains que nous dirons "symétriques", avant de terminer sur un cas d'espèce avec une *cantiga* de Bernal de Bonaval.

2. La rime interne comme substitut de parallélisme

2.1. Figure phonique, la rime est aussi une figure rhétorique, et c'est à ce titre qu'on la trouve parfois employée. Le cas le plus frappant concerne son usage comme substitut des procédés habituellement mis en œuvre dans la construction des chansons parallélistiques. Le phénomène s'observe dans les deux premiers couplets d'une *cantiga de escarnio* de Johan de Gaia (66,3) qui utilise trois mètres distincts à césure épique; voici les quatre premières strophes² (sur un total de six); a¹⁵a¹⁶B¹⁷:

Eu convidei un *prelado* a jantar, se ben me venha.
Diz el en est': – E meus narizes de color de berengenha?
Vós avede-los alhos verdes, e matar-m'-íades con eles!

2 Par strophe, nous désignons le groupe couplet plus refrain.

– O jantar está *guisado* e, por Deus, amigo, trei-nos.
 Diz el en est': – E meus narizes color de figos çofeiros?
Vós avedes os alhos verdes, e matar-m'-íades con eles!

– Comede migu', e diran-nos cantares de Martin Moxa.
 Diz el en est': – E meus narizes color d' escarlata roxa?
Vós avedes os alhos verdes, e matar -m'-íades con eles!

– Comede migu', e dar-vos-ei ãa gorda garça parda.
 Diz el en est': – E meus narizes color de rosa bastarda?
Vós avedes os alhos verdes, e matar-m'-íades con eles!

Le second vers de tous les couplets commencent de la même manière, jusqu'à *color* inclus (*de color* dans I). Quant au premier vers qui nous intéresse, il commence toujours par le même hémistiche dans les strophes III-V (*Comede migu'*), avec une variante dans VI (*Treides migu'*), et la rime interne interstrophique entre *prelado* et *guisado* semble remplir ici une fonction d'appariement des deux premiers couplets, en substitut de la répétition d'un syntagme initial. Cette position initiale du procédé est bien entendu remarquable.

2.2. Le phénomène prend cependant une autre apparence dans les deux derniers couplets de *Non vou eu a San Clemenço* de Nuno Treez (110,3), *cantiga de amigo* à six couplets, avec pour mètre support un vers de 15 syllabes à césure médiane, soumis à l'application de la loi de Mussafia sur le second hémistiche. Les six couplets dont cette pièce est constituée vont toujours par deux, l'anaphore unissant ainsi I-II (qui commencent tous deux par le même hémistiche), comme elle unit III-IV où le parallélisme syntaxique est assuré par la répétition, avec variation terminale³:

Ca, se el<e> m' adussesse o que me faz pãd' andar,
 nunca tantos estadaes arderan ant' o seu altar,
nen mh aduz <o> meu <amigo,
pero lho rog' e lho digo>.

Ca, se el<e> m' adussesse o por que eu moiro d' amor,
 nunca tantos estadaes arderan ant' o meu senhor,
nen mh aduz <o> meu <amigo,
pero lho rog' e lho digo>.

3 Texte de Cohen (2003: 435) qui dispose le refrain en deux lignes distinctes (*B* le fait pour les deux premiers vers de I et IV; *V*, pour ceux de IV). L'éditeur omet systématiquement semble-t-il le point en fin de strophe; nous le rétablirons dans nos citations sans signaler l'émendation.

Dans les deux derniers couplets, c'est la présence même de la rime interne (non son identité qui change d'un couplet à l'autre), qui assure le parallélisme:

Pois eu e<n> mha *voontade* de o non veer son ben fis,
 que porrei par *caridade* ant' el candeas de Paris?
nen mh aduz <o> meu amigo,
<pero lho rog' e lho digo>.

En mi tolher meu *amigo* filhou comigo perfia,
 por end' arderá, vos *digo*, ant' el lume de bogia,
nen mh aduz <o> meu <amigo,
pero lho rog' e lho digo>.

Du point de vue phonique, la rime est en *-ade* dans V, en *-igo* dans VI, et dans les deux cas, la rime associe les deux vers du couplet qui, dans les autres strophes, ne présentent pas de rime interne. Comme dans la satire de Johan de Gaia, mais de façon différente, la rime interne constitue bien un procédé stylistique qui s'inscrit dans la structure parallélistique de la pièce, la structure métrique lui offrant simplement le support nécessaire à sa réalisation.

3. Le refrain symétrique

3.1. Une situation particulière dont la fréquence souligne le succès se présente dans la *cantiga* de Nuno Treez présentée ci-dessus: il s'agit pour l'essentiel et pour simplifier de strophes généralement édités sous la forme de quatrains, dont les deux premiers vers sont constitués de *versos compuestos* (les *versi doppi* des métriciens italiens), avec le plus souvent deux hémistiches de 7 syllabes, suivis d'un refrain de deux heptasyllabes, cas auxquels nous limiterons ici la discussion: le refrain est-il bien constitué de deux vers ou des deux hémistiches d'un vers long sous-jacent démembré par une rime léonine? Cette description correspond à treize pièces (M: loi de Mussafia; * *cantiga de escarnio*; ** *cantiga de amor*):

22,13	<i>Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor</i>	Bernal de Bonaval	M
47,7	<i>Direi-vos agor', amigo, camanho temp' á passado</i>	F. R. de Calheiros	
47,8	<i>Disse mh a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via</i>	Id.	
63,62*	<i>Quando chaman Joan Airas reedor, ben cuid' eu logo</i>	Johan Airas	
67,4	<i>Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo</i>	Johan de Requeixo	M
70,7	<i>Amigas, que Deus vos valha, quando veer meu amigo⁴</i>	J. G. de Guilhade	

4 Texte disposé sur 6 lignes dans *LPGP* (1996, I: 440).

72,3**	<i>Ando coitado por veer un ome que aqui chegou</i> ⁵	J. Lopez de Ulhoa	
85,5	<i>Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia</i>	Juião Bolseiro	
85,15	<i>Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti</i>	Id.	M
110,3	<i>Non vou eu a San Clemenço orar, e faço gran rason</i>	Nuno Treez	M
120,45*	<i>Quen seu parente vendia, todo por fazer tesouro</i>	Pero da Ponte	
151,3	<i>Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer' eu mui gran ben</i>	V. Praga de Sandin	M
152,3	<i>Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçõ</i>	Vasco Gil	M

On peut sans doute y ajouter la strophe isolée *Assanhei me vos, amigo, per bõa fe, con sandece* de Pero de Veer (123,3). La question qui se pose ici se retrouve au demeurant avec des structures très proches comme dans une *cantiga de escarnio* d'Alfonso X (18,43) dont la strophe n'est qu'une forme amplifiée de notre structure de base, avec un vers long supplémentaire (a^{15'}a^{15'}a^{15'}B^{7'}B^{7'}). Ce type de structure soulève un problème épineux auquel a été confronté le dernier éditeur en date des *cantigas de amigo*, genre qui offre le plus de structures de ce genre. Cohen (2003: 43) écarte justement les solutions fallacieuses que retiennent souvent BV avec un texte disposé sur 6 lignes, ce qui confère à chaque hémistiche (réel ou supposé tel) rimé ou non rimé une autonomie dont il n'est pas nécessairement pourvu; il étend le problème aux formes en ababCC utilisant un même mètre indivis (tel que l'heptasyllabe):

Both Michaëlis and Lapa print or recommend printing in long verses poems which BV present on short lines. The question is dealt with by Tavani (*Rep.* pp. 15-17), who provides two, three, or four possibilities for many texts. Those which allegedly rhyme, in short lines, abcbDD form a fictitious category in *Rep.*⁶ and should all be printed in long verses as aaB, with an internal rhyme in the refrain, or as aaBB with long verses in the body of the strophe and two short rhyming verses in the refrain. Those which would rhyme in short lines ababCC can and often should be printed in long verses as aaB with internal rhymes in all three verses or, again, as aaBB with long verses in the body of the strophe and two short rhyming verses in the refrain.

I have in general printed long instead of short verses wherever, in either or both manuscripts: (1) there is a strophe or even a single verse copied in this way; or (2) the scribe seems to be trying to break long lines and this is apparently shown by an irregular line division; or (3) Colocci marked the verses as long, even though they are copied as short.

Cohen accorde ainsi aux interprétations de Colocci une valeur égale aux indications des manuscrits dont il ne faut au demeurant pas surévaluer la portée: la raison

5 Texte disposé sur 6 lignes dans *LPGP* (1996, I: 470).

6 Fernández Guiadanes et Pérez Barcala (2009 à §II) ont parfaitement analysé cette question des fausses *palavras perdudas* et des nombreuses entrées fallacieuses que leur prise en compte a occasionné dans le répertoire de Tavani (1967).

pour laquelle les chansonniers vont souvent à la ligne après chaque hémistiche, impair (non rimé) ou pair, celle pour laquelle ils réunissent les deux vers homorimes d'un refrain, celle pour laquelle ils introduisent ou non un signe de ponctuation métrique ou un quelconque artifice à fonction métrique (trait, majuscule), nous échappe en fait: il s'agit sans aucun doute de prendre en compte une frontière métrique, délimitation de vers, d'hémistiche, de refrain ou de strophe, mais on ne peut en rien déduire que leur intention est de délimiter des vers en tant qu'unités organiquement structurées plutôt que des hémistiches, unités qui ont effectivement une certaine autonomie du point de vue prosodique, ou bien des unités plus larges que le vers, telles que le corps de la strophe ou le refrain⁷. Cohen s'autorise toutefois de remettre en cause ces critères en fonction de la cohésion que lui semble présenter l'œuvre du *trobador* considéré:

In a number of cases, even without evidence from the manuscripts, I have printed long verses where the manuscripts have short lines –or short verses even though the manuscripts have a long line– if in my judgment there are compelling grounds specific to that text or to the work of that poet. In such cases, the reasons based on an internal analysis of the text and of the set of *cantigas d'amigo* by that poet seem to overrule the *argumentum ex silentio* so often invoked to defend questionable colometry.

Cohen se trouve ainsi amené à des traitements contradictoires. S'il tient compte de la rime pour distribuer la strophe sur quatre lignes dans la plupart des cas, il réunit les deux vers du refrain en une seule ligne continue dans le cas de 22,13 contrairement à Lapa (*BV* disposent le refrain sur 6 lignes; cfr. Cohen 2003: 364); dans 110,3 conformément à Michaëlis et Lapa, s'appuyant sur la disposition en longs vers des deux premiers vers dans *B* pour les strophes I et IV (et dans le chansonnier *V* pour la seule strophe IV), regroupements auxquels procède Colocci pour II et III⁸; dans 152,3 contrairement à Lapa, signalant toutefois que le refrain peut être divisé en deux vers courts (*BV* disposent le refrain sur 6 lignes; cfr. Cohen 2003: 150). Il apparaît que la solution qu'il applique au refrain n'est en fait indiquée par les manuscrits (ou par Colocci) qu'il entend suivre, *que dans le cas des vers du couplet, jamais dans celui du refrain*, ce qui est naturellement défavorable à la réunion en un seul vers long des deux membres du refrain à laquelle il procède⁹.

7 Si Fernández Guiadanes et Pérez Barcala (2009 à §II) donnent de précieuses indications, il reste encore à constituer une base de données complète du corpus avant de pouvoir en tirer des conclusions pertinentes, mais rien ne nous permet personnellement de penser que le but des copistes était d'identifier le genre d'unités qui nous préoccupe ici.

8 Cohen (2003: 435) parle du "body of the strophe" comme étant seul concerné.

9 Si l'on se penche sur les pièces utilisant des membres de six syllabes métriques au lieu de sept (ou huit lorsque s'applique la loi de Mussafia), on constate que, s'il dispose généralement les deux vers du refrain sur deux lignes, Cohen les dispose sur une seule dans *Id' oj, ai meu amigo, led' a San Salvador* (95,8) de Martín de Padrozelos, sans justification exprimée (vers courts dans *BV*).

3.2. On trouve trois *cantigas de amigo* dont la strophe est constituée de deux vers longs à césure médiane suivis d'un refrain constitué d'un vers court de même mesure que les hémistiches des vers longs, pour lequel la question d'une rime interne et d'un hémistiche ne se pose pas; première strophe de 11,13 d'Airas Carpancho (éd. Cohen 2003: 142)¹⁰:

Tanto sei eu de mi parte quanto de meu coração
ca me ten mha madre presa, e, mentr' eu en sa prison
for, non veerei meu amigo.

On pourrait également établir un parallèle entre deux *cantigas de amigo* de Nuno Treez, nettement apparentées, *Estava m' en San Clemenço, u fora fazer oraçon* (110,2) et *Non vou eu a San Clemenço orar e faço gram rason* (110,3) présentée au §2.2, composée l'une et l'autre de couplets identiques à celui d'Airas et commençant du reste toutes deux également par une rime en *-on* (*oraçon* : *coraçõ*n et *razõ*n : *coraçõ*n) avec un refrain en *-igo* constitué d'un décasyllabe dans la première (*Agora verrá aqui voss' amigo*), d'un distique d'heptasyllabes dans la seconde.

De telles pièces nous incitent à nous demander s'il ne convient pas de voir dans le refrain symétrique non pas un vers césuré à rime interne, mais un redoublement du refrain simple qui est ici en cause. Il existe du reste une *cantiga de amigo* de Johan de Requeixo où le refrain va jusqu'à enchaîner trois heptasyllabes (67,3), dont voici la première strophe (éd. Cohen 2003: 526; 7 lignes dans *BV*):

Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo,
que verrá en romaria a Far' e veer s' á migo,
e por en tenh' eu que venha,
como quer que outren tenha,
non tem' eu d' el que non venha.

La reprise de *venha* suggère de voir dans le troisième vers du refrain une reprise sous forme de variation du premier, ce que l'absence de mélodie ne nous permet malheureusement pas d'interpréter de façon claire et univoque, la syntaxe inclinant à supposer une cadence mélodique conclusive pour *venha*, suspensive pour *tenha*. La structure générale de ce refrain se retrouve dans plusieurs pièces où le mètre utilisé dans les deux vers du couplet est le même que celui du refrain, et non un vers long composé, à savoir, l'octosyllabe ou le décasyllabe commun, ce qui interdit de voir dans le refrain, en particulier au niveau des deux derniers vers, un vers long césuré, comme dans la

¹⁰ Autres pièces: *Donas van a San Servando muitas oj' en romaria* (77,9) et *Ora van a San Servando donas fazer romaria* (77,19) de Johan Servando ainsi que la strophe isolée *Fremosas, a Deus louvado con tan muito ben como oj' ei* de Johan Soarez Coelho (79,24) (loi de Mussafia).

cantiga de amigo 11,7 d'Airas Carpancho, où la reprise finale introduit une variante¹¹; première strophe (éd. Cohen 2003: 143):

Madre velida, meu amigo vi,
non lhi falei e con el me perdi,
e moiro agora, querendo lhi ben;
non lhi falei, ca o tiv' en desden;
moiro eu, madre, querendo lhi ben.

On peut également rapprocher cette structure de refrain d'un cas plus explicite, où le dernier vers répète intégralement l'antépénultième, et où l'avant-dernier, non rimé, n'est qu'une variation des deux autres, dans la *cantiga de amigo* 120,52 de Pero da Ponte; première strophe (éd. Cohen 2003: 290)¹²:

– Vistes, madr', o escudeiro que m' ouvera levar sigo?
menti lh' e vai mi sanhudo, mha madre, ben volo digo:
madre, namorada me leixou,
madre, namorada mh'á leixada,
madre, namorada me leixou.

On imagine aisément une cadence conclusive pour *leixou* (avec une mélodie sans doute identique) et une suspensive pour *leixada*. Les deux derniers vers pourraient être disposés sur une seule ligne. Cet apparentement des vers 1 et 3 du refrain trouve une confirmation dans quelques refrains polymétriques, où le second vers reprend le mètre du couplet et où le premier et le troisième, identiques, sont plus courts, comme dans Martin de Ginzo 93,4 (a¹¹a¹¹B⁸C¹¹B⁸) et 93,8 (a⁹a⁹B⁶B⁹B⁶), ou Pero Meogo 134,4 (a⁸a⁸B⁶B⁸B⁶). Cette structure suggestive trouve du reste un corollaire dans une des pièces qui nous concerne plus spécialement, *Amigas, que Deus vos valha* (70,7), où la rime identique souligne bien la nature itérative que nous supputons pour le second vers du refrain; première strophe (éd. Cohen 2003: 239)¹³; texte également disposé en vers heptasyllabes dans *LPGP*):

11 Voir ainsi Estevan Reimondo 35,1 avec l'heptasyllabe féminin; Johan Airas 63,10 et Anónimo 157,42 avec l'octosyllabe; Airas Carpancho 11,1 et 11,7, Garcia Soarez 55,1 et 55,2 (loi de Mussafia), Martin de Ginzo 93,2 (loi de Mussafia) et Martin de Padrozelos 95,5 avec le décasyllabe.

12 Les couplets sont traditionnellement imprimés sur sept lignes (conformément à *BV*), ce dont se distingue Cohen avec justesse. On peut se demander si le *madre* répété du refrain ne constitue pas un élément extra-métrique, le restant des vers constituant de parfaits heptasyllabes. Cohen omet la ponctuation finale des couplets.

13 L'éditeur omet le point final à chaque couplet. *BV* disposent la strophe sur 6 lignes, suivis par divers éditeurs, dont *LPGP*.

Amigas, que Deus vos valha, quando veer meu amigo,
falade sempr' ãas outras en quant' el falar comigo,
ca muitas cousas diremos
que ante vós non diremos.

La *cantiga de amigo* *Se veess' o meu amigo* de Bernal de Bonaval (22,19) apporte également une certaine confirmation de la conception duelle, avec un refrain constitué de deux vers longs à rime interne où l'on peut voir une amplification du refrain symétrique, dont le second reprend les mots-rimes du premier; première strophe (éd. Cohen 2003: 365)¹⁴:

Se veess' o meu amigo a Bonaval e me visse,
vedes como lh' eu diria, ante que m' eu d' el partisse:
“*Se vos fordes, non tardedes tan muito como soedes;*”
diria lh'eu: “Non tardedes, amigo, como soedes.”

(Ceci étant, nous n'hésiterions pas pour notre part à disposer ces deux vers longs en quatre vers monorimes.)

3.3. Cet ensemble de données nous incite à voir dans le second membre du refrain symétrique une forme de redoublement métrique, là où d'autres voient dans la paire les deux hémistiches d'un vers long sous-jacent. On ne peut manquer d'observer que les structures de trois vers longs rimés en aaB, non divisés par des rimes internes réelles ou supposées, est tout à fait exceptionnel, avec deux pièces qui datent du second ou du troisième quart du XIII^e siècle, et ne peuvent par conséquent passer pour des modèles primitifs dont dériverait le type $a^{7+7} a^{7+7} B^7 B^7$. On trouve ainsi une *cantiga de amigo* de Pero Meogo (134,5) où le vers refrain est constitué de deux hémistiches qui ne se différencient que par la disposition relative des constituants; première strophe (éd. Cohen 2003: 421)¹⁵:

<Levou s' aa alva>, levou s' a velida,
vai lavar cabelos na fontana fria.
Leda dos amores, dos amores leda.

Dans la satire politique de Pero Gomez Barroso, *Chegou aqui Don Foão* (127,2), une rime dérivée s'articule sur la fin des deux hémistiches qu'elle met nettement en situation de parallélisme; première strophe (texte *LPGP*):

14 L'éditeur omet le point final à chaque couplet; aucun artifice typographique n'y signale la rime interne.
15 Manque la ponctuation finale des vers 2-3 et la majuscule à *Leda*. La supplétion qui rompt les habitudes du traditionnel *Levou-s' a louçana* a été défendue par Vallín (1998).

Chegou aqui Don Foão e veo mui ben guisado;
 pero non vëo ao maio, por non chegar endoadado,
demos-lhi nós ãa maia das que fezemos no maio.

Cet emploi de la rime grammaticale se rencontre dans le dernier vers du refrain d'une *cantiga de escarnio* de Pedr' Amigo de Sevilha, *Pediu oj' un ric' ome* (116,23): "*que al est' a candea, e al est' o candeo*"; mais on le retrouve aussi au dernier vers des quatre strophes d'une *cantiga de maestria* satirique de Johan Lobeira, qui est en décasyllabes, *Un cavaleiro á 'qui tal entendença* (71,6), avec successivement *saber/sabença, sofrer/sofrença, cienç'/ciença, dar/doença*¹⁶.

3.4. Il existe également des pièces rimées aaBB recourant à un mètre unique, dont certaines sont composées uniquement de décasyllabes (Vasco Fernandez Praga de Sandin 151,18), d'hendécasyllabes (Airas Carpancho 11,4), de dodécasyllabes (Nun' Eanes Cêrzero 104,2¹⁷) ou de vers de 15 syllabes (Johan Lopez de Ulhoa 72,8), ce qui rend impossible de voir dans le refrain la division d'un vers long par une rime interne. On peut plus précisément voir dans les quatrains d'heptasyllabes de 134,8 de Pero Meogo une forme réduite des vers longs de la formule qui nous retient ici (7'aaBB au lieu du standard a^{7+7'} a^{7+7'} B^{7'} B^{7'}); première strophe (éd. Cohen 2003: 423)¹⁸:

Preguntar vos quer' eu, madre,
 que mi digades verdade:
se ousará meu amigo
ante vós falar comigo.

Il existe par ailleurs quelques pièces rimées aaBB où le couplet est composé de vers longs qui ne se ramènent pas au redoublement du mètre utilisé dans le refrain, comme dans la strophe de la *cantiga de amigo* 151,22 de Vasco Fernandez Praga de Sandin, où Lapa (1929a: 324; 1982: 160) recommande de voir des vers longs (BV disposent sur 6 lignes); première strophe (Cohen 2003: 119):

Sabedes quant' á, 'migo, que m' eu vosco veer
 non pud', atant' á oje, que nunca vi prazer
e, amigo, grad' oj' a Deus
que vos veen os olhos meus.

16 Le phénomène est à rapprocher de l'utilisation de l'opposition des hémistiches dans le troisième couplet de *Pero m' eu ei amigos, non ei niun amigo* de Johan Soarez Coelho (79,45).

17 Il s'agit d'une *cantiga de amor*.

18 On fera remarquer au passage l'absence d'un tercet d'heptasyllabes aaB. La forme est cependant attestée avec l'hexasyllabe chez Johan Vasquiz de Talaveira (81,2) et Roi Fernandiz (142,7).

Le corps de la strophe est en vers de 6' + 6 syllabes, le refrain en octosyllabes. Dans 151,7, le même *trobador* emploie des décasyllabes pour le corps du couplet et des octosyllabes pour le refrain; première strophe (Cohen 2003: 121):

Meu amigo, pois vós tan gran pesar
 avedes de mi vos eu assanhar,
por Deus, a quen m' assanharei,
amig', ou como viverei?

Ce contexte général constitue un ensemble d'arguments cohérents qui nous incite à modifier la disposition textuelle dans une *cantiga de amigo* que Cohen, comme *LPGP*, dispose en trois vers longs, là où, conformément à Lapa (1929a: 325), nous préconisons d'en distinguer quatre, tous déterminés par la rime¹⁹. Il s'agit de *Pois mi dizedes, amigo* de Bernal de Bonaval (22,13), qui est strictement sujette à la loi de Mussafia; première strophe (éd. Cohen 2003: 364):

Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor
 de quantas eno mundo son, dizede, por Nostro Senhor,
se mi vós queredes gran ben,
como podedes <ir> daquen?

3.5. La question des rimes internes dans le cadre général qui est ici examiné soulève quand même une difficulté de taille. Supposons qu'un *trobador* parte de la forme $a^{7+7} a^{7+7} B^7 B^7$ et introduise une rime brisée dans le couplet: on obtient alors la forme $a^{7} b^{7} a^{7} b^{7} C^7 C^7$. Cohen (2003: 181) dispose même un de ces textes (Johan Lopez de Ulhoa 72,1) sur le modèle des formes qui nous concernent, sans en avancer de justification (*BV* dispose sur 6 lignes)²⁰:

Ai Deus, u é meu amigo, que non m' envia mandado?
 ca preit' avia comigo, ergo se fosse coitado
de morte, que se veesse
o mais cedo que podesse.

Pour évaluer la signification et l'importance éventuelle du phénomène, on peut travailler à partir du répertoire de Tavani dont les schémas de rimes n° 37 (aabb) et 99 (ababcc) nous intéressent directement, auquel nous adjoindrons le n° 26 susceptible de recueillir des pièces dont le refrain est un vers long non divisé par la rime, écartant le n° 95 qui n'offre pas de pièces de type $a^{7} b^{7} a^{7} b^{7} C^{7+7}$. Par facilité, nous notons systé-

19 Les manuscrits (*BV*) disposent le texte sur 6 lignes.

20 L'éditeur omet le point à la fin du refrain.

matiquement 7', mais il peut s'agir d'un heptasyllabe masculin ou même d'un octosyllabe masculin (loi de Mussafia réelle ou possible²¹: les pièces concernées sont décomptées à part et signalées par l'astérisque²²):

refrain couplet	$z^{7'}$	$z^{7'+7'}$	$z^{7'} z^{7'}$
	$a^{7'} a^{7'}$	2*	∅
$a^{7'+7'} a^{7'+7'}$	3	1	13 (9 + 5*)
$a^{7'} b^{7'} a^{7'} b^{7'}$	1*	∅	26 (12 + 14*)

Ce qui frappe est la quasi-absence de pièces présentant un vers long indivis comme refrain: dans le seul cas concerné, une satire politique de Pero Gomez Barroso (127,2), une rime dérivée s'articule sur la fin des deux hémistiches: *demos-lhi nós ãa maia das que fezemos no maio* (voir p. 308). En d'autres termes, il n'y a pas un cas de pièce composée d'un refrain indivis, que celui-ci développe une rime phonétique ou, exceptionnellement, une rime grammaticale, ce qui confirme le bien-fondé d'une disposition de ces pseudo-hémistiches sur deux lignes, comme deux vers autonomes.

La comparaison des schémas 37 et 99 de Tavani montre par contre que les formes concernées sont bien apparentées, même si Fernan Rodriguez de Calheiros, Johan Airas, Johan Garcia de Guilhade, Johan Lopez de Ulhoa, Johan de Requeixo et Juião Bolseiro sont les seuls à avoir utilisé et la forme réduite aaBB, et la forme développée ababCC. Il y a donc une parenté génétique probable entre les deux formes. Ceci étant, on peut se demander quel est le rapport génétique entre la forme ababCC et celle en abbaCC (n° 160) dont la fréquence est beaucoup plus élevée, et qui est parfois pratiquée par ces mêmes *trobadores*: il est naturellement tentant de faire dériver la seconde de la première, avec une redistribution des rimes inspirée de la partie frontale typique de la chanson des troubadours, mais cela reste à prouver. La parenté des deux types de sizains montre en tout cas que le couplet proprement dit est bien perçu comme quatre vers autonomes.

21 Possible dans le cas où il n'y a pas de variation: le double octosyllabe masculin nous apparaît ainsi comme l'équivalent rythmique du double heptasyllabe féminin même lorsqu'il n'alterne pas avec ce dernier.

22 Une pièce entièrement en octosyllabes masculins peut en effet être interprétée comme appliquant systématiquement (*) la loi de Mussafia (M). Pièces concernées par les types peu fréquents $a^{7'} a^{7'} B^{7'}$: 93,1 (M); 148,17; $a^{7'+7'} a^{7'+7'} B^{7'}$: 11,13; 77,9; 77,19; $a^{7'} a^{7'} B^{7'} B^{7'}$: 46,8 (M*); 97,21 (M*); 117,7 (M*); 134,8 (M); $a^{7'} b^{7'} a^{7'} b^{7'} C^{7'}$: 25,35 (M).

4. Le cas de *Fremosas, a Deus grado* (22,9)

La situation du refrain dans le cadre des pièces étudiées aux paragraphes précédents suggère une réinterprétation de la structure d'une *cantiga de amigo* parallélistique de Bernal de Bonaval (22,9), qui, en l'état présenté par *LPGP* et Cohen (2003: 361) que nous utiliserons, fait un curieux usage de ce qui apparaît comme une rime intérieure. Nous disposerons le texte en quatre vers au lieu de trois de même mesure avant de justifier cette solution²³:

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo,
ca novas mi disseron ca ven o meu amigo;
ca ven o meu amigo,
tan bon dia comigo.

Tan bon dia comigo, fremosas, a Deus grado,
ca novas mi disseron ca ven o meu amado;
fremosas, a Deus grado,
ca ven o meu <amado>.

Ca novas mi disseron que ven o meu amigo
e and' end' eu mui leda, pois tal mandad' ei migo;
pois tal mandad' ei migo
ca <ven o meu amigo>.

Ca novas mi disseron ca ven o meu amado
e and' <end>' eu mui leda, pois mig' e<i> tal mandado;
pois mig' e<i> tal mandado
que ven o meu amado.

Dans un article à paraître, Cohen rapproche la forme d'un *cantar de boda* sépharidique qui présente notamment la même alternance *i-o/a-o* que notre pièce –partagé, rappelons-le, par de nombreuses *cantigas de amigo*–, plutôt de type aaB que aaBB au demeurant, comme chez Johan Zorro (Alvar 1971: 237, n° XV, dispose le texte sur 6 lignes par strophe)²⁴:

Fuérame a bañar a orías del río,
aí encontrí, madre, a mi lindo amigo:
él me díó un abrasso, yo le dí sinco

23 *BV* disposent la première strophe en 3 vers longs, les autres (sauf accident) en 6 vers courts, rimés ou non; Colocci note en marge de *B* “14 syl”, et “2ij” en marge de *V*, “which Indini (p. 148) thinks probably refers to the possibility of dividing each long verse into two short ones” (Cohen 2003: 361).

24 Sur le parallélisme en général dans le genre judéo-espagnol, cfr. Alvar (1964).

Fuérame a bañar a orías del claro,
 aí encontrí, madre, a mi lindo amado:
 él me dio un abraso, yo le di cuatro.

La différence saute aux yeux: le parallélisme qui structure le tercet tout entier dans la pièce castillane ne structure plus que les deux premiers vers chez Bernal, ce que Cohen tient pour le troisième vers étant en fait constitué de la reprise du second hémistiche de l'un et de l'autre des vers longs, en ordre inverse (sauf en II).

On sait que la plupart des compositions parallélistiques s'articulent sur une paire de couplets constitués d'un distique isométrique de deux vers longs rimant ensemble, suivi d'un refrain bref, de la taille d'un hémistiche ou d'une autre mesure. On rapprochera plus particulièrement notre pièce de l'*alba* de don Denis (25,31) dont voici les quatre premières strophes²⁵:

– De que morredes, filha, a do corpo velido?
 – Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo.
Alva é, vai liero.

– De que morredes, filha, a do corpo louçano?
 – Madre, moiro d' amores que mi deu meu amado.
Alva é, vai liero.

Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo,
 quando vej' esta cinta que por seu amor cingo.
Alva é, vai liero.

Madre, moiro d' a mores que mi deu meu amado,
 quando vej' esta cinta que por seu amor trago.
Alva é, vai liero.

