

H O M E N A X E S



CANTARES DE AMIGOS
Estudios en homenaxe
a Mercedes Brea

EDICIÓN A CARGO DE
Esther Corral Díaz
Elvira Fidalgo Francisco
Pilar Lorenzo Gradín

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

CANTARES DE AMIGOS

Estudos en homenaxe a Mercedes Brea

Catedrática de Filoloxía Románica da Universidade de Santiago de Compostela, a figura de Mercedes Brea constitúe un referente internacional na súa especialidade. Sobrancea, ademais, no mundo académico por distinguidos méritos tanto de xestión como de investigación. Entre outros cargos desenvolvidos, cómpre subliñar que foi vicerreitora de Profesorado, decana da Facultade de Filoloxía e directora do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Coordinou a *Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares*, que convocou en suxestivos proxectos comúns a medievalistas galegos especializados en distintas áreas (filoloxía, historia medieval e historia da arte). É cabeza e corazón do GI-1350, grupo de investigación competitivo e dinámico que no que promove todo tipo de iniciativas consagradas á filoloxía e literatura románica medieval. A través dunha estreita colaboración co Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades estimulada por Mercedes Brea, Galicia e a universidade compostelá téñense situado na vangarda nos estudos de lírica galega medieval, primeiro coa publicación dos dous volumes da *Lírica Profana Galego-Portuguesa* e, seguidamente, coa creación da *Base de datos MedB*, que puxo ao dispor de toda a comunidade científica o corpus completo informatizado das cantigas profanas, proxecto no que Brea continúa a traballar de xeito infatigable e sempre con espírito innovador. O seu maxisterio callou na dirección de numerosas teses de doutoramento e, como docente vocacional preocupada pola transmisión do saber, a súa entrega e dedicación é unanimemente recoñecida por infinidade de promocións. Brillante e meticulosa, emprendedora e decidida, calculadamente ousada, paciente e xenerosa, Mercedes Brea recibe no presente volume os traballos dunha parte dos seus colegas e discípulos como testemuño de afecto, recoñecemento e gratitude á mestra e á amiga.

Cantares de amigos

Cantares de amigos

Estudos en homenaxe a Mercedes Brea

Edición a cargo de

ESTHER CORRAL DÍAZ

ELVIRA FIDALGO FRANCISCO

PILAR LORENZO GRADÍN

2016

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, 2016

Maqueta

Isabel Argüelles
Imprenta Universitaria
Campus Vida

Imprime

Imprenta Universitaria
Campus Vida

Edita

Edicións USC
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
<https://www.usc.es/publicacions>

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/hom.2024.967>



Mercedes Brea

Índice

LIMIAR	
Roberto Antonelli.....	13
PERFIL BIOGRÁFICO DE MERCEDES BREA	
Isabel González	15
MERCEDES BREA. NOTA BIBLIOGRÁFICA	
Miguel Á. Pousada Cruz	19

Contribucións

ALÉN GARABATO, CARMEN	
<i>Vivamos como galegos: identidade e lingua galega como argumentos comerciais</i>	41
ALVAR, CARLOS	
El «gato» de Boiardo	53
ÁLVAREZ PÉREZ, XOSÉ AFONSO	
<i>Ai follas, ai follas do verde pino: denominacións galegas e portuguesas da ‘folla do piñeiro’</i>	63
ANTONELLI, ROBERTO	
Ancora <i>Lanquan li jorn</i> ..., fra struttura (il <i>dobre?</i>), stemmatica e senso	75
ARBOR ALDEA, MARIÑA	
<i>Andamos fazendo dança, cantando nosas bailadas. Notas a O Maroot aja mal grado (B 2, L 2)</i>	85
BASTARDAS I RUFAT, M. REINA – JOSÉ ENRIQUE GARGALLO GIL	
Refranes meteorolóxicos con «cielo aborregado» e imáxenes afines en gallego y en romance. Paremiotipos y variación diatópica	97
BERMÚDEZ SABEL, HELENA	
Variación gráfica na lírica profana galego-portuguesa: <i>T vs B, V</i>	109
BILLY, DOMINIQUE	
Vers longs de <7+7> et formes affines dans la poésie lyrique des <i>trobadores</i>	117
BLANCO VALDÉS, CARMEN F.	
<i>Vita di Dante /vs/ Trattatello in laude di Dante. Estado de la cuestión</i>	131

BLANCO VALDÉS, JUAN L. Mercedes Brea, editora universitaria	143
BOLOGNA, CORRADO <i>Io mi son un che quando amor mi spira, / noto</i>	157
BUONO, BENEDICT <i>Timpalli alla Pompadur e cecinelli: lingua, dialetto e forestierismi nel Cuoco galante</i> di Vincenzo Corrado (Napoli, 1773).....	175
CANETTIERI, PAOLO Qualche appunto su <i>Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei</i> (Guglielmo IX, BdT 183, 4).....	185
CANO GONZÁLEZ, ANA M ^a Los resultados del sufijo –ELLU / –ELLA en la antroponimia asturiana y el proceso de castellanización	193
CARMONA FERNÁNDEZ, FERNANDO <i>Locus amoenus / locus horroris: el marco espacio-temporal del combate caballeresco</i> (<i>Erec, Le Bel Inconu, Amadís</i>).....	207
CARRACEDO FRAGA, JOSÉ Cupido en los poemas amorios de los <i>Carmina Burana</i>	221
CASTRO CARIDAD, EVA <i>Et a et o: El estribillo en la lírica amorosa latina medieval</i>	231
CORBELLA, DOLORES Más allá del mar tenebroso	241
CORRAL DÍAZ, ESTHER Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa	255
COUCEIRO PÉREZ, JOSÉ LUÍS O amigo melfitano (II).....	265
D'AGOSTINO, ALFONSO Act sans paroles. Saggio d'un nuovo commento al <i>Decameron: la novella IV 5</i>	277
DEL RÍO RIANDE, GIMENA La flor, el caballo y el amigo. El sincretismo armónico del <i>Cancionero del rey Don Denis</i>	289
DÍAZ DE BUSTAMANTE, JOSÉ MANUEL Con la disculpa del <i>Codex Calixtinus: de Erasmo a Lutero</i>	299

DISTILO, ROCCO Per un ambiguo sentimento dai Trobadors ai Siciliani: lat. IN ODIUM, INODIARE	309
DOMÍNGUEZ CARREGAL, ANTONIO AUGUSTO O <i>dano</i> na lírica profana galego-portuguesa	323
DOMÍNGUEZ FERRO, ANA MARÍA «La più bella cosa a vedere del mondo». Palacios maravillosos en el <i>Milione</i>	333
DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ, MARÍA JOSÉ Internautas y sociedad digital: una reflexión didáctica	343
FERNÁNDEZ CAMPO, FRANCISCO Contribución para os datos biográficos do trobador Pero d' Armea	357
FERNÁNDEZ GUIADANES, ANTONIO Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa	369
FERNÁNDEZ INSUELA, ANTONIO Otra muestra de cuentos tradicionales en una comarca de Ourense	377
FERNÁNDEZ PÉREZ, MILAGROS Destellos de Roman Jakobson en la lingüística actual	387
FERNÁNDEZ REI, FRANCISCO A botadura do Instituto da Lingua Galega.....	399
FIDALGO FRANCISCO, ELVIRA A difusión das <i>Cantigas de Santa María</i>	411
FORMISANO, LUCIANO <i>Que trop ai le chief mellé de chainnes</i> . Nota su Gautier de Dargies	421
FRATESCHI VIEIRA, YARA <i>Que vos enton non vi fea</i> : a litotes na <i>descriptio puellae</i> da «cantiga da guarvaia»	433
GONZÁLEZ, DÉBORAH As cantigas de Pero Velho de Taveirós. Edición e estudo	445
GONZÁLEZ, ISABEL Il lessico emotivo nella prosa della <i>Vita Nuova</i>	457
GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MANUEL Algúns problemas verbo do uso de <i>etc.</i> en galego	467
GOUIRAN, GÉRARD <i>Sirventés joglarescs</i> ou simples <i>tensons</i> ?.....	479

GUTIÉRREZ GARCÍA, SANTIAGO – MARIA MERCÉ LÓPEZ CASAS La investidura caballerisca del rey Arturo y los viejos rituales de la caballería tardomedieval en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	489
LAGE COTOS, M ^a ELISA De nuevo sobre Petrarca y <i>Celestina comentada</i> (II).....	503
LANCIANI, GIULIA Sull'uso di fonti nella letteratura odeporica cinque-secentesca	515
LEONARDI, LINO L'interpretazione nella <i>recensio</i> : per lo stemma della <i>Mort Artu</i>	523
LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA SOL O emprego do presente para falar de futuro na prensa escrita	533
LÓPEZ-MARTÍNEZ MORÁS, SANTIAGO Breve nota sobre las relaciones familiares y políticas de Pedro I de Castilla (hasta 1358).....	547
LORENZO GRADÍN, PILAR O encabalgamento léxico na lírica galego-portuguesa	557
LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL Reflexiones de un editor: el desafío de la segunda textualidad	569
MARCENARO, SIMONE Il presunto <i>Livro das cantigas</i> di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos.....	579
MARCHISIO, CRISTINA Canto di pioggia a tre voci con qualche inedita agnizione (Manzoni, Pascoli e Tozzi).....	589
MARIÑO PAZ, RAMÓN <i>Un labrador que foy sarxento á os soldados do nobo alistamento</i> (ca. 1808). O orixinal e as versións de 1861 e 1886.....	601
MEDINA GRANDA, ROSA M ^a El «intermezzo» en las lenguas	613
MENEGHETTI, MARIA LUISA Marcabru, Onorio <i>Augustodunensis</i> e le sculture di Moissac (per le fonti e la datazione di BEdT 293,040)	623
MELÉNDEZ CABO, MARINA El gigante: tradición e innovación de un personaje épico en el texto francoitaliano <i>Aquilon de Bavière</i>	635

MORÁN CABANAS, ISABEL <i>Puella doctae</i> resgatadas por Carolina Michaëlis: algumas notas sobre a fortuna da sua receção.....	647
MOSCOSO MATO, EDUARDO ¿Coche ou carro? Repensando a elección.....	659
MUSSONS, ANNA M. Trovadores afrancesados: de la cruzada contra los albigenses a la cruzada contra la corona de Aragón.....	669
PAREDES, JUAN <i>E q. el remir contra. l lum de la lampa.</i> La corporeidad femenina en la poesía lírica medieval.....	683
PENA, JESÚS – RODRÍGUEZ ESPÍÑEIRA, M ^a JOSÉ Notas sobre la semántica y el origen de los nombres eventivos simples.....	697
PÉREZ BARCALA, GERARDO El cód. 2294 de la Biblioteca Nacional de Portugal y el falso libro de cetrería del Mestre Giraldo: revisitando un problema de atribución.....	711
PÉREZ PASCUAL, JOSÉ IGNACIO Voces gallegas en la segunda edición del <i>Diccionario de Autoridades</i>	723
PULSONI, CARLO Le fonti dell'edizione aldina di Petrarca (1501).....	733
RAMOS, M ^a ANA <i>...se me mal talan ten...</i> (B 3, V ^a 3). Observações sobre o uso de <i>talan</i> na lírica galego-portuguesa.....	739
ROJO, GUILLERMO Sobre el uso de textos medievales en el <i>Diccionario de Autoridades</i>	755
RON FERNÁNDEZ, XAVIER <i>Documentatio nomina tropatorum</i> (I). Unha nova hipótese sobre o trobador Johan Nunez Camanez e sobre o apelido de Martin Codax.....	769
ROSSELL, ANTONI La música en la épica oral: una cuestión genérica.....	779
RUBIO TOVAR, JOAQUÍN Las <i>Memorias</i> de la reina Margarita de Francia y el <i>Discours</i> del señor de Brantôme.....	793
SÁNCHEZ MIRET, FERNANDO Clasificar el catalán no es cosa fácil (y no por culpa suya).....	801

SÁNCHEZ-PALOMINO, M ^a DOLORES As equivalencias na moderna lexicografía bilingüe castelán-galego (o dicionario da RAG).....	813
SÁNCHEZ TRIGO, ELENA Traducir: análisis del concepto.....	825
SANTAMARINA, ANTÓN <i>Se o vello Sinbad volvese ás illas...</i> Anotacións filolóxicas.....	835
SEOANE CASÁS, DIEGO Renart de Born.....	849
SOUTO CABO, JOSÉ ANTÓNIO <i>En cas da Ifante</i> . Figuras femininas no patrocínio da lírica galego-portuguesa (I).....	857
TATO GARCÍA, CLEOFÉ Un diálogo en esparsas atribuíble a Juan y Alfonso Enríquez.....	871
TAVANI, GIUSEPPE Glosas à magem de <i>Ben sabia eu, mha senhor</i> , de Alfonso X.....	887
VALLÍN, GEMA El poema de Alfonso XI y la cantiga dialogada.....	893
VARELA BARREIRO, XAVIER <i>Pulpo e polbo</i> , descendentes en galego do lt. POLYPU. Atestacións medievais.....	903
VÁZQUEZ BUJÁN, M. ENRIQUE <i>Tenesmus, conatio, conatus</i> . La denominación de una enfermedad en latín.....	917
VEIGA, ALEXANDRE <i>Aguardar/guardar</i> . Otro problema de reconstrucción lingüística en el <i>Poema de Fernán González</i>	929
VILLANUEVA, DARÍO El lugar, hoy, de la Literatura Comparada.....	943
TABULA GRATULATORIA.....	957

Limiar

Sono felice e onorato di poter partecipare addirittura con una prefazione, rispondendo all'affettuoso invito degli amici di Santiago, che ringrazio, a questo omaggio della comunità scientifica internazionale a Mercedes Brea. Ma sono ancor più imbarazzato poiché è un onore che è troppo pesante per le mie capacità davvero inadeguate all'occasione. Davvero non me ne sento degno. Chiedo perciò scusa fin da ora a Mercedes se le mie parole saranno poche e misere rispetto al tanto che vorrei dire, interpretando il desiderio di tutti i suoi amici. E chiedo ugualmente scusa a tutti gli amici poiché certamente non sarò in grado d'interpretare integralmente la stima, l'affetto e la riconoscenza che tutti noi proviamo per Mercedes.

La prima cosa che mi si è presentata alla mente è però che non è possibile che una persona giovane, attiva e forte come Mercedes sia destinataria di un omaggio che in genere si fa in lode e quindi alla fine di una carriera. Con questo omaggio, allora, io credo che la ringraziamo non solo e tanto per quello che ci ha regalato finora ma soprattutto per quello che ancora ci darà.

Pensando a Mercedes la seconda cosa che si presenta alla mente è che le sue molteplici attività e curiosità di studiosa e di docente sono qualcosa di più del desiderio di ricercare e scoprire nuove verità, dettato da quella *curiositas* che rappresenta la prima molla di ogni ricercatore, da Ulisse in poi. In Mercedes la ricerca e la volontà di indagare, risolvere problemi, pubblicare testi, coinvolgere persone, istituzioni e studenti nel suo lavoro rappresenta una vera e propria filosofia, un imperativo categorico, per citare un grande filosofo tedesco: una filosofia di vita che è una vera e propria filosofia *morale*, praticata sempre con rigore e intelligenza acuta sia dentro sia fuori l'università, nel giudizio sul mondo e sugli esseri umani, con un'apertura, un equilibrio e una generosità affettuosa e comprensiva tanto rara quanto preziosa.

Per questo Mercedes nel suo lavoro ha trovato lo spazio non solo per una ricchissima quantità di grandi lavori individuali che hanno segnato la storia della filolo-

gia galega e romanza, ma ha saputo organizzare e promuovere una così straordinaria e rilevante ricerca di gruppo, scoprire le qualità di tanti giovani, fondare insomma una vera e propria *scuola*, anticipando e accompagnando la grande rivoluzione in atto da qualche decennio anche nelle scienze umanistiche grazie anche agli sviluppi dell'informatica. Il «Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades» è stato per tutti i filologi romanzi europei un punto di riferimento fondamentale grazie alle ricerche e all'attività infedessa e rigorosa di Mercedes, che ha decisamente contribuito a renderlo un centro di avanguardia su piano internazionale, non solo sul piano scientifico ma anche per la capacità di creare un ambiente in cui la partecipazione affettuosa e entusiasta dei giovani al lavoro collegiale coinvolgeva ogni visitatore, rendendolo partecipe di una comunità di pensiero, di studi e di affetti.

Mercedes con la sua attività e la sua partecipazione sempre viva e acuta a ogni impresa internazionale di rilievo (e io ne so qualcosa, avendone più volte beneficiato), con la sua capacità di stabilire rapporti con i colleghi di tutta l'Europa ha collocato veramente il galego e la sua amata Galizia al centro dell'Europa: al centro dell'interesse di tutti gli studiosi europei di linguistica e filologia, non ponendo il problema del galego e della sua letteratura come rivendicazione regionalistica ma dimostrandone *quotidianamente*, nei fatti, i valori europei, a partire dalla sua grande tradizione medievale, alla quale Mercedes ha dedicato tanti lavori prima e dopo la monumentale edizione del *Corpus completo* della *Lírica profana galego-portuguesa*. Una grande studiosa e una grande organizzatrice di studi e di cultura, dunque: due qualità che si trovavano e si trovano raramente riunite in una sola persona e che invece di Mercedes costituiscono la cifra caratteristica, insieme alla capacità di capire subito quali siano i problemi più rilevanti e dove sia opportuno indirizzare gli sforzi di ricerca. Sono qualità che esaltano la qualità della persona, ma che risultano tanto più importanti quando si uniscono ad altre qualità che tutti sappiamo la contraddistinguono: l'amicizia, la lealtà, il desiderio di essere utile e di offrire opportunità di studio e di ricerca ai giovani, da qualunque paese provengano. E' con questa amicizia e affetto che abbiamo tutti partecipato alla miscellanea di studi in suo onore: poca cosa rispetto al tanto che sul piano umano e scientifico Mercedes ci ha dato e per cui io e noi tutti non saremo mai in grado di ringraziarla abbastanza, se non augurandoci che un poco di tanto affetto si sia riusciti a trasmettere non solo col nostro lavoro ma anche con la nostra amicizia che, alla fine, è probabilmente la cosa più preziosa, ciò che sempre e comunque rimane, fra gli esseri umani.

ROBERTO ANTONELLI
Università La Sapienza, Roma

Perfil biográfico de Mercedes Brea

Na maior parte dos casos, a traxectoria profesional dunha persoa acostuma ser máis coñecida cá traxectoria humana. No caso de Mercedes, o seu *curriculum vitae* mostra a súa excelencia ao longo da súa vida académica. Tal vez poida ser interesante presentar outro aspecto seu, tan importante como o primeiro, ou aínda máis.

Sei moi ben como é Mercedes, porque hai moitos anos que nos tratamos. Despois de case cincuenta de amizade, podería contar numerosas experiencias que temos compartido; algunhas delas téñoas tan presentes, que me parece que tiveran acontecido antes de onte, ou aínda mellor, onte mesmo. Gustaríame facelo, como tamén me compracería falarlles dos incontables momentos que temos vivido, porque demostrarían a súa sensibilidade e a súa excepcional calidade humana, pero prefiro que queden para a intimidade de cada unha de nós e, ademais, porque é mellor non ocupar agora un espazo reservado para os traballos de investigación do volume. Nestas liñas pretendo soamente mencionar algúns trazos da personalidade de Mercedes que poderán corroborar todos cantos a tratan. A parte máis intelectual xa se ve reflectida, dalgún xeito, no seu *curriculum*, unhas páxinas máis adiante.

Mercedes foi unha das primeiras persoas que coñecín, no ano 1967 cando cheguei a Santiago, primeiro como compañeira e moi pronto como amiga. Como compartiamos case todo, enseguida tiven a ocasión de comprobar a súa incondicional disposición para axudar a resolver calquera asunto. Estaba sempre disposta a colaborar no que fora, do mesmo xeito que o segue a facer agora, porque é unha das persoas máis xenerosas que teño tratado, dunha xenerosidade sen límites: axuda a alumnos, a compañeiros, a amigos ou a calquera que o precise sen pedir nada a cambio, guiada por un lema que puxo en práctica toda a vida: primeiro axudar aos demais, logo axudar aos demais e despois de axudar aos demais, tal vez, en último lugar, quedalle tempo para pensar algo nela mesma. O único que desexa é que as cousas, ao final, se resolvan. Se hai un xesto no que se evidencie esta actitude é o de ter sempre as portas abertas,

no sentido literal e metafórico, de xeito que non é de estrañar vela no medio dunha morea de xente ao seu redor que precisa do seu consello.

Aqueles primeiros anos universitarios foron cruciais na súa traxectoria profesional, entre outras cousas, porque coñeceu ao noso mestre, D. Constantino García, unha das persoas que máis ten influído na vida académica de Mercedes: nun primeiro momento, como alumna dos últimos cursos da carreira, aprendeu unha metodoloxía novidosa da man deste profesor que viña de Alemaña traendo unha visión científica renovadora da Filoloxía Románica e unhas técnicas avanzadas para afrontar a docencia. As materias que, como Director do Departamento, lle encomendou a Mercedes durante eses cursos foron variadas e moi diferentes (literatura italiana, literatura occitana, latín...), o cal supuña un importante esforzo académico que ela sempre superou coa ímproba capacidade de traballo que a caracteriza. Pero se hai algo que Mercedes aprendeu e atesourou do mestre por riba de todo foi a vontade de crear escola. Ese foi un trazo que ela puxo en práctica moi pronto, pois se os discípulos de D. Constantino se contan por milleiros, os de Mercedes xa son tamén varios centos. É fácil atopar a moitos deles de cando en vez no seu despacho, loxicamente, non só a aqueles —de distintas xeracións que andan pola facultade— senón aqueloutros que traballan fóra de Santiago, fóra do país, moi lonxe incluso, e que non poden vir a Santiago sen achegarse a facerlle unha visita, tanto para dar conta dos rumbos que colleron as súas vidas como, sobre todo, para darlle unha mostra de cariño e de agradecemento a unha mestra inesquecible.

Como Mercedes sempre gozou da confianza de D. Constantino e esta, naturalmente, foi mutua, ademais da docencia encargoulle numerosas empresas relacionadas co ámbito universitario, que naqueles momentos se querían poñer en marcha: a organización dos cursos de español para estranxeiros, que naceron e se xestaron daquela e que gozarían dun enorme éxito que dura ata a actualidade; a dirección do Servizo de Publicacións da USC, no que deixou un profundo recordo polos moitos acertos; a coordinación da revista *Verba*, que o propio Constantino creara e que continúa a ter prestixio internacional e un longo etcétera. A súa capacidade e experiencia na xestión acadada ó longo deses anos, víronse plasmados nos numerosísimos Proxectos de Investigación obtidos, nos diferentes cargos universitarios ostentados e, máis recentemente, na coordinación da Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares e na dirección do seu grupo de investigación, un dos máis competitivos e dinámicos no ámbito das humanidades.

A Mercedes endexamais lle importou «perder» horas e horas de investigación persoal, por térllelas dedicado á lectura e á corrección dos traballos alleos. A súa

escola é tan vital que sempre ten tres ou catro teses a piques de defenderse, cinco ou seis en fase de elaboración e algunha máis empezándose, sen contar a ducia longa delas dirixidas. Non é infrecuente atopala lendo traballos incluso nas vacacións —ela case nunca as ten, mellor dito tenas traballando—; ás veces, quédase ata altas horas da noite, sería máis axeitado dicir da madrugada, para rematar o que estea nas súas mans: nunca se cansa de traballar porque o seu sentido da responsabilidade pódelle co cansazo. Ten unha capacidade de traballo verdadeiramente extraordinaria. Antes de rematar un congreso xa está pensando na publicación das actas e buscando a posibilidade de organizar outro, sobre todo para que os discípulos e investigadores que están iniciando a súa vida profesional teñan un mérito máis, un escenario onde poder ir amosando o resultado das súas investigacións porque é moi consciente de que é necesario formar ás novas xeracións e a esta tarefa dedícase en corpo e alma.

Mercedes foi desde sempre unha muller decidida, valente, que non se arreda ante nada. No segundo curso da carreira xa daba clase aos de primeiro para mellorar o nivel de latín e grego e, como polo xeral, os alumnos adoitaban ter bos resultados nos exames, cada vez tiña máis peticións das que podía atender. Xa daquela era unha excelente docente, como saben moi ben os centos de alumnos que ten formado e que recordan con cariño as súas clases, conscientes de todo o que aprenderon nelas. Tamén é unha loitadora nata. Téñoa visto cen veces pelexarse cos responsables políticos ata facerlles comprender a necesidade de executar determinadas accións. Cando lle toca defender un proxecto faino sen descanso. Fíxoo toda a vida e seguirá a facelo mentres viva. Cando foi decana da Facultade loitou para resolver os problemas que se ían presentando, que non foron poucos, precisamente. Cando foi vicerreitora, o seu principal obxectivo era resolver os problemas do profesorado e, cando os colegas a ían visitar, pedíalles que a acompañaran a tomar calquera cousa rápida: non quería perder nin un minuto, porque sempre na súa cabeza bulía algún novo desafío que afrontar, pero, como tamén é moi conversadora e sempre ten algo novo que comentar, nunca ten prisa se hai que falar de algo que paga a pena. Aínda neses casos de que non dispón de moito tempo posto que vén dunha reunión e vai para outra, se antes pasa polo despacho e ten a alguén esperando, os seus asuntos pasan a un segundo plano pola ansia de resolver os alleos.

Por preocuparse excesivamente do traballo, despreocúpase totalmente da súa saúde e deixa pasar as datas das consultas médicas, incluso das intervencións cirúrxicas ata tal punto que non é a primeira vez que fai esperar ao cirurxián, co quirófano preparado. A súa política é que os asuntos dos demais non poden esperar, pero os dela si.

Mercedes é optimista especialmente nas cuestións académicas; antes como alumna, ía recoller as notas —daquela eran unhas papeletas que os profesores deixa-

ban nunha mesa do corredor—, como se fora tomar un aperitivo; certo que xa sabía que a nota ía ser de matrícula de honra. A súa confianza na súa capacidade profesional segue sendo igual de sólida agora, porque sabe que fai ben o seu traballo, porque non deixa cabos soltos, nada para que o remende o azar. Por exemplo, cando solicita un proxecto de investigación, non recibe ningunha sorpresa cando lle vén concedido (e digo que «lle vén» adxudicado porque ela é a que redacta as memorias, cubre os papeis, organiza todo...). A concesión débese á calidade das propostas e tamén ao seu prestixio, se ben é certo que deixa no tinteiro moitos méritos que podería achegar: ela é así, cando se trata de axudar a outras persoas, non esquece nin o máis mínimo detalle nos informes; cando o ten que facer para ela, si.

No referente á familia, sempre foi a columna vertebral; preocúpase por todos e intenta resolver do modo máis conveniente os problemas que poidan ter. O cariño que eles lle teñen é, en xusta correspondencia, moi grande. Cando nas eleccións a reitor Mercedes non resultou elixida —a USC perdeu unha boa xestora—, a nai levou un desgusto porque era o primeiro «suspenso» de Merce, pero o que lle estrañaba moito era ver que ela seguía tan tranquila. É que Mercedes actúa sempre do mesmo modo: preséntase aos cargos, sabendo por experiencia que son cargas e, se non sae elixida, dende ese mesmo momento xa só pensa noutra tarefa pendente: o seu espírito universitario é auténtico desde calquera punto de vista.

Para rematar quero resaltar unha das cousas que máis a definen: deixa todo, absolutamente todo, para a última hora fiándose da súa capacidade, prepara as conferencias no avión, última datos no tren ou no autobús, toma apuntamentos a noite anterior no hotel... Entrega sempre a última os seus artigos, e non é infrecuente que estean esperando por ela para pechar a revista. Manda as solicitudes de redes, proxectos de investigación ..., no minuto final antes de que se peche a aplicación, iso podo aseguralo. Así foi e así será toda a súa vida: nunca lle importou sacrificarse para que as cousas funcionen mellor.

En fin... da súa calidade humana, dá boa proba o feito de que se reúnan tantos amigos para lle render a homenaxe que se merece. Son moitas as persoas que cos seus traballos quixeron participar neste libro, pero son aínda moitas máis ás que lles tería gustado facelo, cousa imposible porque entón, máis ca un libro resultaría unha enciclopedia con varios volumes.

ISABEL GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Mercedes Brea

Nota bibliográfica

A Prof.^a Mercedes Brea é Catedrática de Filoloxía Románica na Universidade de Santiago de Compostela. En 1972, licenciouse en Filosofía e Letras cun brillante expediente académico que a fixo merecedora do Premio Extraordinario Fin de Carreira e do Premio Nacional Fin de Carreira. En 1975, doutorouse en Filoloxía Románica, na universidade compostelá, coa tese titulada *El prefijo IN. Un estudio sobre los antónimos en latín*, dirixida polo Prof. Manuel C. Díaz y Díaz. Desde a época fundacional da Facultade de Filoloxía, Mercedes Brea tivo ao seu cargo materias de diversos ámbitos científicos, polo que conta no seu *curriculum* cunha dilatada e recoñecida experiencia docente.

Coordinadora do grupo de referencia competitiva *GI-1350 Románicas (Filoloxía, Literatura medieval)*, a Prof.^a Mercedes Brea —tenaz mestra, acérrima defensora da Romanía académica e constante formadora de romanistas— dedicou toda a vida a transmitir a súa experiencia e o seu saber con excepcional xenerosidade. Dirixiu con indiscutíbel profesionalidade case unha vintena de teses de doutoramento e ostentou diferentes cargos na xestión universitaria compostelá. Entre estes últimos, é mester destacar que foi Secretaria dos *Cursos de Lengua y Cultura Españolas para Extranjeros* e do Instituto de Idiomas, Vicerreitora de Profesorado, Directora do Servizo de Publicacións e Intercambio científico, Decana da Facultade de Filoloxía, Presidenta da Comisión da Biblioteca Universitaria e da Comisión do Arquivo Universitario, e Coordinadora de apoio á Investigación nas Áreas de Humanidades e Ciencias Sociais e Xurídicas da USC. Un dos puntos máis salientábeis do seu CV é a dirección e xestión de recursos de I+D+i, ámbito no cal destaca non só por ter sido IP de maneira ininterrumpida de proxectos de investigación estatais e autonómicos, senón tamén

por coordinar a *Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares* —financiada pola Consellaría de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia— e por participar en diversos proxectos internacionais, como a Acción COST *IS1005 Medioevo Europeo (Medieval Cultures and Technological Resources)*. Para alén das accións sinaladas, cómpre salientar que tamén colaborou activamente en diferentes comisións de avaliación e grupos de traballo autonómicos, estatais e internacionais relacionados coa investigación e coa docencia no ensino universitario (ACSUG, ANECA, ANEP, AQU Catalunya, ACECAU, FECYT ou MIUR).

A súa extensa e sólida produción científica abrangue dous grandes campos temáticos: a *Lingüística Románica* e a *Literatura Románica Medieval*. Derivadas da súa primeira etapa investigadora, así como da súa colaboración no grupo creado polo Prof. Constantino García para a recolla de material destinado á construción dun arquivo lexicográfico da lingua galega, xurdiron as súas primeiras publicacións sobre formación de palabras, Xeografía Lingüística e Morfosintaxe Románica. Paulatinamente, os seus intereses abríronse para a *Literatura Medieval*, que acabou por se tornar un frutífero terreo de estudo. O núcleo fundamental da súa investigación centrouse na poesía galego-portuguesa, esencialmente a de carácter profano, mais tamén a relixiosa, prestando singular atención á edición crítica de textos, aos estudos sobre léxico trobadoresco e ás relacións intertextuais en ámbito romance. Desta forma, as súas reflexións sobre diferentes aspectos da produción poética galego-portuguesa e occitana, así como as súas achegas sobre a narrativa breve, son, a día de hoxe, lecturas significativas e transcendentais.

Dende finais dos anos 80, a Prof^a. Mercedes Brea percibiu *ante litteram* a importancia que tiñan as Humanidades Dixitais na creación de novos entornos de investigación e de difusión do coñecemento, polo que puxo todo o seu empeño na creación de recursos dixitais pioneiros, como son as bases de datos *MedDB*, *BiRMED* e *PalMED* deseñadas e xestionadas no seo do *Arquivo Galicia Medieval* (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades), do que é coordinadora.

Na década dos 90, os froitos acadados neste campo consolidaron definitivamente a súa figura no ámbito internacional. Foi esta a época onde Mercedes Brea afianzou as súas relacións con equipos de traballo punteiros, liderados, entre outros, polos profesores Roberto Antonelli, Rocco Distilo ou Lino Leonardi. Como resultado destas relacións, iniciou unha nova liña investigadora centrada na análise da expresión das emocións na lírica románica medieval.

Ora lingüísticos ora literarios, os traballos de Mercedes Brea destacan pola adopción dunha sólida metodoloxía comparatista e dunha perspectiva interdiscipli-

nar, onde se combinan de maneira harmoniosa o un e o diverso. A produción científica que se recolle nos seguintes epígrafes¹ é unha boa mostra desa visión filolóxica románica que contempla o simple e o múltiple, o homoxéneo e o dispar.

MIGUEL Á. POUSADA CRUZ
Universidade de Santiago de Compostela

1. Traballos en calidade de autora

1970

«Sobre “Maxina”», *Grial* n.º 29, pp. 352-355.

1972

«Adiós María», *Grial* n.º 37, pp. 344-352.

1976

«Prefijos formadores de antónimos negativos en el español medieval», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 3, pp. 319-341.

1977

«La parasíntesis en las Cantigas d’escarnho e de maldizer», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 4, pp. 127-136.

«Palabras compuestas en *Na noite estrelecida* y *Caminos no tempo* de Ramón Cabanillas», in *Homenaxe a Cabanillas no centenario do seu nacemento*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones (USC), pp. 137-151.

1978

«Acerca de la posición de en (<INDE) con respecto al verbo en las poesías de Guillem de Berguedá», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 5, pp. 411-414.

1979

«En torno a *ne-* como primer elemento de una serie de vocablos con sentido negativo», *Emetira. Revista de Lingüística y Filología Clásica* 47/1, pp. 149-159.

1 Os traballos foron organizados cronoloxicamente en dous grandes bloques: publicacións en calidade de autora e traballos desenvolvidos como coordinadora e/ou editora. Así mesmo, incorporouse un apartado final coas teses de doutoramento que dirixiu. Esta compilación foi pechada en xaneiro do ano 2016.

1980

- Antónimos latinos y españoles. El prefijo IN*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones (USC) [«Monografías da Universidade de Santiago de Compostela», n.º 56].
- «Denominaciones gallegas de la hoja del pino», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 7, pp. 51-74.

1981

- «Otras denominaciones para “cabecera de finca”», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 8, pp. 391-394.
- «Sobre algunos descendientes gallegos de CAPVT: cadullo, cadabullo, etc.», in M. Cecilio Díaz y Díaz (ed.), *Primera Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979). Ponencias y comunicaciones*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 259-262.

1982

- «Álvaro Cunqueiro en ABC en 1939» [en colaboración con José María Folgar de la Calle], in *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicacións (USC), pp. 391-394.

1983

- «Vai na eira», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 10, pp. 289-293.

1984

- «Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa», *Boletim de Filologia* 29, pp. 75-100.

1985

- «Formación y características del gallego», *Revista de Filología Románica* 3, pp. 121-130.
- «La estrofa V del *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras», in Ana M.^a Cano González *et alii* (orgs.), *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid: Universidad de Oviedo-Gredos, tomo II, pp. 49-64.
- «Las preposiciones, del latín a las lenguas románicas», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 12, pp. 147-182.
- «Los versos gallego-portugueses del sirventés trilingüe de Bonifacio Calvo», in Jesús Montoya Martínez e Juan Paredes Núñez (eds.), *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. I, pp. 45-53.

1986

«As aves na poesía galega de Rosalía», in *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (Santiago, 15-20 de xullo de 1985)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (USC), vol. III, pp. 79-88.

1988

«Anotacións sobre o uso dos adverbios pronominais en galego-portugués», in Dieter Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen: Max Niemeyer, pp. 181-190.

«La utilidad de los textos románicos plurilingües en la enseñanza de la Filología Románica», in Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer, tomo VII, pp. 260-269.

1990

«Dona e senhor nas cantigas de amor», *Estudios Románicos* 4, pp. 149-170 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008, pp. 29-53].

«Sobre palabras compostas do tipo pararraios», *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 17, pp. 405-414.

1991

«Aproximación ó estudio das palabras compostas», in Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), tomo I, pp. 77-100.

«Con Giuseppe Tavani, en Compostela», *Boletín Galego de Literatura* 6, pp. 125-137.

«La partícula gallego-portuguesa ar/er», in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, vol. I, pp. 45-57.

«Natureza e lingua», *Natureza galega* (febreiro-marzo 1991), pp. 51-152.

«Para un estudio comparativo del léxico gallego y asturiano» [en colaboración con Constantino García], *Lletres Asturianas* 42, pp. 21-33.

1992

«Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina* 52, pp. 167-180.

1993

«Cancioneiro», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 113-115.

- «Cantiga», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 132-134.
- «Descordo», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 213-214.
- «El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo», in Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- «Le monde animal dans la lyrique amoureuse romane (projet de recherche)» [en colaboración con M.^a Elena Sánchez Trigo], in Gérard Gouiran (ed.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité (III^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Montpellier, 20-26 septembre 1990), [Montpellier]: Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier, pp. 829-836.
- «Locus amoenus», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 422-424.
- «Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*», *Revista de Literatura Medieval* 5, pp. 47-61.
- «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B» [en colaboración con Francisco Fernández Campo], in Gérold Hilty (ed.), *Actes du XX^e Congrès international de linguistique et philologie romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke, vol. V, pp. 39-56.
- «Oratoria», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 488-491.
- «Plurilingüismo», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 554-557.
- «Reminiscencias literarias no xornalismo cunqueiriano, vestixios da lírica trobadoresca en *El pasajero en Galicia*», in *Alvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, pp. 571-587.

1994

- «A propósito del prefijo *des-*», in Berta Pallares, Pedro Peira e Jesús Sánchez Lobato (eds.), *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 111-124.
- «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», in Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo (coords.), *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 41-56.
- «Galegisch: Externe Sprachgeschichte», in Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen: Max Niemeyer, tomo VI/2 («Galegisch, Portugiesisch. Gallego, Português»), pp. 80-97.

- «Galegisch: Grammatikographie und Lexikographie», in Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen: Max Niemeyer, tomo VI/2 (“Galegisch, Portugiesisch. Gallego, Português”), pp. 110-129.
- «Galego-portugués e provenzal, como alofonías, na Idade Media», in Xesús Alonso Montero e Xosé Manuel Salgado (eds.), *Poetas alófonos en lingua galega. Actas do I congreso. Santiago de Compostela, abril de 1993*, Vigo: Galaxia, pp. 57-74.
- «Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans», *Revue des Langues Romanes* 98, pp. 403-443.

1995

- «À propos de Flamenca», in Jean-Pierre Darrigrand (coord.), *L'amour courtois des troubadours à Fébus. Flamenca. Actes des rencontres-communications de Image-Imatge 94 à Orthez*, Orthez: Per Noste, pp. 83-98.
- «Colocci (Angelo)», in José Augusto Cardoso Bernardes *et alii* (dirs.), *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa: Verbo, pp. 1211-1212.
- «El milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo», in Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Servicio de Publicaciones (UGR), tomo I, pp. 415-428.

1996

- «La fin'amor et les troubadours galiciens-portugais», *Revue des Langues Romanes* 100/1 pp. 81-107.
- «Pai Gómez Chariño y el mar», in Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones (UAH), pp. 141-152.
- «Tipos “marginales” satirizados en la lírica gallego-portuguesa», *Cuadernos del CEMYR* 4, pp. 13-33.

1997

- «*Aissi com dis us castellans: ¿en qué lengua?*», in José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones (UAH), vol. I, pp. 365-379.
- «Érase unha vez... hai oitocentos anos. As orixes da literatura galega», *Revista Galega do Ensino* 16, pp. 79-89.
- «Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*», *Revista de Filología Románica* 14, pp. 515-519.

1998

A cantiga de amigo [en colaboración con Pilar Lorenzo Gradín], Vigo: Xerais.

«Andamos facendo danza, cantando nossas bailadas», *Museo de Pontevedra* 52, pp. 387-409.

«As cantigas da ría de Vigo», in *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendiño e Martín Codax*, [A Coruña]: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 77-104.

«Denominacións románicas do escaravello (*geotrupes stercorarius* l.)» [en colaboración con Elvira Fidalgo], in Dieter Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, pp. 965-976.

«*E verra i, mia madre, o meu amigo* (Martín Codax, 91,5)», in Xosé Luis Couceiro Pérez e Lydia Fontoira (eds.), *Martín Codax, Mendiño, Johan de Cangas. Día das letras galegas 1998*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 65-76.