La technique de la liaison encadrée combine ici parallélisme et *leixa-pren* de la façon la plus rigoureuse, sur six strophes (R: refrain):

	<i>i-o</i>	<i>a-o</i>	<i>i-o</i>	<i>a-o</i>	<i>i-o</i>	<i>a-o</i>
6'+6'a	AB	AB'	CD	CD'	EF	EF'
6'+6'a	CD	CD'	EF	EF'	GH	GH'
6'B	R	R	R	R	R	R

L'organisation dans *Fremosas, a Deus grado* est plus complexe, d'une part parce que la pièce se libère partiellement de la contrainte en prenant des libertés inhabituelles

25 Ponctuation nôtre.

(voir le premier vers des deux premiers couplets), d'autre part et surtout parce qu'elle substitue au refrain un couple de d'heptasyllabes qui fait écho au corps du couplet au moyen de reprises et de variations que l'on peut représenter ainsi:

	<i>-igo</i>	<i>-ado</i>	<i>-igo</i>	<i>-ado</i>
6'+6'a	AB	BA	CD	CD'
6'+6'a	CD	CD'	EF	EF'
6'a	D	A	F	F'
6'a	B	D'	D	D'

Les deux hexasyllabes qui terminent la strophe entrent très précisément en résonance, l'un avec le premier vers long, l'autre avec le second, selon un ordre au demeurant variable (structure enchâssée dans I, III et IV: BDDDB etc.; alternée dans II: AD'AD'), structure qui nous conforte dans notre présentation du texte. Pilar Lorenzo Gradín nous a dit penser que l'interversion des deux vers courts s'imposait au second couplet (A D' > D' A). L'émendation peut naturellement se justifier pour donner une forme régulière, mais les nombreuses imperfections de la lyrique galicienne dans la mise en place du parallélisme ne nous semblent pas l'imposer. Ainsi, la figure fondamentale du parallélisme repose sur la reprise d'une même phrase, proposition ou syntagme qui ne diffère qu'en sa fin, en liaison avec un renouvellement de la rime: AB > AB' (ou AC); mais il arrive que le second membre du parallélisme repose sur une inversion comme c'est précisément le cas au niveau du premier vers des deux premiers couplets, toujours en liaison avec la promotion d'une rime nouvelle: AB > BA. Ce qui nous paraît remarquable dans cette pièce est le contenu des deux vers courts qui semblent remplir une fonction analogue à celle du refrain symétrique des nombreuses compositions que nous avons évoquées au deuxième paragraphe: ceux-ci reproduisent en effet le second hémistiche des deux vers longs de la strophe. Cette reprise suggère que, si ces vers étaient chantés sur une même mélodie AB, on aurait pour l'ensemble de la strophe la structure AB AB B B (nous convenons volontiers qu'il ne s'agit ici que d'une hypothèse) qui mettrait à nouveau en valeur la parfaite symétrie des vers courts comme celle que nous pensons voir dans ce que nous avons appelé le refrain symétrique²⁶.

26 Comparer en particulier avec *Non vou eu a San Clemenço* de Nuno Treez (110,3), au §2.2, et plus spécialement avec le dernier couplet.

Bibliographie

- Alvar, M. (1964): “El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles”, *Anuario de Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 6, pp. 109-159.
- Alvar, M. (1971): *Cantos de boda judeo-españoles*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- Cohen, R. (2003): *500 cantigas d’ amigo. Tradução da introdução e glosas a versos por Isabel Rodrigues*. Porto: Campo das letras.
- Cohen, R. (2005): “In the Beginning was the Strophe: Origins of the *Cantiga d’Amigo* Revealed!”, in A. S. Laranjinha – J. C. Miranda (éd.): *Modelo. Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispánica de Literatura Medieval*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 243-255.
- Fernández Guiadanes, A. – Pérez Barcala, G. (2009): “Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: *una errata divisione dei versi*”, 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, pp. 189-223.
- Lapa, M. Rodrigues (1929a): “Da versificação medieval”, in M. Rodrigues Lapa: *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Media*. Lisboa: Edição do Autor [chap. X; cité d’après Lapa 1982: 63-96].
- Lapa, M. Rodrigues (1929b): “O texto das cantigas d’ amigo”, in *A Língua Portuguesa* 1, pp. 12-21, 56-66, 77-88, 105-112 [cité d’après Lapa 1982: 141-195].
- Lapa, M. Rodrigues (1982): *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra: Universidade [Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1965].
- LPGP* = Brea, M. (coord.) (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Vallín, G. (1998): “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”, in *Actas do Congreso O Mar das Cantigas (Illa de San Simón, 21-23 de maio de 1998)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 329-344.

Questões de estrutura estrófica nas *Cantigas de Santa Maria*: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes

Stephen Parkinson
Linacre College, Oxford
Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria,
University of Oxford

1. A métrica na edição das *Cantigas de Santa Maria*

As *Cantigas de Santa Maria* (*CSM*) constituem, para muitas autoridades, um género e um *corpus* lírico independente da lírica (profana) galego-portuguesa (Tavani 1990: 15-16; Hart 1998)¹. Por mais valor que este juízo tenha ao nível cultural e temático, do ponto de vista linguístico, métrico e cultural é preciso reconhecer a solidariedade da lírica unificada galego-portuguesa. Já Cohen (2003) na sua edição das *cantigas de amigo* recorre muitas vezes às *CSM* para confirmar hipóteses de gramática trovadoresca, e as *Normas* elaboradas por Ferreiro-Martínez-Tato (2008: 197-204) abrangem, com ligeiríssimas alterações, as *CSM*.

Os problemas editoriais levantados pelas *CSM* são outros. Pode-se dizer até que para o editor das *CSM* o maior problema é a ausência dos problemas habituais e de fácil resolução, que faz com que se imagine que não haja problemas de outra espécie. O esmero gráfico das testemunhas manuscritas e a simplicidade aparente da transmissão manuscrita autorizam-nos ou seduzem-nos, conforme a visão, a confiar nas lições manuscritas².

Na prática as *CSM* levantam problemas especiais, por dois motivos: por serem *obra de conjunto* e por serem *obra de equipa*. Sendo obra de conjunto, integrada na forma métrica, na temática e na apresentação gráfica, resulta necessário editá-las como *corpus* e não como poemas isolados (Parkinson no prelo); sendo obra de equipa, composta e compilada por terceiros por mandado do Rei sábio, acusa casos de revisão, reorientação e até rescrita de alguns poemas (Parkinson 1998, 2007), e outros casos de poemas estrofiados antes de chegar a entrar nas grandes compilações (Parkinson 1987).

1 Uma primeira versão desta investigação se apresentou no 43^o *International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, 2007*, apoiada por subsídios da British Academy e Linacre College Oxford.

2 Os manuscritos das *CSM* se referem pelas siglas convencionais: *To*: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10069; *E*: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, B.I.2 (*códice de los músicos*); *T*: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, T.I.1 (*códice rico*); *F*: Florença, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 20.

A separação dos processos de composição e compilação (Parkinson-Jackson 2006), e a história da evolução das compilações (Schaffer 2000) constituem o pano de fundo para toda a actividade editorial.

Ao nível da métrica, a atenção dos editores concentrou-se em questões estiquométricas (*verse design*, na terminologia desenvolvida por Jakobson 1960: 364) mais do que em questões de estrutura estrófica (*strophe design* e *poem design*)³. Nas edições de Mettmann (1959-1964, 1986-1989) a discussão métrica confina-se às notas de rodapé. Ao mesmo tempo, aproveitou-se pouco ou nada a posição ultraprivilegiada das *CSM*, em ser um *corpus* extenso e homogéneo de textos musicados: quase não há estudos sobre as relações entre texto e música, e esta interacção influiu pouco, tanto na edição do texto como na edição da música. O novo repertório métrico de Betti (2005) inclui uma indicação do esquema de estrutura musical na edição de Anglés (1943), embora na análise métrica se afaste poucas vezes das soluções de Mettmann. A edição musical de Anglés tinha como referente textual a edição agora desprestigiada de Valmar (1889), embora se inspirasse no estudo de métrica sempre luminoso de Spanke (1958), e as edições textuais, desde Valmar até Mettmann, Fidalgo (2003), e Montero Santalha (*online*), se desenvolvem num vácuo musical quase total.

Seja qual for o grau de independência de texto e música, deve-se sublinhar o valor evidencial do texto musicado, no campo da estrutura estrófica. De um lado, uma hesitação ou alternância no texto entre dois tipos de verso (por exemplo entre versos setessilábicos e octossilábicos) implicará ao menos um ajuste no texto musicado, no qual cada sílaba do texto está associada a um conjunto notacional musical. Do outro lado, a correspondência normal entre a estrutura estrófica textual e a estrutura musical implica que qualquer complicação na estrutura textual terá repercussão ao nível da notação musical.

2. Questões de estrutura estrófica: estruturas múltiplas, (as)simetria e (in)consistência

O *zajal* é a forma estrófica central das *CSM*. A forma *zajalesca* tem uma simetria interna fundamental, na concordância entre o estribilho (que inicia o poema) e a parte final da estrofa, denominada a *vuelta*, que recapitula parcial ou totalmente o estribilho. A estrofa divide-se entre uma parte inicial nova (dita *mudanzas*) e a parte final repetida (*vuelta*)⁴, criando assim uma macro-estrutura de tipo ABA:

A	B	A
estribilho	<i>mudanzas</i>	<i>vuelta</i> = estribilho

3 Citem-se como excepções a essa regra as discussões de Montoya (1998), Betti (2000), Montero Santalha (2003), Fidalgo (2008).

4 Os termos *mudanzas* e *vuelta* foram emprestados ao *villancico* espanhol.

A forma musical correspondente acusa a mesma estrutura de repetição, normalmente com a repetição integral do estribilho na *vuelta*⁵. Assim, espera-se num *zajal* normal uma simetria total ou parcial. Como em qualquer forma estrófica fixa, espera-se também uma consistência métrica de estrofa para estrofa.

Neste trabalho focalizo três tipos de complexidade da estrutura estrófica do *zajal*, aos quais o editor tem que reagir:

- a) multiplicidade de estruturas simultâneas
- b) assimetrias aparentes na estrutura *zajalesca*
- c) inconsistências interestróficas

Veremos que a multiplicidade de estruturas nos fornece soluções para a assimetria, enquanto a inconsistência nem sempre admite uma solução editorial.

3. Estrutura múltipla: a cantiga 276

Na edição de Mettmann, a cantiga 276 apresenta-se com um estribilho de dois versos desiguais (de 7 e 8 sílabas), e uma estrofa polimétrica de cinco versos, integrando versos de sete, seis e duas sílabas. O verso final curtíssimo retoma a rima em *-a* do segundo verso do estribilho, e assim constitui uma *vuelta* mínima. Reproduzimos as estrofes iniciais da cantiga, segundo Mettmann (1986-1989)⁶:

R	<i>Quen a Virgen por sennor tever, de todo mal guarrá.</i>	
I	Ond' un miragre que fez	1
	vos direi, saboroso,	2
	en Prad' a Sennor de prez,	3
	en un logar viçoso,	4
	u á	5
R	<i>Quen a Virgen por Sennor...</i>	
II	ũa sa eigrej' ali,	1
	mui fremosa capela,	2
	en que fez, com' aprendi,	3
	esta que nos caudela	4
	e dá	5
R	<i>Quen a Virgen por sennor...</i>	
III	saude e salvaçon	1

5 Wulstan (1996: 36-37) distingue dois tipos musicais de *virelai*, *simétricos* com repetição total do estribilho e *assimétricos* com repetição parcial.

6 Neste e em todos os exemplos seguintes, adaptamos o texto de Mettmann às normas ortográficas de Ferreiro-Martínez-Tato (2008) e à apresentação da edição do Centre for the Study of the CSM (Parkinson no prelo). Consulte-se Parkinson (1987, 1992) para uma análise da métrica e do conteúdo da cantiga 276. A cantiga se destaca, entre as da 3ª centena, por ser *cantiga ateúda*: separamos os estribilhos e as estrofes para enfatizar a continuidade do texto narrativo.

7	8		7	6'	7	6'	2
N	A		b	c	b	c	A

Noutras estrofas, porém, o verso final reduz-se a uma sílaba (na estrofa V) e estende-se a 3 sílabas (na décima segunda e última estrofa).

IV	4	Foi e caeu sobr' esse
	5	“Ahá”
V	4	mester á que lle valla
	5	já
XI	4	sempre é mui loada
I	5	e será

Por este motivo, o repertório de Betti (2005) regista três esquemas métricos para esta cantiga, afirmando-a assim inconsistente ou plurimétrica.

Na realidade, os dois últimos versos da estrofa, apesar de ter rima própria, constituem também um verso longo⁷, de oito sílabas e de rima em *-á*, que constitui uma verdadeira *vuelta* métrica e musical, recapitulando integralmente o segundo verso do estribilho. Para conseguir este efeito, a sílaba final da rima em *-oso* do 4º verso se absorve por elisão ou sinalefa no verso seguinte⁸. Esta solução é confirmada pela música, que atribui uma única frase melódica tanto ao segundo verso do estribilho como aos dois versos finais da estrofa. Reapresentamos as duas estrofas iniciais neste formato, acompanhadas da análise musical.

	Métrica	Música (Anglés 1943)
<i>Quen a Virgen por sennor</i>	7	α
<i>tever, de todo mal guarrá</i>	8	β
Ond' un miragre que fez	7	α
vos direi, saboroso,	6'	γ
en Prad' a Sennor de prez,	7	δ
en un logar viçoso_u á	8 [6'_2]	β
<i>Quen a Virgen por sennor...</i>		

7 Falta na terminologia tradicional um termo equivalente ao inglês *composite verse*, que indica um verso longo composto por dois versos curtos independentes. Agradeço a Dominique Billy a explicação da ambiguidade inerente no termo “verso composto” (*vers composé*) que eu empreguei na apresentação oral deste trabalho.

8 *Elisão* e *sinalefa* são duas variantes fonéticas do mesmo fenómeno métrico, na qual duas ou mais sílabas fonológicas valem uma única sílaba na análise métrica (em Parkinson 2006 lanço o termo *conflation* para indicar este procedimento métrico). Na interpretação tradicional simplista da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa, a indicação explícita da *conflation* (por omissão de vogais) equivale à elisão, e a falta de indicação explícita equivale à sinalefa.

Assim temos duas estruturas métricas simultâneas na estrofa: 1) de cinco versos com cinco rimas, e com a *vuelta* reduzida à rima *a*; ou 2) de quatro versos com a *vuelta* perfeita no metro mas não nas rimas:

I N A | b c b c a | N A
7 8 | 7 6' 7 6' 1 | 7 8

II N A | b c b A | N A
7 8 | 7 6' 7 8 | 7 8

Adaptando a forma normal dos esquemas métricos, podemos indicar esta multiplicidade de estruturas por uma explicitação da complexidade do último verso:

III N A | b c b c+A
7 8 | 7 6' 7 6'+1

No aparato métrico da cantiga, explicar-se-há os casos nos quais o verso [6'+1] se consegue por sinalefa [6'_2].

Compreende-se assim o jogo da variação entre uma e duas sílabas no quinto verso. O verso longo, de oito sílabas, engloba dois subversos, dos quais o primeiro é um hexassílabo grave: o segundo subverso terá portanto uma sílaba quando não houver sinalefa com a vogal final do verso precedente, e terá duas sílabas quando houver sinalefa.

estr. 5 (hiato) mester á que lle valla já 8 [6'+1]
estr. 4 (sinalefa) Foi e caeu sobr' esse_ "Ahá" 8 [6'_2]

Resta como verdadeira inconsistência métrica o último verso da última estrofa, que tem um subverso de três sílabas, em sinalefa com o primeiro subverso, resultando num verso longo de 9 sílabas:

XI 1 [...] E poren loou
2 muito a Groriosa,
3 porque en ele mostrou
4 sa vertude fremosa_e sa 8 [6'_2]
R *Quen a Virgen por sennor...*

XII 1 mercee que nunca fal,
2 de que é mui grãada;
3 poren de todos sen al
4 sempre é mui loada_e será 9 [6'_3]
R *Quen a Virgen por sennor...*

Não pode ser coincidental que esta variante se coloque no último verso da última estrofa, posição de virtuosismo máximo. O poeta prolonga o último verso para acen- tuar o infundável da loor à Virgen, e para rematar a cantiga por um tipo de *ritardando* métrico. A música apoia esta *performance*, atribuindo uma melisma à penúltima sílaba do verso, que se desdobraria facilmente⁹.

4. Assimetria entre estribilho e *vuelta* – Cantiga 32

Na edição de Mettmann, a cantiga 32 acusa um estribilho de estrutura anómala, e uma *vuelta* não congruente com ele.

	Métrica	Música (Anglés 1943)
<i>Quen loar podia,</i>	5' A	α
<i>com' ela querria</i>	5' A	α'
<i>a Madre de quen</i>	5 B	β
<i>o mundo fez</i>	4 N	
<i>seria de bon sen.</i>	6 B	
Dest' un gran miragre vos contarei ora,	11' c	γ
que Santa Maria fez, que por nos ora,	11' c	γ
dũu que al fora	5' c	α
a sa missa, ora-	5' c	α'
çon nunca per ren	5 b	β
outra sabia	4' a	
dizer mal nen ben.	5 b	

O estribilho de cinco versos, de rima em AABNB, tem *palavra perduda* no quarto verso, enquanto o verso correspondente da *vuelta* ccBAB retoma uma rima inicial do estribilho¹⁰. Podemos restaurar a congruência estrutural se dissociarmos outra vez metro e rima e reconhecermos mais versos complexos. Do ponto de vista métrico, o estribilho e a *vuelta* corresponderão se considerarmos os dois versos finais de cada um como um verso longo de 10 sílabas:

estribilho	<i>o mundo fez seria de bon sen.</i>	10
<i>vuelta</i>	outra sabia dizer mal nen ben.	10 [4' + 5]

9 O verso longo podia reduzir-se a 8 sílabas por sinalefa: “Sempre_é mui loada_e será” 8 [5'_3], perdendo assim a simetria dos subversos.

10 Outra solução, privilegiando a rima sobre o metro, dividiria o estribilho 5B 6'A 3B: “*a Madre de quen / o mundo fez seria / de bon sen*”.

A *vuelta* tem portanto duas estruturas simultâneas:

dũu que al fora	5' c
a sa missa, ora-	5' c
çon nunca per ren	5 b
outra sabia	4' a
dizer mal nen ben.	5 b
dũu que al fora	5' c
a sa missa, ora-	5' c
çon nunca per ren	5 b
outra sabia dizer mal nen ben	10 b

Encontramos outra vez confirmação disto tanto na música como na disposição do texto sob pauta. A edição musical de Anglés identifica uma única unidade musical correspondente à parte final do refrão (vv. 3-4 na nossa edição, 3-5 na de Mettmann). A parte correspondente ao verso longo compõe 10 unidades melódicas divididas 7+3¹¹, implementado pela *mise en page* deste trecho em *To*, que assim divide o verso *outra sabia dizer / mal nen ben* (Figura 1).

Outros casos semelhantes verificam-se nas cantigas 317 e 407.

Na cantiga 317, Montero Santalha (2003: 8) edita o estribilho em 5A 6A 4B para enfatizar a rima:

Mal s' á end' achar	5
quen quiser desonrar	6
Santa Maria	4'

enquanto Mettmann (1986-1989, III: 134) prefere 5A 10'B para conseguir a simetria com a estrofa em 11c 11c 5a 10b.

<i>Mal s' á end' achar</i>	5A
<i>quen quiser desonrar Santa Maria</i>	10'B
Como s' achou non á i mui gran sazon	11c
en Galiza un escudeiraz peon	11c
que quis mui felon	5c
britá-la eigreja con felonia	10'B

Combinamos as soluções na estrutura complexa

<i>Mal s' á end' achar</i>	5
<i>quen quiser desonrar / Santa Maria</i>	10' [6+4']

11 Agradeço a Manuel Pedro Ferreira a confirmação desta análise.

Na cantiga 407, pelo contrário, temos uma assimetria necessária. Mettmann esforça-se para editar o estribilho de maneira a criar uma *vuelta* aparentemente simétrica:

Como_o demo cofonder	7A
nos quer acorrer Santa Maria e	11B ¹²
valer e del defender	7A
Dest' un miragre vos contarei que vi	11c
escriu' en livro, e dizia assi	11c
com oiredes adeante per mi	11c
que foi a Virgen fazer	7a

Montero Santalha (2003: 9) propõe um estribilho em 8A 5A 8A 5A

Como o demo cofonder	8A
nos quer acorrer	5A
Santa Maria e valer	8A
e del defender	5A

para conseguir a “simetria interna”, aceitando a assimetria entre estribilho e *vuelta* que daí resulta. A estrutura musical, ignorada por ambos, dá a razão a Montero Santalha: o estribilho tem uma estrutura musical simétrica $\alpha\beta\alpha\beta$ totalmente independente da estrofa, e não há qualquer vestígio duma *vuelta* musical. Esta cantiga revela-se, portanto, anómala, em ter a macroestrutura do zajal, na anteposição do estribilho e na repetição da rima do estribilho no verso final da estrofa, mas em fugir a todas as outras características zajalescas. Este estatuto contribuiu sem dúvida à sua exclusão das compilações completas de *T/F* e *E*, facto que comentaremos adiante.

5. Inconsistência: cantiga 162

Na cantiga 162 as primeiras estrofas (I e II) alternam versos octossilábicos e deca-silábicos nas *mudanzas*, terminando numa *vuelta* feita de um dístico de octossílabos:

<i>R</i>	<i>As sas figuras muit' onrar</i>	8 A	estribilho
	<i>devemos da Virgen sen par.</i>	8 A	
<i>I</i>	1 <i>Ca en onra-las dereit' é</i>	8 b	<i>mudanzas</i>
	2 <i>e en lles avermos gran devoçon,</i>	10 c	
	3 <i>non ja por elas, a la fe,</i>	8 b	

12 Não se documenta outro caso da conjunção *e* como palavra rimante, pelo qual a verdadeira análise deste verso curioso seria 9'N “nos quer acorrer Santa Maria_e”.

4	mas pola figura da en que son;	10 c
5	e sol non devemos provar	8 a <i>vuelta</i>
6	de as trager mal nen viltar.	8 a

Nas outras seis estrofas (III-VIII) a alternância de octossílabos e decassílabos se propaga pela estrofa toda, resultando numa assimetria entre estribilho (8 8) e *vuelta* (8 10), por exemplo na estrofa 5:

V	1	Ao crerigo capelan,	8
	2	mandou o bispo aqesto fazer,	10
	3	e ele logo manaman	8
	4	foi a omagen do altar toller;	10
	5	mas en outro dia achar	8
	6	a foi u x' ante soia estar.	10

Ferreira, neste mesmo libro, indica que a música da *vuelta* parece ter sido remodelada para se acomodar a esta alternância: vê-se de facto a presença de duas figuras musicais complexas (uma *conjuntura* e uma *plica*), que se podem ambas desdobrar em duas notas seguidas para se estender a versos decassilábicos (Figura 2). Os manuscritos não nos fornecem dados mais precisos, porque nas três testemunhas desta cantiga (*To Outras*¹³ V, T 162, E 162) apenas a primeira estrofa é musicada, e nenhum revisor interveio para corrigir ou emendar as estrofas posteriores.

O editor tem a opção de recriar o trabalho de um tal revisor, de modo a reduzir todos os decassílabos anómalos a octossílabos. Indico abaixo umas emendas conjecturais, mais ou menos violentas, aproveitando sinalefa, supressão e substituição:

162	original (10)	emenda (8)
III	(Porend' os gēollos ficar foi e pose-a no maior altar,	Porend' os gēollos ficar) foi e a pos eno altar,
IV	(e pōe-l' en outro lugar, porque a non viu de bon semellar.	e pōe-l' en outro lugar, cā_a non viu de bon semellar
V	(mas en outro dia achar a foi x' ante soia estar.	mas en outro dia achar) a foi u soia estar
VI	(u ll' o bispo fora mandar e a eigreja fosse ben serrar.	u ll' o bispo fora mandar) e_a eigreja fosse serrar
VII	(a omagen, e amostrat- a foi a quantos s' i foran juntar	a_omagen e a foi mostrar) a quantos s' i foran juntar

¹³ As cantigas colocadas na parte final de *To*, também referidas *To Ap.* (Apêndice de *To*).

VIII	(por que a vëen aorar muitas gentes e do seu ofertar.	por que a vëen aorar) as gentes e alg' ofertar
------	--	---

Neste caso, o importante não é resolver a inconsistência, senão reflectir sobre a sua origem. As variantes hipérmétricas não resultam numa cantiga impossível de interpretar musicalmente. Não se podem considerar erros de cópia, porque há concordância total entre os manuscritos. Não se podem considerar deslizes de composição, porque é altamente improvável que um trovador se tenha esquecido do esquema métrico por ele seleccionado. Muito mais provável é que a inconsistência textual provenha dos processos de trabalho de equipa, nomeadamente da continuação por terceiros –tarefeiros– de um esquema que terá sido iniciado por um trovador primário, mas sem deixar uma indicação explícita.

Outros casos de continuação inconsistente incluem a cantiga 173, que começa em versos agudos e continua, após uma lacuna textual, em versos graves (Parkinson 2008).

6. Complexidade total: a cantiga 72

6.1. Texto

Na cantiga 72 (*To Outras XIII, T 72, E 72*) temos inconsistência, na alternância entre versos de 8 sílabas e versos de 7 sílabas no verso inicial da estrofa, e também assimetria entre um estribilho em versos de 3 e 8 sílabas e a estrofa em versos de 8/7 e 5 sílabas.

O texto apresenta-se com numeração e anotação métrica nossa. Represento os estribilhos pelo sinal *R* para deixar claro os muitos encabalgamentos interestroféicos:

<i>R</i>	<i>Quen diz mal</i>	3
	<i>da Reia Espirital,</i>	8
	<i>log' é tal</i>	3
	<i>que mereç' o fog' infernal</i>	8
<i>I</i>	Ca non pode dela dizer	8
	mal, en que a Deus tanger	7
	non aja, que quis nacer	7
	dela por Natal.	5
<i>R</i>		
<i>II</i>	E desto vos quero contar	8
	miragre que quis mostrar	7

	Deus por sa Madre vingar	7
	dun mui mentiral	5
<i>R</i>		
III	que ena taberna bebeu	8
	e aos dados perdeu	7
	alg', e poren descreeu	7
	mui descomunal-	5
<i>R</i>		
IV	mente; ca a Deus dêostou	8
	e sa Madre non leixou,	7
	e en seus nembros travou	7
	come desleal.	5
<i>R</i>		
V	E u quis do ventre seu	7
	dizer mal, morte lle deu	7
	Deus come a fals' encreu	7
	que de razon sal.	5
<i>R</i>		
VI	Seu padre, quand' est' oiu,	7
	de sa casa_enton saiu;	7
	na via un morto viu	7
	ben d' i natural	5
<i>R</i>		
VII	que lle disse_atal razon:	7
	"Teu fillo, mui mal garçon,	7
	é mort' e en perdiçon,	7
	que nunca mais fal;	5
<i>R</i>		
VIII	non porque de Nostro Sennor	8
	disse mal, mais que da Flor,	7
	sa madre, disse peor.	7
	E poren sinal	5
<i>R</i>		
IX	te dou que o acharás	7
	pelas costas tod' atrás	7
	partid' e ll' o cor verás	7
	assi per igual,	5
<i>R</i>		

X	da testa e a serviz,	7
	porque da Emperatriz	7
	disse mal, Deus foi joiz,	7
	que pod' e que val".	5
R		
XI	E o padre foi log' ali	8
	e achou seu fill' assi	7
	como vos ja retraí,	7
	ben oistes qual.	5
R		

6.2. Inconsistência na estrofa

A alternância no verso inicial da estrofa é consistente nas três testemunhas, o que indica que fazia parte do original desta cantiga que terá entrado na compilação de *To, T* e *E*. Tratando-se de hesitação, se não engano, por parte dos continuadores, cabe ao editor considerar as opções regularizadoras: versos de 8 ou versos de 7 (Figura 3).

À primeira vista, parece lógico impor o verso de 8 sílabas, porque vem assim nas primeiras quatro estrofas e num total de seis das onze estrofas da cantiga. Mas essa solução implica uma estrutura estrófica polimétrica –8 7 7 5– anómala ao nível do *corpus*, porque não se encontra outro exemplo de cantiga zajalesca na qual o verso inicial da estrofa seja diferente de todos os outros que compõem as *mudanzas*. Há com certeza estrofas polimétricas, mas nessas, como no caso da cantiga 162, a polimetria consiste normalmente em alternar dois versos de cada medida nas *mudanzas*, ou na recapitulação na *vuelta* de um estribilho polimétrico. Além disso, a combinação de versos agudos de 7 e 8 sílabas sem formar um verso longo é quase inédita, aparecendo apenas na individualíssima cantiga 160 (Parkinson 1987: 40)¹⁴. Assim a regularização por versos de sete sílabas é, estruturalmente, preferível. A música apoia esta regularização, visto que os dois versos iniciais do verso se associam com a mesma melodia, que se ajusta a 7 e 8 sílabas pelo desdobramento de uma *conjuntura* (Figura 4).

Desenvolvo a seguir as emendas necessárias para implementar as duas regularizações. É preciso salientar que não se verifica qualquer variação relevante nos manuscritos, de maneira que todas as regularizações que não se baseiem em hiato ou sinalefa terão que ser conjecturais.

14 A cantiga 160 não é zajal, e incorpora uma variante muito elegante do *leixa-pren* da *cantiga de amigo*, na qual o segundo verso de cada dístico é remodelado no verso inicial do dístico seguinte, dentro de um esquema 7a8a4'B.

estr.	Original	7 7 7 7	8 7 7 7
1	Ca non pode dela dizer	8 Ca non pod' dela dizer	
2	E desto vos quero contar	8 E desto quero contar	
3	Que ena taberna bebeu	8 Que na taberna bebeu	
4	mente; ca a Deus d'ostou	8 mente ca Deus d'ostou ¹⁵	
		<i>ou</i> mente ca_a Deus d'ostou	
5	E u quis do ventre seu	7	E u el quis do ventre seu <i>ou</i> E u quis do ventre seu
6	Seu padre, quand' est' oi,	7	Seu padre, quand' esto oi
7	Que lle disse_atal razon:	7	Que lle disse atal razon
8	Non porque de Nostro Sennor disse mal mais que da Flor	8	Porque de Nostro Sennor disse mal, e que da Flor
9	Te dou que o acharás	7	?? Te digo que o acharás
10	Da testa e a serviz.	7	?? Da cabeça e da serviz
11	E o padre foi log' ali	8	O padre foi log' ali <i>ou</i> E o padre foi ali

CSM 72. Regularização

Para impor o esquema 8 8, é preciso emendar cinco versos. Os versos iniciais das estrofas V, VI e VII ajustam-se mais ou menos facilmente por substituir elisão por hiato; as estrofas IX e X são mais resistentes. Pelo contrário, a imposição do esquema 7 7 por conversão de versos de 8 a versos de 7, necessária em seis casos, é pacífica nas estrofas II, III, IV, e XI, e controversa na estrofa VIII, na qual o texto original *Non porque de Nostro Sennor / disse mal, mais que da Flor / sa madre, disse peor* condiz melhor com a narrativa, que conta como a vingança de Deus cai no tafur apenas quando blasfema contra a maternidade de Santa Maria (*E u quis do ventre seu / dizer mal, morte lle deu*, 27-28).

O caso interessante é o da primeira estrofa. Nas *CSM*, a estrofa inicial tem uma importância especial, porque funciona nos manuscritos como epítome da estrutura métrica e musical da cantiga. Na *mise en page* normal de *To* e *E*, apenas a primeira estrofa aparece musicada, e nas cantigas zajalescas a separação de estribilho e estrofa indica a estrutura estrófica. Portanto, se houver hesitação ou erro na disposição da estrofa inicial, corre-se o risco de a cantiga toda se deformar (Parkinson 1987).

15 O verbo *d'ostar* é transitivo: “que o chus non deostasse” (343.33); “per que foron del d'ostados” (38.32). Nas *CSM* a preposição *a* usa-se facultativamente para indicar o objeto directo preposto: “e a todos seus vezios / feria e d'ostava” (45.12); “sa lingua, con que a Virgen / severa mal d'ostando” (174.19); “que el e ssa Virgen Madre | santa e o seu bon prez / per que o mundo foi salvo | ante todos d'ostou” (238.12-13).

Na lição original do primeiro verso da estrofa I, *Ca non pode dela dizer*, não há a possibilidade de uma elisão normal, o que pode parecer fatal à generalização de versos de 7 sílabas. Também não há supressões nem substituições possíveis. Seria possível recorrer a uma apócope casual, *Ca non pod' dela dizer*, justificada por casos da terminação verbal *-sse* reduzida a *-ss*¹⁶. Encontra-se um caso semelhante na famosa cantiga 87 (Parkinson 1987), que tem, em todos os manuscritos, no último verso da primeira estrofa, o verso de seis sílabas: *na cidad de Pavia*, editado por Mettmann e Valmar como outro caso de apócope: *na cidad' de Pavia*¹⁷. Existe contudo uma explicação menos óbvia dos dois casos, a de reconhecer uma haplogogia métrica, *Ca non pode dela dizer, na cidade de Pavia*, –quer dizer a redução da sequência *-de de* a uma única sílaba.

É a rareza desta solução métrica, combinada com a sua incidência no verso inicial da primeira estrofa, que explica a inconsistência da cantiga 72. Na cantiga 87, o verso *na cidad' de Pavia* se coloca na *vuelta*, recapitulando um verso inequívoco de seis sílabas no estribilho, *sempre Santa Maria*, de maneira que a sua interpretação métrica não se ponha em causa. Na cantiga 72, pelo contrário, o verso teria de se interpretar sem qualquer modelo anterior. Bastava que um escriba desprevenido, incapaz de reconhecer o procedimento métrico, e sem a antevisão de consultar outras estrofas, emendasse este verso no registo central para restaurar a forma plena *pode*, assim desca-minhando a compreensão da estrutura métrica da cantiga pela equipa toda. Sem aprofundar a história textual desta cantiga, não podemos neste momento saber se a alteração se deve a uma continuação inconsistente ou a uma tentativa parcial de impor o esquema 8 7 7 5 numa cantiga inicialmente composta em 7 7 7 5. Editorialmente, parece aconselhável generalizar o esquema 7 7 7 5 tanto quanto possível.

6.3. Estribilho e *vuelta*

Entre o estribilho, com versos de 3 e 8 sílabas, e a estrofa em 7/8 e 5, não parece haver simetria. Rimaticamente a *vuelta* parece limitar-se à rima em *-al* do verso final da estrofa. Betti (2005: 71) seguindo uma indicação parentética de Mettmann (1986-1989, I: 238) sugere que o estribilho se pode analisar em apenas dois versos de 11 sílabas, resultando assim quase simétrico com o último elemento da estrofa, um verso de 12 sílabas. Na nossa terminologia, temos tanto no estribilho como na *vuelta* duas estruturas simultâneas, uma de versos curtos com rima própria, outra de verso longo,

16 “Que non catass’ sas maldades” (173.18); “que non quisess’ consentir” (14.38); “u compris’ ssa caridade” (45.39); “porque non perdess’ sa alma” (137.32). A apócope de *-do* em “segund’ disse Jhesu-Cristo” (288.42) pode ser castelhanismo.

17 Uma lição alternativa seria *na cidade Pavia*, embora esta construção toponímica (*a cidade N*) não se documente nas *CSM*.

assim explicitando a rima leonina dos versos longos do estribilho e a rima interna do último verso longo da estrofa.

<i>Quen diz mal da Reña Espirital,</i>	11A [3A+8A]
<i>log' é tal que mereç' o fog' infernal.</i>	11A [3A+8A]
Ca non pod' dela dizer	7b
mal, en que a Deus tanger	7b
non aja, que quis naçer dela por Natal.	12a [7b+5a]

A música confirma este juízo, visto que os dois versos longos do estribilho se associam com a repetição do mesmo elemento musical, que aparece outra vez como *vuelta* no verso longo final da estrofa. O motivo adapta-se ao verso de 12 sílabas pela estratégia de conversão musical já observada nas cantigas 32 e 162, a saber uma *conjuntura* que se desdobra em duas notas (Figura 5).

6.4. Estribilho e música

Resta a inconsistência ligeira da diferença silábica entre os versos longos do estribilho e a *vuelta*. Detecta-se possivelmente aqui uma sutileza que apenas alguns membros da equipa afonsina terão percebido, revelada pela associação da música ao texto.

Em todos os manuscritos há uma sequência de duas conjunturas no primeiro subverso do estribilho, nas frases *diz mal* e *é tal*, que se terão de desdobrar para musicar a *vuelta*. Na versão de *T* e *E*, a que se desdobra é a primeira conjuntura, de *diz*, que passa a incidir na palavra bissilábica *aja*. Em *To*, pelo contrario, desdobra-se a segunda conjuntura, de *mal* e *tal*, sobre as duas sílabas de (*a*)*ja que*. Essa solução nos sugere uma interpretação bissilábica de *mal* e *tal*, considerando-as palavras graves, *male*, *tale*, por paragoge¹⁸. Assim os versos do estribilho terão a mesma medida que o verso final da estrofa, e a simetria se restaura, na música se não no texto.

<i>Quen diz mal^e da Reña Espirital,</i>	12A [3*A+8A]
<i>log' é tal^e que mereç' o fog' infernal.</i>	12A [3*A+8A]
Ca non pod' dela dizer	7b
mal, en que a Deus tanger	7b
non aja, que quis naçer dela por Natal.	12a [7b+5a]

18 Wulstan (1994) sustenta que a paragoge é muito frequente nas *CSM*. Quase todos os exemplos citados por ele são casos de rima grave, sem implicações para a estrutura métrica. A notação 3* indica uma terminação aguda com paragoge (3 = 3').

7. Conclusão: composição e compilação

As complexidades da estrutura estrófica discutidas ao longo destas páginas revelam a multiplicidade de factores que podem ser relevantes para a edição crítica e a explicação do texto: a correspondência entre música e texto, a *mise en page* dos manuscritos, e os esquemas de repetição interna do *corpus* todo. Muitos textos têm uma evolução interna, que apenas se revela por uma tal arqueologia textual. Em alguns casos a imperfeição métrica resulta dos processos composicionais internos ao projecto afonsino, resultando assim radicados no texto de maneira a tornar a emenda impossível, ou ao menos pouco aconselhada.

Estes casos também se relacionam como o segundo eixo do projecto afonsino, a compilação. Três dos nossos exemplos principais (as cantigas 72, 162, e 407) fazem parte do grupo de Outras de *To*, que se encontra na parte final deste manuscrito, a seguir a dois grupos de *cantigas de festas*. Alisto abaixo as 16 cantigas deste grupo. Além destas duas cantigas, e de outras destinadas a preencher os espaços da nova estrutura compilacional do *códice rico* (Schaffer 2000; Parkinson-Jackson 2006), o grupo de Outras contém outra cantiga excluída das grandes compilações: a *cantiga das maias* (nº I de Outras, nº 406 da edição de Mettmann), que “falhou” por razões de inadequação genérica (Schaffer 2001). O grupo incorpora mais uma cantiga de género incerto (279, *Santa Maria, valed’ ai, Sennor*¹⁹) e duas cantigas que revelam problemas métricos (VII = E211 = F97, cuja estrofa final foi substituída em E para evitar uma repetição de rimas, e IX = E285 = F28, difícil por ter versos de 15 sílabas sem cesura).

To Outras

I	[406] <i>Esta e das maias</i>
II	T/E 112
III	T/E 108
IV	E 231
V	T/E 82
VI	T/E 162
VII	F 97/E 211
VIII	T/E 97
IX	F 28/E 285
X	E 279 <i>Santa Maria, valed’ ai, Sennor</i>
X ^{bis}	T/E 100

19 A cantiga 279 inicia-se como invocação directa “Santa Maria, valed’ ai, Sennor / e acorred’ a vosso trobador / que mal lle vai”, mudando bruscamente à terceira pessoa na quarta e última estrofa: “Que fez enton a galardoador / de todo ben e do mal sãador? / Tolleu-ll’ a fever e aquel humor / mao e lai”. Tem a forma métrica de um *rondel*, semelhante à da cantiga 41.

XI	<i>T/E</i> 88
XII	<i>T/E</i> 89
XII ^{bis}	[407]
XIII	<i>T/E</i> 72
XIV	<i>T/E</i> 83

Na cronologia de composição e compilação das *CSM*, este núcleo se explica habitualmente em termos sugeridos pela rubrica que precede ao grupo no próprio *To*: “Depois que el Rei fez estas cinco cantigas das cinco festas de nostro sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria” (*To*, f. 148r).

Nada nos obriga a aceitar esta explicação. A concentração de cantigas problemáticas neste núcleo nos sugere uma hipótese alternativa: que estas cantigas foram elaboradas durante a primeira fase de actividade da equipa das *CSM*, e que não se aproveitaram na compilação de *To* por vários motivos, em alguns casos por serem demasiado difíceis²⁰. Algumas entraram já na primeira centena de *T/E*, outras nas 2^a e 3^a centenas, e outras, como 407, foram excluídas definitivamente.

A dificuldade métrica não é apenas um problema editorial, é um factor que tem importância na história individual de cada cantiga, e na história das compilações. As condições de produção das *Cantigas de Santa Maria* –obra de equipa, obra de conjunto– revelam-se cada vez mais importantes para a compreensão do seu trajecto individual.

20 Em Parkinson-Jackson (2006: 168-172) o factor dificuldade se revela relevante para a explicação de deslocações de algumas cantigas dentro da centena inicial.

Apêndices

Cantiga 32 (T)

Frase musical dividida 7 + 3

To

Figura 1

CSM 162 (To Outras V)

To fol. 152 r

Vuelta com conjuntura e plica
To fol 152 r, col. B, pautas 3-4

Figura 2

Cantiga 72 (T 72)



Cantiga 72 (To Outras XIII)



Figura 3

Cantiga 72 (To Outras XIII)

Desdobramento de conjuntura nas mudanzas



Verso de 8 sílabas



Verso de 7 sílabas

Figura 4

Cantiga 72

Desdobramento de conjuntura na vuelta

To (Outras XIII)

T 72



estribilho



vuelta

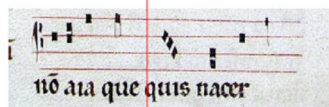


Figura 5

Bibliografia

- Anglés, H. (1943-1964): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central (3 vols., 1964, 1943, 1958).
- Betti, M. P. (1997): *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X de Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Betti, M. P. (2000): “Contributo ad una recognizione delle caratteristiche metriche delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X”, in A. Englebert *et alii* (eds.): *Actes du XXII^e Congrès de Linguistique et Philologie Romanes*. Tübingen: Niemeyer, vol. V, pp. 7-12.
- Betti, M. P. (2005): *Repertorio metrico delle ‘Cantigas de Santa Maria’ di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Cohen, R. (2003): *500 Cantigas d’Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C. P. – Tato Fontañá, L. (eds.) (2008): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía.
- Fidalgo Francisco, E. (2003): *As Cantigas de Loor de Santa María*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fidalgo Francisco, E. (2008): “A edición das *Cantigas de Santa Maria*: unha reflexión prévia”, in M. Ferreiro – C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontañá (eds.): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía, pp. 97-117.
- Hart, T. (1998): *A maneira de proençal. The Medieval Galician-Portuguese Lyric*. London: Queen Mary, University of London.
- Jakobson, R. (1960): “Linguistics and poetics”, in T. A. Sebeok (ed.): *Style in Language*. New York-London: Wiley, pp. 350-371.
- Mettmann, W. (1959-1972): *Alfonso X o Sábio. Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, 4 vols.
- Mettmann, W. (1986-1989): *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- Montero Santalha, J.-M. (2003): “A estrutura métrico-rimática da cantiga 100 das *Cantigas de Santa Maria*”, in B. N. Komissarov (coord.): *No espaço lusófono: materiais e artigos*. São Petersburgo: Editora da Universidade, pp. 220-232.
- Montero Santalha, J.-M. (online): *Cantigas*, in *Portal Galega da Lingua*: <<http://www.agal-gz.org>>.
- Montoya Martínez, J. (1998): “Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*”, *Cantigueiros* 10, pp. 61-84.
- Parkinson, S. (1987): “False refrains in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Portuguese Studies* 3, pp. 22-55.
- Parkinson, S. (1998): “Two for the price of one: on the Castroxerix *Cantigas de Santa Maria*”, in D. W. Flitter – P. Odber de Baubeta (coords.): *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, Birmingham 1998*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, pp. 72-88.
- Parkinson, S. (1999): “Meestria métrica: metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa Maria*”, *La corónica* 27.2, pp. 21-35.
- Parkinson, S. (2006): “Rules of hiatus and elision in the Galician-Portuguese lyric: the view from the *Cantigas de Santa Maria*”, *La corónica* 34.2, pp. 113-133.

- Parkinson, S. (2007): “The evolution of *cantiga* 113: composition, recomposition, and emendation in the *Cantigas de Santa Maria*”, *La corónica* 35.2, pp. 227-272.
- Parkinson, S. (2008): “A *cantiga* 173: uma composição híbrida?”, Comunicação apresentada no *IXº Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas, Funchal, agosto de 2008*.
- Parkinson, S. (no prelo): “Towards a new edition of the *Cantigas de Santa Maria*”, in J. Whetnall – A. Deyermond (eds.): *Papers from the XVII Colloquium*. London: Queen Mary, University of London.
- Parkinson, S. – Jackson, D. (2006): “Collection, composition, and compilation in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Portuguese Studies* 22, pp. 159-172.
- Schaffer, M. E. (2000): “The ‘evolution’ of the *Cantigas de Santa Maria*: The relationships between MSS T, F and E”, in S. Parkinson (ed.): *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*. Oxford: Legenda, pp. 186-213.
- Schaffer, M. E. (2001): “‘Ben vennas mayo’: A ‘failed’ *cantiga de Santa Maria*”, in A. Cortijo Ocaña – G. Perissinotto – H. L. Sharrer (eds.): *Estudos Galegos Medievais*. Centro de Estudos Galegos, University of California Santa Barbara, pp. 97-132.
- Spanke, H. (1958): “Die metrik der Cantigas”, in H. Anglés (1943-1964): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III. *La música*. Barcelona: Biblioteca Central, pp. 189-238.
- Tavani, G. (1990): *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação.
- Valmar, L. de Cueto, Marqués de (1889): *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*. Madrid: Real Academia Española.
- Wulstan, D. (1994): “Pero cantigas...”, *Cantigueiros* 6, pp. 12-29.
- Wulstan, D. (1996): “Decadal songs in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Cantigueiros* 8, pp. 35-58.

Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci

Marco Bernardi
Università degli Studi di Perugia

1. Gli interessi culturali di Colocci e la sua biblioteca

Se gli interessi culturali di Angelo Colocci (Jesi, 1474-Roma, 1549)¹ ed il suo lavoro filologico non fossero esistiti o fossero stati affatto differenti da ciò che furono, si conoscerebbe assai meno di quanto oggi si conosce intorno alla lirica galego-portoghese. Come è noto, si deve infatti all'umanista marchigiano la conservazione in due canzonieri (*B* e *V*) da lui fatti copiare probabilmente negli anni '20 del XVI secolo, di un numero notevolissimo di testi relativi a questa tradizione lirica non altrimenti noti. Ma quali erano gli interessi culturali di Angelo Colocci? Rispondere a questa domanda presenta alcune difficoltà, non certo per mancanza di materiale, bensì, piuttosto, per la sua sovrabbondanza. Gli interessi di questo umanista, infatti, furono disparati e numerosi; in ogni caso una rapida ricognizione su alcuni *item* della sua notevolissima biblioteca potrà costituire un provvisorio abbozzo di risposta². La collezione libraria di un umanista, infatti, può essere considerata come un sistema e un campo di forze in cui si intrecciano e da cui si dipartono interessi e relazioni intellettuali; essa finisce per essere in un certo senso non solo l'indice delle fonti da lui impiegate nei suoi scritti, ma anche –per utilizzare una formulazione eliotiana– il “correlativo oggettivo” del suo universo mentale personale, capace di indicare metonimicamente lo sfondo culturale e intellettuale su cui si articolano le sue riflessioni.

Volendo dunque delineare i nuclei principali che costituiscono questa collezione se ne potranno indicare tre, con l'avvertenza che essi si intersecano e si sovrappongono in vari punti. Li designeremo –per semplicità e chiarezza– come nucleo *canonico-tradizionale*, sezione *moderna* e sezione *personale*.

1 Sul personaggio si vedano i due imprescindibili volumi Ubaldini (1969) e Fanelli (1979) oltre agli *Atti del Convegno* (1972). Nuovissimi contributi sono ora in Bologna-Bernardi (2008); sugli interessi letterari, le letture e le modalità di lavoro filologico di Angelo Colocci sia lecito rimandare all'edizione di un suo celebre zibaldone: Bernardi (2008).

2 Sulla ricostruzione della biblioteca colocciana si vedano Lattès (1931), Michelini Tocci (1972), Bianchi (1990), Bologna (1990) e il recentissimo Bologna (2008); sulla sezione “napoletana” della biblioteca vid. Bernardi (2008b). Per una visione complessiva sulla questione e per le notizie essenziali relative a ciascuno dei codici e stampati colocciani che si avrà occasione di citare nel corso di questo lavoro, sia concesso rimandare a Bernardi (2008a).

Il nucleo *canonico-tradizionale* accoglie le opere fondamentali per la formazione di un uomo colto del tempo di Colocci cioè, sostanzialmente, le letture tipiche di un canone di studi tardo medievale o quattrocentesco che rispecchia, con le debite integrazioni, il sistema delle *artes liberales*. Vi si trovano opere latine in senso lato grammaticali come quelle di Varrone (Vat. lat. 3309)³, Donato e Servio (Vatt. latt. 2725, 2753), Prisciano (Vatt. latt. 1487, 2713, 2725) e ovviamente le opere di autori canonici come quelle di poeti quali Virgilio (il celebre “Virgilio mediceo”, oggi Firenze, Laur. lat. XXXIX, o i Vatt. latt. 1576, 1586 e l’incunabolo Inc. II. 16) con i suoi commenti (Prisciano, Fulgenzio e Servio: Vatt. latt. 2725 e 3898), Orazio (Vatt. latt. 2770, 3257 e l’aldina Ald. III. 1) con il commento di Porfirione (Vat. lat. 3309), Persio (Vat. lat. 1662), Catullo, Tibullo e Propertio (Inc. II. 200 e Inc. III. 18), Ovidio (i testi a stampa Aldd. III. 16-18, Inc. II. 121 e la versione italiana in ottave Vat. lat. 4822); di prosatori come Livio (Aldd. III. 79 e I. 44, Inc. S. 4), Seneca (R. I. V. 101), Tacito (R. I. II. 994), presente anche in miscellanea con Svetonio (Vat. lat. 4498) che troviamo invece isolato in un manoscritto e in un volume a stampa (Vat. lat. 2966 e R. I. II. 1012); infine un cospicuo numero di orazioni ed epistole di Cicerone (Vatt. latt. 1751, 1754, 2713 e Incc. II. 151 e S. 125-126). Cicerone, giusta il canone, è anche il teorico di retorica meglio rappresentato con due codici del *De oratore* (Vatt. latt. 1708 e 1495) a cui vanno aggiunte le quattro copie della *Rhetorica ad Herennium* a lui falsamente attribuita (Vatt. latt. 2895, 2896, 2898, 2900); poi abbiamo un codice di retori tardi e medievali (Fortunaziano, Rutilio Lupo, Aquila romano: Vat. lat. 2914). Anche Aristotele ed i suoi commenti sono presenti in biblioteca, più per il *côté* filosofico e retorico che per quello dialettico (Inc. II. 114; Vatt. latt. 1494, 2902, 3404; Ottob. lat. 1882; Vat. gr. 252). Infine troviamo opere d’argomento filosofico (ancora Cicerone: Vatt. latt. 1758, 2888, 2893, 2910; ma anche Boezio: Vatt. latt. 4252, 4788 e Cassiodoro: Inc. IV. 560 [2]) e a carattere enciclopedico e scientifico al modo antico (la *Naturalis Historia* di Plinio Vat. lat. 3861 e R. I. II. 999; Isidoro, Vat. lat. 2902; i *De re rustica* di Varrone –Inc. IV. 136 e R. I. IV. 890– e Catone, Vat. lat. 3390) e inoltre le opere di Erone e Euclide (Vatt. gr. 1054 e 1043), miscellanee di matematica (Vat. lat. 3902), geografia (Vat. lat. 3715) e medicina (Vatt. latt. 4471 e 4797) o ancora opere di storia antica (il già citato Livio e Nepote, Vat. lat. 1916), ma anche gli scritti di qualche padre della Chiesa (per esempio nelle miscellanee Vatt. latt. 3835 e 3836).

La sezione *moderna*, che accoglie invece opere di contemporanei di Colocci o di autori quattrocenteschi, andò arricchendosi verosimilmente per tutta la vita di Colocci. Essa comprendeva una nutrita collezione di edizioni aldine (per lo più, come si sarà già notato, di autori classici greci e latini) e le opere di grandi storici e umanisti del Quattro

3 Quando non diversamente indicato le segnature si intendano come segnature della Biblioteca Apostolica Vaticana: di qui in poi BAV.

e del Cinquecento come Leonardo Bruni e Flavio Biondo⁴ o i contemporanei Raffaele Maffei (R. I. II. 1066), Jacopo Filippo Foresti e Marcantonio Sabellico, le opere dei quali sono risultate essere state fonti per le annotazioni colocciane solo in seguito agli studi da me condotti per l'edizione del Vat. lat. 4831, dal momento che le ricognizioni relative alla biblioteca fino ad ora non avevano mai dato conto della presenza di questi testi sugli scaffali dell'umanista⁵. Abbiamo poi le opere di intellettuali del *milieu* napoletano frequentato in gioventù, tra i quali spiccano i nomi di Sannazzaro e Pontano (con una notevole collezione di autografi: Vatt. latt. 2837-2843), e dei poeti dell'accademia e della corte aragonese⁶. Infine occorrerà supporre che nella biblioteca colocciana fossero presenti le edizioni dei poeti contemporanei curate dall'umanista stesso, come quelle del Cingulo, di Serafino aquilano, di Elisio Calenzio, dello Staccoli, del Giustolo e del Massimi, uscite a Roma da Besicken nei primi anni del XVI secolo⁷, così come sono tuttora presenti cospicue antologie manoscritte di epigrammi e testi di poeti contemporanei (per esempio Vatt. latt. 2833-2836, 2874, 3352, 3353, 3388, Ottob. lat. 2860).

La sezione che si è indicata come *personale*, infine, rivela gli interessi più specifici –appunto– della personale ricerca intellettuale di Angelo Colocci. Essa raccoglie un gran numero di codici miscelanei di agrimensura, metrologia, geografia, cosmografia (Vatt. latt. 3132, 3893-3896, 3904-3906, 5394, 5395), segno del grande interesse colocciano –come si vedrà meglio in seguito– per questo originale campo di studi; ma anche di antiquaria e archeologia, come dimostrano le raccolte di epigrammi dei quattro stampati Vatt. latt. 8492-8494 e R. I. II. 947⁸. A questa sezione può anche essere ricondotta l'esorbitante massa di grammatiche, scritti di retorica, di teoria poetica e letteraria delle più disparate tradizioni ed epoche (a quelle già citate si potranno aggiungere ad esempio le opere moderne del Leto –Vat. lat. 2727– o quelle del Barzizza e del Nubiario –Vat. lat. 2728– o ancora di Pietro Crinito –Vat. lat. 2917–). Qui Colocci

4 Flavio Biondo è ricordato in due voci di altrettante liste di libri: “Blondi Romae, Tri. Tabule” (Vat. lat. 3903, f. 227v) e “Blondi omnia opera” (Vat. lat. 14065, f. 53r), tra le quali saranno state anche le *Historiarum ab Inclinazione Romanorum Decades* che sono una delle probabili fonti impiegate in Vat. lat. 4831 (cfr. Bernardi 2008: 93, 297 e 300). Quanto al Bruni, invece, Colocci possedette le sue traduzioni da Aristotele di Vat. lat. 1494 e forse Ottob. lat. 1882, quelle da Plutarco di Vat. lat. 1883 e altre in Vatt. latt. 2906 e 3441 (ff. 205r-225r: per di più probabilmente autografe), oltre ad una raccolta di opere in Vat. lat. 1561 (si veda, per ciascuno di questi *item* e per i rimandi bibliografici relativi Bernardi 2008a). Inoltre, in due liste di libri troviamo ancora “Novelle di Leonardo Aretino” (Vat. lat. 3903, f. 224v) e “Leonardo, De Temporibus” (Vat. lat. 14065, f. 56r).

5 Si veda in merito Bernardi (2008): *ad indicem sub vocibus* Foresti e Sabellico.

6 Per questa sezione della biblioteca colocciana rimando a Bernardi (2008b).

7 Sul tema si veda Campana (1972). Dallo studio del codice Vat. lat. 4831 è recentemente emerso anche il probabile progetto di un'edizione postuma –poi non realizzata– dell'opera volgare del poeta Antonio Tebaldeo (1463-1537), contemporaneo e amico dell'umanista e di Pietro Bembo (cfr. Bernardi 2008: 64-77, 113-114, Tabelle III, III.1., III.2.).

8 Sui quali si veda Buonocore (2006).

avrà collocato anche le opere di autori oggi meno noti, provenienti dalle sue stesse regioni d'origine (tra Marche, Abruzzi e Umbria), scegliendoli per ragioni affettive, ma forse soprattutto di comparazione linguistica (si cita qui solo l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, la cui presenza tra le letture di Colocci, messa in dubbio da Fanelli, è ora dimostrata grazie agli studi sul Vat. lat. 4831; cfr. Fanelli 1979a: 186 e Bernardi 2008: 90-91).

Ragioni di comparazione linguistica saranno state alla base anche dell'accumulo di opere scritte nelle diverse varietà linguistiche romanze, talora d'argomento non strettamente letterario. Per l'area iberica abbiamo ad esempio trattati di medicina, di morale e teologia, di scacchi e cronache (Vatt. latt. 4797-4802, 4804-4806: non sempre però di appartenenza colocciana certa)⁹, oltre alle due operette di Francisco de Moner y Barutell in catalano e castigliano sulle quali Colocci si sperimentò come traduttore (*El anima d'Oliver* e *La noche*, in Vat. lat. 4802: le traduzioni colocciane sono in Vat. lat. 4818); a queste vanno naturalmente aggiunte le due copie dei canzonieri galego-portoghesi Vat. lat. 4803 (*V*) e Lisboa, Biblioteca Nacional, Cod. 10991 (*B*).

Per l'area gallo-romanza, accanto al celebre canzoniere provenzale *M* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12474) occorrerà citare il celebre codice con testi di Arnaut Daniel e Folquet de Marselha tradotti dal Casassagia (Vat. lat. 4796), il manoscritto francese dei *Faits de Romains* (Vat. lat. 4792), il "Boetius *De consolatione* in lingua gallica" (Vat. lat. 4788), la miscellanea –di dubbia attribuzione– Vat. lat. 7182 e il dizionario latino-francese del XIV secolo Vat. lat. 2748 che stranamente non ha ancora ricevuto tutta l'attenzione che meriterebbe.

Infine abbiamo la tradizione lirica italiana delle origini, con il celebre Canzoniere Vaticano (Vat. lat. 3793) e la sua specialissima copia Vat. lat. 4823 sulla quale si è soffermato magistralmente Corrado Bologna in due interessantissimi saggi (Bologna 1993, 2001). A questi si devono aggiungere le opere di alcuni autori italiani che si stavano proprio in quegli anni organizzando entro le strutture rigide di un canone: Petrarca *in primis* (Vat. lat. 4787)¹⁰, ma anche Dante –della cui presenza nella biblioteca colocciana non rimane tuttavia traccia se non nei numerosissimi appunti che fanno riferimento alla sua opera– e Boccaccio (Vatt. latt. 4813-4815).

Per completare la sezione *personale* della biblioteca occorre far menzione dell'enorme numero di zibaldoni e quaderni di lavoro che, a loro volta, ripropongono al loro interno, in maniera per lo più caotica e disorganica, le stesse ripartizioni entro le aree

9 Su questa sezione della biblioteca si veda Fanelli (1979b).

10 Sul codice si veda Bernardi-Bologna-Pulsoni (2008); a questo codice occorrerà aggiungere anche almeno un esemplare delle opere latine del poeta da scegliersi tra la stampa veneziana di Simon di Lovere del 1501 o l'altra di Simone Papiense detto Bevilacqua del 1503; anche se l'esemplare propriamente appartenuto a Colocci non è stato individuato, lo studio del Vat. lat. 4831, anche in questo caso, ha permesso di rilevare la presenza di una di queste edizioni sugli scaffali della biblioteca dell'umanista (cfr. Bernardi 2008: 85-86 e rimandi).

di interesse appena delineate. Questi codici, possono essere ripartiti –per tipologia– entro quattro categorie:

- raccolte di *excerpta* (come i già indicati codici d'agrimensura);
- raccolte di appunti disparati (come i Vatt. latt. 3903, 3450, 4817, 4818...);
- raccolte di elenchi (come il Vat. lat. 3217 che contiene liste di libri, liste di parole tratte da letture varie, indici metrici e indici topografici di canzonieri, elenchi di nomi d'autori; o ancora i numerosi codici costituiti esclusivamente da elenchi di vocaboli tratti da autori classici come i Vatt. latt. 4042-4044, 4048, 4057, 4059);
- forme che ibridano le tre appena indicate (il Vat. lat. 4831 è appunto forse il miglior esempio di questa tipologia, dal momento che raccoglie *excerpta* dal *De Amore* di Andrea Cappellano, brani volgarizzati dalle opere latine di Petrarca e di storici rinascimentali, appunti linguistici e biografici su poeti volgari, provenzali e italiani, antichi e moderni, l'incipitario di un canzoniere tebaldeano e liste di nomi di poeti).

Occorre tuttavia ancora precisare che la biblioteca di Colocci rimane da ricostruire nella sua interezza, o piuttosto nelle sue fasi evolutive, giacché si deve tenere almeno presente che in questo senso il sacco di Roma del 1527 avrà costituito un punto di discriminazione, comportando probabilmente perdite notevoli per l'umanista. Soprattutto la ricostruzione di questa collezione deve ancora essere intrapresa in modo sistematico e rigoroso, attraverso una visione diretta di edizioni a stampa e codici custoditi presso la BAV, attraverso lo studio degli inventari finora noti e solo parzialmente editi¹¹ e degli elenchi di libri che senza alcuna sistematicità si scoprono qua e là negli zibaldoni del prelato¹².

2. Il metodo e i nuclei tematici del lavoro filologico di Colocci

La rapida ricognizione intorno alla collezione libraria di Colocci –della quale qui si sono abbozzati solo i tratti salienti– ci restituisce già da sé sola l'immagine di un in-

11 Bianchi (1990) si occupa dell'inventario in buona parte di mano di Colocci che si trova ai ff. 50r-63r del codice Vat. lat. 14065. Gli altri tre sono, in ordine cronologico di redazione, quello conservato nei ff. 44r-63r di Archivio della Biblioteca Apostolica Vaticana, tomo 15, redatto vivente Colocci, anteriormente al 1549; quello conservato nei ff. 4v-5v di Vat. lat. 3963, compilato dal Sirleto nel 1549 alla morte dell'umanista (edito in Mercati 1937: 542-545); quello conservato nel Vat. lat. 3958, ai ff. 184r-196r, scritto nel 1558 al momento dell'ingresso dei libri nei fondi della Vaticana. Resta il quarto inventario che è, in realtà, quello della biblioteca di Fulvio Orsini, datato 1602, anno dell'ingresso nel patrimonio della Vaticana delle collezioni di questo personaggio dopo la sua morte. Esso può essere letto nel codice Vat. lat. 7205 ai ff. 1r-52r e reca, per ciascun *item* appartenuto a Colocci, l'indicazione –non sempre affidabile– di questa provenienza (edito in De Nolhac 1887: 334-396).

12 Di questi –ma altri ancora nuove ricognizioni potranno far emergere– dà notizia Bologna (2008: 13-14). La sede mi pare appropriata per dare notizia del fatto che con Corrado Bologna si è avviato un progetto di ricerca relativo alla ricostruzione della biblioteca colocciana secondo le linee guida qui molto sinteticamente tratteggiate: si attende dunque la prossima riapertura della BAV per il completamento di questi lavori e per le numerose verifiche ancora necessarie.

telletuale dotato di una curiosità onnivora. Se poi si prendesse tra le mani qualcuno di questi libri, lo si aprisse e lo si sfogliasse anche rapidamente, l'impressione ne verrebbe ulteriormente confermata e rinforzata. Subito ci si imbatterebbe in testi a stampa o manoscritti fittamente postillati nei margini e negli spazi interlineari, in masse poderose e apparentemente caotiche di appunti che ci mostrano una mente inquieta che torna frequentemente sulle proprie riflessioni per correggere e avanzare aggiungendo particolari ed esempi. Per questo nei suoi zibaldoni talvolta troviamo redazioni plurime degli stessi testi o dello stesso tipo di appunti od elenchi. Colocci raccoglie infatti senza sosta materiali da tutte le fonti disponibili per comprovare con il maggior numero di esempi possibile il proprio punto di vista o piuttosto per costruirne induttivamente uno che sia il più solido e documentato possibile. Il materiale così accumulato è perciò continuamente interrogato e reimpiegato, rievocato, nella progressiva costruzione di un discorso intorno ad alcuni centri tematici fondamentali.