«El vocabulario provenzal-italiano de Angelo Colocci» [en colaboración con Francisco Fernández Campo], in Giovanni Ruffino (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Università di Palermo 18-24 settembre 1995*, Tübingen: Max Niemeyer, vol. IV, pp. 339-350.

«Estado actual das investigacións sobre lírica galego-portuguesa (o Arquivo Galicia Medieval)», *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* 5, pp. 367-375.

«Il progetto “Arquivo Galicia Medieval”: un archivio elettronico del medioevo galego-portoghese» [en colaboración con Vicenç Beltran Pepió e Fernando Magán Muñoz], in Lino Leonardi (ed.), *Testi, manoscritti, ipertesti. Compatibilità informatica e letteratura medievale. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 31 maggio - 1 giugno 1996)*, Firenze: SISMEL, pp. 17-32.

«Mariñas e romarías na ría de Vigo», *Revista Galega do Ensino* 19, pp. 13-36.

«¿Mariñas ou barcarolas?», in *Actas do congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 301-316.

Martín Codax, Mendiño e Johán de Cangas, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia.

«Narrativa breve provenzal», in Juan Paredes e Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 165-184.

«Os santuarios á beira do mar», in *Johan de Cangas, Martín Codax, Meendinho. 1200-1350, Lírica medieval*, Vigo: Xerais, pp. 70-76.

«Traducir “de verbo ad verbo” (El códice Vat. Lat. 4796)», in Jacques Gourc e François Pic (eds.), *Toulouse à la croisée des cultures. Actes du V^e Congrès International de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes (Toulouse, 19-24 août 1996)*, Pau: Association Internationale d’Études Occitanes, vol. I, pp. 103-107.

1999

«*Cantar et Cantiga idem est*», in Xosé Luís Couceiro (coord.), *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (USC),

vol. II, pp. 93-108 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008 pp. 11-27].

«Coita do mar, coita de amor», in Rosario Alvarez e Dolores Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Prof. Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), vol. II, pp. 235-248 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trovadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008 pp. 235-248].

«De las “vidas” y “razós” a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos* 11, pp. 35-50.

«Las “cantigas de romería” de los juglares gallegos», in Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actas del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. I, pp. 381-394.

«Os trovadores de Tabeirós», *A Estrada. Miscelánea histórica e cultural*, pp. 151-155.

2000

«As Cantigas de Santa María», in Darío Villanueva (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Edicións, vol I: *A Idade Media*, pp. 317-361.

«Das “popularisierende” und das “aristokratisierende” Register in den galego-portugiesischen cantigas de amigo», in Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten e Erwin Koller (eds.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo: Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin) Berlin 6.11.1998, Apúlia 28-30.3.1999*, Stuttgart: S. Hirzel, pp. 191-212.

«El panegírico del trovador en las cantigas de amigo», in Margarita Freixas e Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, Santander: Gobierno de Cantabria-Consejería de Cultura, tomo I, pp. 399-410.

«Hacia una tipología del milagro literario» [en colaboración con Elvira Fidalgo], *Crisol* 4, pp. 111-133.

«Introducción á lírica galego-portuguesa», in Darío Villanueva (coord.), *Proxecto Galicia. Literatura*, A Coruña: Hércules de Edicións, vol I: *A Idade Media* (M. Brea, coord.), pp. 28-39.

«“Levantou-s’a velida”, un exemplo de sincretismo harmónico», in José Luís Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), tomo II, pp. 139-151.

2001

«E a vos aug son escondig comtar» (*Judici d'amor*, vv. 1387-88), in Georg Kremnitz (ed.), *Le Rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire (6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 12-19 Septembre 1999)*, Wien: Praesens, pp. 334-342.

2002

«Albas, albadas, alboradas, canciones de aurora... ¿Un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», in Eukene Lacarra Lanz (dir.), *Amor, escarnio, linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Bilbo: Servicio editorial (UPV/EHU), pp. 25-45 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (2005), «Albas y alboradas: ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?», in Carmen Parrilla e Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia: Editorial Toxosoutos, vol. I, pp. 99-125.].

«Cantiga de amor», in Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París: PUF, p. 213.

«D. Xosé Filgueira Valverde e as *Cantigas de Santa María*», in Xosé Carlos Valle Pérez (coord.), *Memorial Filgueira Valverde. Estudo sobre lírica medieval galego-portuguesa*, Pontevedra: Universidade de Vigo-Cátedra Filguería Valverde, pp. 9-23.

«Denis I^{er}», in Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París: PUF, p. 401.

«Fiction galégo-portugaise (Prose de)», in Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París: PUF, pp. 528-529.

«Religieux galégo-portugaises (Écrits)», in Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París: PUF, pp. 1196-1198.

«Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo», in Manuela Domínguez García, Juan José Moralejo Álvarez, José Antonio Puentes Romay e Manuel Enrique Vázquez Buján (eds.), *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 591-607.

2003

«Aurelio Roncaglia (1917-2001)», *Estudis Romànics* XXV, pp. 502-505.

«Elementos popularizantes en las cantigas de amigo», in Carmen Alemany Bay *et alii*, (edits.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...*, Alacant: Universitat d'Alacant, vol. II, pp. 450-463.

«Ginebra, un corazón dividido y un reino amenazado», in Dan Munteanu Colán e Stelian Oancea (coords.), *Imágenes y ficción: 8 ideaciones clave en la cultura occidental. Tercer*

ciclo, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias-Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 145-163.

«Un “gran milagro” y sus versiones en las colecciones iberorrománicas de los *Milagros de Santiago*», in Antonio Raúl de Toro Santos e M. Jesús Lorenzo Modia (coords.), *El inglés como vocación. Homenaje al Profesor Miguel Castelo Montero*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 93-100.

2004

«El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa», in Teresa Amado Rodríguez, Concepción Cabrillana Leal, Eva Castro Caridad, Cecilia Criado Boado e Amelia Pereiro Pardo (eds.), *Iucundi acti labores. Estudos en homenaxe a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicación e Intercambio Científico (USC), pp. 219-229 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008 pp. 137-147].

«Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate. Revista de estudos alfonsíes* IV, pp. 269-289.

«Versiones iberorrománicas de los milagros de Santiago» [en colaboración con Elvira Fidalgo], in Juan Manuel Cacho Bleuca e María Jesús Lacarra Ducay (coords.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, pp. 183-211.

2005

«*Cousir* en la lírica gallego-portuguesa», in Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. I, pp. 425-439 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008 pp. 149-165].

«*Que gran coita d'endurar*. Anotacións sobre o uso lírico de *endurar*», in Ana Isabel Boullón Agrelo, Xosé Luís Couceiro e Francisco Fernández Rei (eds.), *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), vol. I, pp. 527-529 [posteriormente publicado en Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores*, Anexo 63 da revista *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), 2008 pp. 167-180].

- «Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda?*», in Mercedes 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. 255-279.
- «Un proyecto de edición crítica en el ámbito de la lírica medieval: el *Cancionero de Juglares gallegos*», *Incipit XXV-XXVI*, pp. 67-85.

2006

- «As memorias de familia de Marcial Valladares», *A Estrada* 9, pp. 7-23.
- «Cantares de cando o amor era novo», *culturagalega.org*, Consello da Cultura Galega [en liña: http://www.culturagalega.org/imaxes/docs/doc_7489.pdf].
- «Cantigas /v/ milagros en los cancioneros marianos del siglo XIII», in Pietro Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni e Sergio Vatteroni (eds.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini Editore, pp. 303-316.
- «*L'amiga* et la *senhor* dans les *cantigas de amigo*», in Chantal Liaroutzos e Anne Paupert (dirs.), *La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins du Moyen Âge à l'Âge classique. Actes du Colloque International des 13-14 mai 2005, Université Paris 7, Textuel* 49, pp. 103-124.
- «*L'hortus conclusus* dans la poésie lyrique des troubadours», in Dominique Billy, François Clément e Annie Combes (eds.), *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelle approche*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp. 101-119.
- «La nuit dans les troubadours galégo-portugais», *Revue des Langues Romanes* CX/2, pp. 363-373.
- «Los personajes de *Flamenca*, paradigma de la "fin'amor"», in Pilar Lorenzo (ed.), *Los caminos del personaje en la narrativa medieval. Actas del Coloquio internacional, Santiago de Compostela, 1-4 diciembre 2004*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 77-98.

2007

- «D. Xosé Filgueira Valverde e a lírica galego-portuguesa», in Xosé Carlos Valle Pérez e Xosé Fuentes Alende (eds.), *Xosé Filgueira Valverde, 1906-1996. Un século de Galicia*, Pontevedra: Museo de Pontevedra, pp. 212-241.
- «El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa», *Estudios Románicos* 16-17, pp. 267-283 [posteriormente publicado na *Revista Electrónica de Estudos Literários*, Vitória, s. 1, a. 5, n.º 5 (2009)].
- «La arquitectura interna de *Flamenca*», *Medioevo Romanzo* XXX, pp. 92-110.
- «Las lenguas románicas en la Edad Media», in José Enrique Gargallo Gil e María Reina Bastardas (coords.), *Manual de lingüística románica*, Barcelona: Ariel, pp. 121-145.

2008

- «De los *lemosini* a los *siculi*, Dante y Petrarca», in Corrado Bologna e Marco Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 245-266.
- «Edición impresa e edición electrónica, ferramentas complementarias», in Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontaiña (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, pp. 67-76.
- «Las damas de antaño de Villon, recreadas por Cunqueiro», in Renata Londero (ed.), *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci*, Venezia: Mazzanti, pp. 31-45.
- «Los estudios medievales en España ante el EEES», *Revista de Poética Medieval* 20, pp. 189-205.
- «“Missignora Beatriz”. Lembranzas de Raimbaut de Vaqueiras en Álvaro Cunqueiro», in Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (eds.), *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao Profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 85-94.
- «Pesar e medir as palabras», in Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 443-454.

2009

- «Angelo Colocci e la lirica romanza medievale», in Furio Brugnolo e Francesca 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. 615-626.
- «De tal rason me vos venho salvar. Aceptaciones medievales de *salvar(se)* en la lírica gallego-portuguesa», in Fernando Sánchez Miret (ed.), *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, Bern: Peter, pp. 289-308.
- «Vós que soedes en corte morar, un caso singular», in Mercedes Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 97-113.

2010

- «Flamenca», in Antoni Rossell (ed.), *El román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*, Guadalajara (México): Ediciones Arlequín, pp. 9-55.
- «*Miraculum* y *exemplum* en el *Liber Sancti Jacobi*», in Bernard Darbord (dir.), *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, Paris: Presses Universitaires de Paris Ouest, pp. 159-170.

- «O mirandés, historia dunha resistencia», in Ana María Cano (ed.), *Homenaxe al Profesor Xosé Lluís García Arias*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, vol. I, pp. 423-429.
- «O vocabulario como fio de cohesión na tradición trobadoresca», in Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 9-19.
- «¿Para qué sirve la Lingüística románica en el siglo XXI?», in M.^a Carmen Alén Garabato, Xosé Afonso Álvarez e Mercedes Brea (dirs.), *Quelle linguistique romane au XXI^e siècle?*, Paris: L'Harmattan, pp. 279-291.

2011

- «José Filgueira Valverde (1906-1996)», in Marta Haro e Josep Lluís Martos (eds.), *Commemoración del 25 aniversario de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, [España]: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 185-187.
- «Trobadores», in Roberto Antonelli, Mercedes Brea, Paolo Canettieri, Rocco Distilo e Lino Leonardi (coords.), *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, [Roma]: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 20-24.
- «Virtudes y vicios caballerescos a través del prisma de las *cantigas de escarnio*», in Marco Picat e L. Ramello (eds.), *Epica e cavalleria nel Medioevo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 55-75.

2012

- «Alteraciones del esquema rimático en cantigas de *mestría*», *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 32 (n.º 47), pp. 15-38.
- «Demonios travestidos de santos. El caso del peregrino engañado por Satanás», in Juan Paredes (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval. Santos, ángeles y demonios*, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 109-122.
- «Los retos de la Lingüística Románica en el siglo XXI», in Joan Veny e José Enrique Gargallo Gil (eds.), *La lingüística románica al segle XXI. IV Jornada de l'Associació d'Amics del Professor Antoni M. Badia i Margarit (Barcelona, 23 d'octubre de 2009)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 65-74.
- «¿Monolingüismo europeo o respeto al plurilingüismo?», in Tomás Jiménez Juliá, Belén López Meirama, Victoria Vázquez Rozas e Alexandre Veiga (eds.), *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 109-114.

2013

- «La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval [B1072, V663]», in Johannes Bartuschat e Carmen Cardelle de

Hartmann (coords.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales. Actes du colloque international, Zürich, 9-10 décembre 2010*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezzio Franceschini, pp. 79-104.

«Lírica trovadoresca y relaciones familiares», in Antonia Martínez Pérez, Carlos Alvar Ezquerro e Francisco J. Flores Arroyuelo (coords.), *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 115-127.

2014

«Esquemas rimáticos y cantigas de refrán», in Paolo Canettieri e Arianna Punzi (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, pp. 289-297.

2015

«A expresión da IRA nas cantigas de amor e de amigo», in Leticia Eirín e Xoán López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*, Monografía 9 da *Revista Galega de Filoloxía*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 59-96.

«Filgueira investigador e divulgador do feito trovadoresco» [en colaboración con Antonio Fernández Guiadanes e Xabier Ron], in Xosé Luis Cochón Touriño e Laura Mariño Taibo (eds.), *Filgueira Valverde. Homenaxe. Quíxose con primor e feitura*, vol. XXXI dos *Cadernos Ramón Piñeiro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 133-148.

«Filgueira Valverde e a literatura galega medieval» [en colaboración con Elvira Fidalgo], in Anxo Tarrío Varela (ed.), *Xosé Filgueira Valverde. Día das Letras Galegas 2015*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 23-51.

«Recursos en línea del Centro Ramón Piñeiro para la lírica gallego-portuguesa: *MedDB*, *BiRMED* y *PalMed*» [en colaboración con Antonio Fernández Guiadanes], in Lourdes Soriano, Helena Rovira, Marion Coderch, Gloria Sabaté e Xavier Espluga (eds.), *Humanitats a la xarxa: món medieval / Humanities on the web: the medieval Word*, Bern: Peter Lang, pp. 185-203.

2. Traballos en calidade de coordinadora e editora

1991

Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC), pp. 77-100.

1993

Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Dirección Xeral de Cultura.

1996

Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

1998

Mercedes Brea (coord.), *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martín Codax*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

2000

Mercedes Brea (coord.), *A Idade Media*, A Coruña: Hércules de Edicións [correspóndese co vol. I do *Proxecto Galicia. Literatura*, coordinado por Darío Villanueva].

2004

Mercedes 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-Consellaría de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

2005

Mercedes Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

2008

Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre vocabulario dos trobadores, Anexo 63 da revista Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC).

Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (USC).

2009

Mercedes Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Mercedes Brea e Rocco Distilo (eds.), *Trobadores. Database della lirica galego-portoghese*, Roma: Università di Roma La Sapienza – Dipartimento di Studi Europei e Interculturali [libro e CD con base de datos].

2010

Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Xosé Afonso Álvarez, M.^a Carmen Alén Garabato e Mercedes Brea (dirs.), *Quelle linguistique romane au XXI^e siècle?*, Paris: L'Harmattan.

2011

Roberto Antonelli, Mercedes Brea, Paolo Canettieri, Rocco Distilo e Lino Leonardi (coords.), *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, [Roma]: Accademia Nazionale dei Lincei.

2013

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz e Miguel Á. Pousada Cruz (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

2014

Mercedes Brea e Antonio Fernández Guiadanes (eds.), *Os trobadores galegos e o mar*, Santiago de Compostela: Valedor do Pobo Galego.

2015

Mercedes Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

3. Teses de doutoramento dirixidas**1991**

El retrato femenino en la literatura provenzal en la Edad media da Dra. M. Helena Sánchez Trigo.

1992

Gautier, Berceo, Alfonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano da Dra. Elvira Fidalgo Francisco.

1993

A muller na lírica galego-portuguesa. Análise das súas denominacións da Dra. Esther Corral Díaz.

1996

El texto propagandístico en occitano durante la Revolución Francesa. La producción tolosana da Dra. M. Carmen Alén Garabato.

2006

Escárnios de amor, do texto ao contrateixo na lírica galego-portuguesa [en codirección coa Profa. Yara Frateschi Vieira] da Dra. Maria do Socorro de Oliveira Brandão.

L'evoluzione del lessico poetico fino allo Stilnovo. Per un percorso semantico di 'sembiante'-'sembianza'
Con un corpus lemmatizzato di testi estratto dal corpus OVI ad integrazione delle CLPIO
[en codirección co Prof. Lino Leonardi (I relatore)] da Dr. Susana Bevilacqua.

2007

Il volgarizzamento occitanico del Liber de medicina equorum di Giordano Ruffo: edizione critica
[en codirección coa Prof. Monica Longobardi (I relatrice)] da Dra. Patrizia Arquint.

2009

Fernan Fernandez Cogominho. Estudo biográfico, edición crítica, estudo lingüístico e literario, rimario e glosario da Dra. Déborah González Martínez.

2010

A tradución galega do Liber de medicina equorum de Jordanus Ruffus. Edición crítica do Dr. Gerardo Pérez Barcala.

Allegoria in versi. Generi e forme nella tradizione manoscritta trobadorica [en codirección coa Prof. Maria Carla Marinoni] do Dr. Marco Grimaldi.

La strofa zagialesca nella lirica profana romanza delle Origini [en codirección coa Prof. Maria Sofia Lannutti] da Dra. Miriam Capaldo.

2012

Adjetivos negativos prefijados en español y rumano [en codirección coa Prof. Sanda Reinheimer-Rîpeanu] da Dra. Dania Salim.

As cantigas de Pero d'Armea. Edición crítica e estudo do Dr. Francisco José Fernández Campo.

Home cristiano. O tratado de Gonzalo de Solórzano [en codirección co Prof. Santiago López Martínez-Morás] do Dr. José Antonio Grela Martínez.

2013

I Salmi penitenziali in alessandrini: testo, fonti e tradizione [en codirección co Prof. Stefano Asperti (I relatore)] do Dr. Michele Martinoia.

O cancionero de Nuno Fernandez Torneol. Edición crítica (en formato impreso e electrónico) e estudo do Dr. Miguel Ángel Pousada Cruz.

2015

O léxico da coita amorosa na lírica profana galego-portuguesa do Dr. Antonio Augusto Domínguez Carregal.

2016

A fenomenoloxía do don na lírica románica das primeiras xeracións do Dr. Xosé Xavier Ron Fernández.

CONTRIBUCIÓN

Vivamos como galegos: identidade e lingua galega como argumentos comerciais

CARMEN ALÉN GARABATO

Universidade Paul-Valéry de Montpellier, DIPRALANG EA 739

En traballos anteriores, insistín, dentro do cadro teórico da escola de sociolingüística catalana e occitana, na importancia das representacións no proceso de *normalización* sociolingüística da lingua galega, na falta de *lealdade lingüística* dos seus falantes así como nos escollos da política lingüística institucional en Galicia (Alén Garabato 2009, 2010). A lingua galega, aínda que maioritaria na Comunidade autónoma (malia que a perda de falantes é importante, especialmente entre os mozos), segue a ter en moitos casos un prestixio baixo e está asociada coa pobreza e coa ignorancia e restrinxida basicamente ás aldeas, ás áreas máis ou menos desfavorecidas das cidades e os sectores nacionalistas máis reivindicativos. A isto hai que engadir que as relacións entre este último grupo e os falantes nativos sempre foron problemáticas (cf. Cabrera Varela 1994; Alén Garabato 2009). As campañas de promoción do galego, lanzadas polos gobernos autónomos sucesivos foron recibidas con indiferenza e o seu impacto foi probablemente escaso. Como se sabe, a *lealdade lingüística* cara a «propia lingua» é menos importante en Galicia que en Cataluña e a lingua non parece ser un elemento esencial da «identidade galega». Para López García o galego é unha «icona», xa que funciona como un «factor de cohesión natural»:

El gallego puede ser hablado por casi toda la población, pero esta uniformidad se traduce paradójicamente en que su papel como signo de identidad, de puro obvio, no resulta ni problemático ni tan apenas reivindicativo, al menos hasta fechas

bien recientes [...] Como imagen que pervive más allá de objeto, la galleguidad subsiste incluso desaparecido el gallego, según evidencian las comunidades gallegas hispanohablantes de tantos países americanos (López García, 1997: 101-102).

Por outra banda, é sabido que o uso da lingua galega non está normalizado no sector do comercio. Valentina Formoso, na súa tese de doutoramento, identificou neste sector unha ideoloxía lingüística que, sen rexeitar frontalmente a lingua galega, non a asume como un sinal de identidade (Formoso Gosende 2004: 569). Nin as diferentes campañas desenvolvidas pola administración autónoma (campañas publicitarias, elaboración de dicionarios terminolóxicos...) nin as subvencións dadas para impulsar as empresas a utilizar a lingua galega foron realmente eficaces: a falta de demanda social é una das principais razóns invocadas para non usar o galego. Ademais, as empresas que deciden empregalo, fano moitas veces de maneira ritual e limitándose ós paneis publicitarios. (Formoso Gosende 2004: 147). Pero, aínda que estas campañas institucionais non tiveron as repercusións esperadas, hai que recoñecer que polo menos contribuíron á posta en marcha dunha dinámica de exaltación do «noso» (os nosos produtos, a nosa paisaxe...) ou do «nós» (galegos). As innumerables festas dos produtos galegos (que en moitos casos levan o nome de «exaltación de») son una mostra deste rexurdir dunha identidade galega baseada no patrimonio.

Este artigo vaise centrar nunha campaña, non institucional, que tivo unha grande repercusión en Galicia e nas redes sociais. Trátase da campaña publicitaria *Vivamos como galegos!*¹ da cadea de supermercados Gadis, propiedade de Gadisa (Gallega de Distribuidores de Alimentación, SA²). Gadisa (de capital maioritariamente galego) di ter una unha vocación baseada na proximidade cos clientes. A cadea ten 212 supermercados GADIS (cifra de 2012, <http://www.gadisa.es/index.php?id=91>) e usa medios tradicionais de publicidade (folletos (en castelán!), anuncios na prensa, anuncios emitidos na Televisión de Galicia), pero vai ser nas redes sociais onde a proximidade que proclama a empresa vai atopar una a expresión máis eficaz. A orixe desta campaña publicitaria atópase no éxito sen precedentes do anuncio *Vivamos como galegos* transmitido pola Televisión galega no outono de 2007 e axiña repercutido nas redes sociais máis populares, converténdose así en poucos días nun fenómeno social en Galicia e na diáspora galega en Europa e América. Este primeiro anuncio foi

1 Campaña realizada pola axencia de publicidade BAP CONDE.

2 Empresa de distribución de alimentos establecida en 1985 e implantada en Galicia (a súa sede está situada en Betanzos, A Coruña) e, máis recentemente, en varias cidades de Castela e León.

colgado en *You Tube* tanto pola empresa Gadis como polos propios internautas en numerosísimas ocasións e foi visto por máis de 2.000 persoas nun mes³ e por máis de 900.000 persoas ata agosto 2013. A isto hai que engadir as versións subtituladas polos propios internautas en español, en inglés e en portugués (vistas tamén por milleiros de persoas). Segundo a axencia de publicidade BAP CONDE, a campaña foi a máis vista en *You Tube* na historia da publicidade española⁴. Dende entón, cada ano pola mesma época, a empresa lanza un novo anuncio na TVG, agardado con grande expectación polos seguidores da campaña. Entorno a estes anuncios Gadisa edificou, en pouco tempo e a baixo custo, un dispositivo publicitario complexo que conseguiu captar a atención do público, combinando a presenza da marca no mundo real e no mundo virtual e aportándolle ó mesmo proximidade e convivialidade, interacción e modernidade. Estes anuncios, ademais de utilizar a lingua galega (o cal non é excepcional, pero si pouco frecuente en Galicia no que respecta á publicidade comercial) son un claro exemplo da utilización dunha identidade minoritaria na publicidade: celebración do país e instrumentalización humorística dos auto-estereotipos e dos hetero-estereotipos.

O primeiro dos anuncios da cadea de supermercados foi sen dúbida o que tivo máis éxito e no que se atopan os principais elementos que logo ían ser desenvolvidos os anos seguintes. A partir dunha situación de retorno dun mozo (emigrante?, estudante?) o anuncio presenta as cualidades de Galicia (do país e das súas xentes) confrontándoas ás de «aí fóra» (representado no anuncio cunha escea en branco e negro —que contrasta coas cores vivas do resto do anuncio— nunha estación de tren). A emigración será o tema central do seguinte *spot*, que coincide coa crise. Nos anos seguintes os protagonistas van ser os nenos, as avoas, os avós...

1. Convivialidade e proximidade

As redes sociais (*Facebook*, *You Tube* sobre todo, pero tamén *Twitter* e *Tuenti*) foron a clave do éxito desta campaña xa que conseguiron por en relación o espazo virtual idealizado dos anuncios e o espazo real das cidades e vilas galegas: a empresa

3 Cfr. <http://www.puromarketing.com/9/3817/como-galegos-gadisa.html>

4 Pódense atopar estes anuncio no espazo *You Tube* de GADIS creado en 2008 (<http://www.youtube.com/user/supermercadosgadisa/videos>), e tamén en moitas contas de numerosos internautas. Hai que dicir que os primeiros en poñer un anuncio Gadis na plataforma foron os propios internautas, xa en 2007.

aproveitou por exemplo as redes sociais (así como o seu *blog*) para difundir informacións sobre as actividades do grupo e tamén sobre espectáculos ou festas populares (a miúdo de tipo gastronómico) ou sobre os *casting* para figurar nos anuncios da marca. Unha das iniciativas publicitarias da empresa, que coincidiu cos primeiros anos da crise en España, foi a campaña *Come neníño que estás moi delgado*, na que as avoas (interpretadas por actrices non profesionais) ofrecíanlle tortillas ós estudantes dos campus universitarios galegos. Ben implantada en Internet, a empresa solicita constantemente a colaboración do público, que elabora incluso pequenos anuncios cos slogans dos anuncios. A interacción convértese así nun elemento central: o «nós galegos» convértese en definitiva no emisor e no receptor da campaña de publicidade. Así, por exemplo, en novembro de 2011, os galegos no exterior que non podían pasar as vacacións de Nadal en Galicia son incitados a filmarse nos seus lugares de residencia berrando os slogans publicitarios da empresa e a depositar os seus vídeos en *You tube* coa promesa da empresa de utilizar os mellores para o anuncio de Nadal, de grande difusión en Internet.

Pero, a que tipo de consumidor se dirixen estes anuncios? Un estudo de 2004 mostrou que o 97% dos galegos mira a TV tódolos días e que o 61% mira concretamente a TV de Galicia, pero tamén que sete de cada dez galegos nunca usan a Internet (Monteagudo e Bouzada s/d: 2). Esta campaña baseada en gran parte nas redes sociais exclúe entón automaticamente, polo menos, o 70% dos clientes potenciais dos supermercados. Resulta evidente que o público que está no punto de mira da empresa non é o das «mulleres no fogar de menos de 50 anos» (público da maioría dos anuncios deste tipo), senón un público urbano constituído de mozos e mozas con estudos (xa que a mocidade rural é menos propensa a mercar produtos frescos nun supermercado da marca) que traballa e/ou estuda. Unha xeración (a *xeración Net* ou a *i-xeración*) que está familiarizada co mundo virtual case desde o nacemento e que usa a Internet habitualmente como instrumento de socialización.

Así, o tramado publicitario que Gadis creou ao longo dos anos sácalle proveito a interactividade cos usuarios de Internet, sen agresividade e con contidos atractivos. Os comentarios deixados por usuarios de *YouTube* tras ver os anuncios dan boa conta do éxito desta campaña e da empatía que causou, como o mostran estes dous exemplos⁵:

5 Optamos por transcribir estes comentarios tal e como aparecen na Internet.

Zellghalast

Son galego hasta a médula nado e criado, vin como avanzaba a miña terra nestes anos. Os galegos somos así, mundo. Benvidos a nosa terra.

Este anuncio non é un anuncio, e un documental da realidade de Galicia e das xentes que habitan estes luares.

Gadis, demostra que conoce mellor que nadie as xentes desta terra con isto. Demostra como somos os Galegos a nivel cultural, histórico e gastronómico (http://www.youtube.com/all_comments?v=3X6aTRstkws&page=1).

maikel garcia

Amin tamen ponseme a pel de galiña xD AMOTE GALIZA AMOTE E DEFENDEREITE ATA O FIN viva galizaaaaaaaaaaaaaaaa i love GZ,,,,,,COMO en jalisia en ninguere viva o vento a chuvia , o pulpiño , a empanada os marisqueiros etc VIVAMOS COMO GALEGOS GZ (<http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

Conscientes da importancia da migración (emigración e retorno) no imaxinario galego (e da súa relevancia en tempos de crise e de desemprego⁶), os creadores desta campaña integran este fenómeno, que se converte incluso nun elemento central. A estratexia é un éxito, xa que os galegos no exterior reciben con entusiasmo estes anuncios:

xatadagaliza

Como galego que ama a súa terra e suas xentes mais que a se mesmo. Como galego que xa leva fora da súa terra por mais de 5 anos sen que pase un so dia, unha soa noite sen que soñe coa miña aldea, coa miña xente: DEFENDAMOS O NOSO, COIDEMOS A NOSA XENTE, A NOSA TERRA, A NOSA LINGUA. FAGAMOS DE GALIZA UN PAIS SOLIDARIO E COMPARTAMOLO CON TODO-LOS NOSOS COMPATRIOTAS ESPAÑOIS E EUROPEOS. SENTAMONOS ORGULLOSOS DE SER GALEGOS E VIVAMOS COMO GALEGOS 10000 ANOS MAIS!!!!QUE VIVA GALIZA!!!!!!! (<http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

Maite Rosales

nunca conseguín explicarlle a xente o que sinto sendo galega e vivindo lonxe da terra, a partir de agora, cando yo teña que intentar explicar, enseñareilles este video. Non tendes nin un solo video que non me faga chorar, non sei se darvos as gracias ou mandaros a «rañala» ;D
apertas e seguíde facendome chorar
(<http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

6 Máis de 124 000 mozos galegos de 18 a 34 anos abandonaron a Comunidade autónoma entre 2002 e 2011 (Instituto Nacional de Estadística, <http://www.ine.es>).

O mesmo entusiasmo pode apreciarse nos descendentes de galegos, que se recoñecen sen discusión nese «nos» celebrado nos anuncios:

FumaosLtAlex

Yo no hablo gallego, soy de Madrid, pero mi sangre es gallega, y cuando voy allá de vacaciones, me da pena irme a Madrid otra vez... VIVA GALICIA (<http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

klignon110

Cada vez que veo estos videos me siento mas orgulloso de la sangre que llevo y de mis raíces y de pertenecer a la diáspora que esta en Buenos Aires, VIVA GALICIA (http://www.youtube.com/watch?v=d9TSQR5n9Qo&list=TLGg_emFifr5k)

Esta presenza da Galicia na diáspora (que non é susceptible de facer a súas compras diarias nos establecementos da marca, excepto, posiblemente, durante os períodos de vacacións en Galicia) pode parecer paradoxal para unha cadea de supermercados establecidos no territorio de Galicia e nas rexións veciñas. Pero tomar en conta este factor contribúe, sen dúbida, á credibilidade e a empatía, xa que a emigración é un elemento central da identidade galega.

Nesta mesma liña de empatía e de recuperación do orgullo galego, que reforza a pertenza a un «nós» activo e comprometido socialmente, está o apoio explícito á iniciativa impulsada, entre outros, por unha asociación chamada *Garipano*, que tiña como obxectivo eliminar do dicionario da Real Academia Española as acepcións de ‘tonto’ e ‘tartamudo’ atribuídas ó termo «galego» (en uso en América Latina): estes dous significados desaparecerán do dicionario no 2013. Este apoio é una continuación da iniciativa do grupo comercial que solicitara e que obtivo, en 2008, que a palabra «greleiro / a», usada no seu primeiro anuncio para referirse as persoas (sobre todo mulleres) que cultivan ou venden «grelas», fora introducida con este significado no dicionario da Real Academia Galega. O grupo Gadisa explicábo así nun comunicado de prensa:

A empresa de distribución propuxo á institución que aceptase esta palabra co obxectivo de poñer en valor unha parte importante dos agricultores e agricultoras que se adica ó cultivo dun produto tan típico da gastronomía e da cultura de Galicia coma o grelo.

GADISA recibiu o agradecemento da Real Academia Galega pola súa colaboración e interese demostrado polo idioma galego tanto na campaña de publicidade coma na proposta feita no pasado mes de outono. [...] (<http://www.galiciadigital.com/noticia.3331.php>)

Unha das claves do éxito destes anuncios é que neles non hai ningunha incitación a mercar nos supermercados Gadis (atópanse, é certo noutros anuncios da empresa): o seu obxectivo é lexitimar a marca e gañar a adhesión dos consumidores (reais ou virtuais). A sedución basease aquí nos elementos identitarios (lingüísticos, etnográficos, climáticos...), nas emoción (a familia, os nenos, os avós e as avoas, a emigración, a solidariedade, os efectos da crise económica ...), e tamén no espectáculo (cf. a música dos anuncios, ou as imaxes finais que reúnen centos de persoas correndo e berrando o slogan *Vivamos como galegos...*).

Os supermercados GADIS posiciónanse con esta campaña como establecementos próximos e consensuais, e por iso os trazos da «galeguidade» que poderían ser fonte de conflito están ausentes. Os temas desenvolvidos nos anuncios da campaña son os que compoñen o imaxinario ethnosociolingüístico (Boyer 2003) galego, que, en tanto que representacións comunitarias, son amplamente compartidos pola comunidade:

- A celebración de paisaxes (e algúns monumentos), produtos, costumes galegos, o mundo rural...
- A celebración do carácter galego: os galegos son simpáticos, optimistas, solidarios, gústalles a boa comida, as festas e a familia (os vellos, os nenos), son capaces de afrontar as adversidades e de realizar proezas inimaxinábeis...

Pero estes anuncios celebran tamén os estereotipos negativos dos galegos: os galegos son indecisos, non se sabe nunca o que pensan e cando se lles pregunta algo responden cunha pregunta...⁷

2. A lingua e a identidade galegas

O papel xogado pola lingua galega na estratexia comercial da marca é menos evidente, xa que o seu uso nun anuncio dirixido ós consumidores novos e urbanos non parece impoñerse necesariamente. Estamos a falar de mozos que coñecen a variedade normativizada xa que estiveron escolarizados (parcialmente) en galego. Sen embargo,

⁷ Segundo Sangrador García (1981) os galegos son vistos en España como persoas que aman o seu país e a familia, supersticiosos, sinxelos, tranquilos, tradicionais, acolledores, relixiosos, pechados, desconfiados, sensibles, sentimentais, tímidos, tristes...

como mostrou V. Formoso Gosende (2013: 28), o uso do galego depende da idade e do hábitat e as macro-enquisas realizadas durante os dez últimos anos mostran que o número de galegofalantes nativos diminuíu significativamente entre os mozos, especialmente nas cidades. Por outra banda, como o amosaron A. Iglesias Álvarez e F. Ramallo (2003), entre outros, a lingua ten un papel diferente na construción da identidade dos mozos galegos segundo sexan urbanos ou rurais: se entre os rurais a lingua habitual é o referente identitario que os diferencia dos mozos urbanos galegos (castelanfalantes ou galegofalantes da variedade normativa ou «libresca» ou do resto de España, para os mozos urbanos a lingua é un elemento importante pero non fundamental da identidade galega, e o seu uso (ritualizado) sitúase xunto co folclore ou a bandeira da comunidade. Un último elemento a ter en conta é o estado das representacións sociolingüísticas en Galicia, que non sempre é favorable á lingua galega e que recentemente incluso se converteu nunha fonte de conflito social (cf. Alén Garabato 2010). Sábese que no imaxinario galego as representacións sociolingüísticas son ambivalentes e os estereotipos positivos (lingua do corazón, das raíces auténtica...) coexisten cos estereotipos negativos (lingua de pobreza, do pasado, groseira...).

A escolla do galego como lingua destes anuncios responde sen dúbida ao desexo de subliñar a proximidade e a autenticidade desta cadea de supermercados (frente as firmas estranxeiras), como o afirma o director da axencia de publicidade responsable das campañas, A. Cortés:

Co anuncio queremos dicirlle ós nosos clientes que os coñecemos mellor que ningún e que estamos en condicións de satisfacelos, polo feito de ser una empresa 100% galega, e porque somos os que máis establecementos temos. Fixémola produción da campaña integramente en galego porque pensamos que así se mantén unha homoxeneidade na comunicación. Tamén insistimos en que as voces tivesen unha fonética galega apropiada. [...], (<http://www.vieiros.com/nova/61365/as-claves-do-anuncio-galego-da-tempada>).

Desta maneira explótanse as representacións positivas da lingua galega e evítase todo o que pode provocar reaccións negativas nos receptores. A «fonética apropiada» da que fala A. Cortés é consensual xa que a lingua que se escoita nos anuncios é un galego que busca a «autenticidade» e non o galego normativo a miúdo rexeitado pola poboación galegofalante, activa ou pasiva, pola súa artificialidade (cf. Alén Garabato 2010); pero os trazos estigmatizados das variedades orais (a saber a *gheada* e o *seseo*) están completamente ausentes nestes anuncios. A autenticidade está asegurada por medio do emprego (e a exaltación) de expresións tipicamente galegas (difíciles ou im-

posibles de traducir en castelán), como a expresión «Malo será» (que se asocia ó inglés «don't worry», e que se converteu no título dunha serie de mini-anuncios...). O castelán de Galicia, parte integrante da identidade galega tamén se escenifica: así por exemplo no anuncio *1000 anos máis* podemos escoitar: «No doy hecho», ou «Las patatas esmagadas por favor!». Esta falta de rigor normativo non é apreciada por algúns internautas gardiáns da norma (que non parecen ser moi numerosos) que preferirían que estes anuncios contribuísen tamén á *normativización* da lingua galega. Así, as interferencias (fonéticas, morfosintácticas, lexicais) frecuentes co castelán, provocan reaccións:

Taliesín

Non se di «temblar» que se di «tremar». Temos que coidar un pouco máis do galego. (<http://www.youtube.com/watch?v=Yz5QBLSPZNI>)

wuhan8

non toleo có resultado, pero vamos, a intención queda...
e os galegos BERRAMOS e berraremos, non gritamos (<http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws>)

Suso F. Acevedo

E non habería alguén que fixese unha revisión lingüística, ho!? Ese posesivo sen artigo ó comezo xa manca o oído.
Unha boa idea mal traballada. (<http://www.youtube.com/watch?v=qrM9KN5Y-PU&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

Srtapepys

Unha mágoa que non se axuste un pouco máis ao galego normativo que, ao fin e ao cabo, é o que deberían ter aprendido xa os nosos pequenos. Polo demais moi ben. (<http://www.youtube.com/watch?v=qrM9KN5Y-PU&feature=c4-overview-vl&list=PLCE703B4C23682327>)

Algúns internautas tamén acusan estes anuncios de empregar a lingua galega, pero sen fomentar a lealdade lingüística. Así nun comentario provocado polo anuncio *1000 anos máis*, que celebra, citándoos un por un os elementos da identidade galega (a gastronomía, a paisaxe e os costumes...) podemos ler:

laxe87

Olvidanse do máis importante: pola nosa lingua!! O GALEGO!! (http://www.youtube.com/watch?v=3X6aTRstkws&list=TLGg_emFifr5k)

Outro internauta lamenta que non se teña feito un anuncio para promover a lingua galega:

Flaik23

Cos tempos que corren non estaría mal facer un anuncio destas características co eslogan Falemos como Galegos, pois si queremos vivir como galegos teremos que empezar por ahí.

Nas reaccións dos internautas, pódense apreciar tamén discursos identitarios que demostran que é posible sentirse galego aínda que (xa) non se fale a lingua: confírmase así o papel secundario xogado pola lingua galega na constitución da identidade galega:

efinacarrascodela

pos yo sy gallega y ablo español ke pasa?

xdxd

Y esty muy orgullosa = de ser gallega

Arriba galicia;jj (<http://www.youtube.com/watch?v=PwqzWvVNNM8>)

Helena Fernández

Vexamos, non creo que por non falar galego non te sintas orgulloso de selo, xa que hai moita xente que foi educada na fala castelá ou cuios pais non son galegos. Creo que sentirse orgulloso de ser galego é algo máis grande que iso, algo moitísimo máis grande que se sinte por dentro, non cara o exterior, e para sentilo por dentro non necesitas falalo. (<http://www.youtube.com/watch?v=PwqzWvVNNM8>)

gugulina

El gallego no se habla se es (<http://www.youtube.com/watch?v=PwqzWvVNNM8>).