Tra questi uno dei più significativi e di più lunga durata negli interessi intellettuali dell'umanista, è quello *de ponderibus et mensuris*. Questa ricerca acquisì negli anni connotati e articolazioni sempre nuove e sempre nuovi oggetti di indagine. Essa dovette muovere probabilmente a partire dallo studio della metrica delle diverse tradizioni liriche romanze, come provano i numerosi appunti e le numerose sigle di carattere metrico-prosodico e ritmico-strofico che si dispiegano nei margini dei canzonieri di cui si è poc'anzi fatta menzione¹³. Colocci sarà poi stato spinto a ricercare le origini antiche e classiche dei fenomeni che poteva osservare in atto nelle tradizioni letterarie volgari. Per questo probabilmente accumulò un gran numero di testi di grammatica, retorica e metrica da cui a mano a mano estraeva passi ed esempi funzionali al suo personale percorso di ricerca, che poi annotava sui suoi quaderni –si pensa specialmente a Vat. lat. 4817 e Vat. lat. 3903– tentando di tratteggiare le tappe di un percorso evolutivo che dalla metrica quantitativa e musicale classica conduceva –attraverso le sperimentali ibridazioni della poesia tardoantica e mediolatina– alle forme ben note della poesia rimica e accentuativa romanza¹⁴. Ma la sua prospettiva non si fermava a questo, e dalla misurazione del verso e della parola dovette prevedere di estendersi ad ogni altro aspetto misurabile del reale, nel progetto ambizioso di una storia universale della misurazione¹⁵.

Colocci dunque, come si diceva, raccolse in un cospicuo numero di zibaldoni *excerpta* da opere classiche (greche e latine), medievali, ma anche moderne, che potessero riguardare il tema, e soprattutto costellò i fogli dei suoi canzonieri e le pagine dei

13 Fondamentali per quanto riguarda questo tipo di annotazioni colocciane sono i lavori di Pérez Barcala, tra i quali occorrerà menzionare almeno Pérez Barcala (2008).

14 Sul tema si veda Avesani (1972).

15 Su questo incompiuto progetto di cui tanti sono i materiali preparatori rimastici si veda Lattès (1972a, 1972b) e Bologna (1990).

suoi quaderni di lavoro di appunti sulla metrica mediolatina e volgare, di annotazioni retoriche e relative a ritmo, prosodia, ripartizione strofica e rimica dei testi, in un continuo confronto con le teorizzazioni e le realizzazioni degli antichi, nella costante ricerca di appigli il più possibile sicuri per ancorare le tappe salienti di una ricostruzione diacronica ed evolutiva dei fenomeni che lo interessavano. È perciò principalmente questo genere (ma non solo) di annotazioni che ci mostrano Colocci come una personalità la cui modalità di ricerca scientifica si rivela genuinamente induttiva. Il suo approccio risulta insomma poco incline all'approssimazione in vista di una normalizzazione o normativizzazione: atteggiamento proprio invece, ad esempio, di un Bembo alle prese con il grande affresco normativo sincronico (e di una sincronia appiattita sull'aureo modello trecentesco, dunque quasi acronico nella sua antichità) delle *Prose della volgar lingua*. Colocci ci appare invece restio all'esclusione dell'elemento aberrante ed eccezionale; anzi: egli sembra dominato da un fascino per l'eccentrico e per ciò che i suoi contemporanei consideravano appena (la poesia mediolatina, la storia di metrica e metrologia, le tradizioni di certe aree romanze come la provenzale e soprattutto l'iberica e galego-portoghese in specie).

Questa sua originale disposizione intellettuale fa di lui in molti casi –pur con i limiti talora di una certa ingenuità e imprecisione da *amateur* o da pioniere– un precursore. Tuttavia furono forse questa curiosità onnivora, questo procedere induttivamente per accumulo continuo di materiale, questo continuo interrogare e correggere e continuamente aggiungere, ad impedirgli in molti casi di giungere ad una sintesi completa ed organica delle sue convinzioni nei diversi campi cui si applicò il suo *ingenium*.

3. Legittimità e limiti di una sintesi relativa al pensiero colocciano

Se ci si ponesse perciò il problema di una ricostruzione organica e completa del pensiero e delle acquisizioni teoriche e concettuali degli studi di Angelo Colocci, fino a che punto sarebbe possibile spingersi nel tentare di offrirne una sintesi? Organicità e completezza, infatti –come in parte si è detto e come ben sa chi ha avuto modo di occuparsi anche solo tangenzialmente degli zibaldoni lasciati da questo erudito– non sono due caratteristiche che tipicamente lo contraddistinguono. Le postille, le brevi annotazioni, gli appunti di Colocci sono infatti i nodi puntiformi di un universo concettuale *in fieri* e dunque in continua espansione. Se dunque una sintesi è possibile, lo è solo fino al punto che Colocci ha fermato sulla carta sotto forma di testi un po' più estesi: di solito non più di poche pagine. Nonostante la loro incompiutezza queste pagine possono essere considerate l'ultima tappa raggiunta stabilmente nel lavoro di ricerca, riflessione e annotazione di Colocci: il luogo testuale di una sintesi approssimativa sì, ma provvisoriamente accettabile, dopo la quale –si deve credere– le operazioni di annota-

zione e ricerca dovettero continuare. Queste pagine servivano allora a fissare alcuni punti fermi: non approdi certi e definitivi, ma rade in cui soffermarsi a riprendere fiato e dalle quali ripartire in un progressivo affinamento dell'investigazione. Tappe, appunto, non approdi.

Tentare una sintesi, perciò, potrebbe risultare un'operazione di falsificazione se spinta oltre a certi limiti. Ma come definire appunto questi limiti? La *natura* e la *forma di conservazione* stesse del materiale collociano sono le entità che li definiscono. Parlando di *natura* del materiale collociano intendo alludere al fatto che esso ha per lo più l'impalpabile consistenza del pulviscolo, o al più della sabbia e ben rare sono più estese e compatte concrezioni. Fuor di metafora, la ricerca su Angelo Colocci e i suoi studi non può che partire dall'esame microscopico di varie tipologie di annotazione che si possono organizzare in una scala di estensione, complessità e organicità crescenti:

– in primo luogo troviamo il pulviscolo delle *glosse in margine a libri* a stampa e manoscritti (opere d'autori classici, canzonieri di lirica volgare, opere di storia, grammatica e retorica, astronomia e geografia): uno studio sistematico di questo tipo di annotazioni rimane in gran parte ancora da fare se si escludono i già citati lavori di Corrado Bologna intorno al Vat. lat. 4823 e di Gerardo Pérez Barcala intorno ad *M* (Pérez Barcala 2000, e si veda anche Gutiérrez García-Pérez Barcala 1999), ai quali mi sia concesso accostare lo studio in corso di pubblicazione sulle postille dell'esemplare di recentissima scoperta presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano delle *Prose* bembiane, appartenute a Colocci (Ambr. S. R. 226; cfr. Bernardi 2009, in corso di stampa);

– appena poco più organizzati sono i *lunghe elenchi di vocaboli* che Colocci trasse dalle sue letture, interessanti soprattutto nella misura in cui sono punteggiati qui e là di osservazioni linguistiche (lessicali, morfosintattiche, metrico-retoriche), in qualche caso appena raffinate attraverso un'organizzazione alfabetica e riordinate grazie all'impiego di copisti¹⁶;

– altri zibaldoni contengono invece *aggregati farraginosi di appunti* (metrici, linguistici, antiquari, storici, biografici...) raramente più estesi di una mezza pagina, anch'essi talvolta organizzati entro sezioni tematiche dai titoli come "preterito", "diphthongi", "Consonantia", "Rhythmi" (si pensa anche in questo caso al Vat. lat. 4817 o al 3903 o a quella particolarissima raccolta di facezie e storielle risibili che è il Vat. lat. 3450¹⁷);

16 Emblematico e interessante è ancora il caso degli elenchi di vocaboli tratti da Francesco da Barberino, Petrarca e re Roberto d'Angiò (in realtà Graziolo Bambaglioli) contenuti in Vat. lat. 3217, o quelli di vocaboli provenzali e italiani di Vat. lat. 4818, mentre segnalo per la prima volta un'elenco di voci tratte dal proemio del Decameron ai ff. 275r-278r di Vat. lat. 4817 (seguono voci tratte dal Corbaccio).

17 Su questo codice si veda Smiraglia (1972).

– infine abbiamo le concrezioni appena poco più estese di *qualche pagina di riflessioni*, di cui si è già parlato come di tappe parziali del percorso di ricerca di Colocci. In esse però spesso forse le ambizioni da scrittore dell'umanista sembrano prendergli la mano e guidarlo lontano dagli intenti cui la stesura del testo era stata intrapresa. La narrazione allora si fa prolissa e la stanchezza forse interviene a interrompere la scrittura ben prima che egli possa pervenire ad una esposizione completa del suo punto di vista¹⁸.

Il secondo elemento che definisce i limiti di una possibile operazione di sintesi del pensiero e degli studi colocciani è quella che si è indicata come *forma di conservazione* del materiale. Gli zibaldoni colocciani, infatti, non sono solo il risultato di una stratificazione di operazioni filologiche di glossa e annotazione scaglionate nel tempo, ma in molti casi di un ulteriore “rimescolamento” di questo materiale stratificato. Molti di essi –ad esempio i Vatt. latt. 3903, 3217, 3450, 4831, 4817, 4818, per citare solo alcuni tra i più interessanti– non sono necessariamente e interamente –o comunque non lo sono con certezza– frutto della volontà autoriale di riordino del proprio materiale di lavoro secondo criteri univoci. È fortemente probabile infatti –almeno in alcuni casi– che Colocci lavorasse contemporaneamente su più fascicoli sciolti, portando avanti più direzioni di ricerca. Successivamente questi fascicoli possono essere stati aggregati in sillogi –da Colocci stesso, ma anche da eredi, amici, bibliotecari...– dopo ricognizioni spesso sommarie.

Certo, entro questi codici è dato rintracciare nuclei organici e coesi ed è interessante notare che questi nuclei molto spesso coincidono con singole unità codicologiche –singoli fascicoli– che compongono il manoscritto¹⁹. Questo però non si può dire *a priori* di *tutto* il materiale che troviamo oggi radunato entro la medesima legatura, sicché, come opera previa, occorre prevedere un esame e un riordinamento –laddove e fin dove possibile– del contenuto degli zibaldoni, portando avanti in parallelo anche lo studio del dato materiale: i diversi tipi di inchiostro impiegati, lo stato codicologico e la fascicolazione del pezzo, l'identità e la distribuzione delle filigrane, gli eventuali sistemi di doppia numerazione delle carte.

18 Si ha alla mente particolarmente un passo famoso –parzialmente edito da DeBenedetti (1995: 197-198)– di Vat. lat. 4817 (ff. 8r-9r) in cui Colocci paragona la fioritura e il prestigio della poesia metrica latina ad una grande quercia che pose in ombra le altre manifestazioni poetiche più modeste e popolari, le quali però risorsero con la rovina dell'impero romano e l'avvento del Cristianesimo. Qualche altra pagina di prosa che potrebbe sembrare una seconda redazione di questi appunti si trova ai ff. 138r-141v dello stesso manoscritto, ma qui il discorso si dilata nella descrizione idilliaca di una sorta di età dell'oro.

19 Questo risulta particolarmente evidente per esempio per il Vat. lat. 4831, per cui si veda Bernardi (2008: 13-30).

4. L'edizione degli zibaldoni colocciani e l'incrocio dei dati

Se dunque l'aspetto e l'identità attuale degli zibaldoni non corrisponde necessariamente alla volontà dell'autore, o ad un'ipotetica identità originale di questi libri, ci si può domandare qual sia il significato e quale la legittimità di una proposta di edizione di questi singolari *item* della biblioteca di Colocci. Tre considerazioni possono forse provvisoriamente rispondere a questo interrogativo.

In primo luogo occorre premettere l'ovvia considerazione che ogni codice costituisce un caso a sé che va sottoposto nella sua specificità e globalità ad uno studio attento e dettagliato. Se infatti non si può *a priori* dire che i singoli codici siano frutto della volontà autoriale di aggregazione del materiale, nemmeno lo si può *a priori* escludere sulla base della semplice constatazione che essi raccolgono materiale eterogeneo. Anche perché a chi ha consuetudine con questi manufatti non sfugge, almeno intuitivamente, che una certa "aria di famiglia" lega spesso i diversi materiali che li compongono²⁰. Insomma: occorre studiarli e comprenderli nel dettaglio e nel complesso per valutare se la loro fisionomia corrisponde a volontà autoriale.

In secondo luogo, fornire l'edizione dello stato attuale dei codici ha in ogni caso una sua legittimità: riordinarli smembrandone idealmente le sezioni e ricombinandole in maniera più ordinata e organica non sarebbe invece probabilmente un'operazione interamente legittima dal momento che, in molti casi, questi volumi organicamente ordinati forse non furono mai, nemmeno nelle intenzioni di Colocci. In altre parole non è forse del tutto logico sostituire un arbitrio certo (quello dell'editore) con un altro solo ipotetico e tutto da verificare (quello rappresentato dalla forma degli zibaldoni, conservataci dalla tradizione), specie se si considera che l'identità attuale dei codici ha una sua storia ed è spesso la stessa che conobbero già le prime generazioni dopo Colocci²¹.

Infine, come si accennava poc'anzi, l'edizione di ciascuno degli zibaldoni deve considerarsi operazione necessariamente previa a qualsiasi ulteriore lavoro di riordino o di sintesi anche solo parziale e relativa a singoli aspetti degli interessi intellettuali di Colocci.

Auspicabile sarebbe poi lo studio in parallelo dei diversi codici, e l'incrocio dei dati di cui essi sono latori. Operazioni di questo tipo, infatti, offrono almeno due van-

20 Ecco qualche esempio: il Vat. lat. 4817 contiene per lo più osservazioni di tipo linguistico di comparazione, metrico, retorico; il Vat. lat. 4819 contiene invece soprattutto testi poetici (di Colocci e non); il Vat. lat. 3217 è sostanzialmente un libro costituito da "elenchi" come si è già detto; il Vat. lat. 3903 contiene soprattutto *excerpta* latini interessanti per lo studio della metrica, ma anche osservazioni di carattere antiquario, specie in margine alle ricerche colocciane *de ponderibus et mensuris*.

21 Si pensi ad esempio a Fulvio Orsini che ereditando una cospicua parte della biblioteca del prelado appose alcuni titoli sui frontespizi di questi quaderni, come è ancora una volta il caso del Vat. lat. 3217 che reca di mano dell'Orsini la designazione di "Index verborum seu vocum collectus per Angelum Colotium ex Petrarcha Siculo Rege Roberto Barbarino".

taggi per la ricerca in questo campo. Esse possono infatti, da un lato chiarire natura, cronologia relativa e connotati di specifiche fasi di studio e di interesse di Colocci e –conseguentemente– dei manoscritti che ce ne conservano testimonianza, contribuendo anche alla ricostruzione della biblioteca; dall’altro, possono rivelare una certa ricorsività e uniformità, una certa almeno parziale organicità nelle riflessioni di Colocci che permettono di porre in risalto alcuni nuclei tematici che suscitavano particolarmente il suo interesse.

Ecco dunque un paio di esempi che possono forse chiarire quanto appena affermato. Lo studio in parallelo del codice Vat. lat. 4831 e del codice delle facezie Vat. lat. 3450 mi ha permesso di mettere in luce la stretta relazione che intercorre tra il secondo e i fascicoli IV e V del primo: vi sono numerosissime e strette corrispondenze tra gli aneddoti faceti ora rapidamente allusi ora estesamente o sinteticamente narrati nell’uno e nell’altro codice. Questa circostanza permette perciò di ipotizzare che questi due manoscritti debbano essere ricondotti ad una stessa fase di lavoro (collocabile probabilmente entro il primo decennio del Cinquecento) e soprattutto contribuisce a chiarire la natura di alcune pagine di riflessione “linguistica” che si trovano al centro del Vat. lat. 4831 (ff. 59r-60v). Nadia Cannata in un recente intervento le aveva designate come “Annotationi sul volgare ydioma” presentandole come un documento relativo alla *Questione della lingua* il cui scopo precipuo era la difesa della dignità del volgare (cfr. Cannata 2008).

Se però si scorrono attentamente le riflessioni del *Trattatello* ci si renderà agevolmente conto che lo scivolare dell’argomentazione dal principio di equieffabilità delle lingue, dalla funzione normativa e chiarificatrice propria dell’uso come discriminazione contro le ambiguità, verso i temi dell’ambiguità stessa e dell’equivoco come anima della facezia, appaiono come qualcosa di diverso dal semplice errore di percorso, dalla divagazione erudita nell’articolazione di una diversa tesi. Verrebbe fatto di pensare cioè che questa attenzione per la facezia –che riguarda una frazione cospicua del *Trattatello* ed è per di più avvalorata dall’allegazione di aneddoti esemplificativi– sia il punto d’arrivo dell’argomentazione, non una sua deviazione dalla quale, oltretutto, non sarebbe dato in queste pagine scorgere alcun ritorno. In altre parole, una valutazione complessiva dei contenuti dei fascicoli IV e V di Vat. lat. 4831 (biografie di poeti con frequente ricorso alla narrazione di aneddoti faceti), della natura delle loro fonti e dei relativi paralleli rintracciabili in altri codici (Vat. lat. 3450), suggerisce di interpretare il *Trattatello* non tanto o non solo come il distillato di riflessioni squisitamente linguistiche (certo, inserite nel fervente dibattito coevo intorno alla *Questione della lingua*), quanto piuttosto come l’abbozzo delle premesse teoriche per una progettata raccolta di biografie –una galleria di ritratti d’autori– accomunate dall’attenzione in esse rivolta preminentemente al motto di spirito e all’aneddoto divertente. Significativa risulta dun-

que l'allusione finale nel *Trattatello* alle *Facetiae* di Poggio Bracciolini²² che qui sembra considerato come modello da superare, datone il limite intrinseco rappresentato dalla scelta del latino quale lingua di esposizione degli aneddoti: molti motti di spirito infatti –spiega Colocci– originariamente espressi in volgare, perdono nerbo nella traduzione e soprattutto in molti casi viene meno la possibilità del gioco sull'equivoco fonetico-semantico delle parole. Le considerazioni esordiali sulla dignità del volgare sembrano perciò rivelare un volto nuovo e forse inatteso: non tema tipico di un trattato sul *vulgare ydioma*, bensì argomento collaterale atto a legittimare la scelta del volgare all'interno della premessa teorica ad una raccolta di facezie, di contro al modello tradizionale costituito dal Poggio²³.

Il secondo esempio riguarda le postille dell'esemplare colocciano delle *Prose* recentemente scoperto a cui si è fatto cenno di sopra. Oltre ad alcune interessanti riflessioni marginali che sembrano rappresentarci Colocci quale sostenitore della tesi bruniana dell'esistenza del volgare già ai tempi della latinità classica –un aspetto questo della riflessione colocciana, a quanto mi consta, finora ignoto e che ce lo mostra ancora una volta come una personalità eccentrica tra i contemporanei²⁴– lo stampato riporta, insieme a numerose altre, una glossa che mi pare particolarmente opportuno richiamare in questa sede e che si presta ad uno studio incrociato con altri due codici colocciani. Laddove Bembo parla della rinomanza del provenzale (f. 7r [VIII], *Prose* I, viii, 10-16)²⁵, tanto estesa da far sì che anche poeti di diverso idioma lo scegliessero per le proprie composizioni, viene citato (paragrafo 12) “Re Alphonso d'Aragona”. In questo punto Colocci nel margine sinistro scrive: *Re Alphonso / vide 456 / in Portugal*. Gli elementi aggiunti dall'umanista ci permettono di incrociare il rimando con un altro appunto che troviamo invece nello zibaldone Vat. lat. 3217. Il codice, come è noto, contiene infatti ai ff. 300r-307v la cosiddetta *Tavola Colocciana (C)* degli autori portoghesi e, in corrispondenza del numero indicato da Colocci (456) nelle *Prose*, troviamo la seguente annotazione: *456 il Rei don Affonso de Leon / Bembo dice di Ragona figlio de / Berenghieri / alia lectio in portugal Rey don Sancho / de port* (f. 301v). In questo caso i due rimandi –quello delle *Prose* e quello di *C*– mostrano una precisa corrispondenza con la sequenza dei testi nel canzoniere portoghese *B*, nel quale, a f. 101r, sopra al primo verso del testo di mano di copista *Ay eu coitada! Como vivo* –numerato da Colocci 456– l'umanista aggiunge l'indicazione del nome dell'autore,

22 Cfr. Vat. lat. 4831, f. 60v, rr. 9-10: “Volsse Poggio Fiorentino molte facetie del suo tempo ridurre in latino et non posseste in tucto” (cfr. Bernardi 2008: 291).

23 Una più completa ed estesa esposizione di queste argomentazioni si può trovare nel paragrafo II.4.3: “Ipotesi interpretative: una galleria di ritratti faceti”, in Bernardi (2008: 101-108).

24 Si veda in proposito il paragrafo II.3: “Le postille e la *Questione della lingua*”, in Bernardi (2009).

25 La doppia indicazione di foglio dipende dal fatto che l'*editio princeps* (cartulazione in numeri romani) delle *Prose* (Venezia: Tacuino, 1525) presentava alcuni errori nella numerazione dei fogli, sanati da Claudio Vela (numerazione in cifra araba) nella sua magistrale edizione Bembo (2001).

appunto *El Rey don Affonso di Leon*. Anche il riferimento alla *alia lectio* relativa al “Rey don Sancho” trova un riscontro nel medesimo canzoniere dove, nel foglio bianco che precede quello appena indicato (f. 100v), si legge nel margine inferiore destro, in un altro appunto colocciano di interpretazione non del tutto chiara: *R° outro R° das cantigas que fez o mui noble Rey don Sancho de port[ugal] >(…)< e diz “ai eu coitada como vivo”*²⁶. In ogni caso in *C* Colocci mostra di confondere Alfonso X di Leon –autore del testo galego-portoghese inventariato in questo punto della *Tavola* e presente nel *Colocci-Brancuti*– con Alfonso II di Aragona, citato appunto da Bembo ed autore di poesie in provenzale (cfr. Corral Díaz 2008: 396-401)²⁷. Al di là di questo, però, si può ben ritenere che la designazione delle *Prose* “in Portugal” si riferisca proprio al codice di Lisbona.

Da quanto detto finora credo che risulti abbastanza evidente quanta ricchezza di informazioni, quanta varietà di interessi e anche quante sorprese può riservare lo studio del materiale colocciano. Risulta anche chiaro, però, che molto lavoro rimane da fare e mi pare perciò opportuno ricordare in conclusione il progetto di edizione degli zibaldoni colocciani che ha già ricevuto l’avallo della Biblioteca Vaticana e che prevede la collaborazione tra le tre università di Roma III, Perugia e Santiago di Compostela.

26 Cfr. la riproduzione in fac-simile *Cancioneiro* (1982: 228, 231).

27 L’appunto di Vat. lat. 3217 è comunque noto da tempo e la sua prima trascrizione –insieme all’intera tavola– è in Monaci (1875: xx).

Bibliografia

- Atti del Convegno* (1972) = *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 13-14 settembre 1969. Palazzo della Signoria)*. Jesi: Amministrazione Comunale di Jesi.
- Avesani, R. (1972): “Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina”, in *Atti del Convegno*, pp. 109-132.
- Bembo, P. (2001): *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela. Bologna: Clueb.
- Bernardi, M. (2008): *Lo zibaldone colocciano Vat. lat. 4831. Edizione e commento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bernardi, M. (2008a): “Per la ricostruzione della biblioteca colocciana: lo stato dei lavori”, in M. Bernardi – C. Bologna (edd.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 21-83.
- Bernardi, M. (2008b): “Angelo Colocci, la biblioteca e il *milieu* napoletano: nuovi interventi, qualche precisazione e un frammento inedito”, in *Roma nel Rinascimento*, pp. 59-78.
- Bernardi, M. (2009): “Il postillato colocciano delle *Prose della Volgar Lingua*: L' Ambrosiano S. R. 226 e il pensiero linguistico di Angelo Colocci”, *L'Ellisse* 4 [in corso di stampa].
- Bernardi, M. – Bologna, C. (edd.) (2008): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bernardi, M. – Bologna, C. – Pulsoni, C. (2008): “Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms. Vat. lat. 4787 della Biblioteca Vaticana”, in D. Marga – V. Moldovan – D. Feurdean (coord.): *Studii de Romanistică (Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi)*. Cluj-Napoca: Editura Fundatiei, pp. 200-220.
- Bianchi, R. (1990): “Per la Biblioteca di Angelo Colocci”, *Rinascimento* 30, pp. 271-282.
- Bologna, C. (1990): “Colocci e l'Arte (di ‘misurare’ e ‘pesare’ le parole, le cose)”, in R. Alhaique Pettinelli (coord.): *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*. Roma: Bulzoni, pp. 369-407.
- Bologna, C. (1993): “Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica”, in S. Guida – F. Latella (coord.): *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno. Università degli Studi-Facoltà di Lettere, Messina 19-22 dicembre 1991*. Messina: Sicania, vol. II, pp. 531-587.
- Bologna, C. (2001): “La copia colocciana del Canzoniere Vaticano (Vat. lat. 4823)”, in L. Leonardi (coord.): *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*. Firenze: SISMEL, pp. 105-152.
- Bologna, C. (2008): “La biblioteca di Angelo Colocci”, in M. Bernardi – C. Bologna (edd.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 1-20.
- Buonocore, M. (2006): “Sulle copie postillate vaticane degli *Epigrammata Antiquae Urbis*”, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae* 13, pp. 91-102.
- Campana, A. (1972): “Angelo Colocci conservatore ed editore di letteratura umanistica”, in *Atti del Convegno*, pp. 257-272.
- Cancioneiro* (1982) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti): Cód. 10991*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Cannata, N. (2008): “Il primo trattato cinquecentesco di storia poetica e linguistica: le *Annotationi sul vulgare ydioma* di Angelo Colocci (ms. Vat. lat. 4831)”, in M. Bernardi – C. Bologna (edd.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 169-197.
- Corral Díaz, E. (2008): “Las notas coloccianas en el cancionero profano de Alfonso X”, in M. Bernardi – C. Bologna (edd.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 387-404.
- De Nolahac, P. (1887): *La bibliothèque de Fulvio Orsini, contribution à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*. Paris: Vieweg.
- Debenedetti, S. (1995): *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali* [1911 e 1930], a cura e con postfazione di C. Segre. Padova: Antenore.
- Fanelli, V. (1979): *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Fanelli, V. (1979a): “Angelo Colocci e Cecco d'Ascoli”, in *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 182-205.
- Fanelli, V. (1979b): “Aspetti della Roma cinquecentesca. Note sulla diffusione della cultura iberica a Roma nel Cinquecento”, in *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 154-167.
- Gutiérrez García, S. – Pérez Barcala, G. (1999): “Notas morfosintácticas de Angelo Colocci no Cancioneiro provenzal M”, in R. Álvarez – D. Vilavedra (coord.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 677-697.
- Lattès, S. (1931): “Recherches sur la Bibliothèque d'Angelo Colocci”, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, publiés par l'École Française de Rome* 48, pp. 308-344.
- Lattès, S. (1972a): “A proposito dell'opera incompiuta ‘De ponderibus et mensuris’ di Angelo Colocci”, in *Atti del Convegno*, pp. 97-108.
- Lattès, S. (1972b): “Studi letterari e filologici di A. Colocci”, in *Atti del Convegno*, pp. 243-255.
- Mercati, G. (1937): “Il soggiorno del Virgilio medico a Roma”, in G. Mercati: *Opere minori*. IV. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 524-545.
- Michellini Tocci, L. (1972): “Dei libri a stampa appartenuti al Colocci”, in *Atti del Convegno*, pp. 77-96.
- Monaci, E. (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Niemeyer.
- Pérez Barcala, G. (2000): “Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro di *poeti limosini*”, *Critica del testo* 3/3, pp. 947-980.
- Pérez Barcala, G. (2008): “Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (análisis de algunas apostillas coloccianas)”, in M. Bernardi – C. Bologna (edd.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 315-362.
- Smiraglia, P. (1972): “Le *Facetiae* del Colocci”, in *Atti del Convegno*, pp. 221-230.
- Ubal dini, F. (1969): *Vita di Mons. Angelo Colocci. Edizione del testo originale italiano, Barb. Lat. 4882*, a cura di V. Fanelli. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.

Edición digital: retos nuevos en los nuevos recursos

Carmen Isasi
Universidad de Deusto

1. Introducción

No hay otro propósito en estas páginas que transmitir las reflexiones domésticas nacidas de una experiencia concreta: el desarrollo del proyecto de edición de textos múltiples alineados *Andrés de Poza*¹, en el que se ha trabajado uno de los nuevos métodos de tratamiento de textos, la marcación, junto con la aplicación de los recursos tecnológicos, en la edición digital de una muestra de textos notariales y literarios.

Para el primer caso, el entorno hispánico no parece seguir los derroteros de otros espacios europeos en los que los medievalistas ocupan un lugar preferente en la incorporación de las TIC, según atestigua la existencia de proyectos como *Charters encoding initiative CEI*, *Anglo Saxon Chartes* o *Codice Diplomatico della Lombardia medievale*. En lo que atañe a la literatura, los resultados son más visibles, en especial por algunos testimonios muy destacados como la *Biblioteca Virtual Cervantes* o las ediciones de *Lemir*, amén de sitios especializados cuya presencia se va incrementando. Para la lengua vasca, contamos por ejemplo con la edición –en curso– del *Corpus Bonaparte*².

No se ha incorporado en cambio a esta visibilidad la tipología de las ediciones multiversión, que goza también de menor desarrollo en el nivel internacional³, pese a que sus potencialidades en el campo de los estudios interculturales y de la traducción son evidentes⁴.

Sin embargo, este proyecto, como cualquier otro perteneciente al campo de la edición digital, cuenta ya hoy día con una larga fundamentación en el plano teórico. Las últimas décadas han resultado fecundas en la producción de trabajos que versan sobre la renovación de la filología y las prácticas de edición y crítica textual derivada de la aplicación de las TIC. Sin remontarnos excesivamente en el tiempo, recordemos que hay aportaciones de finales del siglo pasado que pueden considerarse ya clásicas⁵, y la

1 Financiado por Eusko Jaurlaritza-Gobierno Vasco, HU 2007/23.

2 Proyecto dirigido por Rosa Miren Pagola en la Universidad de Deusto-Deustuko Unibertsitatea.

3 Tratándose, insisto, de textos literarios, en contraste con la creación de corpus multilingües de documentación contemporánea, muy trabajados por los investigadores de asistentes de traducción.

4 Cabe citar en esta faceta el corpus *Biblia medieval*, dirigido por Andrés Enrique Arias en la Universitat de les Illes Balears.

5 Como Ansani (1999), Gigliozzi (1999), Lavaglini (1995), Marcos Marín (1994) u Orlandi (1999), en un panorama bibliográfico que no pretendemos revisar aquí de modo sistemático.

bibliografía reciente se incrementa día a día con visiones de conjunto o misceláneas sobre la evolución de la informática humanística (o las Humanidades Digitales)⁶.

Se trata de un proceso de renovación de perspectivas científicas que cuenta con un número ya abundante de voces en el marco internacional, aunque muy pocas en nuestros entornos próximos⁷. Están entre ellas autores como Ansani (2003), Ciula (2007), Malato (1994), Sánchez-Prieto (2003), Robinson (2005, 2007), Shillingsburg (2006, 2007), y están también los consorcios de investigación aglutinados en torno a sociedades y proyectos significativos⁸.

2. Recursos humanos-Recursos materiales

Este horizonte de innovación provocado por la conjunción de Humanidades y Tecnología está provocando un replanteamiento de los tratamientos tradicionales de documentos y textos por parte de disciplinas como la diplomática o de la crítica textual, en una búsqueda de la optimización de resultados en enriquecimiento, visualización, accesibilidad, y reutilización de los textos.