3. Conclusión

A campaña publicitaria *Vivamos Como Galegos*, é un bo exemplo de respecto do que Charaudeau (1997) chama o *contrato de comunicación mediática* («*contrat de communication médiatique*»), nun contexto de convivencia problemática de dúas identidades e de dúas linguas. Os tres principios do *contrato* son respectados: principio de *credibilidade* (utilización dunha lingua auténtica, de personaxes (case) reais, de situacións cotiás...), o principio de *captación* (tanto no mundo real como no virtual) e o principio de *espectáculo* (plenamente conseguido nos anuncios da campaña: imaxes, música, cores...).

Fronte a desconfianza de moitos mozos galegos cara á clase política (crise económica, conflitos normativos, nacionalismo elitista...) os anuncios de Gadis ofrecen un contido positivo, non-conflictivo, centrado nos elementos consensuais da identidade galega na que se recoñecen a maioría deles ata o punto de esquecer que se trata en fin de contas dunha estratexia dunha marca comercial e non dunha actividade altruísta...: tan só algunhas mensaxes en Internet fan alusión a esta realidade e ós conflitos sociais no seo da empresa.

Bibliografía

- Alén Garabato, C. (2009), *Langues minoritaires en quête de dignité. Le galicien en Espagne et l'occitan en France*, Paris: L'Harmattan.
- Alén Garabato, C. (2010), «Une politique linguistique peut-elle réussir sans l'implication des sociolinguistes? Le cas galicien», *Pour une épistémologie de la sociolinguistique* (H. Boyer, éd.), Paris: Lambert Lucas, pp. 47-55.
- Alén Garabato, C. (2014), «Langue, identité, médias: stratégie commerciale d'une entreprise galicienne dans les réseaux sociaux», in K. Djordjevic Léonard - E. Yasri-Labrique (coords.), *Médias et pluralisme. La diversité à l'épreuve*, Paris: Editions des archives contemporaines, pp. 243-265.
- Boyer, H. (2003), *De l'autre côté du discours. Recherche sur le fonctionnement des représentations communautaires*, Paris: L'Harmattan.
- Cabrera Varela, J. (1994), «Las precondiciones sociales de la identidad colectiva en Galicia», *Historia y Crítica* 4, pp. 209-238
- Castelló Martínez, A. - J. Montserrat Gauchi (2012), «La comunicación digital de la empresa de franquicia: uso y presencia en los medios sociales», *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 3, pp. 105-124.
- Charaudeau, P. (1997), *Le discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris: Nathan.
- Fernández, B. - A. Pereira Meire (2006), «Barullo publicitario: una aproximación al babel de publicidad de Galicia», *Zer - Revista de Estudos de Comunicación* 20 (Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea), pp. 345-369.
- Formoso Gosende, V. (2005), *Usos e representacións do galego na empresa* [Tese de doutoramento inédita], Universidade de Santiago de Compostela.
- Iglesias Alvarez, A. - F. Ramallo (2003), «Relocalización, identidades e linguas periféricas: o caso galego», en A. Bringas López - B. Martín Lucas (eds.), *Nacionalismo e globalización: lingua, cultura e identidade*, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, pp. 117-132.

- Lochard, G. - H. Boyer (1998), *La communication médiatique*, Paris: Seuil.
- López García A. (1997), «Tres actitudes ante un mismo problema: Cataluña, Galicia, País Vasco», *Revista de Antropología Social* 6, pp. 89-107.
- Marta, C. - E. Martínez, - L. Sánchez (2013), «La «i-Generación» y su interacción en las redes sociales. Análisis de Coca-Cola en Tuenti», *Comunicar. Revista científica de Educomunicación* 40, pp. 41-48.
- Monteagudo, H. - X. Bouzada *et Alii.* (s/d), *A lingua galega nos medios de comunicación*, Consello da cultura, Sección lingua (http://consellodacultura.org/mediateca/extras/c_lingua_medios.pdf)
- Núñez Seixas, X. (1997), «Idioma y nacionalismo en Galicia en el siglo XX: Un desencuentro histórico y diversos dilemas en el futuro», *Revista de Antropología Social* 6, pp. 165-191.
- Observatorio da lingua galega (2009), *Situación da lingua galega na sociedade. Observación no ámbito de internet*, Xunta de Galicia (http://www.observatoriodalinguagalega.org/files/OLG_informe_internet.pdf).
- Sangrador García, J. L. (1981), *Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas.

El «gato» de Boiardo*

CARLOS ALVAR

Instituto de Investigación «Miguel de Cervantes»

Universidad de Alcalá

1. Orlando y Balisardo

El combate de Orlando con el gigante Balisardo ocupa veinte octavas del libro de Matteo Maria Boiardo (II, xi, 22-42). Gracias al minucioso relato contenido en el *Orlando Innamorato*, sabemos que el mago, falso y ruin, vive en un puente y cuenta con el apoyo de todo el infierno. El encuentro del paladín y del perverso traidor da lugar a un combate de dimensiones épicas, batalla «aspra e feroce», con armas rotas, yelmos que resuenan, mallas que caen al suelo o vuelan por el aire, escudos destrozados y lorigas falsadas: en fin, golpes desmesurados. Cuando el gigante nota que sus propias fuerzas decaen a causa de las numerosas heridas que le ha causado Orlando con Durindana, recurre a sus artes mágicas para transformarse: las armas rotas y esparcidas arrojan fuego y llamas, y sobre ellas se produce una oscura humareda; tiembla la tierra y la muralla vecina. El mismo Balisardo se va convirtiendo en demonio poco a poco: la piel de bisonte; sobre cada oreja, un gran cuerno, el rostro horrendo y tan oscuro que daría miedo a cualquiera.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO DHuMAR. *Digital Humanities, Middle Ages & Renaissance. 1. Poetry. 2. Translation* (FFI2013-44286-P) de la Universidad de Alcalá.

E' l'ale grande avea di papastrelo,
 E le man agriffate comme uncino;
 Li piede d'oca e le gambe d'ocelo,
 La coda longa comme un babuino;
 Un gran forcato prese in man il felo,
 Con esso vien adosso al paladino
 Soffiando il foco e degrignando e denti,
 Con cridi et urlì pien d'alti spaventi¹.

[y tenía alas grandes de murciélago, las manos ganchudas como garfio, los pies de oca y las patas de pájaro, la cola larga como un babuino. El felón tomó una gran horca con las manos y con ella atacó al paladín, resoplando fuego y rechinando los dientes, con gritos y alaridos acompañados de grandes espavientos].

El monstruo escapa al mar, perseguido por Orlando; se refugia en una nave, y al entrar en ella, el sobrino de Carlomagno es atrapado en un lazo y hecho prisionero... Brandimarte, que va tras los combatientes dará muerte a Balisardo y rescatará a su amigo.

Quiero detenerme ahora en la octava que acabo de citar, y en la traducción castellana de Francisco Garrido de Villena, publicada en Valencia en 1555.

2. La traducción de Francisco Garrido de Villena

No resulta fácil saber si Francisco Garrido de Villena era peor poeta que traductor, o viceversa. El caso cierto es que se esforzó en verter al castellano todo el *Orlando enamorado*, aunque para ello se viera obligado a llevar a cabo los mayores desmanes métricos y prosódicos, recurriendo con frecuencia a todo tipo de metaplasmos. A pesar de todo, su traducción vio la luz en Valencia en 1555, en casa de Juan de Mey, y fue reeditada en Alcalá, en 1577, por Hernán Ramírez; y en Toledo el año 1581, por Juan Rodríguez. La octava que acabamos de leer en italiano adquiere su nueva apariencia en castellano:

Las alas de murciélago traía,
 como de onça las manos muy ligero,
 piernas y pies de pato los tenía,

1 Utilizo la edición de Antoni Tissoni Benvenuti y Cristina Montagnani 1999 (p. 1093). Señalan estas editoras el posible influjo de Dante, *Inferno* xxxiv, 46-50 y xxi, 31-33 y 131.

de gato pau, cola, y es muy fiero.
Con un horcón en mano se venía
d'esta manera contra el cavallero,
la cara tiene horrenda y tan oscura
que temerá cualquiera su figura.

Apenas sorprende que el *uncino* italiano se haya convertido en una «onza», aunque en la metamorfosis se pierde un verso casi completo, pues Boiardo no se refería a la rapidez del felino, sino a la forma de las garras de este nuevo demonio. Tampoco extraña demasiado que los *piede d'oca e le gambe d'ocelo* se hayan fundido en «piernas y pies de pato», sin que con ello aumente el aspecto temible de Balisardo, por más que la traducción nos acerque de forma accidental a la descripción que hace Dante del «diablo negro», que se le presenta con «l'ali aperte e sovra i piè leggero»².

Llama más la atención que el *babuino* con su larga cola se haya transformado en un «gato pau», que debemos considerar horrible y peligroso a la vez, aunque solo sea por dar una equivalencia sinonímica al *babuino*, que como simio cinocéfaló representaba todos los rasgos negativos de los monos y de los perros, perfecta encarnación del diablo.

3. Gatos, monos y otros bichos

Covarrubias define el *Gato paus* como «un especie de mona con cola», y añade:

Gato paus, gato Pablo; puede ser que como llaman a la mona Marta, llamasen a este mono Pablo, o se hubiesen hallado de los primeros descubridores en alguna isla a la cual pusiesen nombre san Pablo, como pusieron a otras Santa María y de los demás santos. Llámase en latín *cercopitecos*...³

La explicación es poco convincente, pero en la definición Covarrubias se ajusta a los rasgos esenciales de la familia de los babuinos, por lo que podría aceptarse que el susodicho gato no es más que un tipo de mono, más aún cuando el término *babuino* no se documenta en español hasta finales del siglo XVIII y su casi sinónimo *papión* no se recoge en el *Corpus diacrónico del español*⁴. Hay que aceptar, pues, que el animal

2 *Inferno* XXI, 33.

3 Covarrubias, s.v. *Gato paus*.

4 Las cuatro referencias existentes en el CORDE aluden a la romana «via del Babuino» y pertenecen a Leandro Fernández de Moratín y a Pedro Antonio de Alarcón. Consultado el 28.12.2015.

era poco conocido en el siglo XVI, lo que podría servir de eximente en el delito del traductor. Pero, ¿por qué un gato?

Niermeyer encuentra dos acepciones del latín medieval para *cattus*: ‘gato macho’ y ‘ariete, máquina de guerra’⁵. Sin duda, derivan de esta polisemia distintas formas conservadas en español. Es evidente en el caso del felino. En cuanto a la «máquina de guerra», parece claro que ha desaparecido la denominación con las transformaciones en las técnicas bélicas y en las armas; sin embargo, en parte de la cornisa cantábrica se denomina «gata» tanto a la ‘luciérnaga’, como a la ‘procesionaria’, de la que a veces se especifica «coca gata» o «gata venenosa»⁶. Parece, pues, que en origen *cattus* podría aplicarse no sólo al felino, silvestre durante muchos siglos, sino también a algunos tipos de orugas, y de esta acepción derivarían otras metafóricas de origen animal, como el aparato para elevar el coche⁷.

Por otra parte, hemos visto que Covarrubias definía el *gato paus* como «un especie de mona con cola». Otros vocabulistas del siglo XVI o comienzos del siglo XVII dejan de manifiesto que Covarrubias no mentía al establecer la equivalencia⁸:

-
- 5 Niermeyer, 1984, s. v. *cattus*. En castellano medieval, *gata*. (Cfr. Kasten, Ll. A - F. J. Cody, 2001, s.v. *gata*); en occitano *gata* y *cata*, como la que causó tantos quebraderos de cabeza a los habitantes de Toulouse durante la cruzada albigense, hasta que consiguieron quemarla (cfr. Martin-Chabot, 1961, vol. III, tirada XXXV); en francés, *chat* (aunque Greimas (1968) *sub voce*, indica que el origen del término es incierto y remite al latín *capsum* ‘cofé’, hipótesis dudosa, pues no explicaría de dónde procede la -t, ni la pérdida de la vocal final). Rey (1998) no dice nada al respecto.
- 6 Alvar 1995, vol. I, mapas 614 y 616. Las localidades en las que se han recogido las denominaciones citadas son: Penilla (para ‘luciérnaga’) y San Vicente de la Barquera, Tanos, Helgueras, Udías, Mortara de Piélagos, Villaverde de Trucios y Villacarriedo, para la ‘procesionaria’. Corominas (1974), recoge las formas de «gata» y «gata de fueu» para la ‘oruga de la mariposa de la col’ y la ‘luciérnaga’ en Asturias (s. v. *gato*).
- 7 En latín el gato silvestre se denominaba *feles*, término que no ha dejado descendencia en las lenguas románicas, salvo los cultismos. Para este tipo de metáforas animales, bastará con recordar el clásico trabajo de Gerhard Rohlfs 1979: 44-67. No encuentro analogías que justifiquen una ampliación de significado, que pudiera llevar del mamífero a la máquina de guerra, que consistía en una protección para cubrir a los zapadores que empujaban la estructura con ruedas.
- 8 Tomo los datos de Nieto Jiménez, L - M. Alvar Ezquerro 2007, s.v. *gato*. Las referencias corresponden a los siguientes léxicos:
Nebrija 1492: Elio Antonio de Nebrija, 1492, *Lexicon hoc est dictionarium ex sermone latino in hispaniensem*. Salamanca, s.i.
Nebrija Rec 1495: Elio Antonio de Nebrija, 1495, *Introductiones latinae. Recognitio*. Salamanca, s.i.
Nebrija 1495?: Elio Antonio de Nebrija, [¿1495?], *Dictionarium ex hispaniense in latinum sermonem*. Salamanca, s.i., s.a.
Alcalá 1505: Fray Pedro de Alcalá, 1505, *Vocabulista arábigo en letra castellana*. Granada, Juan Varela.
Nebrija 1545: Elio Antonio de Nebrija, 1545, *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis iam denuo innumeris dictionibus locupletatum*. Amberes, Jean Steelsius.

Nebrija 1492: *caebus*, *i*, por el gato paus, animal; *catus*, *i*, por el gato, animal conocido.
Nebrija Rec 1495: *cercopithecus*, *i*, por el gato paus.
Nebrija 1495?: gato paus, *cercopitecus*, *i*, *cebus*, *i*.
Alcalá 1505: gato paus, *quérð allemén*, *curúd al lemén*.
Nebrija 1545: *arcopetecus*, *i*, gato paus; *caebus*, gato paus.
Palm. Puer 1560: *cercopithecus*, gato maimón.
Landuc. 1562: gato paus, ital., *gato mamone*; fr., *chat mamon*; viz., *monea*.
Junius 1567: *cercopithecus* [...] gato paus.
Barr. 1570: gato paus, *gatto mamone*.
Perciv. 1591: gatopaus, *a munkie*; *cercopithecus*.
Decimator 1596: *cercopithecus*, gato paus.
Navarro 1599: *cercopithecus*, *i*, el gato paus o mona con cola.
Palet 1604: gatopaus, *marmot*, *guenon*.
Oudin 1607: gato paus, *un marmot ou guenon*.

Del listado se desprenden algunas conclusiones: para Nebrija (1492), el «gato paus» no parece ser animal muy conocido, y su equivalente en latín, *caebus* ‘mono’, no vuelve a ser recogido por ningún vocabulista posterior⁹. A partir de 1560 se encuentra la forma «gato maimón» y sus equivalentes italiano y francés; es posible que el *allemén*

Palm. Puer 1560: Juan Lorenzo Palmireno, 1560, *De vera et facili imitatione Ciceronis cui aliquot opuscula studiosis adolescentibus utilissima adjuncta sunt*. Zaragoza, Pedro Bernuz.

Landuc. 1562: Nicolás Landucci, 1562, *Dictionarium linguae toscanae*. BNE ms 8431.

Junius 1567: Hadrianus Junius, 1567, *Nomenclator omnium rerum propria nomina variis linguis explicata indicans*. Amberes, Cristóbal Plantino.

Barr. 1570: Bartolomé Barrientos, 1570, *Synonymorum liber liberalium artium*. Salamanca, Simón Portinarius y Matías Mares.

Perciv. 1591: Richard Percivale, 1591, *Bibliotheca Hispanica. Containing a Grammar, with a Dictionarie in Spanish, English and Latine, gathered out of divers good Authors: very profitable for the studious of the Spanish toong*. Londres, John Jackson.

Decimator 1596: Heinrich Decimator, 1596, *Sylvae vocabulorum et phrasium sive nomenclator*. Leipzig, Michael Latzenberger.

Navarro 1599: Miguel Navarro, 1599, *Libro muy útil y provechoso para aprender la latinidad*. Madrid, Imprenta Real.

Palet 1604: Joan Palet, 1604, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*. París, Matthieu Guillemot.

Oudin 1607: César Oudin, 1607, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*. París, Marc Orry.

9 Posiblemente el término fue tomado de Aristóteles, *kēbos* ‘mono’, y adaptado al latín, pues no se encuentra en los diccionarios habituales del latín clásico o medieval, mientras que sí aparece en los de griego, como el *Vocabolario della lingua greca*, de Franco Montanari (2015). Aristóteles dedica a los monos el capítulo VIII del libro II de la *Historia de los Animales* (Cfr. Louis 1964, t. I.: 47-49), aunque la información acerca del *cebus* es muy escasa.

o *al lemén* de Alcalá (1505) sea también esta misma forma, como veremos a continuación. Sólo a finales del siglo XVI el «gato paus» es identificado como una ‘mona con cola’. De ahí a la definición de Covarrubias apenas quedan unos pocos años.

4. Gato maimón y gato paus

Marco Polo al llegar a la tierra de Abasce se sorprende por la variedad de animales que encuentra:

E si ànno leofanti: non ch'egli vi nascaro, ma vengonvi d'altri paesi. Nasconvi molte giraffe e molte altre bestie, e si ànno molte bellissime galline, e si ànno istruzzoli grandi quasi come asinie si ànno molte altre cose, ch'a volerle tutte contare sarebbe troppa lunga mena. Cacciagione e uccellagioni si ànno assai, e si ànno pappagalli bellissimi e di più fatte, e si ànno gatti mamoni e iscimmie asai (Bertolucci-Pizzorusso 1994: 295).

Texto que Juan Fernández de Heredia vierte al aragonés pocos años más tarde:

Et han muchos orifantes, no que nazcan en la tierra, mas duzen los hi de las yslas; et han girafans et leones, leopardos, asnos, orssos saluages et de otras muchas bestias; et han gallinas qui son muy bellas a veyer, et han struççios muy grandes et papagays et signes et gatos maimones, qui han quasi tal visage como hombre¹⁰.

La versión latina del *Milione* que tenía Cristóbal Colón alude a los *gatos paulos* y *gatos maimones* en este pasaje, y al margen el Almirante anotó «monos»¹¹.

En efecto, la forma *maimón* deriva sin grandes cambios del árabe *maimūn* ‘feliz; mono’ y se encuentra documentada en lenguas románicas desde época temprana: en Génova, desde 1172¹²; en castellano, hacia 1400, fecha atribuida al glosario del Escorial¹³, aunque hemos visto que Fernández de Heredia utiliza la forma en la traducción

10 Cfr. Nitti 1980: 58. Parece claro que el Gran Maestre no se basa en la misma versión que hemos reproducido.

11 Cfr. Gil 1992: 169 y, para la autoría de la nota, p. XLVII. El impreso castellano con la traducción de Rodrigo de Santaella no recoge el texto que nos ocupa.

12 Cfr. Cortelazzo, M. - Paolo Zolli 1980, s.v. *gatto*.

13 Corominas, *DELIC*, s.v. *mona*. En el capítulo XL *del Libro del cavallero et del escudero* Don Juan Manuel habla de este animal, aunque sin precisar: “Et otras bestias [ay] pequeñas que çaçan çaças

aragonesa del libro de Marco Polo en el último cuarto del siglo XIV¹⁴; en portugués en el siglo XVI (*gato meimão*).

No sé si los monos eran denominados de este modo porque procedían del Yemen o Arabia Feliz, como asegura Corominas, o porque se trataría de un eufemismo por el tabú del nombre, ya que el mono se consideraba animal diabólico, como quieren Cortelazzo y Zolli, o por ambas razones. En todo caso, lo que sí es seguro es que en las formas árabes recogidas por Alcalá, *allemén* y *al lemén*, se reconoce la raíz {*ymn*} con la que se «expresa todo lo que es fausto o derecho, por oposición a lo izquierdo o nefasto, lo que dio nombre a dicho país [Yemen], pues queda para los otros semitas en la dirección de la derecha cuando miran a oriente»¹⁵. En fin, parece claro que por haplogología de «mamona» se pudo llegar a «mona» y que, por lo tanto, este «gato maimón» es el *cattus antecessor* de los monos.

¿Y qué pasa con el «gato paus»?

En el *Libro del Cavallero Zifar* se alude a la gran hazaña que supuso al rey Arturo vencer a un monstruo del lago de Lausanne: «Non se vio el rey Artur en mayor priesa e en mayor peligro con el Gato Paul» (González 1983: 232; Wagner 1980: 215). Se trata, sin duda, del monstruo llamado «Cath Palug» o «Cath Paluc», en la tradición de los *Mabinogion*¹⁶, «Capalu» o «Chapalu» en los textos franceses: según algunas versiones, Arturo combatió contra él, pero no pudo vencerlo y el animal acabó con el rey; sin embargo, otras versiones describen cómo tras un difícil combate, Arturo consiguió matar al monstruo. En recuerdo de la hazaña, el Monte del Lago, cercano al lugar de los hechos, recibió el nombre de Monte del Gato¹⁷.

Es evidente que en estos casos el «gato» es un monstruo diabólico, y resulta lógico ponerlo en relación con otros seres perversos del mismo tipo que pululan por la materia de Bretaña y en los libros de caballerías, entre los que destacan la

pequeñas, et de noche, a fuerça o con engaño, así como ximios et adives et raposos et maimones et fuínas et tessugos et furones et garduñas et turones, et otras bestias sus semejantes”. Los *adives* son ‘chacales’. (Agradezco a Juan Manuel Cacho Bleuca la nota).

14 Para una versión abreviada de las vicisitudes del *Milione* en su compleja difusión por el occidente europeo, cfr. Alvar 2012: 15-27.

15 Cfr. Corriente 1999: s. v. *maimó*.

16 La tercera tríada del *Libro Rojo de Caermarthen* habla del Gato de Paluc como uno de los azotes de Mon (Loth 1889, vol. 2: 249). También Jean d’Outremeuse, a finales del siglo XIV, presenta en su *Myreur des histors* el combate de Ogier le Danois contra un «capalus» (era el año 896).

17 El episodio se narra en *L’Estoire de Merlin* (Sommer 1979, vol. II: 441-444); cfr. la traducción española de C. Alvar, *Historia de Merlin*, 2 vols. Madrid, Siruela, 1988 (el episodio en vol. 2: 372-376). El *Mont du Chat* se encuentra en Saboya, junto al lago de Bourget.

Bestia Ladradora, ya citada por el poeta gallego Fernand'Esquio (Alvar 1991: 31-51; Lorenzo Gradín 2015: 118-161) y el Endriago del *Amadís de Gaula* (Marín Pina 2011: 307-331; Trujillo 2008: 789-818).

Conclusión

No es mi propósito seguir tras las huellas de esos seres monstruosos, pero sí que conviene recordar que la bestia Gaturas del *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501) aparece en otros textos del mismo ciclo como Bestia Ladradora: tras combatir Tristán contra Lamarad en la Gasta Floresta, ambos caballeros hacen las paces; cabalgan juntos hasta una fuente de agua fresca:

E ellos estando así en la fuente, sintieron un gran ruido por el monte, que parecía que el cielo se quería caer abaxo. E Tristán dixo a Lamarad:

—¿Qué puede ser esto que viene con tan gran ruido?

E él dixo:

—Sabed, señor, que esta es una bestia que ha nombre Gaturas, e es la más diversa cosa de ver que ninguna otra bestia¹⁸.

El cambio de nombre y su asociación con un «gato» no puede ser casualidad: raíces como *leo-*, que se asocia al león, o *dragon-*, vinculada con este animal sirven para formar nombres de personajes en las novelas de caballerías (Leonistán, Leofortes, Leonadel, Primaleón, Dragontino, Endriago, etc. Coduras Bruna, 2015: 270-71). Quizás el adaptador del *Tristán de Leonís* en 1501 se acordó del gato paus, pero para entonces ya se había lexicalizado la construcción y servía para designar un tipo de simio, de manera que recurrió a un «neologismo» formado a partir de la raíz *gat-* y de un sufijo *-uras* que se encuentra en «aventura», «natura» y en «hechura», por ejemplo, lo que podría contribuir a que la imaginación se volviera hacia el antiguo monstruo.

En fin, Francisco Garrido de Villena no puede ser acusado en esta ocasión de «traidor». Ha traducido con exactitud exquisita un término que no se conocía en español, «babuino»; entendió perfectamente el significado y recurrió a la expresión utilizada al menos desde el siglo XIV para aludir a los cercopitecos, inquietante mezcla de

18 El episodio y la descripción del animal aparecen en el capítulo XLII de la edición de Cuesta Torre 1999.

animales cinocéfalos y de seres temibles por su fuerza y su agresividad, que llegaban de tierras poco conocidas.

Covarrubias, sin embargo, se inventó el origen del nombre y no estuvo fino al sugerir que pudieron ser los primeros descubridores quienes lo atribuyeron al animal, pues en realidad se trataba de simios del Viejo Mundo.

Y como en tantas otras ocasiones, la literatura suministró el referente necesario, a través de una aventura del rey Arturo cuyas raíces se encontraban en el mundo celta; pero la tradición literaria no se pudo imponer por completo, pues en su camino se cruzó con una realidad en la que se encontraba un animal esquivo, llegado a Roma en torno al siglo III d. J.C., y al que se adjudicó un nombre que servía para designar «bichos» raros, *cattus*; lo más natural fue clasificar bajo la misma denominación al mono con cola, por su parecido físico con el gato, y también por su agilidad. Como en otros casos, la homonimia quedaba resuelta con especificaciones, y ahí fue donde la tradición literaria y la realidad encontraron dos caminos distintos, el nombre árabe común y el nombre propio de un monstruo celta.

Bibliografía

- Alvar, C. (2012), «Literatura española medieval, literatura europea», in A. Martínez Pérez - A. L. Baquero Escudero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*. Murcia: Universidad, pp. 15-27.
- Alvar, C. (1991), «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis», en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 31-51.
- Alvar, M. (1995), *Atlas lingüístico y etnográfico de Cantabria*. Madrid, Arco Libros.
- Bertolucci-Pizzorusso, V. (ed.) (1994), *Marco Polo, Milione, versione toscana del Trecento*, Milano: Gli Adelphi.
- Coduras Bruna, M. (2015), «Por el nombre se conoce al hombre». *Estudios de antroponimia caballeresca*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Corominas, J. (1974), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- Corriente, F. (1999), *Diccionario de Arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid: Gredos.
- Cortelazzo, M. - P. Zolli (1980), *Dizionario etimológico della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Covarrubias = Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, revisada por M. Camarero. 2ª ed. corregida (1995), Madrid: Castalia.

- Cuesta Torre, L. (ed.) (1999), *Tristán de Leonís*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Gil, J. (ed.) (1992), *El Libro de Marco Polo. Las Apostillas a la Historia Natural de Plinio el Viejo*, Madrid: Alianza Editorial.
- González, C. (ed.) (1983), *Libro del Caballero Zifar*, Madrid: Cátedra.
- Greimas A. J. (1968²), *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris: Larousse.
- Kasten, Ll. A. - F. J. Cody (2001²), *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, New York: HSMS.
- Lorenzo Gradín, P. (2015), «The *Matière de Bretagne* in Galicia from the XIIth to the XVth Century», in David Hook (ed.), *The Arthur of the Iberians. The Arthurians Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff: University of Wales Press, pp. 118-161.
- Loth, J. (1889), *Les Mabinogion*, Paris: Ernest Thorin, 2 vols.
- Louis, P. (ed.) (1964), *Aristote. Histoire des animaux*, Paris: Les Belles Lettres.
- Marín Pina, M^a C. (2011), «*Liber monstrorum* caballeresco: los monstruos híbridos», in *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», pp. 307-331.
- Martin-Chabot, E. (ed.) (1961), *La chanson de la croisade albigeoise*, Paris: Les Belles Lettres.
- Montanari, F. (ed.) (2015), *Vocabolario della lingua greca*, Torino: Loescher.
- Niermeyer, J. F. (1984³), *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden: Brill
- Nieto Jiménez, L.- M. Alvar Ezquerro (2007), *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726)*, Madrid: Arco Libros, 11 vols.
- Nitti, J. J. (ed.) (1980), *Juan Fernández de Heredia's Aragonese Version of the Libro de Marco Polo*, Madison: HSMS.
- Rey, A. (dir.) (1998), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rohlf, G. (1979), *Estudios sobre el léxico románico*, Madrid: Gredos.
- Sommer, H. O. (1979), *L'Estoire de Merlin in The Vulgate Version of the Arthurian Romances* (7 vols.), New York: AMS Press [Washington, Carnegie Institution, 1908-1916]
- Tissoni Benvenuti, A. - C. Montagnani (1999), *Matteo Maria Boiardo, Opere, II. L'inamoramento de Orlando*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- Trujillo, J. R. (2008), «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*», in *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 789-818.
- Wagner, Ch. Ph. (ed.) (1980), *El libro del Cavallero Zifar*, Univ. of Michigan: Kraus [Ann Arbor, 1929]

Ai follas, ai follas do verde pino: denominacións galegas e portuguesas da ‘folla do piñeiro’¹

XOSÉ AFONSO ÁLVAREZ PÉREZ

Universidad de Alcalá (UAH)

Introdución

En 1980, ano de nacemento do autor destas liñas, saíu do prelo o número 7 da revista *Verba*, que contiña entre as súas tapas o extenso artigo *Denominaciones gallegas de la hoja del pino*, da autoría de Mercedes Brea, quen, encetando a terceira década da vida, xa acumulaba un lustro de antigüidade como doutora e algún ano máis de variado labor docente na universidade de Santiago.

Ese artigo consistía nun exhaustivo estudo onomasiolóxico das denominacións galegas da folla do piñeiro, elaborado con apoio nos materiais recollidos nas enquisas do *Atlas Lingüístico Galego* (ALGa) —inéditos daquela e inéditos aínda no momento

1 O título deste traballo é, claro está, unha refacción do debatido *incipit* (Beltrán 2013) da coñecida cantiga de D. Dinis (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=592&tamanho=17>), intentando conciliar o tema desta contribución co fecundo e frutífero labor de Mercedes Brea no eido da lírica medieval, que acabou por conformar o eixo central da súa carreira. As esixencias burocráticas obrigan a deixar constancia de que esta contribución foi financiada por unha axuda Ramón y Cajal (referencia RYC-2013-12761) outorgada polo Ministerio de Economía y Competitividad do Gobierno de España, e que se elaborou no seo do proxecto *Frontera hispano-portuguesa: documentación lingüística y bibliográfica* (FFI2014-52156-R, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015-2017), do que son investigador principal.

de redactar estas liñas, trinta e cinco anos máis tarde—, acompañados dunha extensa revisión de traballos lexicográficos de todo tipo, labor dobremente meritório, pola variedade de fontes e porque non eran tempos de bases de datos e repertorios informatizados que permiten localizar a referencia erudita en cuestión de segundos. A pesar do título, o artigo de Mercedes Brea non se limitou ó territorio galego, senón que recolleu numerosa información sobre as designacións portuguesas para o referido concepto, sobre todo no que respecta a Portugal setentrional.

Precisamente, a principal intención da presente contribución é completar a información portuguesa, valéndose principalmente dos datos, tamén inéditos, do *Atlas Lingüístico-Etnográfico de Portugal e da Galiza* (ALEPG), acompañados por información proveniente de diferentes obras lexicográficas, algunhas delas recollidas no *Tesouro do Léxico Patrimonial Galego e Portugués* (TLPGP). Deste modo, obterase unha visión máis completa dos diferentes procedementos formais e semánticos para a creación de designacións chamados en causa no espazo occidental peninsular. Enumerarei tamén algunhas formas galegas non recollidas en Brea (1980). Por último, farei algún breve comentario sobre a continuidade transfronteiriza dalgúns elementos.

1. Complemento ás formas enumeradas en Brea (1980)

Antes de entrar en materia, é obrigado recuperar unha precisión xa apuntada por Brea (1980: 51). Na lingua existen denominacións individuais para a agulla do piñeiro e tamén designacións colectivas. Hai puntos onde a mesma forma dá nome ós dous conceptos e territorios nos que hai diverxencias; do mesmo modo, poden establecerse distincións entre a folla que está na árbore, a folla verde, e a seca, que cae ó chan, empregue en numerosas funcións (por exemplo, estrume para os animais, uso que está na base dalgunha designación). Na exposición dos materiais que vén a seguir prescindíuse destes matices, as poucas veces que se coñecían; en particular, no que respecta aos datos do ALEPG, tratáronse conxuntamente as preguntas 1100 *agulha* e 1101 *caruma*.

1.1. Un feixe de designacións portuguesas para a folla do piñeiro

Neste apartado comentaranse algunhas designacións portuguesas que complementan as indicadas no levantamento de Brea (1980), confeccionado nun momento en que o coñecemento do panorama dialectal portugués era bastante máis precario.

Coa excepción parcial de *frança*, as formas citadas a seguir son exclusivas do territorio portugués; a carta de exclusividade outórgase polo cumprimento simultáneo de tres criterios: a) ausencia na listaxe de Brea (1980); b) ausencia nas obras lexicográficas antoloxizadas no *Dicionario de dicionarios* (Santamarina 2006-); c) ausencia nas localidades galegas investigadas nas monografías incluídas no *Tesouro do Léxico Patrimonial Galego e Portugués*.

Estas formas teñen en común seren respostas minoritarias nas enquisas dialectais, documentadas como máximo en tres ou catro puntos, se ben que a maioría só se rexistran nunha localidade. Repárese na proximidade de moitas delas á fronteira con Galicia, sen que se coñezan paralelos no galego:

- *Bica, bico*: A forma *bicas* é hápax no ALEPG con este significado, pois unicamente se documenta no punto C3 (Mira, no distrito de Coimbra, se ben que a catro escasos quilómetros do límite con Aveiro), xunto con outras tres respostas. O escaso testemuño dialectal vese apoiado pola lexicografía, xa que o dicionario *Priberam* define *bica* como «caruma seca», se ben que coa restrición diatópica «Aveiro»; esta entrada seguramente é debedora da inclusión da forma *bica* no exhaustivo relatorio de Basto (1916: 260), procedente do dicionario de Óscar de Pratt (1913) e documentada en Gafanha (Aveiro). *Porto Editora*, en cambio, elimina todos estes matices e opta por definir este termo simplemente como «caruma», sen engadir tampouco ningunha etiqueta dialectal.

No que respecta á súa «parella», *bico* aparece nun punto de Coimbra do ALEPG (Vila Pouca do Campo) e, en plural, en dúas localidades da rede, Canucho (Coimbra) e Moltalvo (Santarém). Ocupa, por tanto, unha área bastante ben definida e con continuidade con *bica*. A diferenza da anterior, non aparece documentado o significado 'folla do pinheiro' específico na lexicografía portuguesa, aínda que o nexo semántico é fácil, a acepción de 'extremidade aguzada, punta'.

- *Carapinha*: Aparece, como resposta á pregunta 1101 (a designación colectiva), en Pitões das Júnias, localidade de Vila Real lindeira coa Baixa Limia. Non se documenta noutros materiais dialectais nin obras lexicográficas, incluído Basto (1916). No que respecta ó significado, pódese establecer doadamente unha conexión semántica coa acepción básica («cabelo semellante à lã, muito crespo e denso», Houaiss3), que derivou en significados particulares como «tecido de lã erizada» (Houaiss3).

- *Carcunda*: Documentábase nun único punto de enquisa, situado no interior do distrito de Setúbal, alternando con outras respostas. A lexicografía non axuda nesta ocasión, pois nin *carcunda* nin *corcunda* aparecen nos dicionarios con valores facilmente asimilables á agulla do piñeiro.
- *Chama*: Tamén se rexistra apenas nun único punto da rede, máis afastado desta vez, nunha localidade madeirense. Nos dicionarios non aparece ningunha entrada en que *chama* teña este valor; é verdade que hai rexistros de *chama* e *chamada* como ‘brazado de leña’ e de aí poderíase dar o salto, mais non semella hipótese moi convincente. En cambio, e atendendo ó valor semántico básico, parece máis tentadora a conexión con formas como *faisca*, por usárense as agullas do piñeiro como combustible e botaren moitas chispas. Posiblemente haxa que conectala coa forma *sama*, presente en varios lugares de Portugal (véxase máis abaixo).
- *Charuga*: Aparece unicamente na localidade de Santo André (Vila Real, moi preto da fronteira galega). Parece lóxico pensar nunha variante palatalizada de *saruga*, voz algo máis frecuente, documentada na Madeira e nas proximidades de Lisboa. Normalmente, *saruga* (do lat. SILIQUA, “casca das leguminosas”) significa ‘aresta, filamento dos cereais’, acepción desde a que é moi doado dar o salto semántico ata o concepto que nos ocupa.
- *C(a)ranga*: Único punto, nos Azores. Non ten fácil explicación. Existe no portugués rexional (*Revista Lusitana* XI, 301) a forma *caranga* ‘cabeza’, que podería relacionarse por ser a parte alta da árbore onde está a folla. De modo máis creativo, podería chamarse en causa o verbo *encarangar* ‘perder o movemento por acción de frío ou doenza’, quizais pensando en que extremidades como os dedos quedarían rexas por mor do frío, equiparadas, por tanto, ás aguzadas e estiradas follas do piñeiro. Mais isto pertence á poesía etimolóxica.
- *Feneiro*: En Gião (Porto), a informante do ALEPG fala de *feno* para a caruma, o conxunto de follas do piñeiro, e de *feneiro* para o elemento individual, a agulla. Trátase dunha distinción moi interesante que pasa desapercibida noutros materiais dialectais e na lexicografía, onde o feneiro é, fundamentalmente, o local que serve para gardar o feno. Ese procedemento creativo fai lembrar dúas formas recollidas polo infatigable Aníbal Otero, *picaceiro*, unha máis das numerosas derivacións sobre *pica* e *pico* (Otero 1967) ou *fasqueiro*, sobre *fasco* (Otero 1976-1977).

- *Folhagem*: Documentábase esta resposta na enquisa do ALEPG en Algosó, pertencente ó distrito de Braganza, pero xa máis afastado de Galicia. Cómpre acaroar esta forma, por tanto, ás diversas denominacións xenéricas xa comentadas por Brea (1980: 53 e seguintes): *folla (do pino), rama (do pino), pelo, fronzza, frouma*, etc.
- *Frangulho*: Na enquisa do ALEPG en Estrico (Viana do Castelo), de novo no linde con terras galegas. Aínda que os dicionarios non recollen este termo, está confirmado por Machado (1949: 83, *apud* TLPGP); xa o anuncia tamén Basto (1916: 263) na zona de Monção, quen propuña como étimo a forma *fagulba* (< lat. FACUCULA, diminutivo de FACULA, ‘facho’). Habería que explorar a conexión con formas como o galego *f(a)ranguillas* ‘migallas, porcións de ago que se desfai’.
- *França*: A forma *frança*, empregue normalmente en plural, adoita designar a rama máis alta dunha árbore, se ben que hai usos máis especializados. No campo semántico que nos ocupa, emprégase para designar unha ‘rama (normalmente miúda) do piñeiro’ –enquisa do ALEPG en Válega (Aveiro) e mais datos de Costa (1961: 274, *apud* TLPGP)– e tamén a propia agulla. Esta última é unha acepción claramente setubalense nos traballos do ALEPG, pois recolleuse nas localidades de Melides, Aldeia do Meco e Água Derramada, se ben que Nunes (1965: 133, *apud* TLPGP) tamén a documenta na Madeira. Habería que pór en relación *frança(s)* coas numerosas formas do tipo *fronza* citadas por Brea (1980: 54) que, en última instancia remiten a un étimo latino colectivo FRONDEA.
- *Garunhos*: Nos materiais do ALEPG aparece unha única vez, en Boca da Mata (Leiria), en alternancia con *agulhas*. Trátase dunha forma enigmática que non atopo documentada noutras obras dialectais ou lexicográficas.
- *Grainha*: En Cardosa (Castelo Branco), xa preto do límite co distrito de Coimbra. En portugués, a *grainha* é o gran ou semente da vide ou tomates, entre outras. Non hai rexistro nos materiais consultados do seu uso para a follas do piñeiro. Un nexos de unión podería pasar pola acepción de ‘bagazo das uvas, residuo do acio unha vez prensado’: o bagazo pode servir de estrume ou de abono, e as agullas do piñeiro tamén son usadas con eses propósitos.
- *Gravanha*: Documentábase en dous puntos setentrionais: Moledo (Viana do Castelo) e Soutelo (Braga). O *Priberam* e mais *Houaiss*³ recollen esa forma

como entrada, coa definición «caruma seca»; o *Dic. Aberto* e *Porto Editora* son máis precisos, xa que especifican que se trata dunha variante dialectal da forma *garavalha*, por súa vez variante de *maravalha*. A mencionada forma *maravalha* é transfronteiriza, documentada cando menos na Limia Baixa (véxase Brea 1980: 57-58, quen tamén discute a etimoloxía).