Conviene subrayar sin embargo, en estos momentos en los que una buena parte de la comunidad hispánica de humanistas editores está aún incorporándose al mundo de las tecnologías, que las competencias científicas propias de nuestras disciplinas siguen siendo la base de una buena edición. Es una obviedad que podemos tender a marginar obsesionados por las novedades tecnológicas. Los criterios filológicos o diplomáticos, o la interpretación literaria e histórica, fundamentan también las ediciones digitales, como nos recuerdan a menudo algunos expertos (Spence 2008), aunque los recursos para su expresión hayan cambiado y contemos con medios que reclamen la invención de nuevas tipologías integradoras, según explica José Manuel Lucía Megías en estas mismas páginas.

Ahora bien, es cierto que la innovación exige el acoplamiento de las rutinas tradicionales con nuevas destrezas, y que la interdisciplinariedad y la misma estructura –lograda o deseada– de las nuevas ediciones nos plantea requerimientos antes no tan habituales.

6 Para la revisión de antecedentes, entre otras muchas posibles referencias vid. Casiano (en red), los trabajos de Abaitua (en red) o Robinson (2005), y para el estado actual de la cuestión Fiormonte (2003), Gigliozzi (2002, 2003), Abaitua-Isasi (2003), Morrás (2003), Giuliani *et alii* (2006), Ciula-Stella (2007), Lucía Megías (2002, 2007) o los dos volúmenes de *Companion to Digital Humanities* (2004, 2008).

7 Y ello pese a haber contado en el mundo hispánico con un destacado pionero, Francisco Marcos Marín.

8 A los ya citados se pueden añadir: *TADA (Text Analysis Developers Alliance)*, *Codice*, *Monasterium Project*, *Digitalmedievalist*, *Edition Production & Presentation Technology (EPPT)*, *Electronic, Facsimiles and Tex*, *The Charette Project*, *The European Society for Textual Scholarship*, *The Henry III Fine Rolls Project*, *The Society for Textual Scholarships*.

El primero de ellos es, sin duda, la necesidad del trabajo en equipos cuya complejidad presumiblemente será cada vez mayor, tanto por la colaboración necesaria entre informáticos y humanistas, como por los distintos grados de especialización necesarios en cada uno de los campos.

Usemos como ejemplo la creación de los corpus múltiples multilingües de obras literarias no contemporáneas, ámbito en el que se integra el ensayo representado por *Andrés de Poza*. Este tipo de edición, que sigue en parte el camino practicado por los investigadores en memorias de traducción, ofrece el texto base en la lengua original y diversas traducciones en las lenguas meta. Su desarrollo debe contar, por tanto, en el área de los filólogos, con la concurrencia de expertos en el conocimiento diacrónico de todas las lenguas implicadas, en sus tradiciones ortográficas o en sus referentes culturales.

El logro de ese modelo de equipo, y consecuentemente su gestión, es uno de los nuevos retos a los que nos enfrentamos, y es también una de las limitaciones en la realidad de algunos proyectos. En el caso de *Andrés de Poza*, ha determinado que algunos de los textos ofrecidos por el momento se presenten en versiones muy conservadoras para la *dispositio textus*, susceptibles de revisiones ulteriores, según una opción muy ligada a los nuevos hábitos de trabajo del mundo digital que contrasta con los desarrollados en las publicaciones de imprenta.

Aunque más triviales, otros aspectos de este mundo de la digitalización inciden también en las rutinas del trabajo de los editores, y aúnan igualmente ventajas y riesgos. Me referiré al caso de la reunión de materiales previa a la edición, la *recensio* de la crítica textual. Aunque parezca paradójico, las facilidades para la obtención de reprografías gracias a la digitalización de fondos de bibliotecas y archivos se está convirtiendo en algunos casos en un obstáculo. En primer lugar, porque permite la “sacralización” de los originales, que por decisión de los gestores de los repositorios se transforman en piezas inaccesibles, y bien sabemos que la buena praxis en crítica textual aconseja la consulta directa de los mismos, en especial en los casos problemáticos.

La experiencia nos enfrenta también a las limitaciones de la calidad de las reproducciones, no siempre óptima en algunos microfilms, fotocopias o fotografías, cuyas deficiencias no se puede a veces compensar con el acceso a los ejemplares, so pretexto, precisamente, de que ya están digitalizados⁹. Por añadidura, la paulatina restricción de estas reproducciones a la fotografía digital realizada por empresas está incrementando llamativamente su coste.

Está también entre las ventajas –y los retos– de la edición digital, como sabemos, la incorporación de herramientas informáticas, ya sean editores de texto (tales como Oxygen), herramientas de alineamiento –v. g. el Déjà Vu, empleado en *Andrés de Poza*– o buscadores y elaboradores de concordancias y compulsas (desde la aplicación de re-

9 En el proyecto *Andrés de Poza*, tal circunstancia ha afectado al uso del ejemplar de la traducción francesa del *Romulo* de Malvezzi de los fondos de la BNF.

cursos más accesibles como TAPoR a otros más complejos, como TUSTEP, por ejemplo). Es común que el discurso en torno al uso de las TIC destaque su importancia tanto para el mismo proceso de edición como para la reutilización de los textos. No siempre se señala, en cambio, que esta ventaja tiene sus costes: los investigadores –y también los becarios y colaboradores de proyectos– se ven sometidos a procesos de aprendizaje cuya duración es necesario tener en cuenta en los presupuestos y cronogramas correspondientes, y es preciso también sopesar cuidadosamente el equilibrio entre la inversión de recursos humanos en la incorporación de las herramientas y el provecho que se obtendrá de las mismas.

Ahora bien, la integración de los textos con elementos subsidiarios de este tipo, que constituye una de las vías más evidentes de innovación, reclama la participación de filólogos. En efecto, tanto los buscadores como otros extractores de datos carecen, en la vertiente de la diacronía, del nivel de desarrollo alcanzado por lematizadores o analizadores de textos contemporáneos.

Hemos experimentado esta deficiencia y la necesidad de avanzar en el desarrollo de herramientas que “entiendan” de aspectos lingüísticos históricos en la preparación de algunas muestras de correspondencias léxicas multilingües en el proyecto *Andrés de Poza*, glosarios a los que no se ha podido aplicar una lematización por fundamentarse, en las diversas lenguas implicadas, en testimonios del siglo XVII.

Cont. Español	Español	Italiano	Cont. Italiano
15. Quatro cosas son las que suelen dar autoridad a las cabeças de una Republica, para persuadir a la plebe la edad; la nobleza; la hora gandra en la guerra; y la eloquencia: que con la multitud, y mas criada en libertad, pueden mas estas, que el Imperio, ni la potestad.	autoridad	autorità	15. Quatre cose sono quelle, la quali sogliono dare autorità a i Capi di una Republica, per persuadere la plebe. Queste sono, l'età, la nobiltà, l' honor guadagnato in guerra, el' eloquenza, che appresso la moltitudine, e; massimamente allevata in libertà, Possono molto più, che l' Imperio o la potenza.
18. De dos cosas tienen necesidad los Governadores, para proceder bien; de autoridad, y consejo.	autoridad	autorità	18. Di due cose hanno necessità I Governatori per portarsi bene; cioè d' autorità, e di consiglio.
35. En la Republica, son mas peligrosas las enemistades, que en la Monarquía; por la mayor libertad de los particulares; y menos autoridad de los Superiores; y reducirse facilmente a vandos. Y assi es bien, que se procuren atajar con gran cuidado; y que aya satisfacion, y medio, con que se acaben.	autoridad	autorità	35. Nella Republica sono più pericolose le inimicizie, che nella Monarchia, per la maggior libertà de' particolari; e per la minor autorità de' Superiori, e per mettersi facilmente in fattioni, e così è bene, che si procuri di trovarne il filo con ogni diligenza; e che vi sia soddisfazione, e mezzo da dilleguarle.

Figura 1. Muestra de equivalencias léxicas con contexto

No sólo en el ámbito hispánico, sino en el plano internacional, es perentoria pues una cooperación de los expertos en la historia lingüística o en la dialectología de las diversas lenguas que contribuya, en los próximos años, a la mejora de las herramientas y, en consecuencia, al tratamiento y recuperación del patrimonio documental mediante los nuevos procedimientos.

Constituye una excelente muestra de esfuerzo en ese sentido la creación e integración de un analizador lingüístico en el *Proyecto Bonaparte*, antes citado, que trata de solventar las carencias en el reconocimiento lingüístico en testimonios dialectales no contemporáneos de lengua vasca.

3. Un aspecto de la innovación: la marcación de textos

3.1. Filología y marcación

En este horizonte de los nuevos recursos y los nuevos retos, conviene subrayar también la importancia de los llamados estándares de marcación, acogidos en nuestros entornos cercanos con más agilidad por los archiveros o bibliotecarios que por los editores de textos. En el conjunto de la comunidad científica internacional, la iniciativa TEI (*Text Encoding Initiative*) parece haber concitado la aquiescencia de los especialistas con la progresiva incorporación de sus demandas (aunque tal vez los progresos en la estandarización de criterios de marcación digital no van acompañados de una homologación equivalente en los criterios filológicos de transcripción de fuentes)¹⁰.

Sus ventajas, tantas veces puestas de relieve, residen en la posibilidad de tratar con independencia el texto editado y los datos (metadatos) incorporados por el editor, y en que su uso facilita la preservación de esos datos más allá incluso del acceso al texto ofrecido al usuario.

Lo que interesa destacar aquí, sin embargo, es el hecho de que etiquetar un texto siguiendo el estándar TEI, u otro equivalente, no es una tarea tecnológica, sino esencialmente filológica. Como bien afirmó Tito Orlandi:

La codifica infatti è uno dei passaggi più critici (e forse più scientificamente negletti) del lavoro di digitalizzazione dei testi e consiste nell'esplicitazione di tutte le proce-

10 Para los textos en español sabemos que tal homogeneidad está aún lejos de conseguirse, aunque contamos con esfuerzos como la iniciativa de la red CHARTA (*Corpus Hispano Americano de Textos Antiguos*). La red, a la que pertenece el equipo SAI, de la Universidad de Deusto, ha presentado un estándar que sirvió de base para un debate sobre los criterios gráficos del *Diccionario Histórico* de la Real Academia Española (Cilengua 2007).

dure necessarie a una corretta e rigorosa conservazione/riproduzione su supporto elettronico dei dati della nostra fonte (1990: 26-27).

Este valor informativo e interpretativo de la marcación se puede ejemplificar en cualquiera de sus muchos elementos, aunque quizá no se han difundido suficientemente modelos aplicados a documentos hispánicos que ayuden a vencer nuestras “reticencias humanísticas”.

Así, en el tratamiento de documentos notariales, la cabecera (*TEI header*) permite integrar de manera sistemática los ítems exigidos por la metodología diplomática o filológica, con una formalización que facilita además la futura captación de datos. Sirva como muestra un fragmento de la cabecera del *Fuero Nuevo de Alcalá*¹¹ en *Andrés de Poza*:

```

: <msIdentifier>
  <settlement>Alcalá de Henares</settlement>
  <repository>Archivo Municipal de Alcalá de Henares</repository>
  <idno>sección 1.1.3.5., sig. 5 (ant. C. 5).</idno>
</msIdentifier>
: <physDesc>
: <objectDesc>
: <supportDesc material="perg">
  <material>Pergamino</material>
: <binding>
  <p>Encuadernación antigua en pegamino</p>
</binding>
  <extent>1 hoja de guarda inicial + 18 hojas + 1 hoja de guarda final</extent>
: <dimensions scope="all" unit="mm">
  <height>300</height>
  <width>218</width>
</dimensions>
  <condition>Buen estado</condition>
</supportDesc>
</objectDesc>
: <signatures>.....
</signatures>12
</physDesc>

```

11 Edición de M.^a Jesús Torrens.

12 Presento la secuencia jerárquica interrumpida por exigencias de espacio.

Destaquemos también, entre otras bondades, que el etiquetado permite no sólo formalizar los datos de las intervenciones del editor, sino indicar además el grado de certeza con que esas intervenciones se han realizado y preservar las formas enmendadas, que a través de los recursos de visualización deberían ser recuperables para el usuario.

Así, en el siguiente ejemplo, se expresa una corrección con alto grado de certeza, por tratarse de una “enmienda juiciosa” basada en el contexto:

```
<choice><sic>si</sic><corr cert="high" resp="editor">sin</corr></choice>
```

No escatimaré tampoco en este caso la mención de un inconveniente: el esfuerzo implícito en el proceso de aprendizaje de los códigos y las rutinas de la marcación. Este aspecto explica que en algunos grupos de trabajo se entienda que la transcripción de las fuentes puede ser una tarea previa a la marcación e independiente de ella, y de que el filólogo no tiene por qué ser “etiquetador”. Este ha sido también el *modus operandi* del proyecto Poza, pero la experiencia revela que el ideal debería fijarse en la conjunción de las dos vertientes, transcriptor-codificador, para evitar posteriores ambigüedades en la interpretación de las manipulaciones. Tal procedimiento es compatible con la presencia en los equipos de investigadores especialmente cualificados en el manejo de los estándares de marcación que ejerzan el papel de enmendadores finales.

3.2. Aspectos de la visualización

Las utilidades de la marcación, que sólo muy sucintamente acabamos de ejemplificar, quedan en ocasiones empañadas a la vista de quienes procedemos de la “filología tradicional” por la engorrosa apariencia de los textos etiquetados. Permítaseme, por ello, que añada una reflexión doméstica más: el formato XML de un texto TEI es sólo una fase en su proceso de edición, y desde luego no el resultado final, pero contribuye precisamente a que esa presentación final no esté sujeta a una única visualización. Recurramos de nuevo a un ejemplo, tomado del *Fuero Nuevo de Alcalá*, para advertir la transición que media entre los datos introducidos en la cabecera, su conexión con el documento XML y su visualización última:

Vista en web

** E yo, Alfonso Gonçález de Toledo, escrivano e notario público dado por las actoridades real e a ^{Mano h3}al de Toledo e escrivano del ayuntamiento de la dicha villa fui presente a lo que dicho es en uno con los dichos testigos ant'el dicho señor corregidor e por ende fize aquí este mio signo ** en testimonio de verdad. **.

Nivel XML

<handShift id="h3"/> Yo, Alfonso González de Toledo, escrivano e notario público dado por las actoridades real e arçobispal de Toledo e escrivano del dicho concejo fui presente a lo que dicho es en uno con los dichos testigos e de pedimiento del procurador del concejo de la dicha villa lo fize escrevir e por ende fize aquí este mio signo atal <figDesc>signo</figDesc><signed>Alfonso Gonçález</signed></p>
<p xml:id="es143"><pb n="20v"/> <handShift id="h4"/>

Cabecera

Descripción de las manos	1. (Desconocido). Gótica librería 2. (Jerónimo de Yllán). Letra humanística 3. (Alfonso González de Toledo). Gótica minúscula cursiva o cortesana 4. (Desconocido). Gótica minúscula semicursiva
--------------------------	---

La observación de otros proyectos internacionales, radicados sobre todo en el ámbito del medievalismo, ofrece sugerencias para la visualización de metadatos como estructura, resolución de abreviaturas, daños de los originales, etc., apoyadas en la mayor parte de los casos en lo cromático. Los resultados son interesantes incluso desde un punto de vista estético, aunque en ocasiones sometan al usuario a la necesidad de controlar diversas claves de equivalencia y generen un texto visualmente desusado por su policromía.

Son muestra de estos desarrollos, por otra parte excelentes, los resultados del proyecto *Codice Diplomatico della Lombardia Medievale* (<http://cdlm.unipv.it>):

Presentazione tradizionale

... vendiderunt Guilielmo de Beccaria, vicedo(mi)ni Lafranci D(ei) gr(atia) Papiensis episcopi, nomine ipsius [e]p[iscopatus, n]omi[nati]ve...

Codifica XML (parziale)

... vendiderunt Guilielmo de Beccaria, vicedo<ABBR>mi</ABBR>ni Lafranci D<REST>ei</REST> gr<ABBR>ati</ABBR>a Papiensis episcopi, nomine ipsius <REST>e</REST>p<REST>iscopatus, n</REST>omi<REST>nati</REST>ve...

Presentazione HTML

... vendiderunt Guilielmo de Beccaria, vicedomini Lafranci Dei gratia Papiensis episcopatus, nomine ipsius episcopatus, nominative...

De gran interés son también las propuestas del proyecto *Anglo-Saxon Charters* (<http://www.aschart.kcl.ac.uk>), donde, como se indica en la propia descripción de su web, se introduce la marcación estructural diplomática, muy rara aún en los desarrollos digitales. En este proyecto se ofrecen tres niveles de acceso al documento, según opción elegida por el usuario, y los metadatos se reflejan mediante la polí-cromía o la inserción “discreta” –como describen sus diseñadores– de unos rótulos que indican los elementos estructurales o formularios, expresados en inglés (*dispositive Word, invocation...*).

The screenshot displays the ASChart website interface. At the top, the header reads "ASChart Anglo-Saxon Charters". A navigation menu on the left includes links for Home, Acknowledgements, About, Technical Introduction, Project Team, Help, Charters by Sawyer no, Diplomatic Indexes, Bibliography, Links, and Feedback form. The main content area shows a document titled "S 1" with the following text:

Archive: Rochester

A.D. 604 (28 April). Æthelberht, king, to St Andrew and his church at Rochester; grant of land at Rochester. Latin with English bounds. Archive: Rochester A.D. 604 (28 April). Æthelberht, king, to St Andrew and his church at Rochester; grant of land at Rochester. Latin with English bounds. Archive: Rochester

Below the text, there are interactive elements: "Cross Reference Display: Hi-visibility, with label" and "Print-Friendly View". The document text is annotated with colored boxes and labels: "INVOCATION" in blue, "DATECLAUSE" in yellow, "DISPOSITIVE WORD" in green, and "BOUNDS" in red. The text includes Latin and Old English: "Regnante in perpetuum domino nostro Iesu Christo saluatore... mense Aprilio . sub die iiii . kalendas Maias . indictione vii . ego Æthelberhtus rex filio meo Eadbaldo admonitionem catholice fidei optabilem . Nobis est aptum semper inquirere . qualiter per loca sanctorum pro anime remedio uel stabilitate salutis nostre aliquid de portione... Sancte Andrea tueque ecclesiae que est constituta in ciuitate Hrofibreui ubi preesse uidetur Iustus episcopus . trado aliquantulum telluris mei . Hic est terminus mei doni . Fram sudgeate west andlanges wealles oð nordlanan to stræte . 7 swa east fram stræte oð Doddinghyman ongean bradgeat . Siquis uero augere uoluerit hanc ipsam donationem; augeat illi dominus dies bonos . Et si presumpserit minuere aut contradicere; in conspectu dei sit damnatus et sanctorum eius hic et in eterna secula . nisi emendauerit ante eius transitum quod inique gessit contra Christianitatem nostram . Hoc cum consilio Laurentii episcopi et omnium principum meorum signo sancte crucis confirmaui . eosque iussi ut mecum idem facerent . Amen ."

At the bottom of the page, the URL is http://www.aschart.kcl.ac.uk/content/diplomatic/idx_datingclause.html#s0001 and the footer text reads "Responsible: CCH | Last updated: Wednesday, December 19, 2007".

Figura 2. Anglo-Saxon Charters

En nuestro caso, se ha optado por el momento por la simplicidad. Recordemos que el objetivo prioritario es la edición múltiple alineada y, en consecuencia, se ha desarrollado una visualización que permite el acceso al texto en tres niveles:

– Primer nivel: los documentos TEI que contienen el texto y, de manera subyacente, las etiquetas que corresponden a cada versión o traducción. Cada uno de ellos contiene el texto en sí mismo, la visualización de algunos metadatos integrables tipográficamente (cursivas para desarrollo de abreviaturas o citas) o expresados mediante el color verde (*sic*) y el anclaje del desarrollo de los metadatos mediante elementos no textuales: asteriscos, * , ** o coloración de palabras, con un sólo código, el azul.

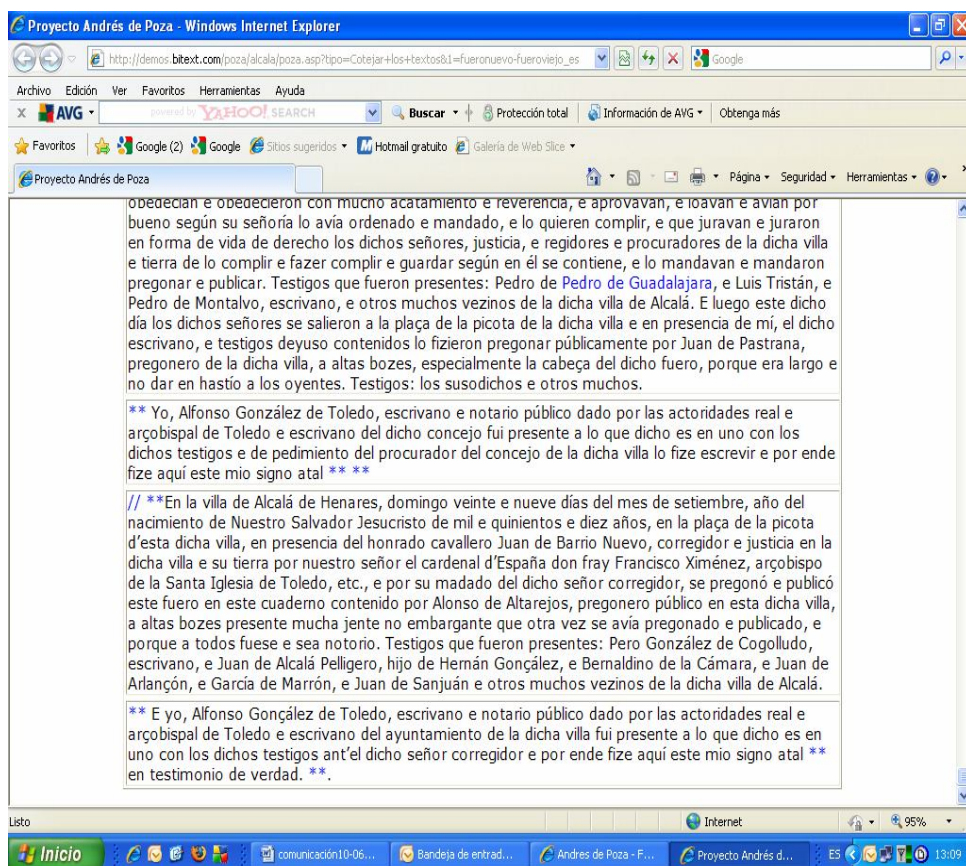


Figura 3. Lectura de primer nivel (texto, cursivas y anclajes)

– Segundo nivel: el despliegue de los elementos de anclaje antes citados permite acceder a la información de las etiquetas no visualizada en el nivel 1. Colocando el cursor en las formas coloreadas o en los asteriscos se hacen visibles elementos de estructura, elementos diplomáticos o intervenciones del editor, datos relativos a la descripción del estado de la fuente o el texto (borrado, tachado, etc.).

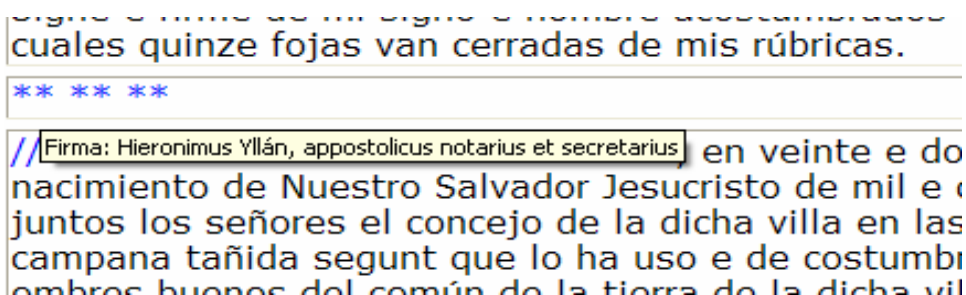


Figura 4. Lectura de segundo nivel (despliegue de elementos)

– Tercer nivel: visualización múltiple.

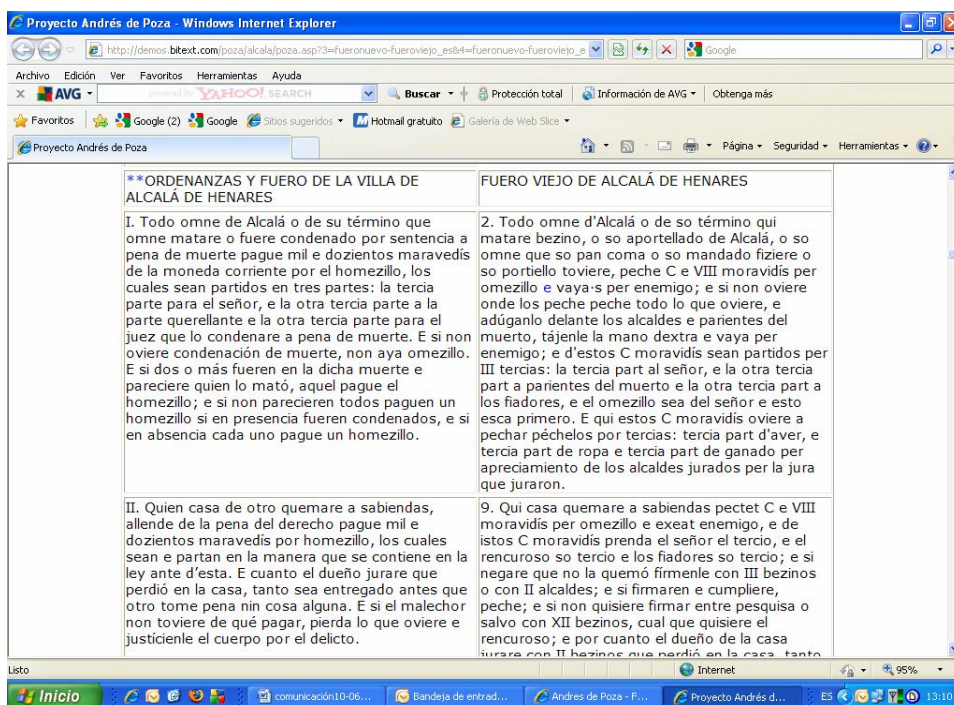


Figura 5. Lectura de tercer nivel (textos alineados)

En cualquier caso, las soluciones de visualización ahora adoptadas se pueden transformar alterando las instrucciones de las hojas de estilo y adjudicando nuevas sa-

lidas en la pantalla a los códigos de marcación; cabría así adaptarlas a otros modelos, como los expuestos, o incluso a formas de visualización clásicas, que recuperaran los códigos de transcripción habituales en las ediciones en papel. Los criterios científicos, en la más pura ortodoxia filológica, subyacentes y expresos en la marcación, seguirían siendo los mismos, fueran cuales fueran los rostros que mostraran en la red. Esta capacidad de mutación, que no encadena el resultado de los proyectos de edición a las primeras decisiones adoptadas, es, sin duda, uno más de los argumentos en defensa de la codificación de los textos.

En definitiva, recordemos que el mayor reto para nosotros, los humanistas, no es el manejo de las máquinas o del *software*, sino la contribución, con el bagaje de siglos de desarrollo en las tareas de edición de textos, a las oportunidades de este nuevo tránsito cultural.

Bibliografía¹³

- Abaitua, J. (en red): *Página personal*: <<http://www.deli.deusto.es/wiki/index.php/Usuario:JosebaAbaitua/cv>>.
- Abaitua, J. – Isasi, C. (coords.) (2003): *La edición digital*, Monográfico de *Letras de Deusto* 100. *Anglo-Saxon Chartes*: <<http://aschart.kcl.ac.uk>>.
- Ansani, M. (1999): “Diplomatica (e diplomatisti) nell’arena digitale”, *Scrineum. Saggi e materiali on-line di scienze del documento e del libro medievali* 1: <<http://dabc.unipv.it/scrineum/ansani.htm>>.
- Ansani, M. (2003): *Diplomatica e nuove tecnologie. La tradizione disciplinare fra innovazione e nemesi digitale*, *Scrineum-Rivista* 1: <<http://scrineum.unipv.it/rivista/ansani.html>>.
- Bonaparte ondareko eskuizkribuak – Fondo Bonaparte*: <<http://tesitek.com>>.
- Casiano, S. (en red): “Filologia ed informatica: la nuova tecnologia negli studi filologici”: <<http://www.griseldaonline.it/informatica/casiano.htm>>.
- Charters Encoding Initiative CEI*: <<http://www.cei.lmu.de>>.
- Ciotti, F. (ed.) (2003): *G. Gigliozzi. Introduzione all’uso del computer negli studi letterari*. Milano-Udine: Paravai Bruno Mondadori.
- Ciula, A. (2007): *Zoom in, zoom out: la paleografia digitale tra sistema interdisciplinare e analisi dettagliate*: <http://www.griseldaonline.it/informatica/6ciula.htm#_ftn6>.
- Ciula, A. – Stella, F. (2007): *Digital Philology and Medieval texts*. Pisa: Pacini editore.
- Codice diplomatico della Lombardia medievale*: <<http://cdlm.unipv.it/>>.
- Digital Variants Project*: <http://www.digitalvariants.org/contact/ver_esp.htm>.
- Digitalmedievalist*: <<http://www.digitalmedievalist.org/>>.
- Edition Production & Presentation Technology (EPPT)*: <<http://eppt.org/eppt/>>.
- Electronic, Facsimiles and Tex*: <<http://beowulf.engl.uky.edu/~eft>>.
- Fiormonte, D. (2003): *Scrittura e filologia nell’era digitale*. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Fiormonte, D. (2008): “Il testo digitale: traduzione, codifica, modelli culturali”, in P. R. Piras – A. Alessandro – D. Fiormonte (a cura di): *Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 30-31 ottobre 2007)*. Roma: Kappa, pp. 271-284.
- Fiormonte, D. – Martiradonna, V. (en prensa): “Texto fluido y lenguajes de marcado. Un caso de estudio”, in M. José Olaziregi – A. Arcocha (eds.): *Génesis del texto*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Gigliozzi, G. (1999): “La galassia Von Neumann: il testo fra piombo e byte”, in *I nuovi orizzonti della filologia. Atti del convegno Internazionale dell’Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l’Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Roma, 27-29 maggio 1998*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 209-231.

13 La última entrada en todas las direcciones web data del 20 de abril de 2009.

- Giulani, L. – Brinckman, H. – Lernout, G. – Mathijsen, M. (2006): *Texts in multiple versions. Histories of edictions*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Lavagnino, J. (1995): “Reading, Scholarship, and Hypertext Editions”, in *TEXT: Transactions of the Society for Textual Scholarship* 8, pp. 109-124: <<http://www.stg.brown.edu/resources/stg/monographs/rshe.html>>.
- LEMIR (*Literatura española medieval y renacimiento*): <<http://parnaseo.uv.es/lemir.htm>>.
- Lucía Megías, J. M. (en red): “Hacia una propuesta de un modelo de edición crítica hipertextual. Los retos de la informática textual”: <<http://www.ucm.es/info/romanica/lucia.htm>>.
- Lucía Megías, J. M. (2002): *Literatura Románica en internet: los textos*. Madrid: Castalia.
- Malato, E. (1994): “Edizione in fac-simile, edizione diplomatica, edizione critica”, in V. Placella – S. Martinelli (eds.): *I moderni ausili all'Ecdotica*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 249-264.
- Marcos Marín, F. (1994): *Informática y Humanidades*. Madrid: Gredos.
- Marcos Marín, F. (2001): “Filología Electrónica: sobre métodos. Catalogación y análisis como prerequisites de la edición electrónica”, in L. Funes – J. L. Moure (eds.): *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 429-438.
- Monasterium Project*: <<http://www.monasterium.net>>.
- Mordenti, R. (ed.) (2002): *G. Gigliozzi. La fondazione dell'informatica applicata al testo letterario*. Roma: Euroma.
- Morrás, M. (2003): “Informática y crítica textual: realidades y deseos”, in M. J. Vega (coord.): *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum, pp. 225-240: <http://www.webpersonal.net/lit_hipertextual/TLLH/Filolog%EDa/MM/MM.htm>.
- New Testament Transcript Prototype*: <<http://nttranscripts.uni-uenster.de/AnaServer?NTtranscripts+0+start.anv>>.
- Orlandi, T. (1990): *Informatica umanistica*. Firenze: La Nuova Italia.
- Orlandi, T. (1996): *Teoria e prassi della codifica dei manoscritti*. <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/~orlandi/encod.html>>.
- Portal Andrés de Poza*: <<http://www.andresdepoza.com>>.
- Proyecto Bonaparte*: <<http://tesitek.com>>.
- Robinson, P. (2005): “Current issues in making digital editions of medieval texts –or, do electronic scholarly editions have a future?”, *Digital Medievalist* 1.1: <<http://www.digitalmedievalist.org/journal/1.1/robinson>>.
- Robinson, P. (2007): “Current Directions in the making of Digital Editions: towards interactive editions”, *Ecdotica* 4, pp. 176-191.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (2003): “Nuevas posibilidades y nuevas exigencias de la Crítica Textual: la lectura asistida”, in J. Abaitua – C. Isasi (coords.): *La edición digital*, monográfico de *Letras de Deusto* 100, pp. 109-126.
- Schreibman, S. – Siemens, R. (eds.) (2004): *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell: <<http://www.digitalhumanities.org/companion>>.
- Schreibman, S. – Siemens, R. (eds.) (2008): *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell, vol. II: <<http://www.digitalhumanities.org/companionDLS>>.