- *Junco*: Aparece en dous puntos de enquisa na illa azoriana de São Miguel, onde existe, segundo se anota nos cuestionarios, o costume de estrar as follas do piñeiro no chan das casas no Nadal. Xa Basto (1916: 265-266) dera conta da presenza da forma en S. Miguel e mais dese costume nas casas de piso térreo, un uso confirmado nesa illa –Medeiros (1964)– e extensivo a outras, p. ex. na Terceira –Dias (1982). A motivación da designación non precisa de maiores esclarecementos, e é incluso sorprendente que non estea máis estendida.
- *Moliço*: Documentase en dous puntos da rede do ALEPG do occidente de Portugal, Murtinheira no distrito de Coimbra e Sobrado en Porto. A área adxudicada no estudo de Basto (1916: 266) é maior e só parcialmente coincidente: Esposende (Minho), Maia e Foz-do-Sousa (Douro). Salgueiro (1945: 90, *apud* Tesouro) amplía aínda esa zona, documentando a resposta en Alijó (Vila Real). Recóllese no *Priberam* e no *Dicionario Aberto* cunha restrición diatópica *Minho* que, como se constata, é francamente inadecuada, por insuficiente.
- *Sama*: As enquisas do ALEPG permiten ampliar de modo notable as indicacións de Basto (1916: 269), quen obtivera información do seu uso en Torres Vedras, ó norte de Lisboa. No referido atlas obtense como resposta en Aldeia Galega e Póvoa de Penafirme (Lisboa), Glória do Ribatejo (Santarém) e Ferrel (Leiria); Nunes (1965: 132, *apud* TLPGP) estende a súa presenza ata Madeira. *Porto Editora* e *Priberam* recollen esa forma, sen maiores restricións temporais ou diatópicas. No que respecta á etimoloxía, con moitas dúbidas, Basto propuña a relación con *chama*.

1.2. Unha mancha de designacións galegas para a agulla do piñeiro

Deixo anotadas algunhas denominacións que foron aparecendo durante a redacción destas páxinas e que non están listadas en Brea (1980); valla para reiterar a diversidade de procedementos existentes na lingua para dar nome a este concepto.

- *Cosqueiro*: A folla seca. Documentada por Rivas (1978) na Canicouva (Pontevedra). A base *cosco* e outras formas relacionadas aparecen comentadas en Brea (1980: 63-64), se ben que non se inclúen no índice. Polo xeral, *cosco* designa unha ampla gama de envoltorios: a folla que cobre a espiga do millo, a casca dos froitos secos, etc.
- *Espenuca, espenuxa*. En Carré Alvarellos (1979).
- *Espicha*: En Rivas (1978), que documenta esta forma en Lumiães.
- *Espinallo, espiñallo*: A primeira forma, castellanizada, foi documentada en Aranga por Couceiro e definida como «hoja del pino». A segunda aparece no coñecido dicionario de D. Eladio Rodríguez cun significado bastante máis particular: «Ahumajo, hojas secas de los pinos caídas al suelo».
- *Faña*: Documentada por Castro (2010) en Campolameiro.
- *Picaceiro*: Documentado en Teis por Aníbal Otero (1967), refírese á folla seca.
- *Reza*: Folla seca do piñeiro. Documentada en Sanguñeda (Mos) por Otero (1960).
- *Xonza*: Abónaa Eladio Rodríguez en Xove e recóllea Rivas (1978) nas proximidades, en Galdo (Viveiro).
- *Zoupa*: Folla seca do piñeiro. Contribución de Aníbal Otero ó apéndice do dicionario de Eladio Rodríguez. Procede de Paredes (A Cañiza, Pontevedra).

2. Algunhas notas sobre continuidades galego-portuguesas

Presento, sen ánimo de exhaustividade, algunhas notas sobre a continuidade transfronteiriza de determinadas designacións, procurando completar as informacións proporcionadas por Brea (1980).

✓ Algunhas respostas portuguesas comentadas en §2.1. están documentadas en puntos moi setentrionais de Portugal, sen que conste a existencia de paralelos uns quilómetros máis arriba, do outro lado da Raia. *Carapinha* recolleuse apenas en Pitões das Júnias, en Vila Real, no límite coa Limia Baixa. *Charuga*, posible variante de *saruga*, rexístrase unicamente na localidade de Santo André (Vila Real). *Frangulho* aparece

na enquisa do ALEPG en Estrico (Viana do Castelo), se ben que outras obras dialectais sinalan testemuños desta forma en Monção.

✓ Brea (1980: 53) comenta algunhas designacións de base xenérica. *Folla do pino* está documentada nas localidades fronteirizas da Mezquita e Vilardevós (Ourense) e Lubián (Zamora). Xusto do outro lado da Raia, en Guadramil e Constantim, as enquisas do ALEPG recollen a designación *folha do pinho*. Pouco máis abaixo, e sempre dentro do distrito de Braganza, a forma usada en Lanção e Algosos é *folha*. Confórmase, por tanto, unha área xeolingüística transfronteiriza ben definida.

Aínda que non é exclusiva deste territorio, cinguíndonos á área fronteiriza que nos ocupa, podemos distinguir no sueste ourensán, con extensión a Zamora, unha presenza bastante notable das respostas *rama* e *rama de pino* (Brea 1980: 53-54): A Gudiña, Baltar, Castrelo do Val e Cualedro (Ourense) e Hermisende (Zamora). En Portugal ten moita vitalidade. Se ben que non se evidencia un contacto tan directo coas formas galegas como o referido no parágrafo anterior, si que hai puntos de enquisa do ALEPG bastante próximos das localidades galegas onde se rexistrou ese concepto, como Bç13 (Ala/Corujas) e VR4 (Perafita). Curiosamente, os testemuños portugueses de *rama* están máis concentrados na parte occidental do territorio, mentres que en Galicia non constan rexistros nesa zona.

✓ Cómpre detérmonos na forma *frouma* e variantes, denominacións moi frecuentes no territorio galego, que «se extienden hacia el Sur hasta la frontera portuguesa, de Entrimo a Calvos de Randín, además del borde atlántico, más o menos de Oia hasta la desembocadura del Miño» (Brea 1980: 55). O feito é que esa vitalidade galega non ten parangón en Portugal; como veremos, existe a forma e existe continuidade areal, pero a presenza é moi escasa. Ningún dos puntos de enquisa do ALEPG recupera unha forma deste tipo. As informacións proveñen doutras fontes dialectais: Pereira (1970: 309, *apud* TLPGP) documenta a súa existencia no Soajo (freguesía de Arcos de Valdevez, a unha ducia de quilómetros de Entrimo, unha das localidades galegas onde se rexistra *frouma*); Bastos dá noticia dela en S. Gregório, aldea do concello de Melgaço situada en tres dos seus lados a un escaso quilómetro da fronteira con Galicia.

✓ No noroeste portugués, a forma *pruma* é unha resposta moi frecuente, como se testemuña non só nas enquisas do ALEPG (catro puntos entre os distritos de Braga e Viana do Castelo), senón tamén en varias teses dialectais recollidas no TLPGP e no propio Basto (1916: 268). En troques, en Galicia hai apenas un par de exemplos de *pluma* / *pruma* na provincia da Coruña (Brea 1980: 72) e só un con certa proximidade á fronteira, o punto P-24 do ALGa (Sárdoma, Vigo), a unha vintena de quilómetros.

✓ Basto (1916: 260) reflexionaba sobre a natureza fronteiriza da forma *candeia*. Segundo escribía o médico, profesor e etnógrafo:

Ao registrar éste voc. na REV. LUS., XIII, 85, dei-o como usado nos “arredores de Valença”, mas com um sinal de incerteza (?). É que eu ouvi-o em Tui (Galiza) a gente das aldeias, e aí alguém me dissera que também na margem portuguesa do rio Minho se usava, mas, embora tivesse feito bastantes investigações para aclarar o caso, nada logrei saber ao certo. E sei hoje tanto como então.

En realidade, a área galega é bastante máis ampla do que se apunta no artigo de Bastos. As enquisas do *Atlas Lingüístico Galego* documentaron esa forma en tres localidades pontevedresas —Vigo, Torneiros (O Porriño) e Tomiño— e unha ourensá, Xinzo de Limia. No que respecta ó territorio portugués, non atopo testemuños da forma con este significado, polo que segue vixente a incerteza de Basto.

3. A xeito de conclusión

Esta contribución ofreceu algúns complementos dispersos ó artigo «Denominaciones gallegas de la hoja del pino», publicado por Mercedes Brea en 1980. A culminación dos traballos de enquisa do *Atlas Lingüístico-Etnográfico de Portugal e da Galiza* (ALEPG) e a edición parcial dos seus materiais permitiron acceder a nova información sobre un dos dominios dialectais peor coñecidos de toda a Romania. Do mesmo modo, os importantes avances no tratamento informático das obras dialectolóxicas e lexicográficas favoreceron o acceso a materiais ata agora inéditos (caso do TLPGP) e facilitaron a recuperación e organización da información (caso de Santamarina 2006). Así, e condicionadas polos estritos límites editoriais impostos actualmente ó formato de libro de homenaxe, estas liñas tentaron completar algúns aspectos do artigo de Brea (1980), que, non obstante, mantén totalmente a súa vixencia.

Unha das achegas principais consistiu (§2.2) na indicación de oito formas galegas presentes na lexicografía galega e non incluídas en Brea (1980), aínda que si se comentaran algunhas variantes. Non menos importante é a relación e comentario de 16 tipos portugueses empregados para designar a agulla do piñeiro (§2.1). En conxunto, estas novas formas, que se unen ós 121 tipos incluídos no índice de nomes de Brea (1980), enriquecen a diversidade formal e semántica coñecida na creación de designacións para o concepto que nos ocupa.

Outra contribución destas páxinas consistiu nun breve comentario sobre a distribución xeolectal dalgúñas respostas no que respecta á fronteira galego-portuguesa. Constatouse a existencia de diferentes perspectivas, desde a clara continuidade entre as dúas variedades ata a existencia de tipos únicos que non son coñecidos do outro lado da Raia, ou apenas nas aldeas lindeiras.

Bibliografía

- Basto, C. (1916), «Nomes das agulhas secas», *Revista Lusitana* 19, pp. 258-269.
- Beltran, V. (2013), «Ay flores do verde pino», in M. Brea, E. Corral Díaz, Miguel A. Pousada Cruz (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 213-232.
- Brea, M. (1980), «Denominaciones gallegas de la hoja del pino», *Verba, Anuario Galego de Filoloxía* 7, pp. 51-74.
- Carré Alvarellos, L. (1979), *Diccionario galego-castelán e Vocabulario castelán -galego*, A Coruña: Moret.
- Costa, M. R. L. Dias (1961), *Murteira, uma povoação do concelho de Loures – Etnografia, linguagem e folclore*, Lisboa: Junta distrital de Lisboa.
- Dias, M. A. Borba Lopes (1982), *Ilha Terceira – Estudo de linguagem e etnografia*, Angra do Heroísmo: Secretaria Regional de Educação e Cultura; Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- Couceiro Pérez, J. L. (1967), *Vocabulario de Feás*. Memoria de Licenciatura. Universidade de Santiago de Compostela. [Editada polo TLPGP]
- Dicionário Aberto = Dicionário Aberto* <<http://www.dicionario-aberto.net/>> [Consultado: outubro de 2015]
- Houaiss3 = Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Houaiss Eletrônico* v. 3. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Machado, M. de L. Vaz (1949), *O fabrico caseiro do pão em diversas aldeias do Minho. Subsídios para o seu estudo linguístico-etnográfico*. Dissertação de Licenciatura. Universidade de Coimbra. [Editada polo TLPGP]
- Medeiros, M. de J. Chichorro de (1964), *A linguagem micalense em alguns dos seus aspectos*. Dissertação de Licenciatura. Universidade de Lisboa. [editada polo TLPGP]
- Nunes, J. da Cruz (1965), *Os falares da Calbeta, Arco da Calbeta, Paúl do Mar e Jardim do Mar*. Dissertação de Licenciatura. Universidade de Lisboa. [Editada polo TLPGP]
- Otero Álvarez, A. (1960), «Contribución al léxico gallego y asturiano», *Archivum* 10, pp. 341-357.

- Otero Álvarez, A. (1967), «Hipótesis etimológicas referentes al gallego-portugués», *Cuaderno de Estudios Gallegos* 22/67, pp. 165-182.
- Otero Álvarez, A. (1976-1977), «Hipótesis etimológicas referentes al gallego-portugués», *Cuaderno de Estudios Gallegos* 30/90-91-92, pp. 137-155.
- Pereira, M. F. Afonso Alves (1970), *O falar de Soajo*. Dissertação de Licenciatura. Universidade de Lisboa. [Editada polo TLPGP]
- Porto Editora = *Dicionário Editora da Língua Portuguesa. Acordo Ortográfico*, <<http://www.infopedia.pt>> [Consultado: outubro de 2015]
- Priberam = *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, <<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>> [Consultado: outubro de 2015]
- Rivas Quintas, E. (1978), *Frampas, contribución al diccionario gallego*, Salamanca: CEME.
- Rodríguez González, E. (1958-1961), *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, Vigo: Galaxia.
- Salgueiro, Mariana de Lourdes (1945), *Contribuição para um estudo linguístico-etnográfico de quatro aldeias: S. Mamede de Riba-Tua, Safres, Amieiro e Franzilhal, pertencentes ao concelho de Alijó*. Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica. Universidade de Coimbra. [Editada polo TLPGP]
- Santamarina, A. (2006-), *Dicionario de dicionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega*. Vigo / Santiago de Compostela: Seminario de Lingüística Informática / Instituto da Lingua Galega <<http://sli.uvigo.es/DdD/index.html>> [Consultado: outubro de 2015]
- TLPGP = Álvarez, R. (coord.) (2014 -), *Tesouro do léxico patrimonial galego e portugués*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <<http://ilg.usc.es/Tesouro>> [Consultado: outubro de 2015]

***Ancora Lanquan li jorn ...,* fra struttura (il *dobre?*), stemmatica e senso**

ROBERTO ANTONELLI

«Sapienza» Università di Roma - Accademia Nazionale dei Lincei

Tutti i componimenti di Jaufre Rudel e la loro interpretazione complessiva, si sa, sono stati oggetto di innumerevoli analisi e proposte, dando talvolta luogo anche a polemiche aspre: memorabile quella fra Grace Frank e Leo Spitzer, da cui scaturì uno dei saggi più citati, affascinanti e condivisi sulla poesia di Jaufre e sulla lirica trobadorica in genere (Spitzer 1944).

In un saggio stimolato proprio dalle polemiche sull'interpretazione della poesia di Jaufre, e in particolare di *Lanquan li jorn*, Rita Lejeune, acutissima come sempre, proponeva di ripartire da «certaines réalités, voire le texte lui-même» (Lejeune 1979: 186), che a suo giudizio, del tutto condivisibile peraltro, era stato perso di vista. In particolare Mme. Lejeune poneva in discussione la preferenza accordata da Alfred Jeanroy al canzoniere C (Jeanroy 1915), sottolineando che «ce manuscrit se distingue de tous les chansonniers occitans par le nombre d'interventions, réfléchies et savantes de l'amateur qui l'a copié» (Lejeune 1979: 191). Metteva quindi in rilievo l'importanza della testimonianza dei manoscritti A e B, ritenendo inoltre che al v. 16 di C (= 23 di B, che riporta un ordine molto differente delle strofe, come gran parte dei manoscritti relatori, del resto), la lezione di B fosse preferibile in quanto *lectio difficilior*. La lezione di B sarebbe inoltre per la Lejeune confermata dall'essere più rispettosa della ripetizione in rima, che oltre a *lonh* al 4° verso, vedrebbe riproposto al secondo verso

di ogni strofa, tranne la prima, l'intero sintagma *amor de lonh*, e non il semplice *lonh*, come comunemente si riteneva (Frank 1966, II: 62-67)¹: in entrambi i casi si determina comunque una struttura ripetitiva bimembre che poi nella lirica galego-portoghese sarà definita come *dobre*². *Amor de lonh* in tutti manoscritti è attestato infatti al secondo verso di tutte le strofe tranne, oltre che la I, la III (secondo l'ordine di C M Ma S W e; IV secondo quello di A B D a¹, cui per i primi due versi è possibile associare DEIK, che però completano la strofa con i restanti versi, 3-7, desunti dalla strofa 6 in D, dalla 5 in B e E I K, sempre seguendo l'ordine di B). Conseguentemente alle premesse, Rita Lejeune pubblicava l'intera canzone secondo l'ordine delle strofe e la lezione di B (che per Jeanroy invece non aveva «aucune importance»: e si ricordi che per più di quarant'anni sarà sull'edizione del maestro francese che la canzone verrà letta).

Per chiarezza espositiva trascrivo la canzone secondo le edizioni Jeanroy e Lejeune:

Jeanroy:

I	
Lanquan li jorn son lonc en may	
M'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh,	
E quan mi suy partitz de lay	
Remembra'm d'un'amor de lonh:	4
Vau de talan embroncx e clis	
Si que chans ni flors d'albispis	
No'm platz plus que l'yverns gelatz.	7
II	
Be tenc lo senhor per veray	
Per qu'ieu veirai l'amor de lonh;	
Mas per un ben que m'en eschay	
N'ai dos mals, quar tant m'es lonh.	11
Ai! car me fos lai pelegris,	
Si que mos fustz e mos tapis	
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz!	14

1 Cfr. Frank 1966: 64, ove la ripetizione è classificata in entrambi i casi come *lonh*.

2 Ne rileva l'esistenza già in Jaufrè Rudel, Roncaglia 1981: 15-16. Ancora fondamentali sul *dobre* le osservazioni dell'indimenticabile C. Cunha (1955: 161-174), -poi in *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro 1961, pp. 201-219, ristampato col titolo *Estudos de versificação portuguesa (séculos XXX a XVI)*, Paris 1982 e, col titolo originario, Lisboa 1985-, e Ferrari 1984: 35-58, sp. pp. 41 segg. e Ferrari 1993: 121-136, sp. 126.

III

Be'm parra joys quan li querray,
per amor Dieu, l'alberc de lonh:
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be'm suy de lonh: 18
Adoncs parra'l parlamens fis
Quan drutz lonhdas er tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz. 21

IV

Iratz e gauzens m'en partray,
S'ieu ja la vey, l'amor de lonh:
Mas non sai quoras la veyrai,
Car trop son nostras terras lonh: 25
Assatz hi a pas e camis,
E per aisso no'n suy devis ...
Mas tot sia cum a Dieu platz! 28

V

Ja mais d'amor no'm jauziray
Si no'm jau d'est'amor de lonh,
Que gensor ni melhor no'n sai
Ves nulha part, ni pres ni lonh; 32
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz! 35

VI

Dieus que fetz tot quant ve ni vai
E formet sest'amor de lonh
Mi don poder, que cor ieu n'ai,
Qu'ieu vey a sest'amor de lonh, 39
Verayamen, en tals aizis,
Si que la cambra e'l jardis
Mi resembles tos temps palatz! 42

VII

Ver ditz qui m'apella lechay
Ni deziron d'amor de lonh,
Car nulhs autres joys tan no'm play

Cum jauzimens d'amor de lonh. 46
 Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis.
 Qu'enaissi m fadet mos pairis
 Qu'ieu ames e no fos amatz. 49

VIII
 Mas so qu'ieu vuoill m'es atahis.
 Totz sia mauditz lo pairis
 Qe'm fadet q'ieu non fos amatz!

Lejeune:

I
 Lanqand li jorn son lonc en mai,
 m'es bels dous chans d'auzels de loing,
 e qand me sui partitz de lai
 remembra'm d'un'amor de loing: 4
 Vauc, de talan enbroncs e clis
 si que chans ni flors d'albepis
 no'm platz plus que l'inverns gelatz. 7

II
 Ja mais d'amor no'm gauzirai
 si no'm gau d'est'amor de loing,
 que gensor ni meillor non sai
 vas nuilla part, ni pres ni loing. 11
 Tant es sos pretz verais e fis
 que lai el renc dels Sarrazis
 fos eu, per lieis, chaitius clamatz! 14

III
 Iratz e gauzens m'en partrai
 qan veirai cest amor de loing,
 mas non sai coras la'm veirai
 car trop son nostras terras loing. 18
 Assatz i a portz e camis!
 E, per aisso, non sui devis ...
 Mas tot sia cum a Dieu platz! 21

IV

Be'm parra jois qan li qerrai
per amor Dieu, l'amor de loing:
e, s'a lieis plai, albergarai
pres de lieis - si be'm sui de loing! 25
Adoncs, parra'l parlamens fis
qand, drutz loindas, er tan vezis
qu'ab bels [digz] jauzirai solatz. 28

V

Ben tenc lo Seignor per verai
per q'ieu veirai l'amor de loing;
mas, per un ben que m'en eschai,
n'ai dos mals, car tant m'es loing... 32
Ai! car me fos lai peleris
si que mos fustz e mos tapis
fos pelz sieus bels huoills remiratz! 35

VI

Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai
e fermet cest'amor de loing,
me don poder - qe'l cor eu n'ai -
Q'en breu vey a l'amor de loing, 39
Veraiamen, en locs aizis,
Si qe la cambra e'l jardis
Mi resembles totz temps palatz! 42

VII

Ver ditz qui m'apella lechai
ni desiran d'amor de loing,
car nuills autre jois tant no'm plai
Cum jauzimens d'amor de loing. 46
Mas so qu'eu vuoill m'es tant ahis
q'enaissi'm fadet mos pairis
q'ieu ames e non fos amatz! 49

VIII

Mas so qu'ieu vuoill m'es tant ahis!
Totz sia mauditz lo pairis
Q'e'm fadet q'ieu non fos amatz!

La lezione *amor de lonh* di B è condivisa anche dal ms E, nella variante (non isolata in E) *l'amar de lonh*, mentre A D I K riportano *alberc de lonh*, in qualche modo confermato da *l'ostal de lonh* di C M Ma R S Sg X X a¹ e. Si noterà che nel caso specifico Jeanroy abbandona il ms. base C per accogliere la lezione di A D I K, ciò che porta a un testo per la strofa IV (secondo l'ordine di B) che risulterà identico anche nell'edizione rigorosamente lachmanniana di Giorgio Chiarini (1985: 90), dove vengono individuate «con sufficiente chiarezza due fondamentali raggruppamenti di codici nelle famiglie *alfa* e *beta*». Accogliendo i rilievi della Lejeune sulla superiorità di *alfa*, cui pertengono A B D E I K Sg, Chiarini sceglie l'ordine di A e B (i soli che riportano sette strofe e la *tornada* finale). Chiarini presume inoltre, seppure con prudenza, l'«affiorare» di un archetipo ai vv. 47 e 50 (accertamento ovviamente necessario a uno stemma lachmanniano «puro»), «ove si consideri irrinunciabile la correzione adottata da Jeanroy» (Chiarini 1985: 88), *atabis* (vs *tant abis* di A B, *ais* A), in effetti del tutto superflua, malgrado le autorevoli opinioni contrarie. Se si potesse accogliere lo stemma Chiarini rinunciando a ogni riserva riguardo alle contaminazioni che lo stesso editore riconosce³, la supposizione della Lejeune al v. 23 (*amor de lonh* di B E vs *alberc de lonh* e *ostal de lonh* degli altri codici) non avrebbe spazio: a una trasmissione soltanto «verticale» la concordanza di A con D I K (magari rafforzata da *ostal* di Sg, nell'occasione coincidente con gli altri del gruppo *beta*), dovrebbe portare ad affermare la sicura presenza di *alberc* in *alfa*, antecedente comune di A B D E I K (Sg), con buona pace della *lectio difficilior* supposta dalla studiosa belga e delle ragioni di struttura. Del resto ragioni di critica interna al senso e alla retorica del verso, nelle diverse versioni (*per amor Dieu l'amor de lonh* vs *per amor Dieu l'alberc de lonh* / *e, s'a lieis platz, alberguarai / pres de lieis [...]*), potrebbero essere sostenute con pari forza di argomentazione.

Il problema è che la canzone è stata palesemente oggetto di fitti interventi, anche contaminatori, forse persino nei piani alti, e che il ragionamento della Lejeune poggiava, si è visto, anche sulla constatazione che in tutte le strofe, tranne che nella I e nella IV (secondo l'ordine di A B D a¹ seguito da Lejeune-Chiarini), al secondo verso si ripete *amor de lonh* e non il solo *lonh*, addirittura ripreso per intero anche al

3 «Al di sotto della fitta trama delle contaminazioni, si distinguono con sufficiente chiarezza due fondamentali raggruppamenti di codici nelle famiglie *alfa* e *beta*» (Chiarini 1985: 86). E in realtà se si volesse addurre un caso di patenti contaminazioni e di tutti i possibili interventi dei copisti nella tradizione di un testo, sarebbe difficile trovare esempi così limpidi come questo di Jaufré, tanto che, con tutte le possibili cautele, ottimi servizi rende ancora la pur criticatissima edizione di Rupert T. Pickens (1978), che di tutti i movimenti della tradizione dà analitico conto.

quarto verso nelle strofe finali VI e VII⁴, a ribadire il *leit motiv* dell'intera canzone. Con *amor de lonh* al 2° verso e *lonh* al 4° di ogni strofa, Jaufre propone al lettore una struttura «tecnica» precisa che da un punto di vista logico-formale riesce difficile in effetti pensare rotta in una sola strofa, denunciando un'incapacità o un'indifferenza dell'Autore rispetto alla regolarità della propria stessa invenzione, che in effetti nella pratica successiva a Rudel potrà trovare diverse e non sempre rigorosamente simmetriche forme di attuazione (ma Jaufre sembra appunto il primo e il problema degli imitatori riguarda semmai anche le modalità con cui la sua canzone venne eseguita, letta e trasmessa). Chiarini riconosce la brillantezza dell'ipotesi Lejeune per il v. 23 (Chiarini 1985: 95) e la validità dell'«argomento strutturale» ma ritiene anche questo superabile:

Nel verso non manca, infatti, in assoluto il sostantivo *amor*, anche se inserito in altro sintagma e separato da *de lonh*: si potrebbe allora pensare a una scissione e divaricazione dei componenti lessicali della formula in questa sede. Poiché inoltre della formula *amor de lonh* si registrano due occorrenze nelle strofe sesta e settima, una sua attenuazione compensativa in quella presente e centrale non compromette irrimediabilmente l'equilibrio strutturale. (Chiarini 1985: 96).

Per la verità, una volta accettata la validità dell'argomento strutturale e della necessità di un suo equilibrio, le argomentazioni di Chiarini sembrano più fragili di quelle della Lejeune, che a mio avviso rimangono in piedi: indimostrabili fino in fondo quelle della Lejeune, proprio perché solo «strutturali», ma ben inquietanti, anche dal punto di vista metodologico. Nulla impedirebbe infatti di pensare, per spiegare l'indubbio carattere «minoritario» della variante *amor de lonh* (Chiarini 1985: 95) a una qualche situazione determinatasi almeno in archetipo (varie le possibili ipotesi) e diversamente registrate nella tradizione (del resto anche E con *amar de lonh* rimanda a qualcosa di poco chiaro o strano, forse trådito nel comune subarchetipo).

Fin qui l'intervento Lejeune e la sua ricezione nella più conseguente edizione a lei successiva. Ma vorrei provare per una volta, visto il fascino della canzone e del problema metodologico (struttura *vs* stemmatica?), a ragionare come se la Lejeune avesse sicuramente colto nel segno e se dunque tutte le strofe, salvo la I, avessero avuto al secondo verso l'intero sintagma *amor de lonh*. Cosa dire allora dell'unico altro caso in cui il *dobre* perfetto e «arricchito» (tanto da dare origine a talune varianti nella lirica successiva) di *Lanquan li jorn* non viene osservato? Sarebbe accettabile tran-

4 Ovvero quel che Ferrari (1984: 41 e 42n) definisce «ricco».

quillamente la spiegazione della Lejeune secondo cui nella I strofa «l'idée de l'*amor de lonh* est amenée lentement, doucement, à la fin du 4^e vers: c'est la mention des *auzels de lonh* au 2^e vers qui l'a fait surgir» (Lejeune 1979: 188). A rigore logico (non immediatamente ecdotico, almeno di un'ecdotica non puramente formale), in questo caso l'argomentazione Lejeune è stranamente simile a quella con la quale anni dopo Chiarini rifiuterà la proposta riguardo al v. 23. Forse un'applicazione consequenziale della propria proposta anche alla strofa I è apparsa alla Lejeune eccessiva e, per così dire, «metodologicamente scorretta», tanto da rischiare di inficiare anche il resto del ragionamento.

Proviamo allora, come caso virtuale, di scuola, a farla noi. Cosa avverrebbe della strofa I? Sarebbe impossibile immaginare una struttura formalmente e semanticamente perfetta con *amor de lonh* al v. 2? In realtà no, anche considerando le aporie, le difficoltà di traduzione (a volta i veri e propri errori, sui quali non mi soffermo), cui ha dato origine la struttura di I secondo la lezione trådita da tutti i codici. Supponiamo dunque un'inversione fra il v. 4 attuale, secondo la testimonianza di tutti i manoscritti, e il v. 2, determinatosi nell'archetipo, magari per l'indubbia difficoltà interpretativa cui l'ordine originale dava luogo, o per altra condizione dell'originale:

Lanquan li jorn son lonc e may
remembra-m d'un' amor de lonh
e quan mi suy partitz de lai,
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lonh:
vau de talan embroncx e clis,
si que chans ni flors d'albepis
no-m platz plus que l'inverns gelatz.

La difficoltà di spiegare perché l'Io poetico vada di «talan embroncx e clis» dopo il «dous chans d'auzelhs de lonh» è facilmente superabile con una diversa punteggiatura e supponendo un passaggio argomentativo implicito (quello che a monte potrebbe aver causato l'inversione): dal piacere/comforto causato dal canto degli uccelli lontani (non «di lontano»), conseguente all'essere portatori in sé del ricordo lontano, alla malinconia perciò stesso immediatamente insorgente.

Anche in questo caso ovviamente non è possibile dimostrare nulla, ma fra tante varie e anche strane proposte cui ha dato luogo la tradizione di questa straordinaria canzone, neppure questa forse andava taciuta, anche per le conseguenze che porterebbe sul piano ecdotico (dimostrazione sicura di un errore in archetipo) e anche

interpretativo: problematiche e problemi non nuovi peraltro per una canzone che in una versione molto probabilmente lontana dall'archetipo, quella leggibile come «spiritualistica» (ma è ben opinabile) di Jeanroy (e di C), è stata interpretata ed esaltata dal grande Leo Spitzer, determinando un intero percorso della critica trobadorica, ben diverso, a ben vedere, da quello fruibile secondo la versione del ramo *alfa* e delle edizioni Lejeune e Chiarini, diverse ma solidali nell'ordine delle strofe, così fondamentale per il senso del componimento.

Bibliografia

- Chiarini, G. (1985), *Il canzoniere di Jaufré Rudel. Edizione critica con introduzione, note e glossario*, L'Aquila: Japadre [ripubblicato come *Jaufré Rudel, L'amore di lontano*, Roma: Carocci, 2003].
- Cunha, C. da (1955), «O dobre e o seu emprego nas cantigas de de Paay Gomes Charinho», *Revista Brasileira de Filologia*, 1, pp. 161-174 [poi in *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro 1961, pp. 201-219, ristampato col titolo *Estudos de versificação portuguesa (séculos XXX a XVI)*, Paris, 1982 e, col titolo originario, Lisboa, 1985].
- Ferrari, A. (1984), «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de filologia* 29, pp. 35-58.
- Ferrari, A. (1993), «Parola-rima», in *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Frank, I. (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Honoré Champion, 2 vol.
- Jeanroy, A. (1924 [1915]), *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris: Honoré Champion.
- Lejeune, R. (1979), «La chanson de l'»amour de loin» de Jaufré Rudel», in *Littérature et société occitanes au Moyen Âge*, Liège: Marche Romane, pp. 185-22 [«La chanson de l'»amour de loin» de Jaufré Rudel», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena: Società Tipografica Modenese, 1959, pp. 403-442].
- Pickens, R. T. (1978), *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies .
- Roncaglia, Au. (1981), «L'invenzione della sestina», *Metrica* 2, pp 3-41.
- Spitzer, L. (1944), *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, University of North Carolina: Chapel Hill.

Andamos fazendo dança, cantando nosas bailadas.
Notas críticas a *O Maroot aja mal grado* (B 2, L 2)

MARIÑA ARBOR ALDEA
Universidade de Santiago de Compostela

*O scolares discurramus,
obtinum festum agamus,
per vias atque plateas,
faciendo nos coreas...¹*

1. Os *lais* e a súa cronoloxía

Os denominados *lais de Bretanha* constitúen un conxunto de textos que destacan, entre os que se inclúen no acerbo trobadoresco galego-portugués, polas súas peculiaridades temáticas e pola súa particular organización estrófica, métrica e retórica, ademais de pola súa caracterización lingüística e pola súa discutible clasificación xenérica. Pero, ademais, estas pezas representan un magnífico exemplo da dificultade que aínda encerra o coñecemento cabal da tradición manuscrita da lírica profana galego-

1 Escollemos como *exergo* estes versos dun canto goliárdico enviado por un manuscrito do século XIV conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (Alcobaça, cod. 286, f. 38v; editado en D'Heur 1983: 133) porque o verso latino *faciendo nos coreas* se harmoniza ben cos vulgares «nós aquí danças fazemos» e «andamos fazendo dança» do *lai* que nos ocupa e, así mesmo, porque o seu ton festivo nos parece digno deste volume, ofrecido á mestra Mercedes Brea por colegas, amigos e *scolares*. Sirva tamén como homenaxe á mestra a primeira parte do noso título, evocador do que ela lle outorgou a un traballo seu, «*Andamos fazendo dança / cantando nosas bailadas!* (157,35)» (Brea 1998).

portuguesa, unha tradición pobre e pouco diversificada no que aos seus testemuños conservados se refire, pero que permite, mediante un escrutinio profundo, illar capas nos manuscritos, que constitúen o compendio final dunha lírica que evolucionaba e que deixaba paso a outro modo de poetar, acorde coa evolución dos gustos literarios e dos cambios sociais que se producen na Hispania do século XIV.

Os *lais de Bretanha* están copiados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, sigla *B*) e no volume misceláneo Vat. Lat. 7882 (Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, sigla *L*); o estudo da súa tradición manuscrita apunta, como sinalamos noutra sede, a que ambos os testemuños foron reproducidos por encargo do humanista italiano Angelo Colocci (1474-1549) en momentos diferentes e con criterios diversos a partir dun único exemplar. Por outra parte, a análise das rúbricas que acompañan os *lais*, anómalas na súa redacción —abonde con sinalar o uso da pasiva ou o emprego do plural maxestático, que as vincula á *razo* que precede as pezas de Vidal, o *judeu d' Elvas*, un dos últimos autores en acceder ás antoloxías—, indica que estes poemas chegaron aos cancioneros nun momento moi tardío, que podería coincidir coa fase en que traballou o último compilador da lírica galego-portuguesa, que tradicionalmente se identifica co Conde don Pedro de Barcelos².

Este carácter tardío dos *lais* parece reforzado, así mesmo, por determinadas formas que se manifestan nunha lectura pausada destes: de feito, *servidon* (*seruydon L* : *seruydom B*), ‘servidume’, vocábulo contido na rúbrica que acompaña o poema que aquí nos ocupa, ofrece esta única ocorrencia en todo o corpus lírico, como permite comprobar a consulta do *RILG*³; así, só se recolle, de acordo coa información contida nas diversas bases de datos, e para o eixe temporal que nos interesa, na *Crónica Geral de Espanha*, datada no século XIV e atribuída na súa redacción ao propio Conde de Barcelos, nun contexto portugués, polo tanto⁴. Por outra parte, as leccións *dhūa B* : *dhūna L* non respectan, desde o punto de vista gráfico, a denominada «lei Larson», dado que ambas as dúas ofrecen *h-* a comezo de palabra tras elisión vocálica, unha circunstancia que as aproxima ao período posdionisino (Larson 2014a: 466). Parece, así, que todos os datos de que ata agora dispoñemos para os *lais* nos sitúan no ecuador do século XIV, isto é, no ocaso da lírica dos *trobadores*.

2 Para o estudo das relacións entre *B* e *L*, comentario sobre estes manuscritos, caracterización da copia dos *lais* neles e bibliografía, remitimos a Arbor Aldea (2010). Datos ulteriores sobre estes asuntos (a nosa contribución foi redactada en 2007) poden encontrarse en Amaral (2006 [2008]) e Lorenzo Gradín (2013).

3 *RILG* – *Recursos Integrados da Lingua Galega*, s.v. «servidon» [última consulta: 06/10/2015].

4 *CIPM* – *Corpus informatizado do Portugués Medieval*, s.v. «servidon» [última consulta: 06/10/2015].

2. *O Maraot aja mal grado*. Estudo codicológico

A copia do poema iníciase en *B* na parte final da col. b do f. 10r, coa transcripción das seis primeiras liñas da *razo* que o acompaña, continuando na parte inicial da col. a do f. 10v. Na marxe dereita da columna de escritura, á altura da primeira liña do texto da didascalia, Colocci anotou *vide s^a* (*vide supra*), apostila que remite á versión que da rúbrica transcribiu o propio humanista na parte final da primeira columna do f. 4v, despois do remate —*finis*— da fragmentaria *Arte de trobar*, copiada en parte tamén por Colocci nos primeiros folios do cancionero: *Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita e fezeron-na quatro donzelas en tempo de rei Artur a Maraot d'Irlanda por la ... e tornamo-la en linguajen palavra per palabra, e diz asi: O Maraot [...] mal grado*. Esta rúbrica vai, así mesmo, acompañada pola indicación do iesino *vide i^r* (*vide infra*), que remite á didascalia antes citada e que presenta, con respecto a esta, e como poderá apreciarse no texto crítico que se acompaña nas páxinas seguintes, notables diverxencias de contido.

O *lai*, numerado por Colocci na marxe esquerda da columna de escritura, á altura da primeira liña da didascalia, coa cifra 2, foi copiado, como a rúbrica que o acompaña, polo amanuense que A. Ferrari identifica coa letra *b*, que emprega unha letra «gotica calligrafica comune, della famiglia delle “rotonde”, forse di provenienza portoghese, o castigliana, o catalana, comunque iberica (E. Nunes). Bastarda (A. Petrucci)», e que buscaría «imitare la grafia dell'originale» (Ferrari 1979: 85, 86). Este copista inicia cada liña de escritura, tanto do texto en prosa coma en verso, cunha maiúscula —excepto as tres últimas liñas da didascalia e os versos 10 e 13—, adornada e de módulo maior no comezo da *razo* e no verso que abre a primeira estrofa da composición. Colocci, que sinalou o refrán nas cobras segunda e terceira co consabido ángulo invertido, apostilou a peza como *Mixta* —na marxe esquerda da columna de escritura, á altura do segundo verso—, referindo así, talvez, o carácter híbrido das súas rimas⁵, que responden ao esquema das *coblas singulares*. Ademais, trazou unha *crux* nesa mesma marxe, entre as estrofas segunda e terceira, sinalando cara ao refrán da segunda cun ángulo agudo: tal figura podería dar conta da falta que cometeu o amanuense ao reproducir o retrouso desa cobra, en que se observa un erro por omisión. Por fin, o propio Colocci subliñou na primeira estrofa o sintagma *Mal gradaia*, quizais porque lle resultaba peculiar, evocador dalgún texto ou lingua, e, na última, *nosas bayladas*. A esta última expresión parece referirse o iesino co termo italiano *ballata*,

5 Para Ferrari, a apostila aludiría quizais «à mistura de estilos poéticos e métricos» (1993: 377).

escrito, xunto a outras notas, na marxe inferior do folio. Ademais, no corpo da cantiga o copista emendou a forma *dandalmos* (v. 6), afectada por un erro por repetición, en *dancamos*, mediante o engadido da sílaba correcta, *ca*, na entreliña: *dan(dal)\ca/mos*⁶.

No Vat. Lat. 7182, que está integrado por un conxunto heteroxéneo de textos escritos en lingua latina e en vulgar italiano, galego-portugués e occitano, a copia do *lai* iníciase na fin do f. 276v, coa reprodución de parte da didascalia, continuando no f. 277r. A peza lírica foi copiada a columna única, como se de prosa se tratase, por unha man que emprega unha minúscula gótica de escola española, datable no século XVI (Pellegrini 1959 [1928]: 187; Ferrari 1993: 377). Tanto a *razo* como as tres cobras que forman o poema empezan cunha maiúscula, de módulo un pouco maior no caso da rúbrica e da primeira estrofa, observándose, así mesmo, a presenza de barras verticais en determinadas liñas do texto, que non sempre marcan cambio de verso. Ademais do deterioro que afecta ao soporte de escritura, e que converte en ilegibles varios segmentos do *lai* (véxase o aparato crítico, no punto seguinte), na rúbrica apréciase tres pasaxes erroneamente escritas, debido á deficiente interpretación do modelo, que foron corrixidas de forma inmediata polo propio amanuense: *fezon* (l. 1), que foi emendado en *fezeron*, *con* (l. 3), tachado e reempazado por *en*, e ([*p/f*]o.) (l. 4), que foi cancelado e substituído pola forma correspondente, *fora*.

Como pode deducirse do aparato crítico que acompaña a cantiga, non hai apenas diverxencias entre as leccións enviadas por *B* e *L*, explicándose as que se rexistran, e que non obedecen á degradación do códice vaticano, como vulgares erros de copia; no caso das diverxencias gráficas, as peculiaridades que ofrece *L* poden deberse a adaptacións realizadas polo seu copista, quizais, e como xa sinalara Pellegrini (1959 [1928]: 190-191), por influencia italiana (*cf.* as formas de *L donzella(s)*, *baylladas*, *in paz* *L* *vs.* as voces do italiano *donzella*, *ballata*, *in pace*). Ofrecemos nas liñas que seguen o texto crítico do *lai*⁷, baseándonos, para *B*, no facsímile do manuscrito pre-

6 Na transcripción paleográfica do *lai* empregamos unha serie de signos paragrafemáticos que buscan reflectir determinadas características da copia: os grafemas ilegibles a causa dun tachado ou doutros elementos que dificulten a súa identificación márcanse con asterisco (*); con guión (-) sinálense os numerosos caracteres que, en *L*, son ilegibles como consecuencia do deterioro do manuscrito; as correccións realizadas mediante tachado ou por transformación indícanse co signo [/]: en primeiro lugar, reproducécese o grafema ou grafemas anulados e, a seguir da liña horizontal, os elementos que substitúen os primitivos; no caso de simples tachados, o segmento cancelado insírese entre parénteses redondas (). Finalmente, as adicións na entreliña sinálense mediante barras oblicuas \/.

7 Deixando á marxe as edicións paleográficas de Molteni (1880: 6, 7-8, sobre *B*), Pellegrini (1959 [1928]: 192-193, sobre *L*) e Megale (2002: 118-122, edición de *B* e *L*) e a mixta (semipaleográfica-semicrítica) de Machado-Machado (1949-1964, I : 36-37; VII: 287, 288), o *lai* foi editado crítica-

parado en 1982 e, para *L*, na consulta directa do códice⁸. Na *dispositio textus* seguimos as normas adoptadas en 2007 para a edición da lírica profana galego-portuguesa (Ferreiro-Martínez Pereiro-Tato Fontaíña 2007)⁹, pois, aínda que se mostra tardío, o poema pertence á tradición trobadoresca, diferenciándose netamente daquelas pezas máis serodias, tamén copiadas nas colectáneas galego-portuguesas, que orbitan xa no campo da denominada «poesía de cancionero» castelá.

3. *O Maroot aja mal grado. O texto e as súas notas*

Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita e fezeron-na quatro donzelas en tempo de rei Artur a Maraot d' Irlanda por la ... e tornamo-la en linguajen palabra per palabra, e diz asi: *O Maraot [...] mal grado*.

Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d' Irlanda en tempo de rei Artur porque Maaroot filhava toda-las donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles. E enviava-as pera Islanda, pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el porque fora morto seu padre por razon d' ùa donzela que levava en guarda.

O Maroot aja mal grado,
 porque nós aqui cantando
 andamos tan segurado,
 a tan gran sabor andando.
Mal grad' aja, que cantamos
e que tan en paz dançamos!

5

Mal grad' aja, pois cantando
 nós aqui danças fazemos,
 a tan gran sabor andando

mente por Michaëlis (1900-1901: 10, e 1990 [1904], I: 632, baseándose só en *B*, a pesar de que Monaci publicara unha reprodución de *L* en 1887), Megale (2002: 127-128, 130, unha edición que mal se pode cualificar como crítica, e que non consideramos nas notas ao texto pola súa nula fiabilidade) e Amaral (2006 [2008]: 70-71). As dúas rúbricas que acompañan o poema foron obxecto de edición crítica por parte da propia Michaëlis (1900-1901: 10, 11; 1990 [1904], I: 632; II: 481), Lagares (2000: 105, 107), Megale (2002: 127-128, 130), Lorenzo Gradín (2005-2006: 365, 370; 2013: 3, §7, 6, §18) e Amaral (2006 [2008]: 70).

8 A consulta realizouse durante a estadia de investigación que realizamos en 2014 na Sapienza – Università di Roma grazas á cortesía e á xenerosidade do Dr. Marco Cursi.

9 Unicamente nos distanciamos delas na conservación dos usos dos manuscritos para <ss> e <g/j>: *lenguajen* (rúbrica 1), *asi* (rúbrica 1) e *nosas* (v. 16); así mesmo, matizamos os datos contidos nas normas verbo da consideración de <h> á luz de canto sinalou Larson (2014a, 2014b).

que pouco lho gradecemos. 10

*Mal [grad'] aja, que cantamos
e que tan [en paz dançamos]!*

E venha-lhe maa guaança,
porque nós tan seguradas
andamos facendo dança, 15
cantando nosas bailadas.

*Mal grad' aja, que cantamos
e que tan en paz dançamos.*

B 2, ff. 4v, col. a (primeira rúbrica), 10r, col. b, 10v, col. a; L 2, ff. 276v-277r.

RÚBRICA 1. Esta cātiga h̄ apim̄a q̄ a chamaz / q̄ foy fca efeze rōna q̄ero / dōzelas ē* [*carácter descoñecido, similar a Ψ con hasta inferior orientada cara á dereita e titulus superior*] t̄po de Rey art̄ / a maraot dirlanda p̄ la /... *ētna\mo/da ē lēguaie / palaũ per palaũ E diz / asy / O Maraot mal grado *B : om. L.*

RÚBRICA 2. 1. *fezon fezeron *L*, maroōt *B* : marōot *L*, en j̄pō *L* 2. maaroōt *B* : maarōot *L*, total-s Donzellas *L*, s- -- pod-a --querer *L* 3. d---s *L*, c̄uyauaas *B* : en-yauaas *L*, pa Ifllanda *B*, pa sc̄ere *BL*, (con) | en fuyd-n *L*, esto fa-ia *L* 4. p q̄ ([p/f]o.) fora *L*, Rozon *L*, dhūna *L*.

TEXTO. 1. maroot *B* : marōot *L* 2. uos aquy | c̄--tando *L* 4. sabq̄r *L* 5. tancamōs *B* : tantamos *L* 6. dan(dal)\ca/mos *B* : cantamos *L* 7. M-l gradaia *L*, cantado *B* : catado *L* 11. Mal aia *B* : mal aia *L* 14. tam segurad-- *L* 15. an--mos faz--do d-nca *L* 18. enpas *B* : in paz *L*, dan|--mos *L*.

Rúbrica 2. 1. fezerō *B*, q̄to *B* : quat° *L*, donzellas *L*, en t̄po *B*, Rey *BL*, por q̄ *BL* 2. filhaua *BL*, q̄ *BL*, achaua *B* : hachaua *L*, ē guarda *B*, Caualeyros *BL*, cōq̄rer *B* 3. dells *B*, pa Isllanda *L*, semp̄ *B*, fuydom *B*, tr̄ra *BL*, p̄ q̄ *B* 4. m̄to *B* : m'to *L*, pad' *B* : pad' *L*, po' *L*, dhūa *B*, donzella *L*, q̄ *BL*, leuaua *BL*, ē guarda *B*.

Texto. 1. aia *BL* 2. Por q̄ *B* : por q̄ *L*, aquy *B* 3. tam *BL* 4. Atā *B* : atam *L*, grā *B* : gram *L* 5. aia *BL*, q̄ *BL* 6. q̄ *BL*, tā *B* : tam *L* 7. aia *B* 8. a q̄ *B* : aquy *L*, dancas *BL* 9. Atā *B*, grā *B* 10. q̄ *BL*, poucho *L* 11. q̄ *BL* 12. q̄ *BL*, tā *B* 13. uenhalhe *BL*, guāaca *BL* 14. porq̄ *B* : por q̄ *L* 15. danca *B* 16. bayladas *B* : baylladas *L* 17. aia *BL*, q̄ *BL* 18. q̄ *B*, tā *B*, dancamōs *B*.

Rúbrica 1. fe[i]ta *Lorenzo Gradín (2005-2006, 2013)*, feta *Amaral 1-2. en el tempo Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])*, del Rei Artur *Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])*, per la *Lorenzo Gradín (2005-2006, 2013)*, tornada em linguagem palabra por palabra *Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])* : tornada en linguagen *Lagares* : cremos tornada (?) *Lorenzo Gradín (2005-2006)* : tornada em linguajem palabra por pal[avra] *Amaral 3. assi Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])*, *Lorenzo Gradín (2005-2006)* : as[s]i *Lagares*, O Maraot [...] mal grado *om. Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])* : O Marot aja mal-grado *Lagares* : O Maraot mal grado *Lorenzo Gradín (2005-2006, 2013)*, *Amaral*.

Rúbrica 2. 1. Marot *Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])*, Marōot *Amaral 2. Marot Michaēlis (1900-1901, 1990 [1904])* : Maarōot *Amaral* : Maroot *Lagares, Lorenzo Gradín (2005-2006,*

2013) 3. Irlanda *Michaëlis* (1900–1901, 1990 [1904]), *Lagares, Lorenzo Gradín* (2005–2006, 2013), *Amaral*, per que *Amaral* 4. de ùa *Michaëlis* (1900–1901, 1990 [1904]).

Texto. 1. *Marot Michaëlis* (1900–1901, 1990 [1904]) 13. gaança *Michaëlis* (1900–1901, 1990 [1904]) : guãaça *Amaral* 16. nossas *Michaëlis* (1900–1901, 1990 [1904]) 18. en pas *Amaral*.

TRADUCIÓN. Esta cantiga é a primeira que consideramos que foi feita e fixérona catro doncelas en tempos do rei Arturo a Marot de Irlanda pola ... e traducímola verso a verso [ou palabra a palabra], e di así: *O Marot [...] mal grado*.

Esta cantiga fixéronlla catro doncelas a Marot de Irlanda en tempos do rei Arturo porque Marot tomaba todas as doncelas que encontraba custodiadas polos cabaleiros, se llas podía conquistar. E enviábaas a Islanda, para que fosen sempre ao servizo da terra. E isto facíao el porque seu pai morrera por causa dunha doncela que custodiaba.

Que o Marot teña disgusto porque nós aquí andamos cantando tan protexidas, con tan gran gusto. *Que teña disgusto, que nós cantamos e bailamos en paz!*

Que teña disgusto, pois, cantando, nós aquí danzamos tan ao noso gusto que pouco llo agradecemos. *Que teña disgusto, que nós cantamos e bailamos en paz!*

Que lle veña mala ganancia, porque nós tan seguras andamos danzando, cantando as nosas bailadas. *Que teña disgusto, que nós cantamos e bailamos en paz!*

O texto recolle a maldición que un suxeito plural, *nós* —un grupo de catro mozas, segundo a rúbrica—, lle dedica a un tal Marot, mentres cantan e bailan alegremente. Do mesmo modo que nos informa da identidade deste suxeito, é a propia didascalia a que permite contextualizar o *lai*, identificando a súa fonte literaria. Como recorda P. Lorenzo Gradín,

la causa que explica el temible comportamiento del personaje irlandés en la rúbrica gallego-portuguesa no está presente en el *Tristan en prose* y tan sólo aparece esbozada en un pasaje de la *Suite [Merlin] Post-Vulgata*. En dicho *roman*, Yvain (...) se limita a informar a Gauvain de que Morholt odia a las muchachas, pero no explicita los motivos que han originado dicha aversión (Lorenzo Gradín 2013: 3 §8).

Este é o paso en cuestión da *Suite du Roman de Merlin*:

Gavains vient pres des damoiseles et escoute chou que elles disoient. Et quant il l'a bien entendu, il demande a son cousin: «Entendés vous ceste canchon? – Oïl bien, fait il. Elles dient que maugrés en ait li Morhous se elles chantent. – Et savés vous, che dist Gavains, qui est chis Morhous? – Oïl, fait Ywains. Je le vic antan a un tornoiemment ou je estoie escuiier, mais je vous di bien qu'il est uns des millours chevaliers que je onques veisse et uns des plus preus, et est freres a la roine d'Irlande. Mais il het si morteument les damoiseles de cest país qu'il lour fait toutes les hontes et toutes les laidures qu'il puet. Et pour les hontes qu'il lor fait le heent elles si morteument que elles li vaurroient avoir trait le cuer del ventre (Roussineau 1996: 370).

A resposta de Yvain á primeira pregunta de Galván podería botar un pouco de luz sobre un punto escuro da *razo* copiada por Colocci inmediatamente despois da *Arte de trobar*, e que falta na versión anteposta ao texto poético, isto é, a precisión de que a cantiga sería *tornada en linguajen palabra per palabra*. En efecto, o *incipit* do *lai*, *O Maroot aja mal grado*, constitúe a tradución, case palabra por palabra, da resposta de Yvain: «Elles dient que *maugrés en ait li Morhous* se elles chantent»¹⁰.

NOTAS

RÚBRICA I. Tal e como anticipamos en 2010, consideramos que a lectura *e tornamo-la en linguajen palabra per palabra*... para o complexo paso da rúbrica explicativa encontra o seu respaldo na lección manuscrita, en que Colocci engadiu, na entreliña, a sílaba *mo: eřna\mo/da*. O grafema *d* pode obedecer a unha deficiente lectura do modelo por parte do humanista.

RÚBRICAS I, 2. TEXTO, v. 1. As formas que recollen *B* e *L* para o nome do inimigo das doncelas, tanto no corpo da rúbrica explicativa como do texto poético, son diferentes: *maroõt B* : *maroõt L*, *maaroõt B* : *maaroõt L*, na didascalía; *maroot* en *B*, *maroõt* en *L*, no primeiro verso do poema. Nestas formas, que traducen os diferentes nomes do tío de Iseo (*Morhout*, *Morhot*, ...) dos textos franceses, asistimos a unha reduplicación vocálica que aparentemente non ten relevancia fonética (a voz é bisílaba no corpo da cantiga); o til que se observa sobre algunhas das ocorrencias manuscritas de tal antropónimo tampouco obedece a razóns etimolóxicas, carecendo de valor des- de o punto de vista fonético.

3. Aínda que o conxunto dos editores da rúbrica ofrecen para o topónimo a forma *Irlanda*, a consulta de *L* fornece a lección *Isllanda*, que corrixe, ao tempo que explica de modo satisfactorio, o erro de copia de *B*. A forma podería, porén, constituír un erro común aos dous relatores e remontarse ao seu modelo.

10 Desde C. Michaëlis de Vasconcelos (1990-1991: 11; 1990 [1904], II: 497 e nota 4), a interpretación máis difundida do sintagma presente na rúbrica foi ‘traducida verso a verso’, aínda que a estudosa indicaba que tamén podería aludir «á configuración estrophica e rhytmica» do texto (1990-1991: 20): véxanse, así, Tavani (2002: 293), Lagares (2000: 105) ou Del Río Riande-Rossi (2005: 104). Un matiz diferente outórgalle Vieira: «Considerando-se, porém, por outro lado, que a tradução dos três lais amorosos é bastante “criativa”, tomando liberdades com o original francês de modo a aproximar a versão galego-portuguesa do gênero “cantiga de amor”, talvez seja possível entender que “tornar en linguagen” tenha aqui un sentido mais amplo, isto é, o de “criar, verso por verso” a cantiga da qual a rubrica narrativa dá a sugestão através do relato ou de um possível estribilho: “(...) elles dient que mal gre en ait le Mor(h)olt”» (2012: 666-667). Aínda que, efectivamente, na *Arte de trobar* galego-portuguesa *palavra* ten a acepción de ‘verso’, forma que non se rexistra no corpus lírico (véxase Arbor Aldea 2016), non é inmediato que non teña o valor actual de ‘palabra’ e que poida facer referencia, o sintagma mencionado, a unha tradución limitada a un segmento textual, que daría lugar ou que permitiría a recreación posterior da cantiga sen que para esta existise un modelo en verso. A este respecto, xa Gutiérrez García sinalara que «os textos nos que se basearon [este *lai* e *B* 5, *L* 5] foron simples pasaxes en prosa e non composicións poéticas concretas» (2001: 47).

4. Obsérvase nos manuscritos unha diverxencia na escrita da abreviatura correspondente á conxunción causal, $p^- q^-$ en *B*, $p_-. q^-$ en *L*, que pode lerse, en ambos os casos, como *porque*, dado que p^- tiña, como ben sinala Cappelli (2011 [1899]: xxx), os valores de *per* ou *por*.

TEXTO. 6. A forma *dandalmos*, que responde a un erro de copista por repetición, foi emendada no propio *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que recolle na entreliña a sílaba correcta, *ca: dan(dal)ca/mos*. En *L* obsérvase, tamén para a palabra en rima, un erro de copia (*saut du même au même* descendente). En efecto, o amanuense reproduce, para o remate do verso, a forma presente na parte final do segmento anterior do refrán, *cantamos*.

11. Este verso do retrouso está afectado por un erro de copista por omisión, común aos dous manuscritos. Aínda que esta falta podería ser cometida por ambos os amanuenses de forma independente o un do outro, podería estar xa no antecedente común a *B* e *L*.

12. Reconstruímos a parte do refrán que está omitida nos códices atendendo á lección que estes ofrecen para a primeira estrofa da cantiga (na que se recolle a forma *paz*, v. 6).

13. A grafía guāaca (*guaança* ‘ganancia’) podería explicarse por analoxía con *guaanar*, *guaañar* (para a evolución da secuencia *gw-*, que alterna a perda do elemento labiovelar coa súa conservación ante vocal central, tanto tónica como átona, véxase Ferreiro 1995: 102). Aínda que é voz non rexistrada no *RILG*, por exemplo, por oposición a *gaança* (*cf.* *RILG*, s.v.), mantémola no texto, considerando canto se acaba de indicar para a evolución destas formas. Tal e como o rexistran os manuscritos, o verso é hipérmetro; para reconducir a súa medida ao patrón da cantiga, o heptasílabo, máis ca nunha pronuncia bisilábica do propio termo *guaança* (*cf.* *gança*, que recolle Lorenzo en *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*; véxase *RILG*, s.v. «gaança») ou de *maa*, cabería pensar nun erro por adición de copista que lle afectaría ao nexo copulativo que inaugura a cobra, que podería repetir o que inicia o último verso do refrán da estrofa precedente.

15-16. Non parece que a forma *danza* faga alusión ao xénero recollido na preceptiva provenzal. Referirase, probablemente, ao baile, un elemento caracterizador de determinados textos da tradición galego-portuguesa, e, en particular, das denominadas *bailadas*. Esta etiqueta, *bailada*, que debe vincularse coa forma provenzal *balada*, ausente nos tratados poéticos occitanos e escasamente usada nas composicións, documéntase neste poema e na rúbrica que acompaña o célebre texto de Johan de Gaia *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha*: «Esta cantiga foi seguida per ùa *bailada* que diz ‘Vós avede-los olhos verdes, e matar-m’-edes con eles’...». Porén, e aínda que a crítica identificou dentro do corpus lírico galego-portugués algúns exemplos de *bailadas*, ningunha desas pezas é definida como tal no corpo do poema (datos complementarios en Arbor Aldea 2016). Neste caso, estamos ante unha *cantiga de refrán*, construída en versos heptasílabos femininos seguindo o esquema ababCC.

18. A un erro de copia débese, con toda probabilidade, a lección *en pas* de *B* (*cf.* *in paz* de *L*, tamén afectada por unha falta de copista por substitución). Atendendo a esta circunstancia, e a que a forma se rexistra no refrán (véxase a lección *en paz* na primeira ocorrencia deste), reconducímola a *en paz*.

Bibliografía

- Amaral, A. (2006 [2008]), «Os lais de Bretanha. Uma proposta de edição crítica», *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* 2, Série, XXIII, pp. 49-78.
- Arbor Aldea, M. (2010), «*Lais de Bretanha* galego-portugueses e tradición manuscrita: as relacións entre *B e L*», in M. Iliescu, H. Siller-Runggaldier, P. Danler (eds.), *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck 2007)*, Berlin-New York: De Gruyter, vol. VI, pp. 11-20.
- Arbor Aldea, M. (2016), «El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa», in F. Gómez Redondo (dir.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua [no prelo].
- B, Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991*, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Brea, M. (1998), «*Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas! (157,35)*», *El Museo de Pontevedra*, 52 (Homenaje a Xosé Filgueira Valverde), pp. 389-407.
- Cappelli, A. (2011 [1899]), *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano: Hoepli.
- CIPM – Corpus informatizado do Português Medieval*, dispoñible en <<http://cipm.fch.unl.pt/>> [última consulta: 06/10/2015].
- Del Río Riande, M^a. G. - G. P. Rossi (2015), «Apuntes para a [sic] la reconstrucción filolóxico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D' un amor eu cant' e choro*», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 29, pp. 89-118.
- D'Heur, J.-M. (1983), «Un art poétique latin et portugais du XIV^e siècle», *Pluteus* 1, pp. 130-133.
- 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. (1993), s.v. «Lai», in G. Lanciani e G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 374-378.
- GLOSSA*, Ferreiro, M. (dir.) (2014-), *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña: <<http://glossa.gal>> [última consulta: 15/01/2016].
- Ferreiro, M. (1995), *Gramática Histórica da Língua Galega*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ferreiro, M.- C. P. Martínez Pereiro - L. Tato Fontaña (2007), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña.
- Gutiérrez García, S. (2001), «*O Marot haja mal-grado: lais de Bretanha*, ciclos en prosa e recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica», *Boletín galego de literatura* 25, pp. 35-49.

- Lagares, X. C. (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Larson, P. (2014a), «*No ano hũa vez dũ dia*: sul ruolo di <h> iniziale nei manoscritti della lirica galego-portoghese», *Zeitschrift für romanische Philologie* 130, 2, pp. 452-473.
- Larson, P. (2014b), «A alternancia *h-Ø* entre “ortografía alfonsi” e “ortografía dionisina”», in L. Eirín García-X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*, A Coruña: Universidade da Coruña (*Revista Galega de Filoloxía*, Monografía 9), pp. 227-238.
- Lorenzo Gradín, P. (2005-2006), «Tristán en Portugal. Reescritura y alteración organizativa de las fuentes», *Incipit* 25-26, pp. 357-380.
- Lorenzo Gradín, P. (2013), «Los *lais de Bretanha*: de la compilación en prosa al cancionero”, *E-Spania* 16: <<http://e-spania.revues.org/22767>>.
- Machado, E. Paxeco-J. P. Machado (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti)*, Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 8 vols.
- Megale, H. (2002), «As cinco *cantigas* bretãs portuguesas», *Santa Barbara Portuguese Studies* 6, pp. 116-133.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1900-1901), «Lais de Bretanha», *Revista Lusitana* 6, pp. 1-43.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. [1ª ed., Halle: Max Niemeyer, 1904].
- Molteni, E. (1880), *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle: Max Niemeyer.
- Monaci, E. (1887), *Facsimili di antichi manoscritti per uso delle scuole di filologia neolatina*, fascículo 3, Roma: A. Martelli.
- Pellegrini, S. (1959), «I “lais” portoghesi del codice vaticano lat. 7182», in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, pp. 184-199 [publicado inicialmente en *Archivum Romanicum* 12, 1928, pp. 303-317].
- RILG – Recursos Integrados da Lingua Galega*, disponible en <http://sli.uvigo.gal/RILG/> [última consulta, 16/01/2016].
- Roussineau, G. (1996), *La suite du Roman de Merlin*, Genève: Droz.
- Tavani, G. (2002), *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho [1ª versión 1980, con sucesivas revisiones].
- Vieira, Y. Frateschi (2012), «Os *Lais de Bretanha*: voltando à questão da autoria», in L. M. Mongelli (org.), *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 655-668.

Refranes meteorológicos con «cielo aborregado» e imáxenes afines en gallego y en romance. Paremiotipos y variación diatópica

MARIA-REINA BASTARDAS I RUFAT

Universitat de Barcelona

JOSÉ ENRIQUE GARGALLO GIL

Universitat de Barcelona – Institut d'Estudis Catalans

Presentación

Ofrecemos a Mercedes Brea esta sencilla muestra de paremiología gallega y romance en tributo a su humanidad y saber proverbiales, y a su condición de romanista integral. Para ello, nos servimos de la base de datos almacenada en el proyecto ParemioRom (*Paremiología romance: refranes meteorológicos y territorio*)¹, y accesible a través del enlace <http://stel.ub.edu/paremio-rom/es/refranes>.

La base, consultable en tres versiones (español, catalán, inglés), acumula más de trece mil fichas de refranes, muy elaboradas, que se nutren de fuentes escritas publicadas en el último siglo y medio. Prácticamente dos terceras partes de esas fichas de

1 Proyecto FFI2011-24032, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradecemos a Xosé Afonso Álvarez la lectura del texto, así como sus numerosas y valiosas observaciones.

refranes (8258, en diciembre de 2015) están geolocalizadas, lo que permite búsquedas por geolocalización, que se suman a otros cuatro tipos de búsqueda, todas ellas combinables entre sí.

(1) Textuales, en las casillas de *Texto*, *Traducción literal* (al castellano), *Glosa* (cita literal) y *Comentario*.

(2) Por lenguas: una, dos, tres o todas las de la base. Lenguas mayores, de ámbito estatal o inscritas en la tradición de la romanística, pero también otras variedades de rango menor atendidas por la romanística actual.

(3) Conceptuales: por ámbitos temáticos (*Cronología*, *Meteorología*, *Ámbito temático general*), que incluyen diferentes categorías; y estas, a su vez, subcategorías.

(4) Por fuentes bibliográficas (ordenadas por apellidos de autores), con la posibilidad de combinar hasta tres fuentes.

Pues bien, la búsqueda conceptual de la categoría «cielo», y más concretamente de la subcategoría «cielo aborregado (de lana, enladrillado, etc.)», nos lleva a obtener 309 fichas de refranes (en diciembre de 2015) que responden a imágenes varias que la mirada humana proyecta en cierto tipo de nubes «del género Cirrocumulus y Altocumulus en forma de bancos compuestos por elementos redondeados, predominantemente blancos, regularmente dispuestos, a modo de rebaño de ovinos o cielo empedrado o enlosado» (Martín Vide 2011: 253-254)².

Por otra parte, recurrimos al concepto de *paremiotipo* o *tipo parémico* como etiqueta aplicable a un conjunto de refranes similares en su estructura y contenido semántico, aun si diferenciados en aspectos de tipo superficial (Álvarez Pérez 2015: 27). Y postulamos la existencia de un paremiotipo formulable de manera muy genérica como «Cielo aborregado → [consecuencia meteorológica]». Este paremiotipo incluiría refranes predictivos en que la primera parte indica la presencia de dicho fenómeno atmosférico, y la segunda, la consecuencia en forma de una predicción determinada. De las 309 fichas de refranes clasificadas bajo aquella subcategoría, 39 corresponden al gallego, algo más del 12%; y una mayoría proviene de los resultados de las encuestas del ALGa.

En relación con este paremiotipo general, del que se ocupó en un trabajo anterior Gargallo (2011: 44-46) y, en relación con el catalán, Veny (2011), existen múltiples formulaciones con imágenes distintas, con diversa estructura sintáctica, que se pueden delimitar en forma de otros paremiotipos secundarios o subparemiotipos.

2 En la interfaz catalana de la base de datos hemos utilizado la expresión «cel a cabretes, a borreguets»; y, en la inglesa, «mackerel sky».

De ellos tratamos en este artículo, atendiendo a las particularidades de lo gallego en comparación con el conjunto de la Romania. Asimismo, ofrecemos la representación cartográfica resultante de la geolocalización de los refranes que incluye nuestra base de datos, en forma de mapas de síntesis.

1. Paremiotipo «Cielo aborregado → [consecuencia meteorológica]»

Nos fijamos de entrada en la premisa que se expone en la primera parte del refrán: el tipo de imágenes del cielo, su variedad onomasiológica y motivacional, tanto en gallego como en romance. En las lenguas románicas, tal como testimonia Paremio-Rom, se retratan distintas imágenes, como la del «cielo de lana» (1.1.), la del «cielo con borregos u ovejas» (1.2.)³ y la del «cielo empedrado» (1.3.). Otras menos comunes, pero presentes entre los refranes gallegos, son el «cielo como panza de burra» o el «cielo con escamas» (1.4.)⁴.

1.1. La imagen del «cielo de lana»

En el primer mapa se presentan los resultados de la búsqueda con los criterios de «cielo aborregado» y la palabra «lana» en el enunciado de los refranes castellanos o en el campo de la base de datos que contiene la traducción literal al español (los refranes con expresión lingüística en español no se acompañan de traducción en ParemioRom).

El resultado de la búsqueda procura 30 refranes; de ellos, 23 con geolocalización. Los siete sin geolocalización son: tres italianos, uno castellano, uno portugués, uno francés y otro gallego. Obsérvese que, menos en el caso del gallego, los otros son dominios lingüísticos extensos y lenguas de ámbito estatal. A estas se suelen consagrar colecciones de refranes que se presentan como generales, sin una geolocalización concreta, y, por ese motivo, no se hallan geolocalizados en ParemioRom (véase, para más detalles sobre las fuentes y la posibilidad de cartografiar sus materiales, Álvarez Pérez 2015: 33-42).

3 La de la lana y la de los borregos son imágenes distintas aunque próximas: las acumulaciones de cirrocúmulos y altocúmulos se pueden ver como rebaños de ovejas o cabras, o bien el aspecto general del cielo se ve como si estuviera cubierto por mechones de lana.

4 Para la imagen «cielo a panes», que no es gallega, ver la n. 7. Únicamente galorrománica, y particularmente occitana, es la motivación del «ciel pommelé», cielo con manzanas o frutos.

Así pues, tenemos 23 refranes con geolocalización: 2 piamonteses, 5 friulanos, 1 véneto, y 1 abrucés, 1 castellano (este sí, localizado por la fuente en Navarra), 1 asturiano, 1 aragonés. El resto (11) son gallegos. La riqueza de las imágenes del refranero gallego para el «cielo de lana» estriba en que los once casos son refranes con formulaciones distintas; de otro modo, habrían sido incluidas en una sola ficha de ParemioRom⁵. Veámoslas: «a nube está en cardas de la», «o ceo está color de lan», «capa de la», «capas de lan», «cardaduras de lan», «ceio con capelos de la», «ceo con lan», «ceu de lan», «lan cardada», «nubes de lan», «pelo da lan». Hasta nueve designaciones bien diferenciadas con la imagen de la lana para describir el cielo aborregado. A estos podría añadirse aún otro refrán gallego con motivación similar: *Nubes de piel de carneiro, auga ó día terceiro*⁶.

El gallego se presenta como una lengua particularmente rica y original en estas designaciones. Podría objetarse que el área gallega está más encuestada que otras variedades románicas y, por ende, sobrerrepresentada. Pero en los otros dominios, para todos ellos en conjunto, casi siempre la fórmula es «cielo hecho de lana» o «cielo de lana». Tal como aparece retratada en el ParemioRom, el resto de la Romania es, pues, más pobre en dicho tipo de imágenes que el gallego.

Conclusión parcial: el mapa 1 nos permite corroborar la originalidad del gallego en lo que toca a las denominaciones que presentan imágenes relacionadas con la lana.



Mapa 1. Localización de los refranes que presentan imágenes relacionadas con “lana”.

- 5 Véase, por ejemplo, en el mapa 1 el refrán abrucés que se asigna a tres puntos del mapa. Como se trata de un mismo refrán recogido en tres localidades, tiene una sola ficha en ParemioRom (eso sí, con tres localizaciones).
- 6 E igualmente puede añadirse el refrán de Teruel *Cielo a velloncos, auga a cantaricos*.

1.2. La imagen del «cielo aborregado» (con ovejas, borregos u otros ovinos)

Esta es, sin duda, la imagen que más frecuentemente se presenta en el conjunto de refranes recogidos en ParemioRom. Hasta 60 refranes ofrecen la imagen del cielo con grupos o rebaños de ovinos; la mayor parte de las ocurrencias corresponden a ovejas, pero también encontramos cabras, o incluso carneros. Se constata, pues, que se trata de otra imagen distinta de la del cielo con lana; los montones de nubes se ven como agrupaciones en rebaño de animales. Naturalmente, para cada lengua la expresión lingüística con que se designa a tales animales será distinta según el tipo léxico que posea cada lengua para el concepto (*borrego, cordero, ovella, mouton, pecora*, etc.).

Se observa en el mapa que la aportación del gallego es, en este caso, relativamente pobre. De los 60 refranes obtenidos mediante la búsqueda de «cielo aborregado» y los conceptos para «borrego, cordero, etc.» (mediante una búsqueda ad hoc), solo 4 son gallegos: tres contienen *ovellado* en rima con *mollado*; y otro, con *aborregado*. En cambio, la base de datos recoge hasta 27 refranes castellanos, 10 catalanes, 3 occitanos (de los cuales, dos del ámbito gascón: uno de ellos, más concretamente, aranés), 2 franceses, uno friulano, diversos pertenecientes al ámbito de la lengua italiana y las variedades italo-romances (3 italianos en general, uno véneto, 2 corsos, uno calabrés, 3 pulleses, y 2 sicilianos); y cierra el inventario uno sardo.



Mapa 2. Localización de los refranes que presentan la imagen «con borregos».

Conclusión parcial 2: se observa, pues, una individualidad gallega para las imágenes del «cielo aborregado». A pesar de ser muy popular entre el resto de lenguas románicas, incluso las vecinas, no es de uso prioritario en el refranero gallego.

1.3. La imagen del «cielo empedrado» o «cielo enladrillado»

En el tercer mapa recogemos los resultados de la búsqueda de «cielo aborregado» combinada con una búsqueda ad hoc para la imagen del cielo con algún tipo de pavimento; mayoritariamente la imagen es de «cielo empedrado», y en menos casos, «cielo enladrillado» (3 refranes castellanos y uno en catalán con *cel a rajoletes*, o sea, «a baldositas»).

El resultado son 37 refranes, todos ellos del ámbito de la Península Ibérica (uno en Canarias). 11 refranes gallegos (todos con *empedrado*; menos uno, con *pedrento*, y uno, con *lastrado*, tipo léxico distinto), 4 portugueses (todos con *pedrento*), 9 asturianos (*empedrao* [-áu], *empredao*, uno con *empedradín*, en rima con *camín*; y uno con *enladrilláu*), 8 castellanos (con *empedrado* o *empedrao* o el ya mencionado *enladrillado*), 1 aragonés, con expresión castellana; y 4 catalanes (2 con *cel a pedretes*, 1 *cel empedrat*, además del ya mencionado *a rajoletes*). En este caso, la imagen que se nos presenta es, con mucho, menos variada y más localizada geográficamente que la imagen con lana. Solo las lenguas de la Península Ibérica han desarrollado la imagen del «cielo empedrado», y ello básicamente con dos tipos léxicos que son asimilables el uno al otro: *empedrado* y *pedrento*. Se apartan del tipo morfológico formulado con un adjetivo los dos refranes catalanes con «cielo a piedrecitas».



Mapa 3. Localización de los refranes con la imagen «empedrado».

1.4. Otras peculiaridades en la designación del cielo aborregado con presencia en el refranero gallego⁷

Los 39 refranes gallegos que señalábamos al inicio de este comentario (1.) presentan aún otras formas interesantes: en dos de ellos, la imagen de «panza de burra o de burro» para el cielo aborregado (concretamente: *Ceo de panza de burra, auga segura* y *Cando o ceo está de panza de burro, chove duro*). Esta misma imagen la encontramos en otros dos refranes castellanos y otros dos catalanes.

Otros refranes presentan la imagen «escamado», «con escamas»; que, por cierto, puede compararse con la metáfora que se usa en inglés *mackerel sky* (*mackerel* es el '*Scomber scombrus*, caballa'; por el aspecto de su lomo). Una vez más esa imagen es solo de la Península Ibérica, y, según se observa, particularmente occidental. Las 11 ocurrencias que se obtienen realizando la búsqueda con «cielo aborregado» y la secuencia «escam» en el campo de la traducción corresponden a 4 refranes gallegos⁸, 4 portugueses, 2 asturianos (con expresión castellanizada) y uno catalán.

Conclusión parcial 3: como en el caso del «cielo empedrado», el gallego comparte con otras lenguas ibéricas, particularmente occidentales, la imagen del «cielo con escamas».

7 Comentamos en nota el tipo «cielo con panes» porque, precisamente, se halla ausente del gallego y del resto de lenguas de la Península Ibérica. Las acumulaciones de elementos nubosos redondeados se ven como panes o panecillos. Se trata de una imagen que encontramos, de occidente a oriente, en occitano, francés, friulano, romanche (en el valle de Müstair), y en italiano, en formas generales, además de variantes localizadas en el Piamonte, la Liguria y en corso. La expresión más frecuente es la del cielo «hecho a panes», pero hallamos también «cielo hecho pan». Quizá a partir de esta expresión, en el valle de Müstair, se ha desarrollado la original imagen personificada de los ángeles haciendo panecillos (y, se entiende, acumulándolos en el cielo). Señalaremos, además, que la rima de los continuadores de PANE con los de DEMANE favorece la predicción para el día siguiente; esa rima está presente en casi todos los refranes recogidos. Quizá la imposibilidad de la rima en las lenguas ibéricas (aunque no en catalán, donde *pa* y *demà* sí que rimarían) ha propiciado su ausencia del refranero peninsular. Los refranes recogidos son los siguientes, en el orden geográfico mencionado: *Quouro lou ciel fa pan, / Se noun plou encuei, plou deman* (occitano), *Lorsque le ciel fait pain, / S'il ne pleut aujourd'hui, il pleut demain* (francés), *Núi che van a pan, faràn ploie tal doman* (friulano), *Cur cha'ls anguels fan pan [/] vain la plövgia fin damaun* (romanche), *Aria a pane [/] se non piove oggi pioverà domane* (italiano), *Cielo a pagnottelle* [bollos], *acqua a catinelle* (italiano), *Ciel fait a lana [/] a pievo ant' la smana; [/] Ciel fait a pan [/] o cha pievo ancoi o duman* (piamontés), *Quando o çe o bè faeto a pan, se no cièuve anchèu, cièuve doman* (ligur), *U celu bè fattu à pani, s'ellu ùn piove oghje, piove dumane* (corso), *Celi fattu à panni, [/] ó pióvi ôji, ó piovi dumani* (corso).

8 *Ceo escamento, ou chuvia ou vento* (varias localidades de la provincia de Pontevedra); el resto se localiza genéricamente en Galicia, sin concreción: *Ceo escamado, vendaval ó rabo, Ceo escamudo, tempo inseguro, Ceo escamudo, vendaval duro*.

2. Las consecuencias meteorológicas del cielo aborregado

Los refranes con «cielo aborregado» son, en todos los casos⁹, predictivos, y la predicción, muy mayoritariamente, suele ser de lluvia: de los 309 refranes con «cielo aborregado», 264 presentan también la asignación de «lluvia» en la base de datos. A estos hay que añadir 8 que se etiquetan con la categoría «lluvia fuerte, aguacero, chaparrón». Anotaremos la presencia del refrán irónico mallorquín: *Cel tavellat, dins tres dies eixut o banyat*, «cielo aborregado, en tres días seco o mojado».

Resulta asimismo interesante observar que 27 refranes predicen viento o vendaval, en algunos casos combinado o en disyuntiva con la lluvia (otros 4 predicen un viento en concreto, levante o siroco: dos catalanes, uno sin localización y otro en Mallorca; uno siciliano y uno castellano). Menos uno localizado en Calabria, otro en Sicilia y otro en Mallorca¹⁰, el resto son todos de las lenguas iberorromances occidentales: gallegos (8), portugueses (6), asturianos (4) y castellanos (8)¹¹. Los refranes portugueses no están geolocalizados, ni tampoco los castellanos, menos uno de ellos, localizado en Navarra. Es significativo que la cartografía precisa de los refranes gallegos los sitúa, de forma totalmente mayoritaria, en la costa (véase mapa 4). Lo mismo para los asturianos (solo uno carece de localización precisa dentro del dominio lingüístico). Parece, pues, que se trata de un paremiotipo marinero y, a falta de localización más precisa para los refranes insulares o el calabrés, de zonas donde el mar está a poniente¹².