- Shillingsburg, P. (2006): *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shillingsburg, P. (2007): "Reflections on editing and the web", *Ecdotica* 4, pp. 191-195.
- Spence, P. (2008): "The Digital Humanities and textual scholarship. Integration between digital resources in the humanities, challenges and possibilities", in K. J. Bijesca – C. Isasi (eds.): *Oihenart. Actas de la Jornada Edición de Textos Vascos*. Eusko Ikaskuntza y Universidad de Deusto. Diciembre 2008 [en prensa].
- TADA, *Text Analysis Developers Alliance*: <<http://tada.mcmaster.ca/Main/TadaAbout>>.
- TAPoR, *Text Analysis Portal For Research*: <<http://portal.tapor.ca/>>.
- TEI, TEXT ENCODING INITIATIVE: <<http://www.tei-c.org>>.
- The Charrette Project*: <<http://lancelot.baylor.edu>>.
- The European Society for Textual Scholarship*: <<http://www.textualscholarship.eu>>.
- The Henry III Fine Rolls Project*: <<http://www.frh3.org.uk/cocoon/frh3/index.html>>.
- The Society for Textual Scholarship*: <<http://www.textual.org>>.
- TUSTEP (TUebingen System of TExt processing Programs): <<http://www.zdv.unituebingen.de/tustep>>.

De las bibliotecas digitales a las plataformas de conocimiento (notas sobre el futuro del texto en la era digital)¹

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid

1. Una radiografía del presente: el texto digital ante el libro electrónico

El libro electrónico está de moda. En realidad, goza ahora de nuevo de una aparente salud. En los años noventa se levantó una gran polvareda mediática y crítica sobre el cambio de paradigma que suponía el libro electrónico frente al tradicional; una polvareda alimentada por el entusiasmo de los tecnófilos, que veían nacer un nuevo milenio digital y los miedos de los tecnófobos, que se aferraban al libro tradicional, que lo defendían como al animal cuyo nombre aparece en todos los listados de especie en extinción. El Congreso celebrado en el Centro de Semiótica y Estudios Cognitivos de la Universidad de San Marino del 28 al 30 de junio de 1994, con el título *El futuro del libro (¿Esto matará eso?)*, que dio lugar a un libro coordinado por Geoffrey Nunberg², es buen ejemplo de los temas que interesaban en aquel momento, de las preguntas, debates que estaban planteándose ante la difusión imparable de internet y de la web y las nuevas posibilidades de difusión y de creación que se avistaban en el horizonte. Hace ya quince años que Nunberg comenzaba la introducción al libro citado con las siguientes palabras:

Se puede perdonar dar por sentado que quien habla sobre el futuro del libro hoy en día está interesado sobre todo en aclarar si el libro tiene de hecho futuro. Las discusiones públicas se han visto dominadas por las profecías de personas a las que la prensa suele definir como ‘visionarios de la informática’. Nos ofrecen un futuro donde los libros impresos, las bibliotecas de ladrillo y cemento, las librerías y los editores tradicionales han sido sustituidos por instituciones y géneros electrónicos; donde la narrativa tradicional ha cedido todas sus importantes funciones al hipertexto o a los multimedia; donde se han eliminado los límites entre los medios de comunicación y las disciplinas

1 Todas las direcciones de Internet han sido consultadas el 10 de junio de 2009. Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia: *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393 y como actividad del Grupo de Investigación: Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCG06-UAH/HUM-0680.

2 Publicado en inglés en 1996 por Brepols (*The Future of Book*), y en traducción española de Irene Núñez Aréchaga en la editorial barcelonesa Paidós en 1998.

tradicionales; y donde la sociedad de letra impresa ha sido reemplazada por un orden discursivo más armonioso y equitativo. ¿Es una visión calculada para provocar la indignada reacción de bibliófilos, como la declaración de la novelista E. Annie Prouls (...): “Nadie va a sentarse a leer una novela en una ridícula pantallita. Nunca” (1998: 11).

Y quince años es mucho tiempo en el mundo de la informática, en esta Sociedad de la Información y del Conocimiento en que nos asentamos y sobrevivimos. Los problemas estaban expuestos hace quince años. Lo que resulta curioso es que esta misma polémica –quizás ahora una visión calculada desde algunas instituciones o grupos mediáticos– se siga planteando como el eje central del debate alrededor del libro electrónico y del futuro del libro tradicional. ¿Esto (la informática) acabará por matar a eso (el libro)?

Y todo ello con un agravante. Si en 1994 las posibilidades textuales digitales eran muy limitadas, contadas con los dedos de las manos, ¿cómo abrir este debate quince años después cuando el texto digital ha ido adquiriendo nuevos campos y formas, que, poco a poco, se va alejando de su época de incunable (la que más le asemeja al libro tradicional) para adquirir formas nuevas, esas que le caracterizarán como hipertexto, como una nueva configuración de información y de lectura?

El año 2000 se presentó –con toda su carga simbólica– como el momento de demostración del triunfo del *e-book*: Stephen King lanzó su novela *Riding Bullet* en formato electrónico. Parecían rotos los lazos editoriales que la era Gutenberg había iniciado, consolidando una industria editorial a partir del siglo XVI. Era el momento de “democratizar” la literatura, de que el autor pudiera ofrecer el producto de su creación al lector, sin más intermediario que un “dispositivo de lectura electrónico”. Nada más. Ni impresores, ni librerías, ni distribuidores... Son los años de la apertura de diferentes librerías virtuales que ofrecían, a un precio muy asequible, versiones digitales de novedades tanto literarias como de diversos campos profesionales. Durante el año 2003, como le sucedió a muchas empresas “punto-com”, se anunció el cierre de algunas librerías virtuales y de editoriales que habían abierto secciones digitales dentro de su política de expansión. El alto coste de los dispositivos de lectura, la limitada oferta de “libros electrónicos” disponibles, la incompatibilidad de muchos de ellos al cambiar de dispositivo, la dificultades de lectura continua en pantalla... parecían argumentos que venían a dar la puntilla a una industria que había apostado en los años noventa con revolucionar el mercado editorial con la misma maestría que terminó haciéndolo la imprenta durante el siglo XVI. Una revolución tecnológica sin vuelta atrás como se vaticinaba –y se sigue haciendo– desde el portal de Adobe:

Para definirlo con sencillez, diremos que el libro electrónico es un material de lectura digital que se puede visualizar en un ordenador personal de sobremesa o portátil, o en un dispositivo portátil específico para este fin con una gran capacidad de almacena-

miento (de 1.500 a 50.000 páginas) y con la capacidad de descargar nuevos títulos a través de una conexión en red. Sus defensores consideran que los libros electrónicos son un avance de dimensiones parecidas a la invención de la imprenta por Gutenberg. Por su lado, los escépticos mantienen que los consumidores nunca elegirán leer un libro electrónico, ya que el hardware para el lector es caro, los títulos electrónicos cuestan el mismo precio que los libros impresos, y la tinta y el papel son más fáciles de leer y manejar. ¿Te suena todo esto familiar? Recuerda la introducción de cualquier nueva tecnología y probablemente encontrarás un debate similar. Desde el carruaje sin caballos hasta Internet, siempre han existido tempranos defensores y resistentes de línea dura. Pero cada vez más editores tradicionales, así como aquellos que trabajan para los profesionales y las empresas, están viendo el potencial de las publicaciones digitales y trabajando seriamente para asegurarse su cuota del creciente mercado. De hecho, los analistas esperan que el mercado de títulos de libros electrónicos y de otros documentos electrónicos supere los 2.000 millones de dólares en los próximos años (<http://www.adobe.com/es/epaper/features/newleaf/index.html>).

La invención de la tinta electrónica que hace que la lectura en pantalla sin retroiluminación no afecte a la vista como las pantallas tradicionales, la presentación de nuevos dispositivos de lectura –muchos de ellos, apoyados por grandes firmas de creación de contenidos digitales–, como pueden ser Illiad, Kindle, Papyre, SonyReader o CyBook, a precios mucho más asequibles (y esta afirmación es siempre muy relativa), la mayor oferta de materiales digitales, que, desde el mercado anglosajón, se va extendiendo a otros dominios lingüísticos, la gran utilidad de este tipo de dispositivos para algunas profesiones, cuando tienen que trabajar con grandes cantidades de información, que debe ser actualizada de manera periódica, hacen que la industria alrededor del libro electrónico haya abandonado los números rojos, y que sean muchos los proyectos y empresas –en su mayoría ahora más centrados en campos profesionales antes que en el lector universal– que han surgido con el libro electrónico como centro de sus actividades, apoyándose en muchos casos en la Red, en la posibilidad que ofrece internet de la actualización automática (por este motivo, muchos de los dispositivos de lectura llevan incorporado *wi-fi*).

Esta es la realidad de la expansión y del éxito actual del libro electrónico que, seguramente, se ampliará en los próximos años cuando las pantallas táctiles formen parte del estándar de los dispositivos, ofreciendo, ahora sí, nuevas posibilidades que hablarán más del hipertexto que del libro electrónico, propiamente dicho. Una industria, la del libro electrónico, que no intenta tanto aprovechar las posibilidades infinitas del hipertexto como la de ofrecer nuevos dispositivos de lectura de los textos tradicionales, ahora digitalizados. El debate abierto en los últimos tiempos sobre el futuro del

libro, siguiendo a Joaquín Rodríguez, bien puede calificarse de decepcionante, insuficiente, tendencioso, deliberadamente interesado y trasnochado³.

Estas, quizás demasiado extensas, palabras preliminares tan solo querían llamar la atención a un problema terminológico al que tenemos que enfrentarnos siempre que hablamos de la presencia de los textos en la era digital: la de haber convertido el concepto de “libro electrónico” en un estándar para designar cualquier “texto digital”. Y quizás deberíamos dar la vuelta a los conceptos, sin dejarnos llevar por las necesidades y gustos de una industria que está colocando sus productos. Y así, es preferible hablar de un genérico “documento digital” (por no quedarnos con el restrictivo “texto digital”) para designar cualquier documento en formato informático, y limitar el concepto de “libro electrónico” al conjunto que forma el dispositivo de lectura –con sus características externas particulares, como pulgadas de pantalla, resolución de píxeles, tamaño, peso...– junto a los “documentos digitales” cuya lectura se realiza en los mismos. De este modo, un “libro electrónico” nunca puede ser un “texto”, un “documento”... y de la misma manera que distinguimos entre “libro” y “texto”, en nuestro trabajo distinguiremos claramente entre “libro electrónico” y “documento digital”. Al último es al que prestaremos atención ya que interesa conocer cómo se difunde en la red, más allá de las limitaciones técnicas y editoriales que ofrece el libro electrónico, mucho más apegado a unos usos y modos que ha impuesto la industria editorial tradicional desde el siglo XVI hasta nuestros días. Por más que quieran vendernos sus productos como una novedad, el cambio solo afecta al dispositivo de lectura (con sus posibilidades de acumulación y actualización) y no a las posibilidades de la transmisión textual e hipertextual.

2. Bibliotecas digitales: la necesidad de una nueva terminología

En los últimos años, los proyectos informáticos alrededor del libro y del texto, de su difusión en nuevos soportes y con originales posibilidades y herramientas se han multiplicado. Esta profusión de materiales, de calidad cada vez mayor, ha convertido la red en el mayor repositorio de textos y testimonios antiguos que podría haberse imaginado. Hace unos años, propuse una clasificación de las diferentes bibliotecas que podían consultarse en Internet, basándome en dos criterios: su contenido y la calidad textual⁴. Pero la realidad virtual de los materiales y los proyectos puestos en marcha desde

3 Véanse las dos primeras entregas de su *Edición 2.0.*; la primera, con el subtítulo de *Los futuros del libro* (2007) y la segunda, *Sócrates en el Hiperespacio (el betalibro)* (2008). Ambos se pueden descargar desde su blog, del que proceden los textos, “Los futuros del libro”: <<http://weblogs.madrimasd.org/futurosdelibro/>>.

4 En especial en *Filología Románica en Internet. I. Los textos* (2002) y en el trabajo “Informática textual: nuevos retos para la edición y difusión de los textos (bibliotecas virtuales y bancos de datos textuales)” (2006).

aquella primera propuesta obligan a plantearnos una nueva clasificación teniendo en cuenta la finalidad de los mismos y su vinculación con el libro y el códice, con los testimonios que han transmitido un determinado texto y con las ediciones filológicas que, a partir de estos materiales, proponen un texto crítico (una hipótesis de trabajo, no se olvide nunca). Y en este caso, como se verá en las páginas siguientes, vamos a encontrarnos no tanto con un problema de concepto como de nomenclatura: ¿Cómo denominar los nuevos productos digitales a partir de los nombres de nuestra cultura de papel? Los sinónimos y los equívocos nos asaltan a cada momento en los escritos y en las disputas. Hemos dejado en el epígrafe anterior enterrado el concepto de “libro electrónico”, que se limita a los nuevos dispositivos de lectura digitales. Ahora es el momento de adentrarnos en océanos semánticos, sin el amparo de los chalecos salvavidas de los diccionarios. El diccionario de la Real Academia Española está todavía, como así debe ser, esperando que la “realidad virtual” se estabilice para permitirle la entrada en sus académicas páginas. Mientras tanto nos hemos conformado con el silencio más ensordecedor o con definiciones que nos devuelven imágenes de otro tiempo y así “Impresión digital” es definida de la siguiente manera: “La que suele dejar la yema del dedo en un objeto al tocarlo, o la que se obtiene impregnándola previamente en una materia colorante” (*DRAE*).

Bibliotecarios y archiveros han sido los primeros que se han dedicado a la creación de colecciones digitales, como un medio de ofrecer nuevos servicios a los usuarios de sus instituciones. De ahí que *Biblioteca digital*⁵ se haya convertido en el nombre genérico para designar este modelo de almacenamiento y difusión de documentos, ya sea a partir de la digitalización de objetos anteriores con diversos formatos (texto, audio, video, imágenes...) o de objetos creados en esta tecnología (*born digital*). Centrémonos en una de tantas definiciones que se han dado de “Biblioteca digital” como punto de partida para nuestro discurso, la de *Internet 2000. Manuale per l'uso della rete*:

definiamo biblioteca digitale una collezione di documenti digitali strutturati (sia prodotti mediante digitalizzazione di originali materiali, sia realizzati ex-novo), dotata di un'organizzazione complessiva coerente di natura semantica e tematica, che si manifesta mediante un insieme di relazioni interdocumentali e intradocumentali e mediante un adeguato apparato metainformativo. In questo senso possiamo distinguere una biblioteca digitale da un insieme non organizzato di informazioni assolutamente eterogenee come World Wide Web, ma anche da molti archivi testuali che attualmente

5 La primera en acuñar el término en inglés fue Christine Borgman, en su trabajo “National electronic library report”, en el libro *Sourcebook on digital libraries: report for the national science foundation* (1993), superando el término hasta entonces más utilizado de *Electronic Library* (Biblioteca electrónica). Véase Anna Maria Tammaro, “Che cos'è una biblioteca digitale?” (2005): <http://digitalia.sbn.it/upload/documenti/digit00_tammaro.pdf>.

sono disponibili su Internet e che si presentano come ‘depositi testuali’ piuttosto che come vere e proprie biblioteche (Calvo *et alii* 1999: 354-355)⁶.

A pesar de tratarse de una definición que no puede dar cuenta de los grandes cambios que se han producido en la red desde 2004, resulta todavía operativa ya que en ella aparecen claramente indicados los tres aspectos que deben conjugarse en una biblioteca digital: por un lado, la *acumulación* de materiales (los documentos digitales estructurados), y por otro, la necesidad de una *organización* interna que permita al usuario la *recuperación* de los materiales allí albergados, gracias a diferentes sistemas de búsquedas que se realizan a partir de las fichas, etiquetas y metadatos que relacionan e identifican cada uno de los documentos que lo conforman⁷.

Por su parte, la enciclopedia abierta *Wikipedia* (<<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>>) distingue entre “Biblioteca digital” (aquella conformada de documentos digitales) y “Biblioteca virtual” (aquella que tiene situada su base de datos en Internet, datos que han de ser consultados por la red). Dos conceptos que, dada la enorme cantidad y calidad de los proyectos que se han puesto en marcha en los últimos tiempos, no parecen dar respuesta a las diferentes estrategias que se llevan a cabo desde diversas instituciones y organismos, muchos de ellos internacionales. De este modo, dentro del genérico *Biblioteca digital*, se podría establecer una primera distinción teniendo en cuenta el criterio de su finalidad:

1. *Biblioteca virtual*: aquella que ofrece en formato digital los testimonios (códices, incunables, libros...), que se albergan en una determinada institución (o en un conjunto de ellas gracias a los protocolos de transferencia de información). Se prima el objeto frente a su contenido a la hora de la digitalización; en su mayoría se trata de ediciones facsimilares, donde las imágenes se ofrecen en diferentes formatos (*pdf*, *jpg*, *tiff*...). La *accesibilidad* de los fondos –especialmente los patrimoniales– se conforma como la finalidad de este tipo de bibliotecas, que, en la actualidad, es el que más dinero y esfuerzos está recibiendo;

2. *Biblioteca textual*: en este caso, se prima el “texto”, el contenido, al margen de las características externas de los testimonios –manuscritos o impresos– que lo han transmitido a lo largo del tiempo. En este tipo de proyectos se pueden conjugar los documentos digitales que nacen de la digitalización (pasando por un OCR) de documentos anteriores y aquellos realizados *ex novo* para este tipo de proyectos. En este modelo de bibliotecas se suelen incorporar una serie de herramientas informáticas

6 Puede consultarse en <http://www.liberliber.it/biblioteca/c/calvo/internet_2000/html/testo/24_testo.htm>.

7 Para profundizar en el tema de las bibliotecas digitales, de su arquitectura, diseño, posibilidades, proyectos, etc., consúltense García Camarero-García Melero (2000), Herrera Morillas (2004), así como el capítulo 9 “Un nuovo paradigma: la biblioteca digitale”, del libro de Tomasi (2008), donde el lector interesado encontrará las pertinentes referencias bibliográficas.

para poder analizar su contenido desde diferentes perspectivas: concordancias, índices, buscadores textuales... Este tipo de bibliotecas es el que se ha ido desarrollando desde diversos centros de investigación y universitarios.

Dentro de las *Bibliotecas virtuales*, se puede hacer también la distinción entre a) las *patrimoniales* (aquellas que tienen como finalidad la de ofrecer documentos digitales que conforman el patrimonio histórico de una determinada institución), y b) las *generalistas* (aquellas que, junto a los documentos digitales patrimoniales, ofrecen también otro tipo de obras que se conservan entre los fondos de determinadas instituciones). La calidad de las digitalizaciones puede establecerse como el criterio que permita distinguir entre un tipo de biblioteca y otro.

Por último, un tipo muy particular de *Biblioteca digital* lo constituye los *repositorios*, que, siguiendo la definición del *DRAE*, “lugar donde se guarda algo”, vendría a ser un sitio web que almacena una determinada información. Frente a las bibliotecas virtuales o textuales, los repositorios suelen carecer de una “arquitectura” de información, de una organización interna más allá de la acumulación. Los repositorios se han convertido, en ocasiones, en una herramienta que ofrecen las universidades y centros de investigación para que sus docentes e investigadores tengan la posibilidad de depositar y almacenar en un sitio web institucional aquellos documentos que quieren dar a conocer, ya sean trabajos de investigación publicados o investigaciones en marcha⁸.

La nueva clasificación que ahora propongo dentro de las *Bibliotecas digitales*:

- a. Biblioteca virtual (*BV*)
 - Biblioteca virtual patrimonial (*BVP*)
 - Biblioteca virtual generalista (*BVG*)
- b. Biblioteca textual (*BT*)
- c. Repositorio (*R*)

tiene una única finalidad: la de mostrar la importancia de las bibliotecas virtuales en los últimos años, que han centralizado muchas de las ayudas institucionales para la ampliación del material de calidad en la red, siendo la propuesta más apegada a los formatos de difusión de los textos de tipo tradicional, la que sigue afianzada en el incunable del hipertexto. El futuro nos llevará a plantearnos la definición y la arquitectura a nuevas propuestas no tan apegadas a los modos anteriores de creación y de difusión textual, como será la *Biblioteca hipertextual* y las *Plataformas de conocimiento*.

8 Como así sucede en la Universidad Complutense de Madrid, con el *Archivo Institucional E-Prints Complutense*: <http://eprints.ucm.es/>, que comenzó su andadura en el año 2005, y en la actualidad cuenta con más de 6.000 documentos digitales, de los que 4.300 son tesis doctorales.

3. Algunos ejemplos de bibliotecas virtuales y textuales: del hoy mirando al futuro

3.1. Las bibliotecas virtuales (BV)⁹

Como se ha indicado, son muchos los proyectos de *Bibliotecas virtuales patrimoniales (BVP)* que se han puesto en red en los últimos tiempos: la riqueza de los materiales ofrecidos y el hecho de que congreguen grandes inversiones públicas y privadas para la difusión y preservación del patrimonio bibliográfico de países y regiones son dos razones de su éxito. Los listados que se propongan no pueden ser más que orientativos; entre las que ofrecen materiales de una única biblioteca contamos con los siguientes, a modo de ejemplo:

- Library of Congress (*Digital Collections*: <<http://www.loc.gov/library/libarch-digital.html>>)
- British Library (*On Line Gallery*: <<http://www.bl.uk/onlinegallery/index.html>>)
- Bodleian Library (dependiente de la Universidad de Oxford; *Early Manuscripts at Oxford University*: <<http://image.ox.ac.uk/>>)
- Berkeley Digital Library Sunsite (*Catalonian manuscripts*: <<http://sunsite.berkeley.edu/catalan/>>)
- Cambridge University Library (*Digital Library*: <http://www.lib.cam.ac.uk/digital_image_collections/>)
- Biblioteca Nacional de Portugal (*Biblioteca Nacional Digital*, Lisboa: <<http://bnd.bn.pt/>>)
- Biblioteca de Catalunya (*Biblioteca de Catalunya Digital*: <<http://www.bnc.cat/digital/index.php>>)
- Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (*Biblioteca Digital de la Universitat de València*: <<http://digitheka.uv.es/>>)
- Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (*Biblioteca Digital Dioscórides*: <<http://www.ucm.es/BUCEM/200501.htm>>).

En otros casos, se conjuga en el portal materiales procedentes de diversas instituciones; la gran labor realizada por las bibliotecas en la creación de estándares para el intercambio de información ha propiciado –y así seguirá sucediendo en el futuro– proyectos importantes en este campo, como *DScriptorium* (<<http://www.byu.edu/~hurlbut/>>

9 El listado y la clasificación podría ampliarse con los bancos de imágenes, tanto procedentes de códices como de libros antiguos, especialmente interesantes por las múltiples posibilidades de recuperabilidad que ofrecen. Entre los institucionales, destacan los de la British Library (*British Library Images on line*: <<http://www.imagesonline.bl.uk/>>) o los de la Bibliothèque Nationale de France (*Mandragore*: <<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>>); sin olvidar los dos grandes proyectos franceses sobre las miniaturas medievales: *Enluminures* (<<http://www.enluminures.culture.fr/>>) y *Liber Floridus* (<<http://liberfloridus.cines.fr/>>). Entre los bancos de imágenes de ediciones impresas, véase el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* (<<http://www.qbi2005.com>>).

descriptorium/index.html>; no se actualiza desde diciembre de 2007), la *Biblioteca Digital Valenciana (BIVALDI)*: <http://bv2.gva.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/inicio>), o proyectos mucho más ambiciosos como la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<http://www.cervantesvirtual.com>), *Europeana* (<http://www.europeana.eu/portal/>) o la *Biblioteca Digital Mundial* (<http://www.wdl.org/es/>).

Dos son los retos a los que tienen que dar respuesta este tipo de bibliotecas virtuales: la accesibilidad a la información y la visualización de los contenidos. Para ejemplificar estos aspectos, quisiera detenerme en uno de los referentes mundiales de las bibliotecas virtuales patrimoniales: la *Biblioteca Digital Hispánica (BDH)*: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital/principal.html>) de la Biblioteca Nacional de España, que ofrece en la actualidad más de 10.000 obras, organizadas en las siguientes colecciones: Bellas artes, Ciencia y cultura en general, Ciencias puras / Ciencias naturales, Geografía / Biografías / Historia, Juegos / Espectáculos / Deportes, Lingüística / Literatura, Medicina / Farmacia, Obras maestras y Teatro del Siglo de Oro, a las que habría que sumar otras cuatro colecciones digitales: *Hemeroteca Digital*, *Clásicos Españoles*, *El Quijote en la Biblioteca Nacional Ed. digitalizadas* y *Goya en la Biblioteca Nacional*.

La *BDH* cuenta con un doble menú de búsqueda, tanto sencilla como avanzada (Imagen 1), en la que puede consultarse tanto en los campos habituales, y también en la completa ficha bibliográfica que se ha realizado de cada uno de los documentos incorporados a la *BDH*, como puede apreciarse en el código del siglo XVI de Petrarca, y que constituye uno de los aspectos diferenciadoras de esta *BVP* a otras que se pueden consultar en la Red (Imagen 2).

Imagen 1. Nodo de búsqueda de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE

Búsqueda 'W-creator-petrarca' en 'General Silo' Colección [Ordenado por: Título/Autor] Refinar

Visualización abreviada Visualización de tabla **Visualización completa** Título

Registro 3 de 3 1 2 3

Objeto Letres e achtes de batalla - Objeto complejo ()

PID 194322

Tipo de Documento Manuscrito

Título Letres e achtes de batalla

Autor Petrarca, Francesco (1304-1374)

Fecha S.XVI

Descripción Física 7, 532 h. 29 x 22 cm.

Descripción Índice en h. 1-7v
 Nota en el margen superior de h. I: Este libro es de don Diego Yique V.a. Mss/7809, que según Domínguez Bordona, es copia de éste.
 Massó, Catalanes p. 173
 March, Ausias. Poesías. Ed. Barcino a cura de Pere Bohigas. Barcelona, 1959 p. 187
 Conde de Cervellón
 Descripción en: Domínguez Bordona, Catalanes, p. 62-65
 Tit. tomado de Domínguez Bordona
 Algunas h. deterioradas, restauradas y con pérdida de texto
 Foliación antigua: 12, I-CCCCXXXVI, [4]92-532, con algunos errores
 En blanco las h. 8-12
 Tit. y epígrafes en rojo

Resumen Incluye varios escritos Intercalados; entre ellos, una "Letra feta per Petrarca", fechada en Aviñón a 22 de febrero (s.a.) (h. LXXXV)

Contenido Empieza con "Letra de requesta tramesa per lo alt princep Loís de Valoys duch d'Orleans al molt alt poderos princep lo rey Anrich Dangleterra"; con la respuesta de éste (h. I-IV). Siguen las cartas de batalla, actas, etc., referentes a desafíos entre distintos caballeros (h. IV-532)

Materia Manuscrito

Identificador http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?application=DIGITool-3&owner=resourcecovery&custom_att_2=simple_viewer&pid=194322

Colecciones relacionadas Obras Maestras > Literatura > General

Imagen 2. Ficha bibliográfica de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE

Uno de los grandes inconvenientes de la BDH es, en cambio, la visualización de sus resultados, de cada uno de los documentos que se ofrecen. En la actualidad se presentan dos posibilidades: en formato *jpg/tiff*, o en formato *pdf*, con ventajas e inconvenientes en cada caso. Adentrémonos en las *Letres e achtes de batalla* de Petrarca (Imagen 3).

The screenshot shows the 'ExLibris Digital' interface. On the left, a list of files is displayed, with 'Mss_007809_0006_01.tif' selected. The main area shows a preview of the selected file, displaying a handwritten page with text in a historical script. The text is written in dark ink on aged paper, with some red ink used for initials or headings. The handwriting is a cursive style typical of the 14th century.

Imagen 3. Letres e achtes de batalla de Petrarca (Biblioteca Digital Hispánica de la BNE)

Como suele ser habitual en la *BDH*, y gracias al apoyo de la Fundación Telefónica, la calidad de las reproducciones es magnífica; se ofrecen dos formatos de imagen (*jpg/tiff*), y la posibilidad de ampliar, reducir, limitar la visualización, y, por último, descargar la imagen de manera sencilla a buena resolución. El problema como usuario llega cuando es necesario acceder al contenido completo del código, que aparece como un listado alfanumérico de imágenes (tampoco tiene que corresponder el número con la paginación o foliación original), que obliga a ir abriendo una a una cada imagen, lo que supone una dificultad añadida al usuario que, con total seguridad, tiene una fácil solución informática.

En la espléndida colección dedicada al Teatro del Siglo de Oro, dirigida por Germán Vega, se ofrece otro formato de visualización: el *pdf*, como se aprecia en la Imagen 4, *Las formas de Alcalá*, de Pérez de Montalbán, del siglo XVII.

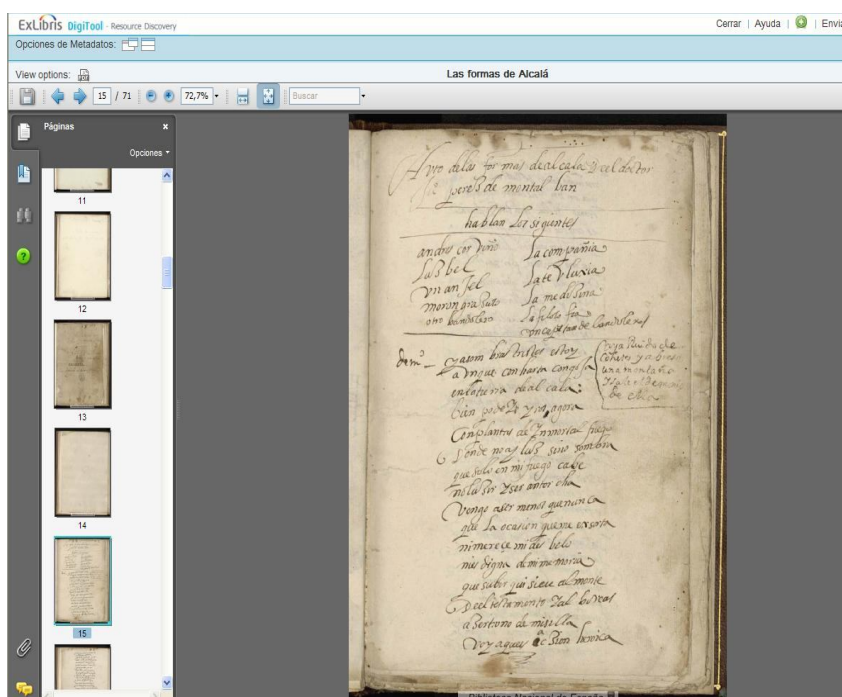


Imagen 4. *Las formas de Alcalá*, de Pérez de Montalbán
(Biblioteca Digital Hispánica de la BNE)

En este caso, la navegación por el contenido del código se hace mucho más sencilla ya que el navegador contiene miniaturas que hacen más accesible el documento¹⁰.

¹⁰ También se ofrece la posibilidad de una visualización textual o con la opción “Pasa páginas”, en que se ofrecen las miniaturas de todos los folios que conforman el testimonio digitalizado.