Puesto que la predicción de lluvia es tan mayoritaria y su cartografía no tendría interés, nos centraremos en otras particularidades que individúan diversos paremiotipos dentro de este tipo general.

9 Solo para un refrán no se encuentra asignada la categoría «predicción»: el gallego *No ceo empedrado sementa o nabo*. Sin embargo, aquí la predicción se halla implícita: el cielo aborregado trae un tiempo (¿húmedo?) adecuado para plantar nabos. Aunque sí que ha sido asignado a las categorías de «predicción» y «lluvia», el refrán gallego *Ceo empedrado, queixón baleiro* lleva estas categorías implícitas: el cielo empedrado anuncia lluvia y, en consecuencia, las arcas de los comercios quedan vacías.

10 Además de otro catalán, sin más precisión, y otro francés, sin localización, y que no se sabe de dónde es genuino.

11 En realidad, la etiqueta lingüística «castellano» recoge 10 refranes; pero dos de ellos se localizan en Asturias, donde han sido registrados con expresión castellana.

12 Descartamos comentar los muy minoritarios que predicen nieve (4), mal tiempo genéricamente (2), etc.



Mapa 4. Predicción de viento o vendaval en Galicia.

2.1. El plazo de la predicción

Un gran porcentaje de los refranes con “cielo aborregado” implica la predicción de lluvia en un plazo determinado.

2.1.1. Plazo para mañana

De entre los refranes con cielo aborregado, 23 observan una previsión para el día siguiente; de ellos, 18 con geolocalización (búsqueda de las subcategorías «cielo aborregado» + «mañana (día siguiente al de hoy)» en la base de datos). Un número significativo de ellos corresponde al gallego: 11 refranes. Los restantes se encuentran repartidos con 2 castellanos, uno en catalán, occitano, francés, friulano, piemontés, ligur, abrucés, italiano en general; y, finalmente, 2 corsos. De los gallegos, uno prevé curiosamente buen tiempo para el día siguiente. Pero el resto predice lluvia, con un número significativo de los que indican «si no llueve hoy, lloverá mañana» (7 de los 11)¹³. También es una característica muy común en el conjunto de estos refranes en la Romania: 17 de los 23 tienen una formulación de ese tipo. Sin duda, el establecimiento del plazo para «mañana» ha venido propiciado por diferentes tipos de rima con la parte que designa el cielo aborregado: rima de los continuadores de LANA con MANEANA, de los de PANE CON DEMANE (como señalamos en la n. 7). Y estas dos rimas se reparten el espacio románico de acuerdo con las designaciones del día siguiente al de hoy: la primera, en las lenguas de la Península Ibérica; la segunda, en el resto¹⁴.

13 Los otros tres prevén lluvia directamente para mañana.

14 A excepción del refrán abrucés, con lana: *Cila a ttòppa dā lanā si nim bbiéuṽa ujjə, piéuṽa dumanə*.



Mapa 5. Predicción meteorológica para “mañana”.

2.1.2. Plazo en un día concreto (*distinto de mañana*)

En ParemioRom, 22 refranes presentan el cielo aborregado como predictor de un fenómeno meteorológico para un día concreto (dejando a un lado los que ya hemos visto en 2.1.1., que predicen para «mañana» o el día siguiente). Todos ellos se encuentran en el ámbito de la Península Ibérica (uno en Las Canarias), y una gran mayoría, 19, prevén la lluvia para el tercer día¹⁵.



Mapa 6. Predicción para el tercer día.

15 Solo dos refranes castellanos prevén lluvia a los cuarenta o noventa días. Y uno asturiano, de Somiéu [Somiedo], la prevé para el segundo día: *Cielu enladrilláu, a los dous días mocháu (suelu mocháu)*.

2.2. La imagen de la lluvia en cantidades que caben en un recipiente

Finalmente señalaremos un complemento a las «áreas parémicas» señaladas por Álvarez Pérez (2014: 27-28). Entre las consecuencias del cielo aborregado está la lluvia en una cantidad que se define por un contenedor, un recipiente (cántaros, cubos, calderos, etc.). Tal como indicaba Álvarez Pérez, la presencia de esta característica marca claramente dos áreas parémicas en la Península Ibérica: se halla ausente en el área occidental, pero se encuentra muy presente en el área oriental (catalán, y también aragonés). La cartografía de los 48 refranes que ofrecen esta imagen permite ver que se halla asimismo en la Península Itálica (el conocido *acqua a catinelle*, como segunda parte del refrán *Cielo a pecorelle...*).



Mapa 7. Consecuencia: agua a recipientes.

2.3. Consecuencias en el suelo y en la tierra

Como ya insinuaba Álvarez Pérez (2015: 40), el paremiotipo que podríamos formular como «Cielo aborregado [con cualquier participio continuador de -ATU] → suelo [*chan, chão, piso*] mojado» es propio de las lenguas ibéricas, pero no del catalán. En cambio, el paremiotipo «[Si en el cielo / Cuando en el cielo / En el cielo] borregos → en la tierra [*barro / pasta / charcos*]» es casi exclusivamente catalán entre las lenguas romances.

3. Conclusiones

A pesar de ciertas limitaciones, la explotación de la base de datos de Paremio-Rom desde una perspectiva geoparemiológica ofrece interesantes resultados. Solo con el análisis de un grupo de paremiotipos, hemos podido constatar cómo el gallego,

frente a sus vecinos románicos, presenta una originalidad en algunos de los aspectos estudiados (1.1.) y una personalidad distinta de la de las lenguas vecinas (1.2.). En otro caso comparte área con las zonas marineras del Atlántico (2.) o con las lenguas ibéricas en general (2.1.2.; particularmente con las ibéricas occidentales: 1.3., 2.3.); con todo, también es posible trazar áreas parémicas bien delimitadas en el interior de la Península Ibérica (2.2.; 2.3.).

Bibliografía

- ALGa = García, C. – A. Santamarina (dir.) (2003), *Atlas Lingüístico Galego. Volume IV. Léxico. Tempo atmosférico e cronolóxico*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Álvarez Pérez, X. A. (2014), «*Carapucho no Farelo, auga no pelo*: a xeografía dos refráns meteorolóxicos romances», *Cadernos de Fraseoloxía Galega* 16, pp. 19-40.
- Álvarez Pérez, X. A. (2015), «Distribución geográfica de los refranes: notas para el análisis geoparemiológico», *Anuari de filologia. Estudis de lingüística* 5, pp. 25-52.
- Gargallo Gil, J. E. (2011), «Refráns meteorolóxicos e atlas románicos, paremioloxía e territorio», *Estudos de Lingüística Galega* 3, pp. 31-50.
- Martín Vide, J. (2011), «¿Qué tienen de verdad los refranes meteorológicos?», in J. E. Gargallo (et al., eds.), *I proverbi meteorologici. Ai confini dell'Europa romanza*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 247-258.
- Veny, J. (2011), «Cel a cabassets, aigua a cantirets», in J. Tort i Donada (ed.), *De noms i de llocs. Miscel·lània d'homenatge a Albert Manent i Segimon*, Barcelona: Societat d'Onomàstica, pp. 479-491.

Variación gráfica na lírica profana galego-portuguesa: *T vs B, V**

HELENA BERMÚDEZ SABEL
Universidade de Santiago de Compostela

A lírica profana galego-portuguesa constitúe unha manifestación cultural que, máis de oito séculos despois do seu xurdimento, pode ser analizada desde múltiples perspectivas, nas que, con suma frecuencia, deben conxugarse necesariamente diversas disciplinas. Os resultados que presentamos nesta achega teñen como obxecto de estudo a variación gráfica que se constata entre o *Pergaminho Sharrer (T)* e os códices da rama italiana da tradición, é dicir, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)* e o *Cancioneiro da Vaticana (V)*, para cuxa comparación e análise se empregaron métodos computacionais.

A constitución da tradición manuscrita da poesía trobadoresca presenta aínda hoxe numerosas incógnitas. Non é o obxecto desta contribución expor as diversas hipóteses que, desde o pioneiro traballo de Carolina Michaëlis (1904), se foron elaborando a respecto das relacións de filiación entre os distintos testemuños que transmiten esta tradición literaria. No entanto, é pertinente dedicar unhas poucas liñas á problemática que o establecemento dun *stemma codicum* provoca na tradición obxecto de estudo, coa fin de contextualizar a nosa proposta metodolóxica baseada na colación.

* Este traballo foi realizado no marco do Programa de Formación del Profesorado Universitario (AP2012-4518) do Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Reducindo a extensa bibliografía ao respecto, pódense establecer dúas hipóteses principais. A primeira delas, proposta por Tavani (1967, 1969: 77-179, 1979, 1986: 63-82, 1988: 72-418), defende que a partir dunha colectánea inicial (o arquetipo ω) teríase realizado unha copia incompleta, identificada co *Cancioneiro da Ajuda* (*A*). Máis tarde, elaborárase outra copia (α) que ampliaba o contido do proxecto inicial inserindo novos textos e autores, da cal se farían dúas transcricións, unha na segunda metade do XIV (β , da que se conserva o índice, *C*), e outra do século XV (γ), da que derivaron, a través de diferentes interpósitos¹, os cancioneros italianos *B* e *V*. Esta proposta do estudoso italiano foi máis tarde simplificada (D'Heur 1974: 3-43; 1984: 23-34; Gonçalves 1976: 387-448; 1993: 627-32; Ferrari 1979: 27-142) e nela establécese que a *Tavola* (*C*) é o índice de *B* (Gonçalves 2007: 23-24). A respecto das relacións entre *B* e *V* argumentan que as concomitancias apuntan para un antecedente común², mais que as diverxencias non xustifican a existencia de dúas ramas distintas.

A posterior descuberta de *T* en 1990 desculpa que ningunha destas conxecturas contemple a vinculación de *T* cos cancioneros conservados. Non obstante, xa desde a descuberta deste fragmento se postulou a súa posíbel identificación co perdido *Livro das trovas de D. Dinis*, do que se preserva unha referencia indirecta grazas ao inventario da biblioteca de D. Duarte (Sharrer 1991: 17). A comparación das cantigas conservadas en *T* coa transcripción achegada polos apógrafos italianos levan a Sharrer a afirmar que «o arquetipo de *V* e *B*, pelo menos para as sete cantigas em discussão, andava muito perto da leitura que encontramos no pergaminho da Torre do Tombo» (1991: 18); de feito, estudos máis recentes exploran a proximidade existente entre os tres testemuños ofrecendo unha proposta de filiación³. Así pois, a íntima relación entre *T* e os cancioneros coloccianos xustifica, ao noso modo de ver, un estudo que utilice a colación de formas e signos para determinar as particularidades gráficas destes manuscritos.

Coa finalidade de poder contrastar os datos que se adquiren a través da colación en comparación con aqueles orixinados a partir da análise íntegra dun testemuño, elaboramos un primeiro gráfico (Figura I) para visualizar esta segunda posibilidade de estudo. Esta figura amosa a distribución das grafías <i>,</i> <y> e <j> en *T* de acordo

1 Nos estudos máis recentes, Tavani reduce o número de *codices interpositi* formulado inicialmente (vid. Tavani 1999).

2 Para un estudo sobre a diversidade dos materiais contidos no subarquetipo véxase Tavani (1969), Oliveira (1994) e unha aplicación concreta en Lorenzo Gradín (2012).

3 Véxase o estudo de Fernández Guiadanes «Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa» neste mesmo volume.

ao son que representan (consoante, vogal en posición de núcleo silábico ou segundo elemento dun ditongo decrecente).

j		y		i
núcleo silábico	ditongo	ditongo	ditongo	ditongo
				núcleo silábico

Figura I. Variación interna en *T*.

Tal e como se pode constatar neste gráfico, ⟨i⟩ é a grafía máis utilizada e rexístrase o seu uso en todos os contextos fonéticos, sendo a única das grafías estudadas que pode presentar un valor consonántico. Cun número de ocorrencias lixeiramente inferior a ⟨i⟩, o grafema ⟨y⟩ semella ser a grafía preferida nos encontros vocálicos en ditongo. Finalmente, o alógrafo ⟨j⟩ é a grafía que menos casos computa.

De eliminar todos os resultados en que *B* e/ou *V* utilizan a mesma grafía en contextos idénticos, a distribución en termos cuantitativos destas letras é completamente diferente (*cf.* Figura II).

En oposición aos datos recollidos na Figura I, ⟨i⟩ é neste gráfico a letra menos representada. O uso de ⟨j⟩, unha grafía que poderíamos considerar ocasional tendo en conta o seu uso no conxunto do testemuño tal e como amosa a Figura I, pasa a ser o elemento máis destacable deste segundo gráfico. Podemos afirmar, pois, que, da tríade estudada, ⟨j⟩ é a grafía que caracteriza este testemuño fronte a *B* e *V*, manuscritos que, na sección correspondente ás cantigas conservadas en *T* (isto é *B*524-529, *B*520a e *V*107-113), presentan un uso desa alografía practicamente inexistente.

O que este procedemento metodolóxico nos ofrece é a exclusión nas nosas análises cuantitativas das escollas gráficas «normais», é dicir, dos usos máis regulares. Isto permite que os datos reflectan as particularidades gráficas de cada testemuño, orientando os nosos estudos para as diverxencias existentes entre estes.

i		y		j
núcleo silábico	consonante	ditongo	núcleo silábico	núcleo silábico
	ditongo			ditongo

Figura II. Variación interna en *T* eliminando os casos comúns a *BV*.

Ofrecer o valor fonético dun grafema é apenas unha das múltiples posibilidades á hora de tentar discernir a motivación da escolla dunha grafía sobre outra. Como sabemos, a utilización do *i* cun descendente longo está inicialmente condicionada pola súa localización dentro da cadea gráfica (Sánchez-Prieto Borja 1998: 97), de aí que nos parecese oportuno ofrecer unha terceira figura na que se contemplase o contexto gráfico. Así, na Figura III represéntase a mesma casuística que mostrabamos na Figura II, é dicir, os resultados non coincidentes após a colación, mais obviando a información fonética en favor da descrición do contexto escritural. Concretamente, infórmase se o elemento precedente aos grafos obxecto de estudo era un *minim*, é dicir, un trazo curto, simple e vertical, propenso a confundirse cun *i* (Jonh 1992: 6)⁴.

Como era de esperar, a presenza de ⟨j⟩ parece estar motivada polo contexto gráfico, mais non deixa de resultar interesante que a utilización deste grafema mesmo chega a estenderse a outros contextos gráficos nos que non estaría a cumprir esa función «táctica», como así o demostra a ocorrencia única de *pudj* en *T5* (*B528, V111 pudj*). Debido ao carácter fragmentario e deteriorado do obxecto físico que analizamos, sería imprudente, no entanto, postular que a condición de elemento final da cadea gráfica tamén é un contexto favorábel á presenza de ⟨j⟩ neste testemuño.

4 Na escrita gótica, a propia palabra *minim* estaría representada co uso de dez *minims* practicamente iguais. Esta circunstancia xustifica o desenvolvemento de diversas técnicas escriturais que delimitasen os caracteres coa fin de evitar anfiboloxías (Sánchez-Prieto Borja 1998: 115).

j		y	i
minim	non	non-minim	non-minim
		minim	

Figura III. Variación interna segundo o contexto gráfico eliminando os casos comúns a *BV*.

Este terceiro gráfico tamén pode ser utilizado para argumentar que os casos en que *T* utiliza ⟨y⟩, fronte ao ⟨i⟩ de *BV*, non están influenciados pola precedencia dun *mi-nim*, do que se conclúe que ⟨y⟩ non funciona exactamente como alternativa a ⟨j⟩. Polo tanto, a preferencia deste grafo podería obedecer á función fonética, o que significa que *T* prefire ⟨y⟩ como segundo elemento nos ditongos, e que, pola contra, a rama italiana da tradición, no que afecta ás sete cantigas de Don Denis, ofrece maior flexibilidade á hora de representar graficamente a vogal anterior fechada na mesma posición.

Xunto co obxectivo de determinar certas particularidades gráficas de *T*, a finalidade principal desta contribución era a de presentar as vantaxes que nos ofrece a realización de análises que partan do contraste dos testemuños. Por unha banda, podemos defender a metodoloxía seguida argumentando unha maior practicidade, pois a limitación do obxecto de estudo ao fenómeno da variación delimita o noso corpus de traballo, facendo que este sexa máis abranguíbel; por outra, a imaxe que creamos a partir desta delimitación non perde validez filolóxica. Elimínanse os usos que, debido á súa repetición nos diferentes testemuños, podemos considerar «habituais», facendo que a nosa atención se centre con maior precisión nas escollos que caracterizan cada un dos manuscritos dentro da tradición da que fan parte. A análise das diverxencias é un dos indicadores ao noso dispor para dar conta de determinados aspectos xenéticos e de filiación. No que respecta ás grafías analizadas, as diferenzas computadas son as esperábeis tendo en conta a disparidade da práctica escritural existente entre un *scriptorium* ibérico medieval —probabelmente, o escritorio rexio de Don Denis

(Sharrer 1993: 534)— e a diversidade de mans que participaron no *scriptorium* Curial do século XVI na confección dos apógrafos italianos (Ferrari 1993a, 1993b). Unha ampliación do estudo achegaría unha descrición máis exacta do antígrafo de *B* e *V* que nos permitise establecer con maior precisión as relacións de filiación que configuraron a tradición manuscrita obxecto de estudo.

Bibliografía

- D'Heur, J.-M. (1974), «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Générale et au Corpus des troubadours», *Arquivos Do Centro Cultural Português* 8, pp. 3-43.
- D'Heur, J.-M. (1984), «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», *Boletim de Filologia* 29/2, pp. 23-34.
- Ferrari, A. (1979), «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.
- Ferrari, A. (1993a), «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», in G. Lanciani - G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 119-123.
- Ferrari, A. (1993b), «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», in G. Lanciani - G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- Gonçalves, E. (1976), «La tavola collociana *Autori Portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- Gonçalves, E. (1993), «Tradição manuscrita da poesia lírica», in G. Lanciani - G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 627-632.
- Gonçalves, E. (2007), «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», *eHumanista* 8, pp. 1-27.
- Jonh, J. J. (1992), «Latin Paleography», in J. M. Powell (ed.), *Medieval Studies: An Introduction*, Syracuse University Press, pp. 3-81.
- Lorenzo Gradín, P. (2012), «Orden y desorden en el cancionero B», *Romanic Review* 102, pp. 27-47.
- Michaëlis, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle: Max Niemeyer [reimpreso en *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.]

- 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.
- Rio Riande, M. G. del (2011), «Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el Cancionero del rey Don Denis», *eHumanista* 18, pp. 287-306.
- Sánchez-Prieto Borja, P. (1998), *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco Libros.
- Sharrer, H. L. (1991), «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas — uma descoberta», *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-29.
- Sharrer, H. L. (1993), «Pergaminho Sharrer», in G. Lanciani - G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 534-536.
- Tavani, G. (1967), «La tradizione manoscritta della prima lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina* 27, pp. 41-94.
- Tavani, G. (1969), *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica: problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizione dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1979), «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medioevo Romanzo* 6, pp. 372-418.
- Tavani, G. (1986), *A Poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- 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.

Vers longs de <7'+7'> et formes affines dans la poésie lyrique des *trobadores*

DOMINIQUE BILLY

Toulouse II, Université Jean Jaurès

1. Retour sur la *lex Mussafia*

1.1. Une «loi» paradoxale¹

Spaggiari (1982) et Fassanelli (2012) ont permis de mieux cerner la diffusion de la «loi de Mussafia» dans la lyrique profane galégo-portugaise, qu'il conviendrait de restreindre, selon la seconde, aux seuls cas où un vers masculin de n syllabes a pour correspondant dans un autre couplet un vers féminin de $n - 1$ syllabes (la posttonique vient alors combler le manque apparent), ce que Spaggiari montrait au demeurant déjà clairement dans son introduction, avant d'orienter abruptement son propos vers l'existence d'un «sistema versificatorio alternativo» (p. 18). De fait, la seule *loi* à laquelle Mussafia faisait référence était celle de l'isorythmie commune qui veut que la reprise d'une même mélodie respecte la cadence finale: «Legge questa, come ognun sa, costante nella lirica provenzale, dalla quale senza dubbio la tolsero i Portoghesi»

1 Sauf indication contraire, les incipits comme les textes sont cités d'après *LPGP*. Nous reconstituons les vers longs si nécessaire (T22,19; T70,7; T72,3; T83,11; T85,13; T109,3; T120,52; T136,8; T141,1).

(Mussafia 1983 [1895]: 304). C'est à C. Michaëlis de Vasconcelos (1896: 316) que nous devons le nom de *lex Mussafia* pour désigner la neutralisation de l'opposition rythmique des cadences.

Dans cette contribution, nous distinguerons formellement les « bases » métriques composées par l'emploi de barres obliques /.../; les formes spécifiques qui les illustrent et leurs variantes arythmiques ou hétérogoniques par des coins <...>².

1.2. Cadre théorique

Comme on le sait, les troubadours associent assez souvent des vers de 7/8 syllabes, comme on peut le vérifier dans le *Répertoire* de Frank³, combinaison significative d'un type de versification particulier, reposant sur la *paritas sillabarum*, clairement illustré par le *Breviari d'amor* (ou *Le Voyage de Saint Brendan* chez les trouvères). Le fait que, dans la poésie lyrique occitane, cette alternance ne se présente pour ainsi dire jamais dans l'espace interstrophique⁴ (les innombrables pièces à *coblas unissonans* n'étant naturellement pas en cause), montre que le type de cadence, oxytone ou paroxytone, est étroitement lié à la musique, la reprise d'une mélodie requérant l'isorythmie des cadences, comme on peut l'observer également dans le cadre de l'isométrie usuelle: ainsi, les pièces qui associent librement décasyllabes masculins et décasyllabes féminins ne les substituent pas pour autant les uns aux autres dans l'interstrophie lors d'un changement de rimes. La liberté relative aux cadences que le mètre autorise, qu'A. Menichetti désigne sous le nom d'*allotropia*, à propos de l'*endecasillabo* (à cadence *sdrucchiola, piana* ou *tronca*)⁵, se trouve abolie par la reprise d'une même mélodie.

Mölk et Wolfzettel (1972: 28-29) ont pu caractériser deux traitements distincts portant également atteinte au principe d'isostrophie, que C. Michaëlis de Vasconcelos, au demeurant, distinguait déjà, sans leur donner de noms spécifiques:

2 Nous ne prenons pas ici en compte le cas de *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* de Joan de Gaia (T66, 3; 15'a16'a17'B, 6 s).

3 Frank 1953, 1957: II, 38-40.

4 Il y a en effet une exception très particulière dans une *canso* de Guilhem de Saint-Didier (PC 234,5), dont la mélodie ne nous est malheureusement pas parvenue (voir Sakari 1956: 30-31). Deux *cansos* en étroit rapport d'imitation, Blacasset 96,7a et Peire Bremon 330,12, ne diffèrent formellement que par l'alternance des vers de 7' et 8 syllabes dans la partie frontale: 8a7'b7'b8a et 7'a8b8b7'a (voir Di Luca 2008: 207).

5 Cfr. Menichetti 1993: 109-110; il n'a en vue que l'isométrie usuelle.

1°) l'*hétérogonie* (§ 44), comme l'alternance 7'/7, dans les «chansons d'un seul schéma de rimes, dont les rimes changent cependant, dans une ou plusieurs strophes, de genre». Il s'agit ici du «System I» de Michaëlis (col. 309)⁶;

2°) l'*isosyllabisme arythmique* (§ 46), qui correspond à la *lex Mussafia* (ex. 8/7'), soit le «System II» de Michaëlis de Vasconcelos.

Spaggiari (1982: 17), qui ignore cette terminologie, rappelle que, selon *Mussafia*, les vers affectés par le premier phénomène (type 7'/7) constituent une infraction à la règle d'isorythmie⁷, se laissant aller à ajouter qu'elle serait «paragonabile per gravità ad un'ipometria di due sillabe o all'intrusione di un decasillabo in un testo di ottosillabi», ce que *Mussafia* ne dit pas; elle donne par contre le second pour une interprétation parfaitement légitime de ladite règle, là où *Mussafia* (p. 313) parle bien d'une «deviazione rispetto alla desinenza», soumise à une simple règle arithmétique : en effet, pour apporter une solution satisfaisante au nombre de syllabes, la *lex Mussafia*, n'en constitue pas moins une déviation par rapport à la règle d'isorythmie, ce qui explique sa faible fréquence. Du commentaire de Spaggiari, il ressort clairement que la *lex Mussafia* ne concerne pas les systèmes de versification eux-mêmes —pour lesquels l'alternance 8/8' ou 7'/7 est la plus naturelle (et de loin la plus répandue)—, mais la seule question de l'isomorphie des couplets soumis au retour d'une même mélodie. Des principes réguliers dans le cadre de l'isométrie deviennent ainsi, dans le cadre de l'isostrophie, des traitements déviants, soit au niveau du nombre de syllabes chantées (7 ou 8 syllabes), soit au niveau du placement de l'accent tonique (tantôt sur la 7^e, tantôt sur la 8^e):

	<i>Allotropie</i>	<i>Altérations de l'isostrophie</i>
7'/7	Isométrie commune	Hétérogonie
7'/8	Isométrie arithmétique	Isosyllabisme arythmique (<i>lex Mussafia</i>)

6 On notera que le phénomène est parfaitement légitime dans le cadre d'une poésie strophique non lyrique.

7 *Mussafia* (1983: 309) précise que cette «irregolarità» ne trouve aucune excuse.

Ainsi, dans Fernan Fernandez Cogominho, *Amiga, muit' á que non sei* (T40,2):

I	a8	b8	b8	a8	C8	C8	(160:340)
II	a7'	b8	b8	a7'	C8	C8	(160:420)
III	a8	b7'	b7'	a8	C8	C8	(160:409)
<i>f</i>					c8	c8	

on observe deux phénomènes distincts: 1°) l'isométrie arithmétique qui règle l'alternance 7'/8 au sein de la strophe (couplets II et III); 2°) la *lex Mussafia*, qui règle l'alternance 7'/8 d'un couplet à l'autre, au niveau de la rime a comme de la rime b. Spaggiari ne distingue pas les deux phénomènes lorsqu'elle parle de «parità sillabica a oltranza».

1.3. Un vers simple redoublé?

La *lex Mussafia* n'en soulève pas moins une difficulté particulière, qui est de savoir comment fonctionne l'isosyllabisme arithmétique. En travaillant sur les 24 pièces alternant des vers de 7'/8 syllabes, parmi les 62 cas d'application de la *lex Mussafia* recensés par Fassanelli, nous dénombrons 169 octosyllabes masculins et 156 heptasyllabes féminins: les deux mesures semblent par conséquent globalement équivalentes, la substitution allant aussi bien dans un sens que dans l'autre (7' > 8 ou 8 > 7')⁸. Ceci n'ôte du reste rien de leur caractère déviant, la norme allant clairement à l'isorythmie sur l'ensemble du corpus des *trobadores*: c'est ainsi que Don Denis emploie de façon exclusive l'octosyllabe masculin dans 27 pièces, l'heptasyllabe féminin dans dix, l'un et l'autre sans substitution dans cinq, la *lex Mussafia* n'étant présente que dans trois ou quatre autres⁹. Les *trobadores* n'usent de la *lex Mussafia* que de façon occasionnelle, mais quand ils en usent pour le mètre simple, c'est de façon tout à fait libre, au point qu'on ne peut affirmer si la base est vraiment l'octosyllabe masculin plutôt que l'heptasyllabe féminin. Mais qu'en est-il des vers longs dont les membres sont basés sur l'une ou/et l'autre de ces deux formes? Les formes en concurrence y sont-elles

8 Avec au demeurant une grande variation: dans T73,1 de Johan Mendiz de Briteiros c'est un vers sur six qui est un octosyllabe masculin; dans T70,51 Johan Garcia de Guilhade ou T148,16 de Roi Queimado, la proportion passe à quatre vers sur cinq.

9 Fassanelli (2012) ignore le cas d'*Assi me trax coitado* (T25,16) dont les vers II.5-6 adoptent une rime féminine contrairement aux vers correspondants de I et III: *se mi nom val a que em forte / ponto vi; ca ja da morte*.

vraiment équivalentes? Quel est le rapport entre les vers composés de deux hémistiches égaux et les vers simples correspondants : s'agit-il au sens propre de *versi doppi*, comme le suggèrent les quelques *cantigas de refrán* dont le refrain est constitué de vers équivalents aux hémistiches des vers longs¹⁰ ?

1.4. La question de l'hémistiche

La tradition éditoriale, reflétée dans les fiches du répertoire de Tavani, est à cet égard révélatrice: les vers longs de certaines pièces ont en effet été édités par tel ou tel en vers courts, avec passage à la ligne à chaque hémistiche, qu'ils fussent ou non rimés, leur reconnaissant ainsi une certaine équivalence métrique, et l'on se souviendra que Mussafia lui-même pensait qu'il convenait de voir dans les premiers hémistiches des vers non rimés ([1983 : 317-318]). Fassanelli¹¹ estime quant à elle que, «In taluni casi infatti, come avviene per *Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor* (22,13), segnalato da Spaggiari e Beltrami come un esempio di parità sillabica a oltranza, la lettura in versi lunghi annulla qualsiasi tipo di irregolarità o anomalia metrica». Une anomalie telle que 8n 7'a (n non rimé) se trouverait ainsi abolie par la reconstitution du vers long sous-jacent (15'a). La *lex Mussafia* affecte incontestablement les *unités métriques constitutives* du vers césuré, qu'elles soient ou non rimées, non le mètre en son entier, pouvant affecter aussi bien les premiers hémistiches que les seconds: on peut par conséquent observer aussi bien <8+7'> que <7'+8> comme formes alternatives de <7'+7'>, et l'on doit naturellement envisager l'éventualité d'une double modification en <8+8>. On ne perdra pas de vue toutefois que, bien qu'on ait pu établir un parallélisme entre césure épique et *hétérogonie* d'un côté, entre césure lyrique et *isosyllabisme arythmique* de l'autre (Lote 1949, I: 195-207), cette relation n'a rien de symétrique:

1°) tant en occitan qu'en français, le décasyllabe commun suit très régulièrement la règle allotropique de l'isosyllabisme commun: la variété féminine présente toujours une syllabe surnuméraire, la forme masculine donnant la mesure du vers (10/10');

10 Voir les schémas 16aa8BB (T37:2-3), 16aa7'BB (T37:4-5) et 15'aa7'BB (T37:12-18) ; 15'aa8BB n'est pas attesté.

11 Au § 5 de Fassanelli 2012, n° 2-4. Rappelons que Mussafia lui-même pensait qu'il convenait de voir dans les premiers hémistiches des vers non rimés (1983 [1895]: 317-318); cf. F. Brugnolo, dans son introduction à Mussafia (1983 [1895]: p. 304).

2°) la césure masculine y est par contre la règle (9 vers sur 10), et la césure lyrique y est le traitement normal des coupes féminines (système 4/3'), loin devant les coupes enjambantes ou même élidées (dans l'alexandrin où la césure épique est de rigueur, l'hémistiche subit le même traitement que la fin de vers).

3°) la cadence finale du vers ignore par contre ce traitement arhythmique.

Nous constaterons que, dans la « base » métrique /7'+7'/ qui nous intéresse plus spécialement ici, c'est très précisément l'inverse qui se présente: la forme paroxytone est la règle (<7'+7'>), la forme oxytone l'exception, plus souvent encore à la césure (<8+7'>) qu'à la rime (<7'+8>) (sans parler du traitement symétrique <8+8>).

2. La base /7'+7'/ employée sans variantes

La forme <7'+7'> est le plus souvent employée uniformément. On la trouve ainsi dans diverses *cantigas de amigo*, par Bernal de Bonaval (T22,19; 15'aa7'BBBB, 3 s), Fernand' Esquio (T38,6; 15'aaa14'B10'B, 3 s), Fernan Rodriguez de Calheiros (T47,7; 15'aa7'BB, 3 s), Johan Garcia de Guilhade (T70,7; 15'aa7'BB, 2 s), Johan Lopez de Ulhoa (T72,8; 15'aaBB, 3 s), Johan de Requeixo (T67,3; 15'aa7'BBB, 4 s), Juião Bolseiro (T85,5; 15'aa7'BB, 3 s — T85,13 [satirique]; 15'aa7'B15'B7'BB, 4 s), Pero da Ponte (T120,52; 15'aa9B9'C9'B, 4 = 2 d + 2 s), Pero de Veer (T123,3; 15'aa7'BB, 1 c.); dans des satires personnelles: Johan de Gaia (T66,3; 15'a16'a17'B, 6 s [17' = 8'+8']) ou Pero Viviaz (T136,8; 15'aaaBBB, 3 s); politiques: Alfonso X (T18,17; 15'aabb, 3 s) ou Pero Gomez Barroso (127,2; 15'aaB, 4 s); ou sociales: Pero da Ponte (T120,45; 15'aa7'BB, 4 s).

Quelques pièces posent des problèmes spécifiques qu'il conviendrait d'examiner en détail, du fait d'un certain anisosyllabisme ou d'autres irrégularités: ainsi, dans la satire sociale d'Alfonso T18,43 (15'aaa7'BB, 3 s), avec un vers de <8'+6'> selon le texte de Paredes (2010: 103): *trilhá-las-edes [ena] pia, con esses ca[l]canbares* (III.2), à partir de la seule leçon problématique conservée de B (ms. : *t'lhadas ed's pia com esses ca canhr's*). Voir aussi la *cantiga de amigo* T141,1 de Rodrigu'Eanes Redondo (7'ab15'b7'ba15'a, 3 s [dobre 1/6]), avec un vers hypermétrique de <8'+8'>: *e por esto são certãa, amiga, que por vós chorava* (III.6); la *cantiga de escarnio* T63,62 de Johan Airas (15'aa7'BB, 2 s) dont le vers II.2 a vraisemblablement la forme <8+7'> plutôt que <7'+8'> (*e eu vou quando o chaman, mais rogu' eu a Santa Maria*, soit avec synalèphe

entre *quando o, mais* occupant alors la huitième position)¹²; la satire politique T16,1 de Airas Peres Vuitoron (15'aabb, (2) + 10 s), avec un certain anisosyllabisme.

3. Base /7'+7'/ et *lex Mussafia*

3.1. Seconds hémistiches

Le changement de rimes peut être responsable de la modification du second hémistiche, avec la substitution <7'+8> à <7'+7'>, à moins que ce ne soit l'inverse, tout le problème étant dans l'identification de la base. Ainsi, dans *Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo* de Johan de Requeixo (T67,4; 15'/16aa7'BB, 3 s), le premier couplet présente des rimes féminines, les deux autres des masculines:

- | | | |
|--------|--|---------|
| I.1. | Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo | <7'+7'> |
| I.2. | e venho d' el namorada por quanto falou comigo, | <7'+7'> |
| II.1. | Leda venho da ermida e d' esta vez leda serei, | <7'+8> |
| II.2. | ca falei con meu amigo, que sempre muito desejei, | <7'+8> |
| III.1. | Du m' eu vi con meu amigo vin leda, se Deus mi perdon, | <7'+8> |
| III.2. | ca nunca lhi cuid' a mentir por quanto m' ele diss' enton, | <8+8> |

Les formes <7'+8> étant majoritaires, on serait tenté de s'interroger sur l'existence d'une base masculine /7'+8/ par ailleurs attestée, si ce n'est que la pièce commence sur deux couplets parfaitement alignés sur le modèle symétrique dominant /7'+7'/, et que le *trovador* utilise la forme <7'+7'> de façon exclusive dans T67,3, alors qu'il ne présente <7'+8> nulle part ailleurs. On peut en outre observer dans le dernier couplet la présence d'une césure masculine, avec la forme <8+8> (III.2).

3.2. Premiers hémistiches

Le phénomène que nous venons d'observer dans le dernier vers long de Johan de Requeixo se retrouve dans quelques pièces plus régulières, à base /7'+7'/. La *can-*

12 Cette hypothèse implique une dissymétrie avec le vers I.2: *per boa fe, que mi chaman; mais a Nostro Senhor rogo*. On comparera néanmoins avec ce vers de T120,7: *non est rei nen conde, mais é-x' outra podestade* (<7+6'>), dans un contexte de vers coupés /6'+6'/. Rodríguez (1980: 313-314) voit dans notre vers une forme <6'+8'>, et dans le précédent (II.1) une forme <8'+6'>, en effectuant la synalèphe dans *todo o dia*, au motif que *Joan* est régulièrement bisyllabe: *Veen Joan Airas chamando per aqui todo o dia*.

tiga de escarnio d'Alfonso X *Don Gonçalo*, *pois queredes ir d'aqui pera Sevilha* (T18,14 ; 15'aaa, 12 s) présente ainsi sept fois la forme <8+7'> sur les 36 vers qui la composent, avec un premier hémistiche terminé sur *Alcalá, perder, morrer, vós, mal, dizer* (2 fois), comme au v. II.2: *e depois ir a Alcalá se[n] pavor e se[n] espanto...*¹³

4. Base /7'+7'/ et hétérogonie

4.1. Seconds hémistiches

Les deux seules fois où Johan Servando utilise la base /7'+7'/, c'est en recourant à l'hétérogonie, substituant occasionnellement une forme accourcie <7'+7'> à la forme normale <7'+7'>, dans l'adoption d'une rime masculine. Ainsi du troisième couplet de *Ora van a San Servando donas fazer romaria* (T77,19; 15(')aa7'B, 4 s), dont une version moins ample nous est également parvenue¹⁴: *Tal romaria de donas vai alá, que non á par*, etc. Le phénomène se retrouve dans le dernier couplet de *Donas van a San Servando muytas oj' en romaria* (T77,9; 15(')aa7'B, 3 s)¹⁵. Fernan Rodriguez de Calheiros procède de même dans les couplets pairs de *Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via* (T47,8; 15(')a15(')a7'B7'B, 4 a), distribution régulière qui s'explique par la structure parallélistique adoptée (I.2 → III.1 et II.2 → IV.1). On a vu que ce *trobador* utilisait de façon très régulière la base /7'+7'/ dans une autre *cantiga de amigo*, avec la même structure strophique (T47,7). Voir aussi Airas Paez T15,3 ci-dessous.

4.2. Premiers hémistiches

On trouve par contre des césures masculines chez deux *trobadores* dans l'unique pièce utilisant la base /7'+7'/ que l'un comme l'autre nous a laissée. Dans *Por ve-lo namorado que muit' á que eu non vi* d'Airas Paez (T15,3; 14'/15(')aa8'B, 3 s), qui pré-

13 À noter que III.2 est exceptionnellement hypométrique, rectifié par J. Paredes (2010:125) avec l'émendation de Lapa «para mantener la isometría», au prix d'une leçon métriquement problématique (6'+8'): *e poren vo-lo juro muit[o] a firmes e afio*. Une lacune au premier hémistiche serait plus défendable (cf. le texte de Michaëlis, *e por-en [eu] vo'-lo juro*). Le vers II.1 est également problématique: *E ir podedes a Libira e torceredes ja quanto*.

14 T77,9, qui ne contient que les trois premiers couplets, avec quelques variantes. Une leçon hypermétrique au vers III.2: *e fora-m' eu oje con elas, mays non em queren leyxar*.

15 Le premier hémistiche de III.2 est hypermétrique: *e fora-m' eu oje con elas, mays non em queren leyxa*.

sente des rimes masculines aux couplets I et III et une féminine au II^e, on ne trouve qu'un seul premier hémistiche masculin: *Por que sei ca mi quer ben e por que ven i cuitado* (II.1). Il en résulte une hypométrie apparente, avec un vers de <7+7'> = 14' au lieu du <7'+7'> = 15' attendu. On notera au passage que la norme descriptive des vers actuellement en usage pourrait suggérer la coexistence de deux mètres différents de 14' et 15' syllabes, là où il n'y en a bien entendu qu'un seul, que nous noterions /7(°)+7(°)/ (la parenthèse indiquant la présence optionnelle —mais préférée— d'une posttonique).

Les rimes sont uniformément féminines dans la satire politique *Don Foão, que eu sei que á preço de livão* d'Afonso Mendez de Besteiros (T7,4; 14'a15'aa10BB, 3 s)¹⁶, mais le premier hémistiche des couplets est un heptasyllabe oxyton, repris en anaphore. Il en résulte ici encore une hypométrie apparente, avec un vers de <7+7'> = 14', ce qui met à nouveau en évidence le caractère artificiel de la caractérisation des mètres en usage. Nous avons dans ces deux cas affaire à un phénomène apparenté à la césure épique qui s'observe aussi bien dans le décasyllabe épique que dans l'alexandrin français, à ceci près qu'ici, la coupe féminine est la règle, la masculine l'exception: la nature paroxytone du premier hémistiche semble bien un trait définitoire du mètre galicien.

4.3. Une base /7'+7'/

Trois *trovadores* recourent, de façon exclusive, à une forme masculine <7'+7'>: toute la question est de savoir quel est le rapport de ces vers avec la base /7'+7'/, mais cette uniformité de traitement incline à penser qu'il existe bel et bien une base spécifique /7'+7'/ terminée sur un temps fort, qui doit se justifier sur des critères rythmiques précis subordonnés à la musique, comme dans le cas de la base /8+8'/. On la trouve chez Airas Carpancho, dans *Tanto sey eu de mi parte quanto do meu coração* (T11,13; 15aa7'B, 4 s¹⁷). Juião Bolseiro, qui utilise ailleurs la base /7'+7'/, à deux reprises (dans T85,5 et 13), y a recours dans *Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti* (T85,15; 15aa7'BB, 2 s); le vers II.1 y applique la *lex Mussafia* au premier hémistiche: *Nen perderan os olhos meus chorar nunca, nen eu mal* (<8+7'>). Pero da Ponte, qui connaît également la base /7'+7'/ (T120,45 et 52), l'utilise dans le refrain d'une satire person-

16 Il convient de relever le parallélisme des couplets dont les premiers hémistiches sont repris à l'identique. Celui de I-III.3 nécessite la diérèse dans *viu* (*sol que viu os genetes*).

17 Le vers IV.2 a un premier hémistiche hypomètre: *ca sey ben de mba madre*.

nelle (T120,19: *García López del Faro*; 7'abab15CC, 3 s)¹⁸. Johan Zorro en use dans le refrain de *Quen viss' andar fremosiã* (T83,11; 7'abba15CC, 3 s.).

5. Bases spécifiques ou alternatives (?)

5.1. La base /7'+8/

Trois poètes adoptent uniformément la forme <7'+8>, Johan Soarez Coelho dans *Fremosas, a Deus louvado con tan muito ben como oj' ei* (T79,24; 16aa7'b, 1 c.)¹⁹, Vasco Fernandez Praga dans *Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer' eu mui gram ben* (T151,3; 16aa7'BB, 3 s) et Nuno Treez dans *Estava m' en San Clemenco, u fora fazer oraçon* (T110,2; 16aa9'B, 6 a²⁰). Aucun de ces poètes n'utilise ailleurs les bases /7'+7'/ ou /8+8/ de façon uniforme. On peut donc penser qu'il s'agit ici d'une forme spécifique dont les cadences rythmiques différenciées sont recherchées pour elles-mêmes, si ce n'est que la *lex Mussafia* se présente chez Nuno Treez, dans *Non vou eu a San Clemenco orar e faço gram razon* (T110,3; 16/15'aa7'BB, 6 s) dont le sixième et dernier couplet substitue une rime féminine à la masculine attendue: *En mi tolher meu amigo filhou comigo perfia...*²¹ Nous avons déjà vu que ce traitement antirythmique pouvait, dans une distribution équilibrée, présenter une troublante ambiguïté, à propos de *Fui eu, madr', en romaria* de Johan de Requeixo (voir supra, § 3.1).

On ne peut par contre nier à cette base une certaine parenté avec celle de /8+8/ syllabes, comme semble en témoigner la présence d'un vers <8+8> parmi des formes <7'+8> dans T67,4 de Johan de Requeixo, après il est vrai les deux vers <7'+7'> du premier couplet (voir supra, p. 000). La *cantiga de amigo* de Vasco Gil T152,3 (16aa7'BB, 3 s) qui ne connaît pas plus que les précédents l'emploi un tant soit peu systématique des bases /7'+7'/ ou /8+8/ donne le même sentiment, avec trois vers <8+8> à césure masculine contre trois vers <7'+8> à césure féminine, mais il s'agit du même hémistiche repris en anaphore:

18 Nous nous basons sur le texte de S. Panunzio (1992: 152). À noter que Pero da Ponte utilise la forme inverse <7+7'> dans le refrain d'une autre satire, *Quand' eu d' Olide saí* (T120,40), dont le couplet proprement dit est un sizain d'heptasyllabes masculins à rimes alternées, là où celui de *García López* est composé de quatre heptasyllabes féminins, également à rimes alternées.

19 Cette pièce, il est vrai, ne nous est connue que par une seule *cobla*, ce qui ne nous fournit que deux vers (l'heptasyllabe devait assurer la fonction de refrain).

20 Structure parallélistique ramenant les rimes selon un schéma ternaire (ABCABC).

21 Forme: 16a16a7'B7'B, 6 s; VI 15'a15'a7'B7'B. Les couplets V-VI scindent le grand vers en deux avec une rime brisée, en *ade* (V) ou *igo* (VI). Tavani ignore la structure en vers longs (Fassanelli 2012: § 5).

- | | | |
|--------|--|--------|
| I.1. | Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coraçõn, | <7'+8> |
| I.2. | que é coitado por mi, se Nostro Senhor vos perdõn, | <8+8> |
| II.1. | Irmãa, o meu amigo que sei que me quer maior ben | <7'+8> |
| II.2. | si nen ca seu coraçõn, fazedo por mi ùa ren: | <8+8> |
| III.1. | Irmãa, o meu amigo, que mi quer melhor ca os seus | <7'+8> |
| III.2. | e que morre por mi, que vos amostr' o vosso Deus, | <8+8> |

Cette pièce pourrait ainsi fort bien recourir à une base /8+8/ avec l'application à l'hémistiche de la loi de Mussafia, marginale mais mise en relief tant par son emploi dans l'incipit, comme chez Bernal de Bonaval (voir infra), que par celui de l'anaphore.

5.2. La base /8+8/

La forme <8+8> est employée de façon exclusive par deux *trovadores*, dans des *cantigas de refrán*, *Ando coitado por veer/ un ome que aqui chegou* de Johan Perez de Ulhoa (T72,3; 16aa8BB, 4 + (2)²²) et *Pois mi dizedes, amigo, ca mi queredes vós melhor* de Bernal de Bonaval (T22,13; 16aa8BB, 4 c.), qui recourt une fois sur quatre à l'isosyllabisme arythmique dans les premiers hémistiches (<7'+8>), dont l'incipit (trois vers sur huit). Ces écarts mis de côté, il existe sans doute une base /8+8/ employée sans variantes féminines, ce qui attesterait d'une structure rythmique particulière recherchée pour elle-même, avec un temps fort sur les huitième et seizième positions, dont l'utilisation marginale suffit à montrer qu'il s'agit d'une solution particulière sortant des canons métriques habituels de la poésie lyrique profane qui privilégie de façon très nette la base /7'+7'/, là où l'emploi de l'octosyllabe rimé est pourtant courant. On notera toutefois que Bernal de Bonaval et Johan Perez de Ulhoa n'en connaissent pas moins la base /7'+7'/, comme on l'a vu au § 2 (respectivement T22,19 et T72,8). La base se retrouve peut-être dans une pièce de Nuno Rodrigues de Candarei (T109,3: *En que grave dia, senhor, que me vos Deus fezo veer!*), si ce n'est que sa forme fragmentaire n'est pas sans laisser planer quelques doutes sur la structure exacte de cette *cantiga de amor*²³.

22 *LPGP*, p. 470, imprime les distiques sur quatre lignes, sans tenir compte de l'absence de rimes aux hémistiches, ce qui donne une strophe uniforme d'octosyllabes (8 nanaBB).

23 16aa8abab? T229:1; 37:1 et 50:1; *LPGP*, p. 699, adopte la forme partiellement rimée 8 abcbadad.

6. Conclusion

Quand il n'y est pas évité, l'isosyllabisme arythmique se prête dans le cadre des vers simples de 7/8 syllabes à une alternance parfaitement libre, ce qui semble lié au fait que, très souvent, les pièces concernées recourent parallèlement à l'isométrie arithmétique²⁴; il ne faut en effet pas oublier que les pièces qui utilisent de façon absolument homogène l'octosyllabe masculin ou l'heptasyllabe féminin sont majoritaires, ce qui montre que la cadence des vers n'est le plus souvent pas indifférente aux *trobadores*. Mais il en va différemment pour les vers longs, où la base /7'+7'/ est de très loin la plus répandue, avec un isosyllabisme arythmique nettement réduit, où l'hémistiche masculin de 8 syllabes apparaît comme une variante exceptionnelle, et donc antirythmique de l'hémistiche féminin: à l'évidence, cette base a une particularité rythmique importante du point de vue musical. La base /8+8/ est par contre très marginale, ce qui est d'autant plus remarquable que l'octosyllabe masculin est particulièrement répandu dans ce corpus. Seule exception, chez Johan de Requeixo (T67,4), la *lex Mussafia* qui peut s'observer dans le vers long semble être aussi libre que dans le cas de l'octosyllabe simple, avec quatre cas de <7'+7'>, trois de <7'+8> et un de <8+8>, au point que l'on peut y voir, en théorie du moins, le redoublement de l'octosyllabe arythmique (7'/8), si ce n'est l'existence avérée d'une troisième base, /7'+8/, chez Johan Soarez Coelho, Vasco Fernandez Praga et Nuno Treez. Il est remarquable de constater que tous les *trobadores* qui témoignent de la *lex Mussafia* dans les vers composés de base /7'+7'/, soit Alfonso X, Johan de Requeixo et Johan Garcia de Guilhade, sont également les seuls à présenter cette altération dans le cadre des vers simples de 7/8 syllabes, avec toutefois beaucoup moins de liberté. Seuls Fernan Rodriguez de Calheiros et Johan Servando usent par contre de l'hétérogonie avec cette base, hétérogonie qui affecte l'hémistiche chez Airas Paez et Afonso Mendez de Besteiros. Une base masculine /7'+7'/ se rencontre même, essentiellement chez Airas Carpancho et Juião Bolseiro.

Bibliographie

- Di Luca, P. (2008), *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena: Mucchi.
Fassanelli, R. (2012), «Questioni metriche galego-portoghesi. Sulla cosiddetta Lex Mussafia», *Ars metrica* 5 [www.arsmetrica.eu].

24 Voir l'exemple de T40,2 de Fernan Fernandez Cogominho, donné p. 104.

- Frank, I. (1953 [I], 1957 [II]), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Champion, 2 vol.
- Lote, G. (1949), *Histoire du vers français* (vol. I), Paris.
- 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: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2 vols.
- Menichetti, A. (1993), *Metrica italiana*, Padova: Antenore.
- Michaëlis = C. Michaëlis de Vasconcelos (1896), «Compte-rendu de Mussafia (1895)» in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 17, col. 308-318.
- Mölk, U. - F. Wolfzettel (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: W. Fink.
- Mussafia = A. Mussafia (1983 [1895]), « Sull'antica metrica portoghese » [*Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse* CXXXIII (X), 1895, pp. 1-30] in A. Daniele - L. Renzi (ed.), *Scritti di filologia e linguistica*, Padova: Antenore, pp. 304-340.
- Panunzio, S. (1992), *Pero da Ponte, Poesias*, Vigo: Galaxia.
- Paredes, J. (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario. Verba*, Anexo 66, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rodríguez, J. L. (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sakari, A. (1956), *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki.
- Spaggiari, B. (1982), «Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini», *Metrica* 3, p. 15-10.

Vita di Dante /vs/ Trattatello in laude di Dante. **Estado de la cuestión**

CARMEN F. BLANCO VALDÉS

Universidad de Córdoba

*A Mercedes Brea, Profesora y Maestra.
Por su dedicación y su amistad.*

Cuando Giovanni Boccaccio escribió esta «biografía», «operetta», «trattatello», «novella» —a decir de algunos de los estudiosos de la misma— no pudo pensar que las opiniones de sus lectores, desde sus contemporáneos hasta nuestros días, disertaran más sobre la veracidad del contenido o la intención y finalidad de la obra que sobre la razón de ser de la misma. Boccaccio aclara, nada más comenzar, sus intenciones: «Di queste ho, e di queste darò quelle cose le quali esso di sé onestamente taccette: *cioè la nobiltà della sua origine, la vita, gli studi, i costumi [...]*»¹.

Sin embargo, interpretada bien como una biografía bien como elogio, la propia denominación con la que los editores la han titulado —*Vita di Dante / Trattatello in laude di Dante*— da un poco la idea de por dónde ha ido la crítica literaria cuando se ha acercado a su lectura e interpretación.

1 Se cita por la edición Sasso (1995, I. Red. 8-9: 8) que, a su vez, reproduce el texto de P.G. Ricci (1965 y 1969). Las cursivas son mías.

Uno de los grandes debates que desde el comienzo han rodeado a esta obra ha sido, como hemos apuntado, el grado de veracidad de los hechos que sobre la vida de Dante en ella se contienen.

Ya el humanista Leonardo Bruni en la redacción de la biografía de Dante *Della vita, studi e costumi di Dante*, redactada en el año 1434 —al igual que la biografía de Petrarca— es decir pocas décadas después de que Boccaccio la hubiese escrito, comentaba en el Proemio que le «venne alle mani un'operetta del Boccaccio intitolata *Della vita, costumi e studi del chiarissimo poeta Dante*», y que tras su lectura le pareció que Boccaccio «scrivesse la vita e i costumi di tanto sublime poeta, come se a scrivere avesse il *Filocolo*, o il *Filostrato*, o la *Fiammetta*. Perocché tutta d'amore e di sospiri e di cocenti lagrime è pieno [...]» (Lanza 1985: Proemio).

Boccaccio, de hecho, no titula su obra ni como *Vita* ni como *Trattatello* sino que en el epígrafe inicial, escrito en latín, especifica y determina con claridad el contenido de la misma: *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Alighieris florentini, poete illustris, et de operibus compositis ab eodem, incipit feliciter*².

Para mayor abundamiento, Boccaccio no sólo escribió un opúsculo sino que redactó hasta tres versiones diferentes: una primera redacción que, en líneas generales, se considera que es la completa —conocida con el nombre de *Vita intera*—; una segunda, que elimina fragmentos pero que añade otros nuevos —conocida como *Compendio*³—; y una tercera que, sobre la segunda, añade ligeros retoques, pero que incorpora texto nuevo, lo cual la hace ligeramente más extensa que la segunda redacción⁴.

2 Boccaccio copia esta obra, junto con otras obras de Dante Alighieri, en dos manuscritos autógrafos. El Toledano 104-6 —conservado en la Biblioteca Capitular de Toledo— (primera redacción), y el Chigiano L.V. 176 —conservado en la Biblioteca Vaticana de Roma— (segunda redacción). Sobre este último Vid. De Robertis (1974). La autoría o no de dichos códices ha estado durante tiempo puesta en cuestión por algunos estudiosos, si bien hoy en día, no hay duda de que ambos son autógrafos. Ya Barbi, en 1907, había llegado a esa conclusión (1907: xix, liv-lv; 1934).

3 La primera edición que recoge tanto la *Vita intera* como el *Compendio* es la de Anton Maria Biscioni (Firenze, Tartini e Franchi, 1723), *Prose di Dante Alighieri e di M. Giovanni Boccaccio*, que sigue la edición romana de Francesco Priscianese (1544). Ediciones posteriores a esta no incluyeron, sin embargo, la segunda redacción hasta la edición de Musi (Milano 1809). La edición de Biscioni —que considera que el *Compendio* no ha sido escrito por Boccaccio— es la base para las ediciones de Gamba (Venezia, 1825), Moutier (Firenze, 1833) y Milanesi (Firenze, 1863). Todos estos datos pueden consultarse en Macri-Leone (1888: ix-x).

4 Macri-Leone habla incluso de una cuarta redacción: «delle quali l'ultima non si potrebbe dire una vera redazione completa, ma, più propriamente, il tentativo di una quarta redazione» (1888: xli). Este estudioso considera además que la tercera redacción (que él tampoco da como de autoría de Boccaccio) es anterior a la segunda. Por lo que las denomina respectivamente *Primo compendio* y *Secondo compendio*.

De tales hechos ha derivado un segundo debate consistente en dilucidar si tales redacciones podían ponerse o no bajo la autoría Boccaccio; y, en consecuencia, si alguna de ellas pudiera ser obra de un compilador o copista que interviniera en la obra para relajar los comentarios que Boccaccio hacía de sus conciudadanos en la primera redacción.

Y ello da pie al tercero de los términos de discusión por parte de la crítica, relativo a la fecha de composición de la obra; y nuevamente de la primera o de la segunda y tercera redacción y cuál de ellas se escribió primero.

Se trata de debates ciertamente interesantes y que sin duda han sido fructíferos. Por ello, antes de entrar más de lleno en nuestro propio juicio acerca de estas y otras cuestiones⁵, considero necesario ofrecer aquí un estado de la cuestión de las opiniones vertidas por los principales editores de la obra y que, en nuestra opinión, sitúa la edición de Macri-Leone, del año 1888, como término *post quem*, pues el volumen no sólo retoma lo que se había publicado hasta el momento sobre la *Vita / Trattatello* sino que, incluso los editores posteriores, la aceptan como punto de referencia a partir del cual iniciar las investigaciones.

Este editor titula la obra *Vita di Dante* y reproduce sólo la primera redacción (*Vita intera*), lo cual, ya de entrada, indica que él considera que sólo la primera redacción es obra de Boccaccio, afirmación que intenta demostrar a lo largo de la extensa y minuciosa introducción dividida en diez capítulos. Previamente el editor reseña las principales opiniones ofrecidas con anterioridad a él, e incluso por sus contemporáneos, deteniéndose especialmente en las opiniones de su coetáneo, el estudioso alemán Scheffer-Boichorst (1882), al que dedica el segundo capítulo⁶.

Macri-Leone considera que la autenticidad, sólo de la primera redacción, queda probada por tres hechos evidentes: en primer lugar por la tradición manuscrita, a la que pasa revista en el capítulo IV, en segundo lugar por los testimonios de algunos

5 Actualmente estoy llevando a cabo una edición de esta obra con introducción, traducción y notas que verá la luz a lo largo del año 2017 en la Colección Clásica de la editorial Colihúe de Buenos Aires.

6 Recuerda que tanto Gamba, como Moutier y Milanesi, siguiendo las opiniones de Biscioni, consideraban que la segunda redacción no era obra de Boccaccio sino más bien de un copista que ha «lacerato [...] la bellissima dettatura del Boccaccio» (Biscioni 1723: 376). Incluso Baldelli (Firenze, 1806), biógrafo de Boccaccio, no hace mención alguna al *Compendio* y sólo habla de la *Vita Intera*. Macri-Leone señala que incluso ha habido estudiosos, anteriores a él, como Mazzuchelli, Pelli y Tiraboschi: «i quali, riferendosi sempre alla *Vita Intera*, senza fare, neppure una volta menzione del *Compendio*, mostravano chiaramente di non ritenerlo, nemmeno essi, lavoro del Boccaccio» (Macri-Leone, 1888: x).

de los biógrafos más antiguos de Dante como los humanistas Filippo Villani⁷, el ya mencionado Leonardo Bruni y Giannozzo Manetti⁸ que hacen mención explícita a la *Vita* que Boccaccio escribió sobre Dante; y en tercer y último lugar por la explícita declaración de Boccaccio en la primera lección de su comentario a la *Commedia*:

I suoi costumi furono gravi e pesanti assai, e quasi laudevoli tutti; ma, per ciò ché già delle predette cose scrissi *in sua laude un trattatello*⁹, non curo al presente di più distenderle (Padoan 1965: 8).

Por su parte Scheffer-Boichorst da por seguro que ambas redacciones son obra de Boccaccio, pero ante las diferencias existentes entre ellas se pregunta cuál es la relación que guardan entre sí. Podría pensarse que la primera redacción es la más breve, es decir, que el *Compendio* fuese considerado como un primer borrador, «uno scheletro che avrebbe ricevuto carne e sangue nella *Vita intera*»¹⁰. Sin embargo su opinión final es que la primera redacción fue la *Vita intera* y que Boccaccio habría escrito una segunda redacción posterior como apoyo al comentario público de la *Commedia*.

Macrì-Leone, para rebatir tales afirmaciones, se pregunta por qué Boccaccio habría querido hacer una segunda redacción; es decir, qué sentido habría tenido «rifare» una obra que su propio creador había definido como «trattatello»¹¹. Su opinión definitiva es que sólo la *Vita Intera* puede considerarse obra de Boccaccio, en tanto que la segunda redacción se debe a la labor de un copista o *rimaneggiatore*, pues «non sono infrequenti i casi di rifacimenti e di rimaneggiamenti d'opere letterie, avvenuti per opera di copisti o lettori (1888: xxxviii).

En cuanto a la fecha de composición, también aquí ha habido diferentes opiniones que sitúan la escritura de esta obra entre inmediatamente posterior al *Ameto* —es decir, una obra de juventud— hasta el año 1364 —y en consecuencia, escrita

7 Filippo Villani es sobrino-nieto de Giovanni Villani, autor de la *Nuova Cronica* que quedó incompleta por la muerte de su autor en 1348. Fue continuada por el hermano de Giovanni, Matteo, muerto en 1363, que compone hasta el undécimo libro. Los siguientes 102 capítulos fueron redactados por Filippo, hijo de Matteo.

8 En el año 1452 publica la obra *De dignitate et excellentia hominis*.

9 Las cursivas son mías.

10 Se cita por la edición de Macrì-Leone que recoge la cita de Scheffer-Boichorst (1888: xvii).

11 Según el estudioso, no parece que lo haya hecho por cuestiones artísticas, como lo hicieron, por ejemplo, Ariosto o Manzoni. No va desacertado al considerar que más bien cabría pensar en cuestiones de tipo práctico, pues cuando Boccaccio comienza a preparar su comentario público de la *Commedia*, quizá le hubiera interesado limar algunos de los comentarios vertidos sobre los florentinos en su primera redacción. Pero, concluye, que todo ello no son más que conjeturas.

durante su retiro certaldés—. Macri-Leone opina que para datar la fecha de composición es necesario tener en cuenta, entre otros elementos, algunas de las cartas entre Boccaccio y Petrarca, y más concretamente cita la *Familiars*, 6ª del IX libro¹². Si la carta se fecha el 1 de junio de 1351, el término *post quem* debería situarse en ese año¹³. Tras varias averiguaciones, y tras aportar otros datos procedentes de otras cartas de correspondencia entre Petrarca y Boccaccio, Macri-Leone considera que las fechas más aproximadas —siempre referidas a la primera redacción— deben colocarse coincidiendo con su retiro certaldés, entorno al año 1363 o 1364, tras haber concluido el *De casibus virorum illustrium* (Macri-Leone 1888: cap. VI).

El siglo XX se abre con las ediciones de Zenatti (1901), Tralbalza (1906), Gigli (1907) y Guerri (1918).

El estudio de Zenatti —que edita la primera redacción con el título de *Trattatello*— no entra de lleno en los debates anteriores, si bien aclara desde el principio que no puede ponerse en duda alguna la autoría de Boccaccio, al menos de la primera redacción. Se detiene particularmente en los motivos que hubieran podido llevar a Boccaccio a escribir esta obra, señalando que lo que realmente se propone Boccaccio no es sólo una disección de los hechos de Dante sino más bien inculcar en los demás la misma admiración —de ahí la elección del título— que él sentía por el maestro, a quien consideraba un modelo de perfección sobre el cual cincelar la figura del intelectual¹⁴. En esa misma línea se mueve la edición de la *Vita di Dante* de Tralbalza quien también reivindica la excelencia de esta obra en la que Boccaccio expresa su profunda admiración por Dante y que considera una creación fruto más de la fantasía de un literato que de la mente de un histórico (1906: 153)¹⁵.

Gigli y Guerri no aportan datos relevantes, más allá de recoger algunas de las opiniones ya expresadas por Macri-Leone. Pero la edición de Gigli incorpora una novedad importante y que abre una nueva línea de estudios, ya que edita las dos

12 En ella, según Macri-Leone, se contienen párrafos que serán utilizados por Boccaccio para la redacción de su obra en algunos de los pasos de la misma.

13 Tras ello, sin embargo expresa sus dudas de que realmente Boccaccio hubiera recibido la carta en ese momento o bastantes años después, cuando se encuentra con él en Nápoles.

14 L'operetta boccacesca non solo è una fonte storica importantissima e indispensabile per una biografia dantesca, ma è un documento prezioso del modo con cui un grande ingegno della generazione successiva a quella di Dante [...] lo ha concepito, sentito e rappresentato. A ciò s'aggiunga che lo scritto del Boccaccio è notevole anche come opera d'arte (1901: 32).

15 Sin embargo, según el estudioso, para una correcta interpretación de la misma se hace necesario aplicar por igual los dos métodos de análisis que inspiraron su creación: el método histórico y el crítico literario.

redacciones: I. *Vita di Dante* y II: *Redazioni compendiose della Vita di Dante*, asumiendo, por lo tanto, lo defendido por Scheffer-Boichorst de que las diferentes redacciones pertenecían a la pluma de Boccaccio.

Cierra esta primera tanda de estudios la edición de Giovanni Gervasoni (1927) con el título de *Trattatello* (edita sólo la primera redacción), quien tras hablar por extenso de las excelencias de la edición de Macrì-Leone, centra su punto de atención en la figura de Boccaccio, a quien le compete el mérito de haber sido el iniciador de los estudios dantescos. Ve a este escritor como una especie de puente entre Dante y Petrarca y entre los mundos que ambos representan y por ello, en su opinión, una de las grandes aportaciones, tanto de esta obra como de su autor, es la de haber servido de «collegamento fra i due grandi che furono: l'uno il più schietto rappresentante dell'idea medievale, e l'altro il primo che patisce il tormento tutto proprio dell'anima moderna» (1927: 6).

Habrà que esperar hasta la década de los 60 para encontrar nuevamente ediciones de esta obra. La primera de ellas es la de Carlo Muscetta (1963) a la que sigue la de Bruno Cagli (1965)¹⁶. Muscetta, que titula su edición como *Vita di Dante e difesa della poesia*, sobre el ejemplo de Guerri, edita ambas redacciones junto con una «silloge di scritti e di luoghi delle opere minori che testimoniano il culto che Giovanni Boccaccio ebbe per la poesia di Dante» (1963: avvertenza dell'editore). Cagli aborda las opiniones vertidas sobre Dante por sus contemporáneos como Villani, Petrarca y Boccaccio, en relación con la polémica sobre la verosimilitud de los hechos contenidos en la obra. Considera que la segunda redacción es más equilibrada y «stilisticamente» más perfecta que la primera; si bien las dos redacciones, colocadas como introducción a los dos códices autógrafos «da lui pazientemente copiate» (1965: 10) son un testimonio ejemplar del profundo respeto y del estudio de Boccaccio por la obra y la persona de Dante, a quien coloca a la par que Virgilio y Homero: «non biografia dunque intesa in senso moderno, ma piuttosto elogio» (1965: 16). Por lo que se refiere a la fecha de composición, la opinión de Cagli es que: «Boccaccio aveva abbandonato le opere più propriamente creative per dedicarsi a quelle di erudizione. È probabile infatti che la prima redazione dell'opera non sia anteriore al 1357 e che le altre due che si conoscono siano posteriori» (1965: 9-10).

Podemos observar como paulatinamente los editores aceptan la autoría de Boccaccio para las diferentes versiones, y optan mayoritariamente por la denominación de

16 Realizada con motivo del VII Centenario del nacimiento de Dante.

la obra como *Vita* —al margen de su consideración como documento biográfico—, argumento este que va pasando a un segundo plano al tiempo que el interés comienza a centrarse en la tradición manuscrita y, particularmente, en la fecha de composición de los dos códices autógrafos: *Toledano* y *Chigiano*. Contemporáneamente la edición de obras particulares va dando paso igualmente a los grandes proyectos de ediciones compilatorias, entre ellas, la desarrollada por Vittore Branca como editor de las obras completas de Boccaccio.

De hecho, la década de los sesenta se cierra con la antología de las obras de Boccaccio editada por Bruno Maier (1967)¹⁷, con la edición de las *Opere minori* a cargo de Mario Marti (1969)¹⁸ y con la edición de Pier Giorgio Ricci (1965) —integrada en el proyecto de Branca— y sus estudios posteriores.

En la introducción a la antología, Maier incide particularmente sobre el lugar que ha ocupado Boccaccio en la historia literaria entre una mentalidad humanística renacentista y una mentalidad medieval. Pese al riesgo de que esta segunda opción coloque a Boccaccio en el mismo espacio interpretativo que a Dante, Maier considera que es mejor la concepción de un Boccaccio medieval¹⁹, de tal modo que su reflexión gira en torno a la opinión de que los dos *capolavori* de ambos escritores se complementan y responden a una misma realidad social y cultural; pero el lapso de tiempo de 30 años que transcurre entre una y otra obra las coloca en «due momenti diversi, cronologicamente successivi, e con atteggiamenti e da angoli visuali differenti (1967:4)²⁰. Coloca la fecha de redacción de la primera versión entre los años 1357 y 1362. En cuanto a la intención de Boccaccio, considera que este ha querido ofrecer un retrato lo más verídico posible sobre Dante (1967: 67), pero que la obra es fruto de un Boccaccio cercano ya a la concepción humanista: «La biografia dell'Alighieri è insieme un ritratto umano dell'autore [...] con lunghe concessioni al gusto della

17 Se publican completos el *Decameron*, *La elegia di Madonna Fiammetta* y el *Ninfale fiesolano*. De las demás obras se ofrecen sólo breves fragmentos.

18 En un total de cuatro volúmenes, la «Introducción» (vol I) se publica en el año 1969. La edición del *Trattatello*, del que se ofrece sólo la primera redacción por ser la «più ampia», se publica en el año 1970 (vol. III).

19 Idea que fundamenta con las tesis de Petronio (1950) y de Branca (1956). Petronio habla de una «età comunale» en referencia a Dante y de una «età delle Signorie» en referencia a Boccaccio, para superar la dicotomía entre un Boccaccio «rinascimentale e medioevale».

20 Maier lo resume en los conceptos de por una parte «aristocrazie conservatrici» (referida Dante) y «borghesia progressiva» (referida a Boccaccio). Deja fuera de esta consideración a Petrarca porque según él «vive in un apartato mondo letterario e umanistico in cui appaiono meno evidenti i legami con il clima generale dell'epoca, e la medesima rappresentatività storica risulta forse meno evidente» (1967: 6).

divagazione fantastica e romanzesca e delle digressioni moraleggianti» (1967: 67). Por su parte, Marti hace un repaso detenido por todas y cada una de las obras menores de Boccaccio. En cuanto al *Trattatello*, que analiza conjuntamente con el comentario público de la *Commedia*, reseña ideas anteriores, relativas a la fecha de composición, pero sin precisar la fuente de la que cita²¹.

La edición de referencia hoy en día sigue siendo la que editó Pier Giorgio Ricci (1965) dentro del proyecto liderado por Branca. En esta ocasión, sobre la base del texto del autógrafo *Toledano*, se edita sólo la primera redacción. Cuatro años más tarde el mismo editor (1969) publica una nueva edición del *Trattatello* con las dos versiones del autógrafo *Toledano* y del *Chigiano*²². Más tarde, en el año 1974, retoma y amplía lo dicho en el año 1969 con el estudio específico sobre las tres redacciones del *Trattatello*, artículo que volverá a publicar en el ensayo de 1985. En sus varias aportaciones al tema, Ricci se detiene particularmente en el análisis de todos los datos ofrecidos hasta la fecha referidos a la datación de la obra. Pasa revista a los ofrecidos por Macri-Leone —rebatando con argumentos sólidos todos y cada uno de ellos— así como los aportados por Scheffer-Boichorst —con quien se muestra más de acuerdo en todas sus reflexiones—. Más allá de los ejemplos que aportan el análisis intertextual entre esta obra y otras obras de Boccaccio y de los datos que pueden extraerse de la correspondencia de Boccaccio con Petrarca, uno de los argumentos que Ricci encuentra más sólidos para la demarcación de la fecha de composición se refiere al uso de la grafía particularmente a la forma gráfica de la ‘a’ minúscula: forma gótica [a] y la carolina [ɑ] en los distintos códices autógrafos de Boccaccio (1969: xx)²³.

Tras un análisis pormenorizado del uso de ambas grafías desde la transcripción del *Zibaldone Laurenziano*²⁴, a los dos códices *Chigiani*, pasando por el autógrafo *Toledano* y el *Riccardiano*²⁵, su conclusión, en relación a la fecha de composición de las dos redacciones del *Trattatello*²⁶, es que si por una parte los *Chigiani* son posteriores al

21 Considera que la primera redacción fue compuesta «pare» (1969: 53) poco después de junio de 1351, y que después el texto fue reelaborado en una segunda redacción en 1360 «la quale fu ulteriormente ritocata in una terza redazione qualche tempo dopo innanzi al 1372» (1969: 54-55).

22 «D’ambedue le redazioni si presenta in questo volume il testo quale è conservato dai rispettivi autografi: della più antica dal *Toledano* 104. 6, della più tarda dal *Chigiano* L, V, 176» (1969: xxiv).

23 Para profundizar sobre el argumento de las formas gráficas en Boccaccio remito a Corsi (2013).

24 Pluteo XXIX, 8. Biblioteca Laurenziana. (Vid. Picone-Cazalé 1998).

25 Códice Riccardiano 1035. Biblioteca Riccardiana, Florencia. Segunda transcripción de la *Commedia*.

26 Aunque reconoce que queda todavía sin resolver un nudo filológico que tienen que ver con la redacción de la tercera versión (1985: 74-77). En líneas generales, la tercera redacción, según Ricci, sería la que se debiera de considerar como redacción definitiva; pero al contrario de las otras dos, de esta

Riccardiano (1360) pero anteriores al autógrafo del *Decameron*²⁷ (1370), y por otra, el *Riccardiano* está más próximo a los *Chigiani* que al *Toledano*:

Sui quaranta, dunque, il Boccaccio compose la prima redazione del *Trattatello* [...] e dieci anni dopo approdò a quell'ultima redazione che rappresenta il frutto di un intero ripensamento, vivo nella sveltezza del dettato e nella coerenza del pensiero (1985: 73).

Apoyándose igualmente en la tradición manuscrita, las ediciones de Ricci, a diferencia de las anteriores, carecen de epígrafes para los capítulos²⁸. Lo más habitual hasta ahora había sido una división con epígrafes de capítulo, aunque también aquí hay diferencias notables entre los distintos editores, que han optado por rúbricas y particiones distintas, según lo dispuesto en las ediciones de Macri-Leone y Guerri²⁹.

Más recientemente, en el año 1995, Luigi Sasso publica una nueva edición del *Trattatello in laude di Dante*, sobre el texto publicado por Ricci (1965 y 1969). Recoge, pues, tanto la primera como la segunda redacción, así como las variantes relativas a la tercera redacción. La introducción se divide en dos partes diferenciadas: por un lado una presentación sobre la vida y obras de Boccaccio y por otra, una segunda sección denominada «Prefazione», en la que analiza más pormenorizadamente la obra objeto de edición, si bien se centra básicamente en dilucidar la verdadera intención de Boccaccio al escribir la obra: un acto de justicia, en su opinión, destinado a restablecer la memoria del Poeta y a construir, en definitiva, el mito di Dante³⁰. Boccaccio, a través

no se conserva ningún autógrafo y el texto ha sido copiado en un número considerable de códices, de tal modo que está todavía sin resolver si la tercera redacción fue posterior a la segunda y, en consecuencia, sería la última y definitiva (opinión de Ricci) o si, por el contrario, la segunda, copiada en el *Chigiano*, es la última (opinión defendida por Barbi 1934).

27 Códice Hamilton 90. Staatsbibliothek. Berlín (Branca 1976)

28 En el autógrafo *Toledano* el comienzo de párrafo se señala tipográficamente con una inicial decorada combinando rojo sobre azul y azul sobre rojo de forma alternativa. En el *Chigiano* el procedimiento es el mismo. No hay ningún tipo de rúbricas.

29 Zenatti (1901) y Gervasoni (1927) siguen a Macri-Leone en los títulos dados a los capítulos; un total de 17 capítulos en ambos casos. Por su parte Guerri (1918) cambia no sólo el título de los capítulos sino incluso la numeración, pues ahora el texto aparece dividido en 30 capítulos (la primera redacción) y en 26 la segunda. Las ediciones de Musceta y Cagli (1965) presentan la misma distribución que Guerri. En la segunda redacción, la edición de Cagli aparece dividida también en 26 capítulos pero numerados correlativamente y sin título. Marti edita el texto sin epígrafes para los capítulos y opta por titular la obra con el encabezamiento latino dado por Boccaccio.

30 Para Sasso, el *Trattatello* ha sido diseñado por Boccaccio en función de cuatro ejes fundamentales: una historia amorosa, la vida doméstica, los avatares políticos y la gloria conseguida tras muchos

de todas sus obras, ha ido trazando diversos retratos del maestro; pero para Sasso: «il *Trattatello* rappresenta il momento decisivo e supremo, destinato a incidere e a consegnarci il ritratto di Dante che Boccaccio era venuto elaborando nel corso della sua vita di scrittore» (1995: xxvi). En cuanto al debate sobre las fechas de composición de las tres redacciones de la obra, Sasso acepta la tesis defendida por Ricci. Ahora bien, en su opinión, las dos reelaboraciones posteriores deben ponerse en directa relación con la idea de convertir a Dante en un modelo y por eso, las modificaciones y omisiones no buscan tanto limar asperezas, corregir errores de sintaxis o de léxico sino que «precisano ed approfondiscono il discorso boccacesco sull'origine della poesia, sulla natura e le funzioni dell'allegoria» (1985: xxx).

La última edición de la obra la publica Paolo Baldan en el año 2001 con el título de *Vita di Dante*. Se edita la primera redacción, «con aggiornamento linguistico e sintattico»³¹ en *testo a fronte*, la segunda redacción y las variantes de la tercera redacción. Desde el primer momento Baldan explica que su intención no es hacer una introducción al uso limitándose a reseñar los principales hitos de esta obra sino más bien puntualizar determinados aspectos de la misma. Añade igualmente, e insiste en ello, en que el título, *Vita di Dante*, ha sido elegido connotativamente y que su mención como *Trattatello* anula el verdadero valor que la obra tiene: en la *Vita* no sólo encontramos una relación de los hechos y obras de Dante sino la propia reflexión de Boccaccio sobre conceptos como poesía y teología: «La *Vita di Dante*, dunque, inaugura una nuova era» (2001: v). En relación con el debate de las tres redacciones y las fechas de composición, contradiciendo las fechas fijadas por Ricci, Baldan cree que el término *post quem* para la primera redacción debe colocarse coincidiendo con el viaje de Boccaccio a Nápoles, a la corte de Acciaiuoli, en la primavera de 1355³². Su opinión sobre las siguientes redacciones es que «costituiscono il più autentico reagente rispetto all'intero *iter* psicologico boccacciano nella sua ultima stagione» (2001: viii-ix), y por ello cree que el momento de su redacción debe ponerse en relación con la influencia cada vez mayor de Petrarca, lo cual sería el desencadenante para que, a los

sacrificios. Insiste en este sentido, en que la intención de Boccaccio era hacer de Dante un modelo digno de ejemplo, capaz de ser confrontado con los grandes poetas que le precedieron.

31 Según Baldan, para facilitar su lectura a los estudiantes italianos que, en su opinión, deberían de leer esta obra como lectura obligada para conocer el canon de los estudios poéticos medievales.

32 Tesis que él retoma del estudio de Bruni (1990). Baldan basa sus opiniones en una serie de «motivi» y de «spie» que se refieren a «importanti figure ed eventi riconducibili alla primavera del '55» (2001: xi). Una de ellas sería el triunfo poético de Zanobi es ese momento y la concesión del *lauro* poético, motivo que, según Baldan, incidiría en el relato del 'alloro' no concedido a Dante.

ojos de Boccaccio, Dante adquiriera un valor histórico; y con la nueva situación política del *Comune* florentino después de 1360. Pero, como el mismo Baldan reconoce, se trata sólo de hipótesis que no pueden ser contrastadas con hechos.

La edición de Baldán es la última, hasta el momento. A lo largo de estas páginas hemos trazado un recorrido que nos ha llevado desde finales del siglo XIX hasta comienzos del siglo XXI. Unos nudos filológicos parecen estar resueltos, en tanto en cuanto no aparezcan nuevos datos que hagan replantearse lo dicho; y otros que parecían estarlo se han abierto nuevamente. Y es que en eso consisten los procesos metodológicos propios a la Filología Románica, una disciplina que aprendí de la experta mano de Mercedes Brea y a la que he dedicado una buena parte de mi carrera investigadora.