Pero este ya no presenta, como en los casos anteriores, el conjunto de imágenes que reproducen el código original, sino un *pdf*, que tan solo puede descargarse en su contenido completo.

Frente a las *BVP* que, como es pertinente, llevan a cabo un enorme esfuerzo en hacer magníficas reproducciones a color de sus ricos fondos documentales, las *Bibliotecas virtuales generalistas (BVG)* tienen como objetivo el ampliar su fondo a obras descatalogadas o curiosas, que permite contar en la red con reproducciones de obras de muy diferente naturaleza y contenido. *Gallica* (<<http://gallica.bnf.fr/>>) es uno de los proyectos informáticos pioneros y más influyentes puestos en marcha por la Bibliothèque nationale de France (Imagen 5).



Imagen 5. Nodo de acceso inicial a Gallica (BNF)

Gallica se define como una “bibliothèque encyclopédique et raisonnée”, que nació con la finalidad de convertirse en el portal de acceso a las colecciones digitales francesas. Sus fondos, que en junio de 2009 sumaban 837.965 documentos, de los que 234.727 se encuentran en modo texto, proceden de las colecciones de documentos libres de derechos digitalizados por la Bibliothèque nationale de France, y por coleccio-

nes de colaboradores públicos (bibliotecas, centros de investigación, universidades...), cuyo formato de digitalización sea compatible con el de la BNF y que ofrezca colecciones que complementen los materiales ya incluidos.

Mucho ha cambiado *Gallica* desde sus primeras versiones, y lo ha hecho incorporando algunas de las propuestas más novedosas que en las bibliotecas digitales se han desarrollado en los últimos años. De algunas de ellas, hablaremos más adelante. Ahora interesa ver cómo han resuelto las dos cuestiones que antes hemos planteado: el acceso a la información y la visualización de los resultados. Por un lado, además de la “Búsqueda simple”, ofrece una completa “Búsqueda avanzada” (Imagen 6), que automáticamente se traduce a una serie de lenguas cuando detecta el origen del usuario.

Imagen 6. Nodo de búsqueda avanzada (Gallica, BNF)

Pero más completas resultan las múltiples posibilidades que ofrece de visualización de los documentos digitalizados que, como se puede comprobar, no posee la calidad de la mayoría de las *BVP* que hemos indicado anteriormente, como se aprecia en la reproducción de los *Trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes, según la traducción francesa impresa en 1618 (Imagen 7).

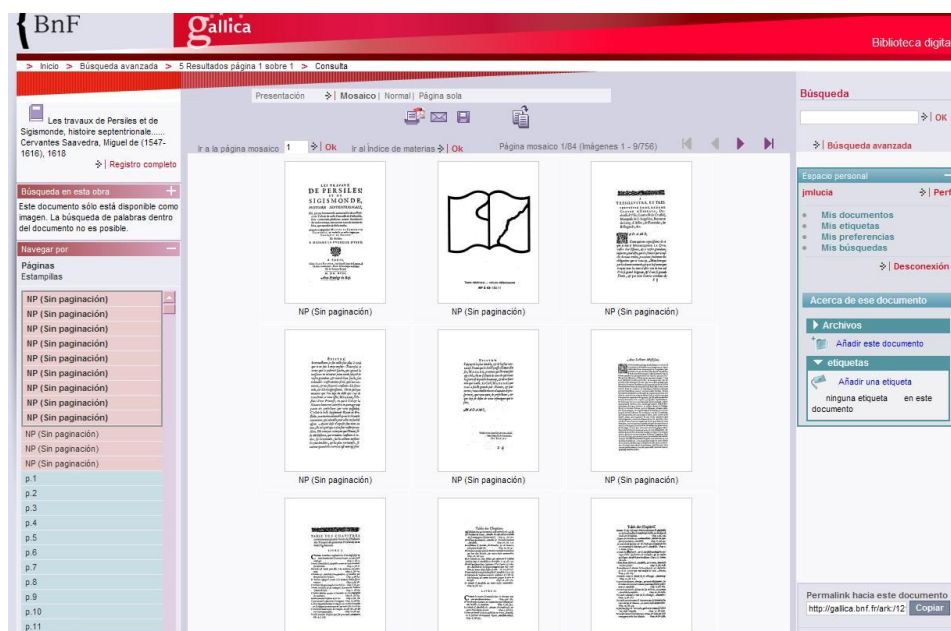


Imagen 7. Les travaux de Persiles et de Sigismonde, París, 1618 (Gallica, BNF)

Las posibilidades de visualización son múltiples, como se concreta en los botones superiores: mosaico (en la posición en que está), normal y página sola (con un poco más de calidad)... en el lateral izquierdo se ofrecen varios apartados: uno inicial, con la información bibliográfica básica, con la posibilidad de ampliarla mediante la opción “Registro completo”; un buscador textual (que no está activo en este tipo de reproducciones de imágenes) y el “navegador” por el contenido del libro, que puede ser por páginas –manteniendo la numeración o paginación del original digitalizado–, o por miniaturas (lo que se indica con el término “estampillas”). E igualmente adecuados resultan los modos ideados para preservar la información, en los cuatro iconos superiores, que se corresponderían a las siguientes opciones: 1) descargar la versión *pdf* para imprimir (completo o de manera parcial; en *pdf* o en *tiff*); 2) enviar por correo electrónico; 3) descargar (con las mismas opciones de 1) y 4) hacer la petición *on-line* de una reproducción de la obra o parte de la misma que interese.

Como se aprecia, son muchas las utilidades que ofrece *Gallica*, a las que hay que añadir algunas otras que veremos más adelante. No es casual que este portal sea una de las apuestas francesas para contrarrestar la presencia de *Google* en este ámbito, que vino a finales del 2004 a revolucionar el campo de las *BVG*. Historia que todavía no ha hecho más que comenzar. Hasta aquella fecha, parecía que las reglas del juego estaban claras y las prioridades del futuro pasaban por la digitalización, selectiva (patrimonial)

o masiva, de los fondos antiguos de las bibliotecas para hacerlos accesibles en Internet, con una presentación más o menos clara y sencilla, apoyado por sistemas de recuperación de la información no muy sofisticados, que se basaban en las descripciones bibliográficas y metadatos con que se acompañaba cada documento digitalizado. Pero en el 2004, las bibliotecas virtuales abrieron el campo a una nueva posibilidad hasta entonces no explorada –y ausente de la mayoría de los proyectos de digitalización al margen de la tecnología *Google* en la actualidad–: la posibilidad de realizar búsquedas textuales también en el interior de los testimonios digitalizados, y de ahí nació *Google libros* (<<http://books.google.es/>>)¹¹. Como indicara Susan Wojcicki, directora de productos de *Google*, se trata de “abrir la riqueza de la información que está ‘off line’ y ofrecerla ‘on line’”. Y así, esta grandiosa biblioteca virtual mantiene el formato original de los diferentes libros digitalizados –procedentes de los fondos libres de derechos de autor de diversas bibliotecas, y de los fondos de múltiples casas editoriales que se han adherido al programa–, al tiempo que su buscador, desde las opciones de búsqueda avanzada de *Google libros* (Imagen 8), o desde la general del buscador *Google*, permite una recuperabilidad de la información hasta entonces impensable¹².

Imagen 8. Búsqueda experta de Google libros

De este modo, el acceso a la información que hoy en día se contiene en la biblioteca virtual de *Google libros* no puede compararse a ninguno de los buscadores textuales

- 11 En un principio se llamó “Google Búsqueda de libros”, pero desde hace un mes, se ha comenzado a denominar “Google Books” / “Google libros”.
- 12 En algunas de las bibliotecas virtuales generalistas, como en *Gallica*, se ha optado por ofrecer el *pdf* de algunas de las digitalizaciones, que sí posibilita la búsqueda en el interior de los libros; aunque no está habilitada esta opción en todos los documentos que forman parte del proyecto.

les del resto de las bibliotecas anteriormente analizadas, que tienen en este punto uno de sus aspectos que más han de mejorar en los próximos años.

Dada la variedad de las fuentes de *Google libros* podemos encontrar desde libros actuales, en vista restringida (un 20% como norma), hasta ejemplares antiguos digitalizados, que pueden descargarse, o a libros de los que solo se ofrece una mera descripción, sin ninguna imagen, como se comprueba en los primeros resultados de la búsqueda que hemos realizado con el término “Petrarca”, que nos ha devuelto más de 13.500 *items* (Imagen 9).

The image shows a screenshot of the Google Books search interface. At the top, there are navigation links: "La Web", "Imágenes", "Video", "Maps", "Noticias", "Grupos", "Gmail", and "Más". Below this is the "Google libros" logo and a search bar containing the word "petrarca". To the right of the search bar is a "Buscar libros" button and a link "Búsqueda avanzada de libros". Below the search bar, there is a "Libros" section with a "Visualización:" dropdown menu set to "Todos los libros" and a counter "Libros 1 a 10 de 13,509 sobre pe". The search results are listed below, each with a small thumbnail image of the book cover and a title link. The first result is "Triunfos" by Francesco Petrarca, published in 2003, with 339 pages. The second is "Cancionero" by Francesco Petrarca, Jacobo Cortines, Gianfranco Contini, and Nicholas Mann, published in 2004, with 544 pages. The third is "Obras del bachiller Francisco de la Torre" by Francesco Petrarca, Francisco Sánchez de las Brozas, and Horacio, published in 1631, with 272 pages. The fourth is "Petrarch's Testament" by Francesco Petrarca, Theodor Ernst Mommsen, published in 1957, with 93 pages. The fifth is "De vita solitaria" by Francesco Petrarca, K. A. E. Emenkel, published in 1990, with 682 pages. The sixth is "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca" by Francesco Petrarca, Henrique García, and Guillermo Drouy, published in 1591, with 356 pages. The seventh is "FRANCISCO PETRARCA DE LOS REMEDIOS CONTRA PROSPERIDAD Y ADVERSA FORTUNA" by Francesco Petrarca, published in 1516, with 12 pages. Each result includes a "Vista previa restringida" link and a "Más ediciones" link.

Imagen 9. Resultados de “Petrarca” en Google libros

Como será habitual en muchos de los nuevos proyectos, se da la oportunidad de abrirse una cuenta personal: “Mi biblioteca”, que permite almacenar las búsquedas realizadas, incorporar comentarios, etiquetas, enviar el enlace a otros usuarios, etc.

El ejemplo de *Google libros*, que dentro de un año incorporará una nueva aplicación (*Google edición*, que permitirá la compra *on-line* al enlace completo de uno de esos ejemplares que solo tienen vista restringida en la actualidad), tendría que hacer replantear el sentido y finalidad de las bibliotecas virtuales, especialmente las generalistas, en los próximos años. La amplitud de estrategias y de materiales que se van multiplicando en la red, en muchos casos liderados por investigadores y usuarios que han nacido en la era informática y que no tienen las limitaciones al apego inicial a los libros de muchos de los que nos dedicamos a este tema –desde el entusiasmo al pánico–, hace replantearse el espacio de difusión de los diferentes proyectos que se han puesto en marcha y que, en algunos casos, se financian con cierta generosidad desde diversas ins-

tituciones públicas y privadas. La idea de crear una biblioteca virtual generalista, que solo contemple la digitalización, de escasa calidad, de los fondos completos de una determinada institución –o conjunto de ellas–, sin tener en cuenta una organización interna más allá de la simple acumulación, parece que no tiene ningún sentido después del ejemplo de *Google libros*, después de haber sido capaces de crear una herramienta original que, tarde o temprano, terminará por ofrecer no solo la visión restringida del saber actual sino también la completa gracias a *Google edición* y a un coste económico competitivo. Pero *Google libros* no viene a monopolizar el espacio de las bibliotecas virtuales, sino que su campo de actuación –siempre a partir de instituciones y editoriales– se limita a un determinado usuario y a unos productos particulares. Las *Bibliotecas virtuales patrimoniales* quedan, por tanto, disponibles para ser completadas por las instituciones públicas –con el apoyo de financiación privada– para seguir realizando la labor puesta en marcha en los últimos años; en este sentido, los campos de trabajo futuro deberían centrarse en los siguientes aspectos:

1. una arquitectura más precisa, que permita conocer las colecciones que forman parte de las *BVP*, al frente de las cuales puede colocarse a un especialista, que avala las elecciones realizadas, como se aprecia en la *Colección Teatro del Siglo de Oro* de la *BDH* de la BNE, o las diferentes “Bibliotecas de autor” de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, a las que nos acercaremos más adelante;

2. mejora de los sistemas de búsqueda y recuperabilidad de la información, una de las grandes tareas pendientes de los proyectos de las *BVP* actuales, así como una forma más dinámica de visualización de las imágenes, en que el usuario tenga la posibilidad de elegir entre varias opciones, como ha puesto de manifiesto la última versión de *Gallica*;

3. y por último, la incorporación, como también se indicará más adelante, de herramientas de la web 2.0, con la posibilidad de explorar las posibilidades de la creación de *Bibliotecas virtuales personalizadas* (BVPer).

3.2. Las bibliotecas textuales (BT)

Si las *Bibliotecas virtuales* tenían en el testimonio, ya sea manuscrito o impreso, su razón de ser, las textuales ofrecen la posibilidad de difundir los “textos” a través de la red, incorporando nuevas herramientas y posibilidades de visualización. De este modo, la accesibilidad a los textos y su acumulación se convirtieron en los motores de las primeras iniciativas, con el *Project Gutenberg* (<<http://promo.net/pg/>>; no se actualiza desde el 4 de mayo del 2003) a la cabeza, ideado por Michael Hart desde 1972, que nació para “ofrecer información, libros y otros materiales disponibles para un público general en formato que un amplio número de ordenadores, programas y personas puedan fácilmente leer, usar, citar y buscar”. En su última versión (mayo del 2003), se ofrecen más de 6.200 textos digitalizados. El mito de la Biblioteca de Alejandría ha movido a muchos de estos proyectos, el mito de la acumulación de un determinado

ámbito, de una lengua en la red, con mayor o menor organización interna. Además de otros proyectos –que son casi un archivo de algunas de las primeras propuestas textuales hoy desaparecidas–, como *Logos* (<http://www.logoslibrary.eu/pls/wordtc/new_wordtheque.main?lang=en&source=search>)¹³, interesa ahora detenernos en aquellos que han primado la calidad textual, aquellos en que no solo se ofrece la accesibilidad y acumulación de textos, sino las mejores propuestas filológicas, ya que, a la hora de trabajar con textos antiguos, hemos de hacer uso de la filología, la única herramienta que permite un acercamiento científico en este campo¹⁴. Así, resultan especialmente interesantes algunas propuestas de bibliotecas textuales italianas, muchas de ellas pioneras en su campo, como *Liber Liber* (desde 1994; <<http://www.liberliber.it/biblioteca/index.htm>>)¹⁵, que permite bajarse en diferentes formatos (*txt*, *pdf*, HTML, etc.) algunas de las mejores ediciones digitalizadas que han transmitido los textos que conforman la historia de la literatura italiana, desde sus orígenes hasta los últimos años (Imagen 10).

titolo: **Convivio**
 e-text del: 28 novembre 1998
 leggi subito:
 download:
 note: (edizione critica di C. Vasoli e D. De Robertis)
 Il testo è stato gentilmente messo a disposizione dalla Biblioteca comunale di Monte San Vito (AN).

titolo: **De Vulgari Eloquentia**
 e-text del: 9 maggio 1997
 leggi subito:
 download:
 note: Il trattato in lingua latina *De Vulgari Eloquentia* fu scritto probabilmente tra il 1303 ed il 1305. Il titolo dell'opera è ricavato da una citazione del *Convivio* e da due definizioni interne al testo. Fu il primo scritto nel quale venne affrontata la questione di una lingua italiana unitaria (pur sempre nelle modalità medievali) e, nonostante il progetto originario dell'autore, non arrivò a coprire i quattro libri, ma rimase incompiuto al quattordicesimo capitolo del secondo libro.

titolo: **Detto d'amore**
 e-text del: 10 maggio 2006
 leggi subito:
 download:
 note: attribuzione dubbia.

titolo: **Divina Commedia (La)**
 e-text del: 20 giugno 2005
 leggi subito:
 download:
 note: Il testo della presente edizione riproduce quello curato da Giorgio Petrocchi.
 Poema in terza rima, iniziato nel 1307, composto di tre Cantiche (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) che comprendono 100 canti complessivi: 34 l'*Inferno*, 33 ciascuno il *Purgatorio* e il *Paradiso*.
 Argomento dell'opera è il viaggio compiuto da Dante nell'Oltretomba. Tre guide conducono il poeta: Virgilio nell'*Inferno*, e parte del *Purgatorio*, fino all'Eden; Beatrice, la donna amata da Dante in gioventù e il cui ricordo lo ha distolto dal traviamiento, conduce il poeta fino all'Empireo, alla Rosa celeste, e San Bernardo che mostra a Dante la gloria di Dio. Il viaggio dura circa una settimana e ha inizio nella notte del Venerdì Santo, 1° aprile 1300.

titolo: **Divina Commedia (La)**

Imagen 10. Textos de Dante en Liber Liber

- 13 En su última actualización (junio de 2009) ofrece la cantidad de 44.607 textos, con un total de 707.737.941 palabras.
- 14 La ausencia de algunos principios filológicos en la planta y primer desarrollo del *Corpus diacrónico del Español (CORDE)* de la RAE (<www.rae.es>) ha limitado mucho sus resultados científicos, como he tenido ocasión de precisar y argumentar en otras ocasiones, como en el citado trabajo “Informática textual: nuevos retos para la edición y difusión de los textos (bibliotecas virtuales y bancos de datos textuales)”, del 2006.
- 15 A las que se podría añadir: *Biblioteca dei Classici Italiani* (<<http://www.classicitaliani.it/>>) (desde 1996) o *Letteratura italiana in HTML* (<<http://www.crs4.it/HTML/Literature.html>>) (desde 1999).

En otros casos, estas bibliotecas textuales no se limitan a la difusión del texto crítico –con lo que se omiten muchas de las aportaciones filológicas de los editores– sino que incorporan también las variantes de los manuscritos que han transmitido un determinado texto, o noticias y variantes de otras ediciones, como sucede con *Rialc*, el *Repertorio Informatizado de la Antigua Lírica Catalana* (desde 1999; <<http://www.riale.unina.it/sommario.htm>>), dirigido por Costanzo de Girolamo, que se ha consolidado como una de las herramientas imprescindibles de trabajo sobre este tema. En *Rialc* está accesible la antigua lírica catalana, junto a algunos otros textos no líricos, como el *Blandin de Cornoalha*, según la edición de Sabrina Galano (del 2000), por poner tan solo un ejemplo (Imagen 11).

The image shows a digital library interface for the text 'Blandin de Cornoalha'. On the left, a green sidebar contains the title 'Blandin de Cornoalha', the editor 'Ed. Sabrina Galano', and the year 'Rialc 2000'. Below this is a link for 'Nota al testo' and a long list of philological notes in Italian, such as '1 [E]n spazio per l'iniziale grande. 2 dictat] -i- scritto su -a- 8 int. M. 12 Guilhot] Giot. 14 els] elos. 15 els] elos. 17 lialtat] fialtat. 20 arnes] arnees. 2º -e- esp. 28 com] come corr. M. 30 parlan] p. tam agg. sul margine destro della colonna da un'altra mano. 31 int. C. 33 matin] agg. M. 36 com] con corr. VdH. 38 calvacat] calvacat corr. M. 41 int. M. 47 int. M. 48 nuich] nuech. 50 int. M. 52 int. M. 58 el] agg. C. 60 el] agg. C. 65 Adonches] E adonches. 78 int. M. 84 int. M. 91 Blandin] Brandin; va] van corr. M. 103 preg] prego corr. M. 106 nos] n- scritta su un'altra lettera. 112 vos] -o- scritta su un'altra lettera. 118 int. M. 124 int. M. 127 desastrat] desustrat corr. M. 129 int. M. 138 saut] salut corr. M. 150 se] -e- scritta su un'altra lettera. 153 son amdos] som dos. 154 int. M. 155 estavon] estaven corr. M. 157 amortit] amortir corr. VdH. 160 n'ac] n'as. 172 el'escut] scritto nel margine destro. 173 un] an. 191 2º int. M. Guilhot] Giot. 194 companch] -ch esp. 195 trobada] atrobada. 200 tallen] tallan corr. M. 215 Guilhot] Giot. 220 cavallers] -s agg. nell'interlinea. 226 Guilhot] Giot. 227 Ven que ns vol] Ven che que ns vol esp. M. 228 Verso agg. nel margine destro della colonna dal'. On the right, the main text area shows the title 'Blandin de Cornoalha' and the beginning of the poem in Occitan, with line numbers 1 through 33. A small tooltip is visible over the word 'els' in line 18, containing the text '(no se han obtenido resultados)'. The top right corner of the interface indicates 'Biblioteca del Rialc' and 'Rao 0.50'.

Imagen 11. Blandin de Cornoalha en Rialc

Y junto a este modelo de biblioteca textual que tiene como finalidad primordial el permitir el acceso a ediciones –más o menos cuidadas– de diferentes autores, ámbitos lingüísticos, etc., interesa ahora centrarnos en las utilidades y herramientas que se han ido incorporando, para hacer de las *BT* no solo un medio de difusión de materiales (lo que es inevitable en las *BV*) sino también un espacio de trabajo. Vamos a limitarnos a unos pocos ejemplos para mostrar las tres posibilidades que han desplegado las *BT* en los últimos años:

a) Las herramientas informáticas para la consulta e interrogación del texto crítico. La digitalización a la que se ha sometido las ediciones y el texto digital que ahora se ofrece permite la introducción dentro de las *BT* de diferentes herramientas informáticas, entre las que destacan los buscadores textuales (única herramienta de algunas bibliotecas virtuales generalistas), las concordancias, los índices y las estadísticas. Además del ejemplo del *Hypercorpus* (<<http://culturitalia.uibk.ac.at/kic-index.htm>>), basado en las ediciones que ofrece *Liber Liber*, centrémonos en *Intratext*, otro de los proyectos italianos que no deja de crecer desde su fundación en 1996: en la actualización de junio del 2009 cuenta con 868 autores, con un total de 7.674 obras, en 39 lenguas. Si queremos leer la *Divina Comedia* de Dante (Imagen 12), el texto se ofrece manteniendo su organización interna, con su división en cantos... pero si activamos el enlace de “vita”, nos encontramos en décimas de segundo con sus concordancias, mientras que en la parte superior aparece una serie de índices que ofrece curiosas informaciones sobre la posición de esta palabra en el conjunto textual de la obra (Imagen 13).

Indice | Parole | Alfabetica - Frequenza - Rovesciate - Lunghezza - Statistiche | Aiuto | Biblioteca IntraText

Dante Alighieri
Divina commedia
 IntraText CT - Lettura del testo

CTA Training- Level II
 Leading Course with Top Experts Level 2 in 4 Days, 50 Live Cases
www.CardiacCTA.us

Repair for Windows XP
 Download Free Registry Scan Recommended and Used By The Experts
www.pctools.com

Annunci Google

■ INFERNO.
 ■ I.

Precedente - [Successivo](#)

[Clicca qui per nascondere i link alle concordanze](#)

INFERNO.

I.

Nel [mezzo](#) del [cammin](#) di nostra [vita](#)
 mi ritrovai per una [selva oscura](#)
 ché la [diritta via](#) [era smarrita](#).

Ahi quanto a [dir](#) qual [era](#) è cosa [dura](#)
[esta selva selvaggia](#) e [aspra](#) e [forte](#)
 che nel [pensier rinnova](#) la [paura](#)!

Imagen 12. La Divina Comedia en Intratext

Indice Parole: Alfabetica - Frequenza - Rovesciate - Lunghezza - Statistiche Aiuto Biblioteca IntraText			
Alfabetica [« »] viste 12 visti 1 visto 10 vita 80 vita 1 vitaliano 1 vite 4	Frequenza [« »] 80 donna 80 mal 80 va 80 vita 79 alto 79 via 78 fatto		
Dante Alighieri Divina commedia IntraText - Concordanze vita			
Mujeres buscan hombres aquí en el chat, sin registros ¡Iniciar gratuitamente! www.sms-contactos.es	Repair for Windows XP Download Free Registry Scan Recommended and Used By The Experts www.pctools.com	¿Buscas Trabajo? Aumenta tus opciones, invierte en tu formación! Nutrición&Dietética www.Curso-Nutricion.info	IT Distributor Alltron AG Über 20'000 Artikel ab Lager mit 24h Versand in der Schweiz www.alltron.ch
			

Parte, Capitolo, Capoverso

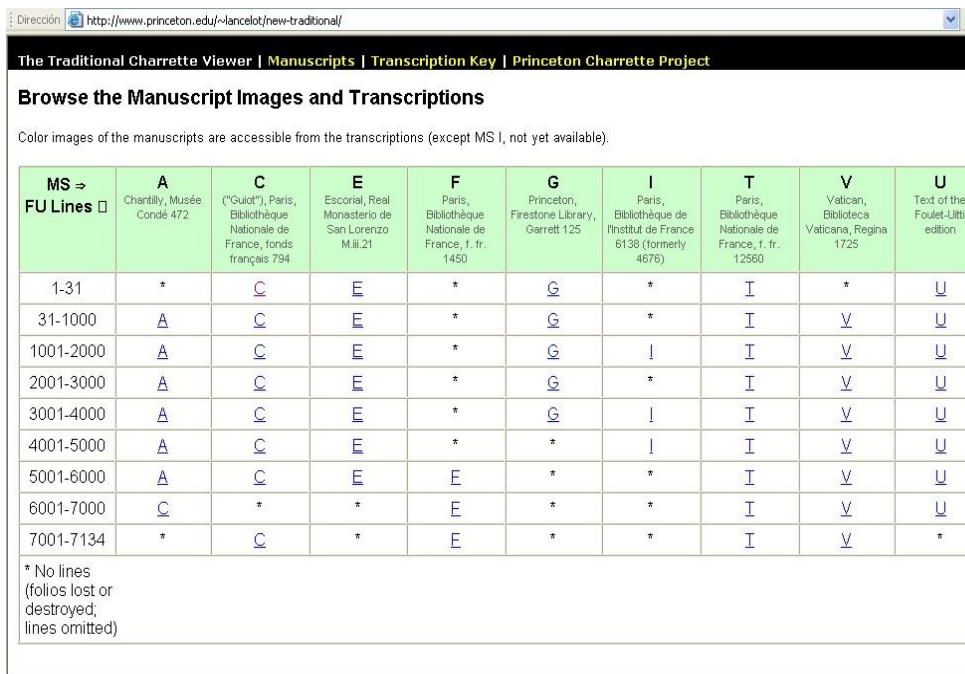
1	In, 1, 1	mezzo del cammin di nostra vita ~
2	In, 3, 47	e la lor cieca vita è tanto bassa ,~
3	In, 4, 77	di lor suona sù ne la tua vita ,~
4	In, 5, 69	ch' amor di nostra vita dipartille.~ ~
5	In, 5, 107	Caina attende chi a vita ci spense .~ ~
6	In, 6, 51	seco mi tenne in la vita serena .~ ~
7	In, 6, 102	toccando un poco la vita futura ;~ ~
8	In, 7, 41	sì de la mente in la vita primaia ,~
9	In, 7, 53	la sconoscente vita che i fé sozzi~
10	In, 10, 132	da lei saprà di tua vita il viaggio .~ ~
11	In, 11, 108	prender sua vita e avanzar la gente ;~ ~
12	In, 12, 50	che sì ci sproni ne la vita corta ,~
13	In, 13, 135	che colpa ho io de la tua vita rea ?..~ ~
14	In, 15, 49	Là sù di sopra, in la vita serena .~ ~
15	In, 15, 57	se ben m' accorsi ne la vita bella ;~ ~
16	In, 16, 38	Guerra ebbe nome , e in sua vita ~
17	In, 19, 102	che tu tenesti ne la vita lieta ,~ ~
18	In, 20, 58	Poscia che 'l padre suo di vita uscio ,~
19	In, 24, 49	sanza la qual chi sua vita consuma ,~
20	In, 24, 109	erba né biado in sua vita non pasce ,~
21	In, 24, 124	Vita bestial mi piacque e non
22	In, 24, 135	che quando fui de l'altra vita tolto ,~ ~
23	In, 31, 128	ch'el vive , e lunga vita ancor aspetta ~

Imagen 13. Concordancia de vita en la Divina Comedia en IntraText

b) La visualización de los materiales. Muchas de las BT, a pesar de que no se centren solo en el texto e incorporen otras informaciones y herramientas, siguen apegadas a mantener en la pantalla la estructura de la página del libro. Estamos en el ámbito del “texto”, pero aún la presión del objeto de lectura tradicional, el “libro”, sigue predominando en el momento de la nueva lectura que vamos a tener que ir experimentando en los próximos años. En este sentido, el carácter horizontal de la pantalla frente a la verticalidad del impreso, del códice, la posibilidad de utilizar el color, el tipo de letra, etc. como elemento informativo y cognitivo, y el hecho de que se puedan activar diferentes

posibilidades según las inquietudes o deseos del usuario son aspectos sobre los que se va experimentando y que van empezando a dar sus primeros frutos. El problema es que las *BT* no han conseguido reunir a su alrededor las grandes sumas de financiación que sí que han sido capaces las *BVP*, mucho más apegadas a políticas culturales de mantenimiento y difusión del patrimonio bibliográfico. Pongamos un ejemplo de uno de los proyectos más interesantes que pueden consultarse en la Red, que ha rescatado las posibilidades de las ediciones sinópticas integrales, que en el formato del libro no había podido desarrollar todas sus potencialidades.

The Princeton Charrette Project (<<http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/>>) nació en 1990 y su última actualización es de 22 de febrero de 2007. Es un proyecto que ha tenido la excelente idea de mantener un archivo de sus actualizaciones, con lo que se puede comprobar todo lo que se ha avanzado en los últimos años a la hora de presentar los materiales, a la hora de convertir la web no solo en un depósito de información sino en un espacio necesario e imprescindible de investigación, lectura y memoria. El proyecto tiene como finalidad la de ofrecer las transcripciones de los ocho testimonios manuscritos conservados del *roman* de Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, del siglo XII, al que se le añade también el texto de la edición que Uitti publicara en 1989, junto a la reproducción facsímil de todos ellos (Imagen 14).



Dirección <http://www.princeton.edu/~lancelot/new-traditional/>

The Traditional Charrette Viewer | Manuscripts | Transcription Key | Princeton Charrette Project

Browse the Manuscript Images and Transcriptions

Color images of the manuscripts are accessible from the transcriptions (except MS I, not yet available).

MS → FU Lines □	A Chantilly, Musée Condé 472	C ("Guiot"), Paris, Bibliothèque Nationale de France, fonds français 794	E Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo M.33.21	F Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. fr. 1450	G Princeton, Firestone Library, Garrett 125	I Paris, Bibliothèque de l'Institut de France 6138 (formerly 4676)	T Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. fr. 12560	V Vatican, Biblioteca Vaticana, Regina 1725	U Text of the Foulet-Uitti edition
1-31	*	<u>C</u>	<u>E</u>	*	<u>G</u>	*	<u>I</u>	*	<u>U</u>
31-1000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	*	<u>G</u>	*	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
1001-2000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	*	<u>G</u>	<u>I</u>	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
2001-3000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	*	<u>G</u>	*	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
3001-4000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	*	<u>G</u>	<u>I</u>	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
4001-5000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	*	*	<u>I</u>	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
5001-6000	<u>A</u>	<u>C</u>	<u>E</u>	<u>E</u>	*	*	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
6001-7000	<u>C</u>	*	*	<u>E</u>	*	*	<u>I</u>	<u>V</u>	<u>U</u>
7001-7134	*	<u>C</u>	*	<u>E</u>	*	*	<u>I</u>	<u>V</u>	*

* No lines
(folios lost or
destroyed;
lines omitted)

Imagen 14. The Princeton Charrette Project: *tabla de testimonios (antigua)*

La intención de una edición sinóptica integral es la de permitir el acceso a las lecciones de los diferentes testimonios a partir de la lección de uno de ellos. En este sentido, la presentación que se ofreció en la primera versión del portal muestra cómo estaba todavía muy presente la estructura de la página impresa a la hora de diseñar un producto en el entorno informático (Imagen 15).



Imagen 15. The Princeton Charrette Project: *versión antigua*

Además de las limitaciones en los criterios de transcripción paleográfica (un problema de los lenguajes informáticos del momento), las posibilidades se reducían a hacer *clic* sobre algunos de los enlaces de los testimonios del lateral izquierdo, o saltar a la reproducción facsímil del folio correspondiente. Los materiales filológicos estaban ya en la primera versión del proyecto: la *recensio* de los testimonios, la transcripción de los mismos y la reproducción digital de los folios conservados. En una segunda versión, se ha trabajado en la presentación adecuada de los mismos a partir de las posibilidades de este nuevo medio y no de las imposibilidades del libro impreso (Imagen 16).

The screenshot displays the Princeton Charrette Project web interface. The top navigation bar includes links for Home, Pages, Figures, Words, Episodes, and XML. The main content is divided into two panels: 'Mspage Search' on the left and 'Mspage Object' on the right.

Mspage Search Panel: Features a search bar with a 'Restablecer' button. Below it is a table with columns: Code, MS, Folio, Side, Mj. ltr, Mj. hght, and Text. The table lists manuscript entries from A-196-r to A-206-r.

Code	MS	Folio	Side	Mj. ltr	Mj. hght	Text
A-196-r	<input type="checkbox"/> A	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> r	<input type="checkbox"/> A	<input type="checkbox"/> 1	(1)FU
A-196-v	<input type="checkbox"/> C	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> v	<input type="checkbox"/> B	<input type="checkbox"/> 2	Line n.
A-197-r	<input type="checkbox"/> E	<input type="checkbox"/> 3		<input type="checkbox"/> C	<input type="checkbox"/> 3	
A-197-v	<input type="checkbox"/> F	<input type="checkbox"/> 4		<input type="checkbox"/> D	<input type="checkbox"/> 4	
A-198-r	<input type="checkbox"/> G	<input type="checkbox"/> 5		<input type="checkbox"/> E	<input type="checkbox"/> 5	
A-198-v	<input type="checkbox"/> I	<input type="checkbox"/> 6		<input type="checkbox"/> F	<input type="checkbox"/> 6	
A-199-r	<input type="checkbox"/> T	<input type="checkbox"/> 7		<input type="checkbox"/> H	<input type="checkbox"/> 8	
A-199-v	<input type="checkbox"/> V	<input type="checkbox"/> 8		<input type="checkbox"/> I		
A-200-r		<input type="checkbox"/> 9		<input type="checkbox"/> K		
A-200-v		<input type="checkbox"/> 10		<input type="checkbox"/> L		
A-201-r		<input type="checkbox"/> 11		<input type="checkbox"/> M		
A-201-v		<input type="checkbox"/> 12		<input type="checkbox"/> N		
A-202-r		<input type="checkbox"/> 13		<input type="checkbox"/> O		
A-202-v		<input type="checkbox"/> 14		<input type="checkbox"/> P		
A-203-r		<input type="checkbox"/> 15		<input type="checkbox"/> Q		
A-204-r		<input type="checkbox"/> 16		<input type="checkbox"/> S		
A-204-v		<input type="checkbox"/> 17		<input type="checkbox"/> T		
A-205-r		<input type="checkbox"/> 18		<input type="checkbox"/> U		
A-205-v		<input type="checkbox"/> 19		<input type="checkbox"/> V		
A-206-r		<input type="checkbox"/> 20				

Mspage Object Panel: Displays details for manuscript A-196-r. It includes a thumbnail image of the manuscript page and a transcription of the text. The transcription is as follows:

Majuscules: A (31), L (63), A (87), S (114), O (137), S (173)
 Line Span: 31 to 180 (FU)
 Transcription:
 31 (a,1): A un jor dunea [cen] [apost] o s
 32 (a,2): fu uenu [deu] [apost] carl
 [apost] o [apost] s
 33 (a,3): liroi .ar. et teneuots
 34 (a,4): cort ml [apost] t rice achamlotas
 35 (a,5): tele comme au jor e [tuts
 36 (a,6): ap-hbar [mang] [apost]
 ne [eremuts
 37 (a,7): liroi [punct] d [apost] et-e [e]
 compaigno-hbar [s
 38 (a,8): ml [apost] t ot en fale baro-
 hbar [s
 39 (a,9): et2 [ifu] laroine en [anbles
 40 (a,10): S iot aueuc li ceme [anbles
 41 (a,11): M ai [apost] te bele dame
 cortoi [es
 42 (a,12): B n-hbar pariant enlangue
 francoi [es
 43 (a,13): et2 Kei [qui ot [erui a]

Imagen 16. The Princeton Charrette Project: *versión moderna*

Se trabaja ahora en dos pantallas, interrelacionadas, en las que podemos ir moviéndonos según nuestra intención: en una podremos tener el índice completo de los diferentes testimonios manuscritos y los folios de los mismos, para así indicar a cuál queremos ir; por ejemplo al f. 196r del manuscrito A, que es el conservado en Chantilly, en el Musée Condé, sign. 472, del que se puede consultar tanto el facsímil como una transcripción paleográfica.

Y si se hace *clic* sobre el número de referencia inicial, podríamos ir a la presentación crítica del mismo, en que quedarían ocultas las diferentes transcripciones, que solo aparecerían si, a su vez, se hiciera *clic* en el lateral izquierdo al número de verso: [168] en el caso que nos ocupa (Imagen 17).

The screenshot displays the Princeton Charrette Project interface. The top navigation bar includes 'Figura TG :: Charrette | Home | Pages | Figures | Words | Episodes | XML'. The main content is split into two panels: 'Text Object' on the left and 'Mspage Object' on the right.

Text Object Panel: Features a 'Go to line' search box, navigation buttons '<< PREV' and 'NEXT >>', and a table of text lines. The table has columns for 'Line n.', 'Verse', and 'Figures'. The text shown includes:

Line n.	Verse	Figures
[T1] 168	Mes par un covant le vos bail	AD0-4829 □ AD0-4828 □ DR2-6278 □
A-196-r	(c,40): M ai] par .i. couet-hbar leuo] bails	
C-27-v	(b,38): M e] par .j. couant le uo] bails	
E-1-v	(b,33): par tel conuenant leuo] bai L.s	
G-3-r	(b,4): M ai] par tel couent le u-nine bals	
T-42-r	(b,19): M es par .i. couent le uo] bails	
[T1] 169	Que vos feroiz ce qu'il dira.>	OR2-6278 □ RR3-673 □
[T1] 170	Li rois de joie an sopira	RR3-673 □
[T1] 171	Et dit que son comandemant	AD0-4830 □ EN1B-2040 □ DR2-6278 □ RR1-674 □
[T1] 172	Fera, que que il li demant.	AD0-4830 □ EN1B-2040 □ DR2-6278 □ RR1-674 □
[T1] 173	<Sire, fet il, ce sachiez dons	EN2-2041 □ OR2-

Mspage Object Panel: Displays a thumbnail of the manuscript page 'A-196-v'. It includes statistics: 'Majuscules: E (193), I (247), M (271), L (201)', 'Line Span: 181 to 335 (FU)', and a transcription of the text from line 181 to 193.

Status Bar: Shows 'Status Menu target: left', 'Left target: right', and 'Right target: left'.

Imagen 17. The Princeton Charrette Project: *ms. A, f. 196r*

Se están explorando, por tanto, posibilidades hipertextuales de relación de la información, que será uno de los retos que tendrán que superar las *BT* si quieren sobrevivir en el futuro¹⁶.

c) Y por último, el enriquecimiento de información adicional, en que el texto se convierte en un elemento informativo más dentro de las múltiples posibilidades que se ofrece en un determinado portal sobre una obra o un autor. Este tipo de *BT* necesita, como ya se ha indicado, de un responsable conocedor de su contenido, de un filólogo, que conozca los materiales que se han de incorporar y luego la estructura que estos han de tener dentro de las bibliotecas textuales específicas, que resultan especialmente útiles, ya que recogen –y actualizan– el material alrededor del texto, más allá del texto crítico (la hipótesis de trabajo) que ha realizado un especialista, y que en un momento dado se elige, se digitaliza y se difunde. Ejemplo de esta última tendencia, que supone también una enorme inversión económica, puede ser la recientemente inaugurada *Bi-*

16 Tampoco se ha de pensar que la presentación organizada y equilibrada de los materiales tenga que ser sinónimo de gran inversión económica. Mucho se puede hacer con pocos medios cuando se tienen las ideas claras, la finalidad de los materiales y la dirección de este tipo de *BT* se deja en manos de los científicos que conocen los textos: los filólogos, como sucede con el espléndido portal dedicado a *Beowulf*, dirigido por Giuseppe Brunetti <<http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI-Beowulf/Varianti/begin.htm>>.

biblioteca de autor Ausiàs March (<http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/ausias-march/>), dentro de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, coincidiendo con que en el 2009 se conmemoran los 550 años de la muerte del autor. Está dirigida por el profesor Rafael Alemany. Como se aprecia en el nodo de distribución inicial (Imagen 18), son múltiples las noticias y los temas que se ofrecen alrededor de la figura del escritor valenciano. Y el portal, como tantas de las bibliotecas de autor de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, no solo destaca por la amplitud de los temas que ofrece, sino también por la exhaustividad de los materiales que hoy en día pueden consultarse, como la *BVP* que se encuentra bajo el epígrafe de “Manuscritos”, que recoge las digitalizaciones de todos los testimonios manuscritos que han transmitido la obra poética de nuestro autor (Imagen 19).

Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives > Biblioteques d'autor

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Ausiàs March

:: CERCA RÀPIDA
Text
>> CERCA AVANÇADA

:: Ausiàs March > Pàgina principal

- :: Presentació
- :: L'autor
- :: L'obra
- :: Manuscrits
- :: Edicions
- :: Traduccions
- :: Estudis
- :: Fonoteca
- :: Imatges
- :: Diccionari del lèxic poètic ausiasmarquí
- :: Enllaços
- :: Agraïments
- :: Realització

Biblioteca d'autor Ausiàs March

*Ffantasiant, Amor a mi descobre
los grans secrets c'als pus subtils amaga,
e mon jorn clar als hòmens és nit fosqua,
e visch de ço que persones no tasten.
Tant en Amor l'esperit meu contempla,
que par del tot forçat l'esperit: (no se han obtenido resultados)
car mos desigs no són trobats en home,
sinó en tal que la carn punt no'l torbe.*

(Ausiàs March, poema XVIII)

L'any 2009 es compleix el 550 aniversari de la mort del cavaller valencià Ausiàs March (1400-1459). Es tracta del poeta més emblemàtic de les lletres catalanovalecanes medievals, tant per la singularitat del seu cançoner, com per la notable influència que ha exercit sobre poetes posteriors i l'enorme difusió internacional que ha assolit a través d'un munt ingent de traduccions. El corpus poètic d'Ausiàs, que supera la tradició trobadoresca de la qual parteix, vehicula un discurs de forta càrrega moral el nucli del qual gira al voltant de l'experiència amorosa, de les contradiccions irresolubles d'aquesta i dels patiments que se'n deriven per al jo poètic.

Últims continguts incorporats
Consulteu els continguts més recents d'aquesta secció

Imagen 18. Biblioteca de autor Ausiàs March dentro de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

The screenshot shows the website interface for 'Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives'. The header includes the site name and 'Biblioteques d'autor'. A search bar is visible with the text 'CERCA RÀPIDA' and 'CERCA AVANÇADA'. The main content area is titled 'Ausiàs March' and 'Manuscrits'. A list of manuscripts is provided, each with a letter code and a brief description of its origin and content. A sidebar on the left contains navigation links such as 'Presentació', 'L'autor', 'L'obra', 'Manuscrits', 'Edicions', 'Traduccions', 'Estudis', 'Fonoteca', 'Imatges', 'Diccionari del lèxic poètic ausiàsmarquí', 'Enllaços', 'Agraïments', and 'Realització'. At the bottom left, there is a section for 'Últims continguts incorporats' and logos for 'GENERALITAT VALENCIANA' and 'FUNDACIÓ MIGUEL DE CERVANTES'.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives > Biblioteques d'autor

Ausiàs March

Manuscrits

NOTA.- Per a una bibliografia específica sobre els cançoners marquians vegeu, fonamentalment, les aportacions següents, les referències completes de les quals podeu trobar en la secció "Estudis" d'aquesta Biblioteca d'Autor: Morel-Fatio 1892; Baseiga 1896; Massó 1896, 1901, 1906 i 1932; Massó/Rubió 1914; Valls 1915; Domínguez 1931; Zarco 1932; Ramírez 1981; Archer 1990-91, 1992 i 1993b; Dila 1994; Colón 1998; Beltran 1999, 2005 i 2006; Martos 2003 i 2005.

- **A** = Manuscrit esp. 225 de la Bibliothèque Nationale (París). Final del segle XV o principi del segle XVI. Conté 66 poemes d'Ausiàs March.
- **B** = Manuscrit 479 de la Bibliothèque Nationale (París). acabat de copiar a Barcelona en 1541 pel prevere Pere Vilasaló. Conté 122 poemes d'Ausiàs March.
- **C** = Manuscrit L.iii/26 d'El Escorial. ca. 1546-47. Conté 122 poemes d'Ausiàs March.
- **D** = Manuscrit 2985 de la Biblioteca Nacional (Madrid). ca. 1542-43. Conté 127 poemes d'Ausiàs March.
- **E** = Manuscrit 3695 de la Biblioteca Nacional (Madrid). Copiat per Jeroni Figueres en 1546. Conté 126 poemes d'Ausiàs March.
- **F** = Manuscrit 2244 de la Biblioteca General Històrica de la Universidad de Salamanca (abans ms. 950 de la Biblioteca de Palacio de Madrid). De la primera meitat del segle XVI, tot i que va estar considerat com a del segle XV i com el més antic dels manuscrits marquians. Conté 108 poemes d'Ausiàs March.
- **G** = Manuscrit 210 de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València. Conté 67 poemes d'Ausiàs March copiats a la darrera del segle XV i altres 52 copiats ja en el segle XVII (total: 119 composicions, de les quals 12 són repetides).
- **H** = Manuscrit 210 de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza. De la segona meitat del segle XV i un dels més antics. Conté 79 poemes d'Ausiàs March, 17 dels quals són fragmentaris.
- **I** = Manuscrit 10 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona). De principi del segle XVI. Reprodueix, amb molt poques variants, el manuscrit A. Conté 65 poemes d'Ausiàs March.
- **K** = Manuscrit 2025 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona) (anteriorment manuscrit 9625 de la Biblioteca de T. Fitz Roy Fenwick (Cheltenham, Gran Bretanya)). Copiat pel prevere Pere Vilasaló en 1542. Conté 105 poemes d'Ausiàs March.
- **L** = Manuscrit 9 de la Biblioteca de Catalunya. Del segle XVI. Conté 22 poemes d'Ausiàs March.
- **M** = Manuscrit 1 de l'Ateneu Barcelonès. Del final del segle XV. Conté 6 poemes d'Ausiàs March.
- **N** = Manuscrit 2281 de la Hispanic Society of America (Nova York, Estats Units). Copiat a la primera meitat del segle XVI. Conté 98 poemes d'Ausiàs March.

Últims continguts incorporats
Consulteu els continguts més recents d'aquesta secció.

GENERALITAT VALENCIANA
FUNDACIÓ MIGUEL DE CERVANTES

Imagen 19. Biblioteca de autor Ausiàs March: *manuscritos*

En este caso, se ha quedado sin explorar las posibilidades hipertextuales, el crear las estructuras de visualización necesarias, como en el proyecto *The Princeton Charrette Project*, para relacionar la rica y valiosa información recogida en cada uno de los apartados.

4. El futuro a la vuelta de la esquina: la Web 2.0.

Después de esta rápida visión a las posibilidades que ofrece el presente para la difusión de los libros y de los textos, que hemos podido analizar a partir de diferentes bibliotecas virtuales y textuales, es el momento de mirar al futuro, el momento de analizar nuevos recursos no tanto pensando en cómo se puede sacar mayor provecho a la difusión de los libros y textos del pasado en este nuevo medio que es la red y los recursos informáticos que se han puesto en nuestras manos, como en imaginar cómo podrá ser el nuevo modelo textual que nacerá de este nuevo medio, y al que, por ahora, le hemos asignado el nombre de hipertexto. A esta época del presente, apegada a modos de lectura y difusión todavía condicionados por el monopolio que el códice, que el libro ha gozado en los últimos mil quinientos años, bien podríamos definirla como la

del “incunable del hipertexto”; la época en que los modelos textuales informáticos siguen de cerca los modelos textuales del código; y así seguimos hablando, de manera no precisa, de “página web”, de “archivos”, de “escritorio”. Este es el momento actual, un momento de transición, en que el ejemplo de la web 2.0. ha venido a mostrarnos nuevas posibilidades, nuevas opciones que, poco a poco, se van incorporando a nuestras bibliotecas digitales. Un presente que se remonta a tan solo unos años atrás: 2004. Dale Dougherty fue el primero en hablar de una “segunda generación” en la historia de la web, apoyándose en el éxito imparable de las comunidades de usuarios, que ofrecía un mayor dinamismo en la creación, difusión y recepción de la información. Tim O’Reilly, uno de los defensores del *software* libre, fue quien acuñó el término en un artículo publicado en el año 2005: “What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software”¹⁷. Desde sus primeras formulaciones, la web 2.0. nos ha puesto delante de un nuevo usuario, aquel que demanda la “interactividad” como principio básico para acceder a la información. Interacción que había desaparecido en el universo de la lectura a medida que la tecnología alrededor del libro impreso iba imposibilitando el acceso del lector a los cambios en el texto, proceso paralelo a la “glorificación” del autor, que verá cómo cultural y jurídicamente se le reconocerá la exclusividad en la posibilidad de cambio en los textos (concepto que se opone al medieval de la “enmienda”)¹⁸. Como muy bien indica Joaquín Rodríguez, la web 2.0. constituye la reapropiación del espacio Web por parte del usuario (cfr. 2007: 203). Se ha cambiado, de manera irremediable, el famoso esquema de la comunicación de Jakobson, colocando al autor en un momento más de todo este proceso, donde adquiere un nuevo protagonismo y centralidad el usuario.

De este modo, en los nuevos modelos de difusión de los textos, ya sean en bibliotecas virtuales patrimoniales o textuales, es necesario incorporar a su arquitectura la presencia cada vez más activa del usuario: lector que puede no solo dejar marcados sus búsquedas, su historial de intereses –para luego volver a ellos sin mucho esfuerzo–, sino que también puede incorporar sus propios comentarios, sus textos, esa “experiencia enriquecedora” del usuario ante los materiales ofrecidos en una *biblioteca digital*, que rescata experiencias lectoras activas que habían quedado sepultadas en los últimos siglos, pero que son habituales en contextos de difusión textual más abiertos y dinámicos como el universo del manuscrito.

17 Hay traducción al español en <http://sociedaddelainformacion.telefonica.es/jsp/articulos/detalle.jsp?elem=2146>. Establece siete principios constitutivos de las aplicaciones web 2.0.: la web como plataforma; el aprovechamiento de la inteligencia colectiva; la gestión de la base de datos como competencia básica; el fin del ciclo de las actualizaciones de versiones del *software*; los modelos de programación ligera junto a la búsqueda de la simplicidad; el *software* no limitado a un solo dispositivo; y las experiencias enriquecedoras de los usuarios.

18 Es tanta la bibliografía, tanto impresa como digital, que ha generado la web 2.0. en los últimos tiempos, que tan solo remito a dos libros, que ofrecen dos visiones bien diferentes sobre el futuro de este fenómeno: Lovink (2008) y Metitieri (2009).

La web 2.0. nos obliga, por tanto, a otorgarle un mayor protagonismo al usuario, que no puede limitarse a ser un esporádico receptor de la información ofrecida de una manera sistemática en una determinada biblioteca. *Gallica* es una de las bibliotecas virtuales que ha abierto “Mi espacio personal”, un espacio en que, previa identificación, permite almacenar y gestionar los documentos del portal que interesan en una sección denominada “Mis documentos”, al que se le pueden incluir informaciones (“Mis etiquetas”, “Mis preferencias”) para así recuperar la información almacenada de manera efectiva (Imagen 20).

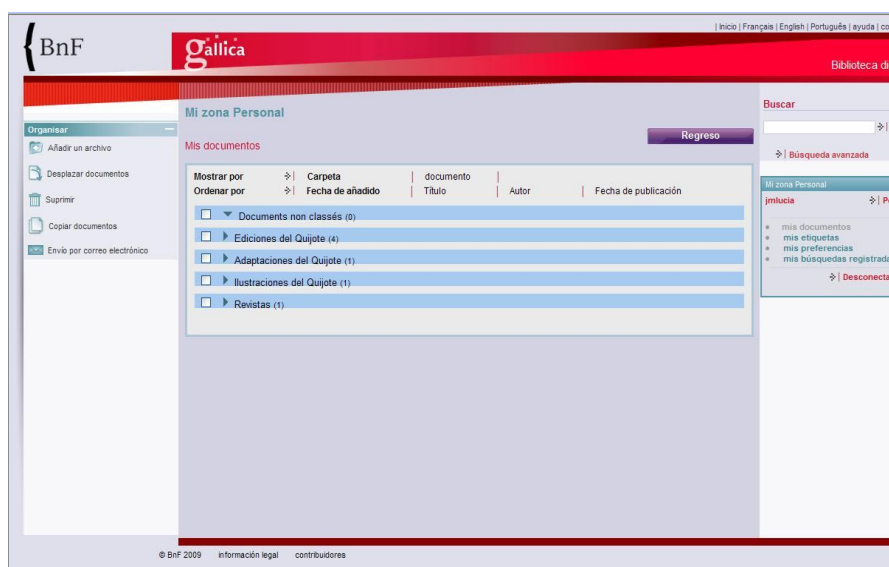


Imagen 20. “Espacio personal” en Gallica

5. Las bibliotecas hipertextuales y las plataformas de conocimiento: ¿nuevos conceptos de texto?

El hipertexto está por definir. No tanto en su formulación teórica –como pone de manifiesto la nueva edición revisada y ampliada del famoso libro de George P. Landow, *Hipertexto 3.0* (2009), o los trabajos pioneros en España de Susana Pajares Tosca, como su *Literatura digital. El paradigma hipertextual* (2004)–, como en los estándares que se han de ir creando en los próximos años para así difundir este nuevo modelo de transmisión de los textos en la red. En el hipertexto, como concepto y como realidad, han de darse dos circunstancias: por un lado, la información digital –que es el único campo en que se ha producido un gran avance en los últimos tiempos–, y por otro, y

aquí radica su originalidad y múltiples posibilidades, la capacidad que tiene el usuario de relacionarla: nodos y enlaces como elementos indisociables del hipertexto. No por organizar la información dentro de un determinado portal podemos hablar de una estructura hipertextual.

Durante el año 2009, la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* (<<http://www.cervantesvirtual.com>>) ha cumplido diez años. Una década en que se han producido numerosos cambios, desde esas primeras propuestas en la Universidad de Alicante, hasta las cifras astronómicas de usuarios y de descargas en la actualidad, que la han convertido en uno de los portales en español más visitados de toda la web. Diez años en que los productos se han ido multiplicando, quedando de aquel primer proyecto tan solo el nombre *Biblioteca virtual*, que no da cuenta ahora de la riqueza y variedad de los materiales que se presentan: desde los textos digitalizados en un primer momento, que conforman su *Biblioteca virtual generalista*, hasta las bibliotecas de autor (recuérdese la citada de Ausiàs March), la *Biblioteca de Signos*, la *Biblioteca Americana*, la *Biblioteca Joan Lluís Vives*, la *Biblioteca Letras galegas* o la dedicada a la literatura infantil y juvenil... En su interior contamos tanto con bibliotecas virtuales patrimoniales y generalistas, como con bibliotecas textuales o portales temáticos, algunos de ellos al margen del “texto” como medio de transmisión. Pero no puede decirse que se trate de una biblioteca hipertextual, ya que se hace necesario crear una arquitectura interna que permita relacionar la información más allá de la simple acumulación y organización que ofrece un proyecto como el actual. Lo mismo puede decirse de otro de los proyectos pioneros en las letras hispánicas, *Parnaseo* (<<http://parnaseo.uv.es/>>), que dirige desde la Universidad de Valencia Josep Lluís Canet desde 1996, que mes a mes va creciendo en contenidos relacionados con la literatura y la cultura medieval y de los Siglos de Oro. Otro de los portales hispánicos más visitados, más consultados de la red en su tema específico.

Además de potenciar el carácter hipertextual de las bibliotecas y la necesidad de relacionar la información allí contenida gracias a enlaces semánticos (preámbulo de lo que será la Web Semántica y la web 3.0)¹⁹, se hace también necesario ahondar en un nuevo modelo de difusión textual, que vaya más allá de la edición, y que hemos denominado: *Plataforma de conocimiento*, en que, junto a la acumulación de información, se haga posible su interrelación, se potencie la recuperabilidad y se diseñe un espacio de trabajo personal y una red social, de tal manera que estas plataformas de conocimiento permitan al usuario un diseño personalizado desde los contenidos que quiere visualizar hasta la propia interfaz del mismo. Esfuerzos en que, para el campo de las humanidades, han de contar con dos nuevos factores que hasta ahora estaban bastante

19 Para más detalles, remito a mi trabajo “La edición crítica hipertextual: la superación del incunable del hipertexto” (2009).

ausentes de nuestros cometidos y finalidades: la necesidad de formar equipos interdisciplinarios, en que se produzca un reparto de tareas –dirección, diseño, coordinación, programación, maquetación, actualización–, y, en segundo lugar, la necesidad de contar con una financiación que no solo permita crear una de estas plataformas de conocimiento, sino también su mantenimiento y mejora en el tiempo.

En las *Plataformas de conocimiento*, ya no podemos hablar de un “texto”, como la digitalización de los testimonios en las bibliotecas virtuales patrimoniales, o de una edición anterior (bibliotecas textuales), sino que el “texto” (o mejor dicho, el hipertexto) lo constituirá el modo particular con que cada usuario quiera visualizar las diferentes informaciones digitales que se le ofrezcan, según sus gustos y necesidades puntuales. Y así, se hará necesario trabajar más en la creación de estándares, tanto en los criterios de edición como en la visualización de los materiales. Una de las claves del éxito de los blogs en los últimos años, una de las causas del triunfo de la web 2.0., ha sido la posibilidad que se le daba al usuario de diseño de su portal, a partir de un número limitado de patrones.

De este modo, las *Plataformas de conocimiento* frente a los modelos de bibliotecas digitales actuales, supondrían una nueva fase en la difusión de los textos en la red, si tenemos en cuenta las diferencias que pueden establecerse entre ellas:

BIBLIOTECAS DIGITALES	PLATAFORMAS DE CONOCIMIENTO
Digitalización de testimonios / ediciones difundidas previamente en formato libro (o que lo podrían hacer en este formato)	Hipertexto, en que la información está interrelacionada, con lo que sería imposible su difusión en el formato libro
Estructura de los materiales (enlaces estructurales)	Estructura + relación de contenidos (enlaces estructurales y enlaces semánticos)
Documentos digitales estáticos	Documentos digitales dinámicos (se permite añadir información por parte del usuario: etiquetas, comentarios, notas...)
Visualización estática de los materiales, regido exclusivamente por la organización decidida por sus responsables	Visualización dinámica de los materiales: el usuario elige lo que quiere ver en cada sesión
	Creación de un área de trabajo: lugar donde, al tiempo que se accede a los materiales, se les comenta, archiva, etc. Sería posible compartir estos materiales en una red social interna
	Biblioteca digital personalizada, se añaden programas externos necesarios para poder trabajar con los materiales existentes...

Y así podríamos incluir más apartados, en que el usuario no solo es un mero receptor de un determinado texto fijado por un autor gracias a un canal (sensación que ha venido a imponer el libro impreso desde el siglo XVIII), sino que el usuario se con-

vierte en co-partícipe de la experiencia de la lectura, que resulta mucho más enriquecedora ya que, como se ha hecho siempre, se dejan huellas de la lectura en los “márgenes” del área de trabajo; pero ahora estos comentarios, glosas, correcciones, nuevos textos pueden compartirse en una red social textual. Las posibilidades son múltiples y está en nuestra mano el explorarlas. En las manos de los filólogos.

Estos nuevos modelos de transmisión, ahora totalmente alejados de los tradicionales del libro impreso, ¿crearán nuevos modelos textuales de edición, científicos? El tiempo (seguramente no muy lejano) es el único que podrá dar respuesta a esta y a otras tantas preguntas que ahora nos hacemos. Pero es evidente que solo explorando las posibilidades del hipertexto podremos seguir soñando en nuevas textualidades, en nuevos modelos de información, que serán fiel reflejo de nuevos modelos de lectura y de recepción de los textos, de los que se han creado hasta ahora y de los que se seguirán haciendo a partir de ahora.

El libro electrónico, las bibliotecas digitales le han dado nueva vida a los códices e impresos del pasado. El reto del hipertexto nos colocará ante nuevos modelos textuales, y por tanto, ante nuevos modelos de lectura y de comprensión de nuestro tiempo. Un reto que los filólogos, los humanistas, los científicos que nos movemos alrededor del texto, debemos liderar.

Bibliografía

- Borgman, C. (1993): "National electronic library report", in E. A. Fox (ed.): *Sourcebook on digital libraries: report for the national science foundation*. Blacksburg: Computer Science Department, pp. 126-147.
- Calvo, M. *et alii* (1999): *Internet 2000. Manuale per l'uso della rete*. Roma-Bari: Laterza.
- García Camarero, E. – García Melero, L. A. (2000): *La Biblioteca Digital*. Madrid: Arco-Libros.
- Herrera Morillas, J. L. (2004): *Tratamiento y difusión digital del libro antiguo. Directrices metodológicas y guía de recursos*. Gijón: Trea.
- Landow, G. P. (2009): *Hipertexto 3.0*. Barcelona: Paidós.
- Lovink, G. (2008): *Zero Comments. Teoría crítica de Internet*. Milano: Bruno Mondadori.
- Lucía Megías, J. M. (2002): *Filología Románica en Internet. I. Los textos*. Madrid: Castalia.
- Lucía Megías, J. M. (2006): "Informática textual: nuevos retos para la edición y difusión de los textos (bibliotecas virtuales y bancos de datos textuales)", en R. Santiago – A. Valenciano – S. Iglesias (eds.): *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 251-302.
- Lucía Megías, J. M. (2009): "La edición crítica hipertextual: la superación del incunable del hipertexto", en C. Castillo Martínez – J. L. Ramírez Luengo (eds.): *Lecturas y textos en el siglo XXI: Nuevos caminos en la Edición Textual*. Vigo: AXAC, pp. 11-74.
- Metitieri, F. (2009): *Il grande ingano del Web 2.0*. Bari-Roma: Laterza.
- Pajares Tosca, S. (2004): *Literatura digital. El paradigma hipertextual*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Rodríguez, J. (2007): *Los futuros del libro*. Salamanca: Melusina.
- Rodríguez, J. (2008): *Sócrates en el Hiperespacio (el betalibro)*. Salamanca: Melusina.
- Tammaro, A. M. (2005): "Che cos'è una biblioteca digitale?", *Digitalia 0*: <http://digitalia.sbn.it/upload/documenti/digit00_tammaro.pdf>.
- Tomasi, F. (2008): *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*. Roma: Carocci.

Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa explora os vieiros polos que discorre o labor ecdótico no ámbito da lírica medieval galego-portuguesa, os logros acadados, mais tamén os retos que debe afrontar o filólogo que se ocupa desta tradición poética. A obra conságrase de xeito monográfico ás últimas propostas formuladas no ámbito metodolóxico, aos resultados de investigacións que aplican os presupostos teóricos e os recursos técnicos máis innovadores, e ás achegas que á edición crítica do texto lírico galego-portugués se realizan desde os estudos lingüísticos, métricos —neste caso, con atención tamén ás Cantigas de Santa María— e de tradición manuscrita. Todo este tratamento busca suscitar a reflexión sobre a importancia fundamental da práctica ecdótica, un exercicio no que a palabra, o texto —neste caso as cantigas producidas no Occidente ibérico—, é a causa, o motivo, o principio, pois só o texto crítico pode constituír a base de calquera ulterior análise do propio texto que adopte o rigor científico como criterio. Este libro, en fin, oriéntase ao debate e o intercambio de coñecemento dun patrimonio literario que transcende as fronteiras peninsulares para adquirir carácter universal.