Bibliografía

- Baldan, P. (ed.) (2001), *Giovanni Boccaccio, Vita di Dante*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Barbi, M. (ed.) (1907), *Dante Alighieri. La Vita Nuova*, in Id., *Opere minori di Dante Alighieri*, Milano: Hoepli.
- Barbi, M. (1934), «Qual è la seconda redazione della 'Vita di Dante' del Boccaccio», *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze: Sansoni, pp. 395-427.
- Branca, V. (1956), *Boccaccio medioevale*, Firenze: Sansoni.
- Branca, V. (ed.) (1976), *Giovanni Boccaccio, Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, Firenze: Accademia della Crusca.
- Bruni, F. (1990), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna: Il Mulino.
- Cagli, B. (ed.) (1965), *Giovanni Boccaccio, Vita di Dante. Redazione estesa. Note esplicative. Redazione brevior*, Roma: Torraca.
- Cursi, M. (2013), *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma: Viella.
- De Robertis, D. (ed.) (1974), *Il codice Chigiano L.V. 176, autografo di Giovanni Boccaccio*, Firenze: Alinari Fratelli.
- Gervasoni, G. (ed.) (1927), *Giovanni Boccaccio, Trattatello in laude di Dante e pagine scelte dal commento*, Milano: Signorelli.
- Gigli, G. (1907), *Antologia delle opere minori volgari di Giovanni Boccaccio. Con introduzione e commento*, Firenze: Sansoni.
- Guerri, D. (ed.) (1918), *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, Vol. I, Bari: Laterza.
- Lanza, A. (ed.) (1985), *Leonardo Bruni, Le vite di Dante e del Petrarca*, Roma: Archivo Guido Izzi.

- Macri-Leone, F. (ed.) (1988), *Giovanni Boccaccio, Vita di Dante. Testo critico. Introduzione, note e appendici*, Firenze: Sansoni.
- Maior, B. (ed.) (1967), *Boccaccio. Opere*, Bologna, Zanichelli.
- Marti, M. (ed.) (1969), *Giovanni Boccaccio. Opere Minori in volgare* (vol. I: *Introduzione*), Milano: Rizzoli. [(1970), vol. III, *Trattatello in laude di Dante*].
- Padoan, G. (ed.) (1965), *Giovanni Boccaccio, Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, in V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano: Mondadori.
- Paolazzi, C. (1983), «Petrarca, Boccaccio e il “Trattatello in laude di Dante”», *Studi danteschi* 55, pp. 165-249.
- Petronio, G. (ed.) (1950), *Giovanni Boccaccio, Il Decameron*, Torino: Einaudi.
- Picone M. A. – C. Cazalé Berard, (1998), *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo* (26-28 aprile 1996), Firenze: Franco Cesati.
- Ricci, P.G. (ed.) (1965), *Giovanni Boccaccio, Trattatello in laude di Dante*, in V. Branca (ed.) *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Ricci, P. G. (ed.) (1969), *Giovanni Boccaccio, Trattatello in laude di Dante*, Alpignano: Coi tipi A. Tallone.
- Ricci, P. G. (1974), «Le tre redazioni del Trattatello in laude di Dante», *Studi sul Boccaccio* 8, pp. 197-214.
- Ricci, P. G. (1985), *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano –Napoli: Ricciardi.
- Sasso, L. (ed.) (1995), *Giovanni Boccaccio, Trattatello in laude di Dante*, Milano: Garzanti.
- Scheffer-Boichorst, P. (1882), *Aus Dantes verbannung. Literarhistorische studien*, Strassburg: K. J. Trübner.
- Trabalza, C. (1906), *Studi sul Boccaccio, preceduti da saggi su storia della critica e stilistica*, Città di Castello: Casa editrice e tipografica S. Lapi.
- Zenatti, O. (ed.) (1901), *Dante e Firenze. Prose antiche con note illustrative ed appendici*, Firenze: Sansoni.

Mercedes Brea, editora universitaria

JUAN L. BLANCO VALDÉS

Director de Publicacións

Universidade de Santiago de Compostela

É ben coñecido o papel que, dende a súa xénese medieval, as universidades xogaron como grandes consumidoras de libros e, xa que logo, factores de primeira orde no estímulo á produción de manuscritos primeiro e á impresión tipográfica despois (Escolar Sobrino 2001: 158 e ss.; 218). Menos estudado e coñecido é o desenvolvemento histórico das universidades como produtoras de libros, ou sexa, como axentes editoriais, e isto malia existiren evidencias dun vencello xenético, e, polo demais, absolutamente lóxico, entre a universidade e a acción editorial. Non só no referente á produción senón ao control da reprodución, distribución e o comercio, os *stationarii universitatis* (Gieysztor 1994: 144-145) e os impresores e encadernadores, coa condición de membros da universidade (*suppositi*), podían instalar a súa *officina typographica academica*, adquirindo mesmo o monopolio das edicións da universidade (De Ridder-Symoens 1999: 211). Na «espiña dorsal» das orixes da imprenta —o val medio do Rin, Maguncia e Estrasburgo—, Colonia foi a cidade máis importante do século xv no que á nova *ars typographica* se refire, xogando a súa universidade un papel central na orde da edición propiamente dita, ata o punto de que un edicto de Sixto IV en 1479 encomenda á universidade o control e vixilancia dos libros, portando algúns incunables a lenda *In alma universitate Coloniensis* («[Impreso] na Universidade de Colonia», Barbier 2005: 111-112).

No caso de España, non sen razón a Universidade de Salamanca ten reivindicado para si o mérito de ser a máis antiga editorial española, pois en propia época incunable, 1486, o mestre Nebrija dá ao prelo por conta da minerva helmántica a versión castelá das *Introductiones latinae* (González de la Calle, 1945: 115) e un ano despois, en 1487, tal vez no mesmo obradoiro que imprentou as *Introductiones*, ven a luz as *Constitutiones almae Academiae Salmanticensis*¹. A universidade ocupa, polo demais, un papel central na rica actividade impresora da cidade do Tormes durante todo o século XVI, pois a impresión dos tratados de autoría dos profesores universitarios, en boa medida aguillados polas necesidades de apoiatura argumental da Contrarreforma, vai ser un polo de forte atracción para impresores estranxeiros de grande sona como Giunta o Mathias Gast (Escolar Sobrino 2001: 242).

En canto a Santiago, cuxa universidade agroma a remates do século XV, a imprenta chega en ano inusitadamente temperán, 1483, pero a súa difusión e desenvolvemento posterior no século XVI, malia a importancia relixiosa da cidade e a fundación da universidade, é decepcionante, pois o Cabido, como única fonte editorial, manifesta unha clara apatía, incapaz de xerar encargos de impresión significativos (Rial Costas 2007: 30-33, 55). De tal xeito, creo non poder reputar ata 1602 o primeiro produto editorial propiamente *editado* pola universidade do que se teña noticia: as *Constituciones*, que en 1602 o impresor compostelán Luis de Paz entrega á Universidade, en tiraxe de 120 exemplares a razón de 10 reais por exemplar². Pero as constitucións —que hoxe chamamos *estatutos*— son un texto de natureza administrativa, o tipo de produto que, no argot actual da profesión, cae dentro da *remendaría*. Nos remates desta décimo sétima centuria atopamos xa unha obra que encaixa sen discusión na categoría de libro, as *Fiestas Minervales y aclamación perpetua de las musas á la inmortal memoria del Ilustrissimo y Excelentissimo Señor D. Alonso de Fonseca el Grande*, impresas por Antonio Frayz, en 1697, pero ofrecidas, isto é, *editadas* en senso moderno, *por su escuela y universidad*³. A considerable distancia cronolóxica, certo é, da universidade helmántica, pero tampouco existe atranco en que a universidade compostelá reivindique o mérito de ser a máis venerable editorial galega en exercicio.

1 Ese obradoiro puido ser o que rexentaban Diego Sánchez de Cantalapiedra e Alonso de Porras. REBIUN 2000: 168.

2 *Constituciones Reales de la Vniversidad de Sanctiago y sus Colegios Mayor y Menor*. Non son as primeiras constitucións da universidade compostelá (que datan de 1555) pero si as primeiras impresas. Cfr. REBIUN 2000: 170-171.

3 En 1993 o Servizo de Publicacións fixo unha coidada edición facsimilar das *Fiestas Minervales*.

Non son estes, en calquera caso, lugar nin ocasión para unha digresión erudita sobre as orixes da edición universitaria en España (entendendo por tal a edición feita nas universidades), asunto que ben podería constituír o obxectivo dunha interesante tese de doutoramento en historia moderna e que os editores universitarios habíamos agradecer. Verbo do seu máis recente desenvolvemento, semella non excitar tampouco a edición universitaria a curiosidade dos historiadores⁴, unha limitación de certo atribuíble á escasa consideración que, malia os espectaculares resultados dos últimos anos en materia de consolidación do sector, recoñecemento profesional e proxección comercial⁵, tiveron sempre as editoriais universitarias, despectivamente tratadas, tanto pola edición privada canto pola propia comunidade docente e investigadora, como meros servizos de carácter pouco máis ca administrativo para o consumo interior de folletos e libros de segunda, carentes de toda calidade e atractivo (Cordón García *et al.* 2013: 59-64).

Volvendo ao rego argumental deste traballo, e para os efectos que me interesan, vou situar o xermolo recente das actuais editoriais universitarias españolas nos primeiros anos da posguerra⁶, e ao falar de *xermolo recente* estou entendendo un dispositivo xurídico e normativo que, por vez primeira, reconece, aílla e dota de contido competencial a acción editorial das universidades, é dicir, un marco estrutural e operativo do que, sen dúbida, son tributarios os modernos departamentos editoriais das universidades españolas. En 1943, en efecto, para «la universidad de aquellos años, institución de catedráticos entendida como ese nostálgico emplazamiento reservado para “gentes que ejercen la funesta manía de pensar”» (García Naharro 2015: 760), o Réxime

4 Nas 997 páxinas de Martínez Martín 2015, apenas hai algunhas puntuais referencias aos Secretariados de Publicacións durante o Réxime nas páxinas 760 e 763. Resulta difícil crer que un historiador máis entusiasta non atopara, entre tantos anos e a actividade de tantas universidades, materia suficiente para un tratamento máis completo da achega das editoriais universitarias á edición española contemporánea.

5 Para unha aproximación panorámica a estes resultados, cfr. UNE 2011.

6 O cal non quere dicir que non se poda seguir o ronsel da actividade editorial das universidades con anterioridade a ese momento, como, por exemplo, para o caso de Santiago, nos discursos inaugurais de curso dos que hai abondos rexistros dende o século XIX, os anuarios e memorias (dende o curso 1856-57) ou o misceláneo *Boletín de la Universidad de Santiago*, fundado en 1929 e que publicou, coa única interrupción de 1936 a 39, sesenta e dous volumes ata 1954, fondos todos eles que obran nos depósitos da Biblioteca Universitaria. Por outra parte, cómpre, neste senso, distinguir as universidades «históricas» das creadas modernamente e, mesmo no caso das históricas, as que concederon maior preponderancia á acción editorial doutras nas que isto non sucedeu. Deste xeito, máis do 50% dos sevizos de publicacións das 63 universidades agremiadas á Unión de Editoriales Universitarias Españolas en 2011 son de creación posterior a 1980 (Cordón García *et al.* 2013: 59).

redacta a *Ley de ordenación de la universidad*, de 29 de xullo de 1943, cuxo artigo 30 estipula que «al Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico y Extensión Universitaria se atribuyen las funciones de difusión de la cultura, enseñanza no propiamente facultativa o profesional e intercambio científico», correspondéndolle, entre outras competencias, «la dirección e impulso de las publicaciones universitarias». Ao fío desta disposición, nos anos inmediatamente posteriores créanse nominalmente, entre outros, os secretariados de publicacións das universidades de Madrid (García Naharro 2015: 762), Salamanca⁷, Valladolid⁸ ou Valencia⁹. No caso de Santiago, a partir de 1945 (inclusive) as edicións da universidade incorporan, como pé editorial explícito, *Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico y Extensión Universitaria*, unha mención que, con algunhas variantes¹⁰, pola súa sistemática mención nas publicacións universitarias ata practicamente os mediados da década de 1980, fala dunha certa estabilidade organizativa da editorial e dunha definición ben perfilada das súas responsabilidades.

Na década dos 60 foron directores do Secretariado os profesores Pablo Lucas Verdú¹¹, Carlos Fernández-Novoa Rodríguez¹², Francisco Puy Muñoz¹³ e Manuel Díaz y Díaz¹⁴. Tras un longo período como catedrático de Filoloxía Latina na Universidade de Salamanca (1956-1968), Díaz y Díaz chega á de Santiago en 1968 e, como director de Publicacións, desenvolve un encomiable traballo, por unha parte, de adaptación estrutural da editorial universitaria compostelá á de Salamanca, dotándoa, como esta, dunha Comisión de Publicacións colexiada¹⁵, presidida polo reitor e

7 O seu primeiro director foi Antonio Tovar. O 15 de maio de 1944 creouse a Comisión Universitaria de Publicaciones. Cfr. <http://www.eusal.es/es/> [citado 2 feb 2016].

8 Creado en 1948. Cfr. <http://www.publicaciones.uva.es/presentacion-secretariado.aspx> [citado 2 feb 2016].

9 Existe constancia, dende mediados da década de 1940, de publicacións explicitamente editadas polo *Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia*.

10 A mención *Extensión Universitaria* retírase nos comezos da década dos 70 por obvia reestruturación competencial. Por outra parte, a mención *Servicio*, no canto de *Secretariado*, sistematízase dende 1985, aparecendo por vez primeira na sesión da Comisión de Publicacións de 30 de abril de 1985. *Secretariado de Publicacións* aparece moi puntualmente nalgúns libros en galego en 1984 e 1985 e *Servicio de Publicacións* (co subtítulo *e Intercambio Científico* ou sen el) sistematízase a partir de 1990, co cambio a *Servizo* pola modificación normativa de 2003.

11 Figura como tal na *Memoria del curso 1961-62*.

12 Foino inmediatamente antes de Puy Muñoz, que toma posesión en febreiro de 1967 (Puy Muñoz 2015).

13 Director entre febreiro de 1967 e xaneiro de 1970 (Puy Muñoz 2015).

14 Nomeado por O. M. de 30 de xaneiro de 1970 (Puy Muñoz 2015).

15 A Comisión Universitaria de Publicaciones da Universidade de Salamanca reuniuse por vez primeira o 15 de maio de 1944. Baixo a dirección de Díaz, inaugúrase (o cinco de novembro de 1972) o *libro*

chamada a asistir ao director na definición das políticas e decisións editoriais, e, por outra, de profesionalización, creando coleccións e organizando e estimulando a produción editorial¹⁶. Díaz cesa o 4 de abril de 1974 e o 6 de xuño do mesmo ano toma posesión como director do Secretariado o catedrático de Filoloxía Románica, Constantino García¹⁷, a quen tanto debe a filoloxía galega. O decenio que cobre García á fronte das prensas universitarias compostelás (1974-1984) coincide coa fin do franquismo, a Transición e a democratización da universidade española.

A vinculación inicial de Mercedes Brea coa editorial universitaria de Santiago sitúase nos anos da dirección de Constantino García. Como autora, a súa tese de doutoramento, defendida en decembro de 1975, serviulle de base para o libro *Antónimos latinos y españoles. Estudio del prefijo in-*, publicado en 1980 facendo o volume 56 da devandita colección *Monografías*¹⁸. Como editora, entendendo por tal condición o desenvolvemento de responsabilidades de xestión no propio Secretariado, asiste en marzo de 1983, por delegación de Constantino García, á *III Reunión de Secretariados de Publicaciones*, que se celebra na Universidade de Salamanca, do que se dá conta na xunta da Comisión de Publicacións de 28 de abril de 1983, primeira reunión da Comisión á que, en calidade de *secretaria accidental*, asiste Brea. A partir desta data, e ata o seu nomeamento como directora de Publicacións en xullo de 1984, Mercedes Brea asina as actas da Comisión como *secretaria*.

A Lei de Reforma Universitaria, que poñía por obra o gran proxecto de modernización da universidade española do primeiro goberno socialista, entra en vigor o 25 de agosto de 1983, sendo ministro de Educación José María Maravall. En maio do ano seguinte, o catedrático de Física Teórica Carlos Pajares, representante dun dinámico grupo de xoves profesores de liña socialista, convértese no primeiro reitor democrático da universidade compostelá. Nesa altura, Mercedes Brea é unha flamante catedrática de Filoloxía Románica, nominalmente da Universidade de Granada, aínda que en comisión de servizos na de Santiago, ata decembro de 1985, ano que accede por concurso á cátedra compostelá.

de actas de las sesiones de la Junta de Publicaciones o Comisión universitaria de Publicaciones, de acuerdo con la decisión de la misma en su reunión del 31 de octubre de este año (Actas SPIC). Cfr. infra, nota 19.

16 A colección *Monografías*, colección miscelánea de alta investigación creada por promoción directa de Díaz, publicou 29 títulos entre 1971 e 1974. Perdurou ata 2009, publicando 219 volumes e sendo substituída en 2010 polo selo USC Editora. A colección *Cursos e Congresos* da USC, tamén creada en 1971 por impulso de Díaz, segue vixente con case 250 títulos publicados.

17 Cfr. Actas SPIC.

18 O libro é presentado na reunión da Comisión de Publicacións de 22 de abril de 1980 (Actas SPIC).



No Salón Reitoral, o reitor José María Suárez Núñez preside o acto de presentación das novidades e balance anual do Secretariado de Publicacións (*La Voz de Galicia*, 29.12.83). Á esquerda do reitor, Manuel C. Díaz y Díaz; á súa dereita, o director do Secretariado Constantino García, a secretaria Mercedes Brea e Agustín Fernández Albor.

Na reunión da Comisión de Publicacións de 30 de abril de 1984, despídense Constantino García, como director de Publicacións, e o reitor José María Suárez Núñez, como presidente da Comisión¹⁹. Por fin, na sesión da Comisión do 6 de xullo seguinte, o reitor Pajares dá a benvida á xove catedrática de Filoloxía Románica como nova directora de Publicacións.

19 Na súa despedida, Suárez Núñez fai un recoñecemento explícito a Constantino García por ter convertido o Secretariado na *primera editorial gallega* [sic], en referencia ao éxito dos magníficos manuais *Galego 1, 2 e 3*, redactados polo Instituto da Língua Galega e editados polo Secretariado, dos que entre 1971 e 1984 se publicaron ata cinco edicións. Suárez Núñez fai, así mesmo, unha gabanza da xestión de Díaz y Díaz, na altura vogal da Comisión, *por haber sido el organizador y promotor de la Comisión de Publicaciones* (Actas SPIC). Semanas antes, no acto de presentación das novidades do SPIC o 29 de decembro de 1983, o reitor Suárez Núñez refírese igualmente a que *el volumen de publicaciones editadas* [92 naquel ano] *lo convierte* [ao SPIC] *en una de las primeras promotoras editoriales de Galicia* (*La Voz de Galicia*, 29.12.83).

Consonte os tempos de modernización universitaria e un talante persoal in-
quedo e dinámico, Brea ten *in mente* un ambicioso proxecto de xestión vertebrado
en tres eixos con frontes de actuación diferenciados, pero, no fondo, de proxección
intimamente relacionada: 1) a definición estrutural e capacitación competencial única
do aínda Secretariado²⁰ contra a caótica multiplicidade de iniciativas e procedementos
editoriais das máis variadas instancias universitarias; 2) o estímulo da acción conxunta
dos servizos editoriais das universidades e a promoción dunha asociación nacional dos
mesmos, e 3) a profesionalización funcional do Secretariado. A acta da Comisión de
xullo reflicte con nidieza estas liñas mestras: por unha banda, a nova directora refírese
á necesidade de elaboración por parte dos secretariados de publicacións de regula-
mentos que os adapten aos estatutos das súas respectivas universidades; por outra,
informa da reunión dos secretariados universitarios de publicacións en Bilbao e da
confección do catálogo conxunto de publicacións universitarias españolas; finalmen-
te, anuncia a participación de Santiago, canda o resto dos secretariados españois, na
vindeira Feira do Libro Español, Liber.

As iniciativas de federar os servizos editoriais das universidades nunha aso-
ciación global, localizadas nos comezos dos oitenta, asentán, sen dúbida, nos alentos
de profesionalización dun conxunto de universitarios novos, claramente conscientes
do papel estratéxico da acción editorial na transferencia social do coñecemento e da
necesidade de transcender a idea de que os secretariados de publicacións son calquera
cousa menos editoriais rigorosas. Á primeira *reunión de secretariados de publicaciones
de las universidades españolas* —pois baixo esta vitola se van convocar durante varios
anos— ten lugar na Universidade de Sevilla en 1981, á que van seguir as de Granada
en 1982 e a xa amentada de Salamanca en 1983. As conclusións desta última testemu-
ñan as preocupacións daqueles universitarios e os estímulos xenéticos do seu proxecto
asociativo: realizar un catálogo conxunto das publicacións universitarias españolas e
xestionar co Ministerio de Educación a axuda precisa para a súa edición; solicitar do
Ministerio e outras entidades públicas axudas para a participación en feiras inter-
nacionais; insistir na necesidade de dispoñer de normativas que establezan a estru-
tura e finalidade clara dos servizos de publicacións; que se solicite destes servizos o
asesoramento en cuestións relativas ao libro universitario; establecer programas edi-
toriais sistemáticos que eviten desviacións e problemas de dereitos de autor (Pérez
Guerra 1983).

20 Cfr. nota 10.

Estas reunións e contactos, ademais de nos aspectos devanditos, puxeron dende o primeiro momento o til na esixencia de participaren as editoriais universitarias no Liber, a gran cita anual do sector profesional da edición española. De tal xeito, Mercedes Brea informa á Comisión de Publicacións, tal e como recolle a acta desa sesión, que a o *stand* conxunto das universidades no Liber'84 foi un éxito.

En maio de 1984 os representantes dos secretariados reúnen-se en Bilbao e en novembro dese ano, a directora de Santiago é a anfitriona da reunión en Compostela os días 15, 16 e 17. O proxecto de catálogo conxunto vai tomando forma e os contactos intensifícanse pois na reunión de Cádiz, nos comezos do verán de 1985 (á que, por certo, a directora compostelá non asiste alegando motivos persoais²¹) perfiláanse os últimos detalles da edición.

O 3 de outubro de 1985 sinala un fito na historia da edición universitaria española. No Liber daquel ano, celebrado en Madrid, foi presentado o primeiro *Catálogo de Publicaciones Universitarias Españolas*, do que se tiraron 3000 exemplares para a súa distribución institucional (bibliotecas públicas e universitarias, embaixadas...) e comercial (librarías, edicións sucesivas do Liber). O catálogo, na xénese e desenvolvemento do cal o papel da directora de Santiago foi tan activo, pode considerarse a tarxeta de visita dunha entidade asociativa á que só lle faltaba a súa constitución formal, pola que Mercedes Brea segue apostando decididamente. Asiste en decembro seguinte á reunión de directores universitarios de publicacións en Palma de Mallorca, onde, tras a exitosa acollida do catálogo colectivo, se decide a confección de suplementos ao mesmo, o primeiro deles, a proposta de Brea, coordinado polo secretariado de Santiago, que se presentará no Liber'86. Na mesma reunión das Baleares, elabórase o primeiro borrador de estatutos do que se propón denominar *Asociación de Editoriales Universitarias Españolas (AEUE)*. A denominación non é casual nin baladí: por vez primeira, enarborando con firmeza e sen complexos a bandeira dunha dignidade inédita, aqueles universitarios —é preciso lembrar algúns compañeiros de viaxe de Brea como Màrius Vendrell, Francesc Albar, Antonia Heredia, Manolo Barrios ou Manolo Rincón— facían fronte a toda unha urdime de sospeitas (de competencia desleal, de amiguismo) e de indiferenza, cando non franco desprezo, cara aos secretariados de publicacións e, cun alarde de ousadía que coa perspectiva de hoxe se incrementa na súa dimensión, falaban, nin máis nin menos, ca de *editoriais* universitarias, rótulo que de seu incorporaba moitas das connotacións positivas (rigor, profesionalidade,

21 Acta da CP, 02.07.85. Actas SPIC.

control da calidade, imparcialidade dos procesos, racionalidade na programación...) que pretendían imprimir no día a día das *editoriais* das súas universidades. Por fin, o 29 de xullo de 1987 inscríbese formalmente a asociación, inicialmente constituída por 24 universidades públicas e o CSIC. Mercedes Brea será vicepresidenta da *AEUE* entre outubro de 1989 e novembro de 1990. Hoxe, a UNE (*Unión de Editoriales Universitarias Españolas*, a denominación e, parcialmente, os estatutos mudaron en 2007) é unha brillante realidade, constituída por case 70 editoriais de universidades e centros de investigación, e un referente na vangarda do mundo editorial español, europeo e iberoamericano.

Virando o rumbo para a casa, os esforzos da editora Brea por dotar ao seu secretariado dun dispositivo normativo que, entre outras cousas pero primordialmente, o recoñecese como o único organismo editorial da universidade, deixaron ao longo destes anos pioneiros un ronsel moi perceptible. Na reunión da Comisión de Publicacións de 6 de novembro de 1984, a directora anuncia a súa intención de redactar un regulamento actualizado e propoñelo en breve prazo para a súa discusión. Nesta e na reunión anterior da Comisión, xullo do mesmo ano —lembremos, a primeira de Brea como directora—, hai unha significativa insistencia en que deben concentrarse no secretariado de maneira exclusiva as funcións editoriais da universidade²² e clausurarse, xa que logo, os caóticos impulsos, moitas veces meramente persoais, que conducían a unha multiplicidade incontrolable de iniciativas editoriais. Na Comisión de 28 de decembro de 1984, a directora presenta un primeiro borrador de regulamento, redactado co estreito concurso do daquela vicerreitor Alfredo Bermúdez de Castro. Que a acta da reunión dedique seis páxinas ao debate sobre o regulamento, dá cabal idea das dificultades e arestas que o proxecto tiña. Resulta ben significativo que un membro da comisión poña en tea de xuízo o artigo 1 do borrador, relativo á exclusividade do *Secretariado de Publicaciones* para exercer as funcións editoriais da universidade, pero non o é menos que outro membro (*membra* neste caso) cualifique o proxecto de borrador de *birria*, pois, entre outras cousas, limita, na súa opinión, a capacidade da Comisión de Publicacións e potencia o poder do director. Lendo entre liñas, as encontradas posicións do debate testemuñan con nidez unha dinámica xeral nos xestores da edición universitaria daqueles tempos, que, polo demais, alicerzou o seu devir posterior: a conciencia do papel estratéxico das editoriais universitarias (ao estilo das *university*

22 A acta da reunión de 6 de novembro recolle, como parte da intervención do representante da Facultade de Física, Prof. Dr. Vicente Pérez Villar, que o secretariado é «a única *empresa* editorial de la universidad» (a itálica é miña), unha visión, por certo, profética, ademais de encomiable.

presses anglosaxonas) e a consecuente necesidade, case compulsiva, de constituír editoriais rigorosas, sistemáticas nos seus procedementos, profesionalizadas na súa acción técnica e, se ben claramente democráticas na toma de decisións por parte de entes colexiados, solidamente dirixidas, na execución das políticas editoriais, por directores con amplas capacidades de actuación.

O 24 de xaneiro de 1985 a Comisión de Publicacións dedica unha sesión extraordinaria a discutir o contido do regulamento. Tras un intenso debate, o seu artigo 1, pedra angular de todo o articulado normativo subseguinte, fica así: *O Servicio de Publicacións e Intercambio Científico é o único organismo da universidade capacitado para editar, comercializar e intercambiar libros, revistas e outras publicacións realizadas con cargo a fondos universitarios*. O regulamento do SPIC, meritorio logro persoal da directora Brea e o seu colaborador en tan complicado labor Bermúdez de Castro, é finalmente aprobado por Xunta de Goberno da Universidade o 23 de abril de 1985 —casualmente Día do Libro— e, malia reformado e actualizado en varias ocasións por imperativos legais, técnicos e organizativos, mantén incólumes os principios que orixinalmente o informaban: independencia, capacidade executiva, dirección bifronte (unipersonal: director, colexiada: comisión), definición de liñas editoriais, responsabilidade dos controis de calidade, financiamento...

No cadro normativo, así pois, que o Regulamento lle proporcionaba e co respaldo, se non unánime si frecuente, da Comisión de Publicacións, o papel de Mercedes Brea á fronte da editorial universitaria compostelá ata os mediados de 1990 é difícil de resumir pola intensidade de iniciativas e a diversidade de proxectos que estimulou e puxo por obra. Brea reunía, tal vez sen ela o saber, as condicións dos mellores editores: ilimitada capacidade de traballo; imaxinación e entusiasmo; amor profundo polo libro e dotes para o liderado e o traballo en equipo. Alén de todas as liñas de actuación «macroestruturais» ata o de agora descritas, que, cómpre salientalo, sentaron as bases do que hoxe son as prensas universitarias compostelás, algúns proxectos específicos de Brea roturaron sendas hoxe extraordinariamente fluídas, produtivas ou exitosas.

Unha, digamos, «xogada mestra» foi a elegante e extraordinariamente pragmática reorganización que o regulamento facía das iniciativas editoriais externas. Como xa se indicou, a pedra angular de todo o armazón normativo era converter o Secretariado no organismo reitor da edición universitaria e que todo proxecto editorial se sometese ao seu control. Pero, co sensato convencemento de que ningunha comisión se ía manifestar abondo soberana para xulgar sobre a calidade científica e a oportunidade editorial dos traballos de múltiples axentes universitarios (departamentos, institutos, grupos, proxectos de investigación...), o regulamento rasaba responsabilidade cientí-

fica e capacidade financeira, establecendo unha incontestable ecuación: toda vez que un departamento, instituto, grupo etc., respondera da calidade do seu proxecto editorial debía responder igualmente do seu financiamento. As iniciativas editoriais baixo o control do propio Secretariado (nomeadamente a veterana colección *Monografías*), pola súa parte, serían da súa responsabilidade financeira e, claro está, de avaliación da súa calidade científica. Como controlar esta? A través de procesos sistemáticos de avaliación por pares, mencionados por vez primeira nunha Comisión de Publicacións o 30 de decembro de 1985. No primeiro caso (as obras de responsabilidade científica e financeira externa), o sufragamento das edicións por parte dos departamentos, institutos, grupos etc., veríase compensada coa liquidación periódica do 90% do importe das vendas, retendo o Secretariado o 10% das mesmas en concepto de comisión polo seu traballo.

Outra sobresaínte iniciativa editorial de Brea foi a creación da colección *Biblioteca de Divulgación*: sobresaínte polo seu carácter pioneiro no seo da edición universitaria española, sobresaínte pola súa modernidade e sobresaínte pola intelixencia, científica e editorial, dunha proposta que constrinxía a autores universitarios, normalmente afeitos a un discurso limitado a especialistas, a baixaren á area da expresión divulgativa. A idea preséntaa Brea na reunión da Comisión de 31 de outubro de 1986, referíndose á necesidade de crear unha *serie de divulgación menos erudita e máis accesible ao público*. Inaugurada en 1989, co libro *O primeiro despertar cultural de Galicia*, de José Eduardo López Pereira, a *Biblioteca de Divulgación-Serie Galicia*, dende o seu inicio dirixida pola súa creadora, Mercedes Brea, leva publicados 34 exitosos volumes, moitos deles textos de referencia nas súas especialidades, premiados algúns con importantes galardóns, traducidos outros a castelán e editados por prestixiosas editoriais.

En xullo de 1990, seis anos despois de ter tomado posesión²³, remata o paso de Mercedes Brea como directora da editorial universitaria compostelá. A última Comisión de Publicacións á que asiste en tal calidade é do 3 de xullo do devandito ano. Neste mes, o día 17, toma posesión o novo reitor Ramón Villares, quen designa para a dirección de Publicacións ao profesor da Facultade de Ciencias da Educación Luís Sobrado.

Nunha visión de conxunto, como punto final ao relato dunha singradura profesional tan meritoria, a traxectoria de Mercedes Brea como editora universitaria reflicte

23 Interrompidos só co lapso febreiro-novembro de 1988, período no cal asumiu a dirección do SPIC o profesor Guillermo Rojo.

a natureza, proxectos e realizacións dunha época fundamental xa non só na edición senón na dimensión social da universidade, na profesionalización dos seus cadros, na modernización dos seus procedementos, na europeización das súas lindes.

De man da directora Brea, quen subscribe, naquela altura un bolseiro cunha licenciatura fresca como a tinta dunha maculatura, traspasou por vez primeira, outono de 1985, as portas da vella Casa Gradín, que, no campus sur universitario (para os composteláns de toda a vida a *Residencia* e hoxe Campus Vida) alberga as dependencias do Servizo de Publicacións. Acaso a directora intuía naquel bolseiro case imberbe certas dotes para a edición. Aquel bolseiro case imberbe, hoxe con trinta anos máis, nunca lle agradecerá abondo a confianza.

Bibliografía

- Actas SPIC= *Libro de Actas da Comisión de Publicacións da USC*, 1972-1985.
- Barbier, F. (2005), *Historia del libro*, Madrid: Alianza Editorial.
- Cordón García, J. A. et al. (2013), *El ecosistema del libro electrónico universitario*, Madrid: UNE.
- De Ridder-Symoens, H. (1999), «Administración y recursos», en Walter Rüegg (ed.), *Historia de la universidad en Europa*, Vol. II, *Las universidades en la Europa moderna temprana (1500-1800)*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- García Naharro, F. (2015), «La edición académica. Las ediciones científicas y el libro técnico», en Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1939-195*, Madrid: Marcial Pons, pp. 759-782.
- González de la Calle, P. U. (1945), «Elio Antonio de Nebrija. Notas para un bosquejo biográfico», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1, 1945. pp. 80-129
- Gieysztor, A. (1994), «Administración y recursos», en Walter Rüegg (ed.), *Historia de la universidad en Europa*, Vol. I, *Las universidades en la Edad Media*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Escolar Sobrino, H. (2000), *Manual de historia del libro*, Madrid: Gredos.
- Martínez Martín, J. A. (dir.) (2015), *Historia de la edición en España 1939-195*, Madrid: Marcial Pons.
- Pérez Guerra, A. (1983), «Programación y derechos de autor preocupan a los servicios de publicaciones», *ABC*, 13.03.83: 46.
- Puy Muñoz, F. (2015), *El Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria de la USC en los años 1966-69. Notas a vuelapluma* [inédito].
- REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas-CRUE), 2000, *Ex-libris universitatis. El patrimonio bibliográfico de las universidades españolas*.

- Rial Costas, B. (2007), *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1553)*, Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago; Madrid: Calambur.
- UNE (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) (2007), *Memoria conmemorativa. 20 aniversario*, Santander: PubliCAN Ediciones; Madrid: UNE.
- (2011), *Las editoriales universitarias en cifras*, Madrid: UNE
[http://www.une.es/media/Ou1/Image/webnoviembre2011/Las Editoriales Universitarias en cifras.pdf](http://www.une.es/media/Ou1/Image/webnoviembre2011/Las%20Editoriales%20Universitarias%20en%20cifras.pdf) [citado 15 set 2015]

Io mi son un che quando amor mi spira, / noto...

CORRADO BOLOGNA
Scuola Normale Superiore - Pisa

1. Alla voce *Aristotele* il grande lessico bizantino conosciuto come *Suda*, o *Suida*, offre una straordinaria definizione: «Aristotele era lo scriba della natura, che intinge la penna nel pensiero» (Suida 1928-1938: Adler a 3930). Le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, la prima enciclopedia medioevale d'Occidente, riprendendo un'idea di Cassiodoro, propongono una versione lievemente diversa: «Aristoteles, quando Oerihermeneias scriptabat, calamum in mente tinguebat», cioè: «Aristotele, quando scriveva il trattato *Sull'Interpretazione*, intingeva la penna nella mente»¹. Giorgio Agamben ha evocato i due brevi testi aprendo un finissimo saggio dedicato al paradosso dello scriba che preferisce non scrivere negando e insieme affermando se stesso: quel Bartleby ideato da Hermann Melville che asserisce ripetendo monotonamente una formula negativa, «I would prefer not to» (in italiano: «Preferisco di no»; ma in francese si potrebbe tradurre, riprendendo il suggerimento di Maurice Blanchot, che accentua ancora di più la sospensione: «Je préférerais ne pas»). Queste pagine sullo scriba che «preferirebbe non scrivere» sono state pubblicate in italiano insieme a un acuto lavoro di Gilles Deleuze sul copista negato di Melville. Così Agamben commenta i due

1 Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, II 27, 1, in Lindsay 1911, I (le pagine non sono numerate).

antichi enciclopedisti: «Decisiva non è tanto l'immagine dello scriba della natura [...], quanto il fatto che il *nous*, il pensiero o la mente, sia paragonato a un calamaio in cui il filosofo intinge la propria penna. L'inchiostro, la goccia di tenebra con cui il pensiero scrive, è il pensiero stesso» (Agamben 1993: 50)².

Ed è proprio in una pagina di Aristotele (non nel *De interpretatione*, bensì nel terzo libro del *De anima*) che si scova l'immagine da cui probabilmente è scaturita l'intera tradizione di questo *tópos* chiamato a determinare in una formula *la potenza del pensiero*: per l'intelletto «le cose stanno proprio come per la tavoletta (*grammatéion*), dove nulla è scritto in entelechia: è proprio quel che avviene per l'intelletto»³.

Questo testo aristotelico ha viaggiato nei secoli accompagnato dalla riflessione del Commentatore per antonomasia, Averroè, discusso dopo il 1250 in tutte le Università medioevali, a partire da quella di Napoli a cui Federico II donò la versione latina compiuta dal filosofo e astrologo di corte, Michele Scotto. Lessero il commento di Averroè anche Tommaso d'Aquino, che confutò il pensiero averroista in un celebre trattato, *Contra Averroistas*⁴, e poi, attraverso Tommaso, anche Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, i quali separarono le loro sorti umane e poetiche forse proprio a causa di una diversa lettura della categoria aristotelica di *intelletto*, da cui conseguì un'interpretazione radicalmente diversa del ruolo che il libero arbitrio ha nel destino umano, quindi anche dei limiti posti alla ragione nella salita progressiva a stati spirituali elevati.

Dice dunque Averroè (che cito dalla fondamentale traduzione commentata di Alain de Libera): «il faut comprendre ce que nous venons de dire de cette signification générale – celle de la passivité qui est dans l'intellect – à savoir qu'il s'agit d'une pure réception, sans changement, comparable à la réception d'une image sur une tablette. De même, en effet, qu'une tablette ne pâtit pas du fait de l'image et qu'elle ne subit aucun changement à cause d'elle, mais ne présente le caractère (*intentio*) de la passion qu'au sens où elle est parfaite par l'image, après avoir été peinte en puissance, de même en va-t-il pour l'intellect matériel»⁵. De Libera in una nota segnala che «Averroès fait lui-même référence à l'exemple du géomètre – un grammarien dans le texte original – chargé d'éclairer la différence entre savant en puissance et savant en acte,

2 Dello stesso Agamben si leggano anche le magnifiche pagine dedicate a *La potenza del pensiero*, in Agamben 2005.

3 Cfr. Aristotele, *De anima*, III, 430a1-2.

4 Un «commento continuo» al *De unitate intellectus contra averroistas* è stato realizzato da A. de Libera (2004).

5 Cfr. 98 (III, comm. 14 [= *De an.* III, 4, 429b29-430a2]).

[...] qui elle-même illustre les différents sens de *puissance* [...] et d'*entéléchie* [...]. Le mot *changement* renvoie donc ici à l'altération»⁶.

Non si può non ricordare che nei versi finali della *Commedia* Dante illustra l'idea dell'incommensurabilità e ineffabilità dell'Essere supremo, ossia l'*idea dell'Essere*, ricorrendo alla stessa metafora dell'architetto-geometra incapace di far combaciare la sapienza con la conoscenza, la potenza del suo pensiero con la pensabilità dell'impensabile: «Qual è il geometra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige...» (*Par.*, XXXIII 133-135). Questa *incommensurabilità* è, sul piano ontologico, *consustanziale all'essere della mente*, alla sua naturale potenza/impotenza: «La mente», propone ancora Giorgio Agamben, «è [...] non una cosa, bensì un essere di pura potenza e l'immagine della tavoletta per scrivere su cui nulla è ancora scritto serve appunto a rappresentare il modo in cui esiste una pura potenza. Ogni potenza di essere o di fare qualcosa è, infatti, per Aristotele, sempre anche potenza di non essere o di non fare (*dynamis me éinai, me energheín*). [...] Questa "potenza di non" è il cardine segreto della dottrina aristotelica sulla potenza, che fa di ogni potenza di per se stessa una impotenza (*tou autoú cai catá autó pása dynamis adynamía, Met. 1046a, 32*)» (Agamben 1993: 52).

2. Fra l'evento della scrittura e la natura dell'«intelletto possibile» esiste una tale compenetrazione che i due poeti più alti del Medioevo italiano, Cavalcanti e Dante, unici, che io sappia, in tutta la cultura europea, colgono in questa identificazione il punto genetico della loro ispirazione. La mente, tavoletta per scrivere (o per dipingere), è la *dýnamis* in cui lo scrivere «può» e «può non» realizzarsi, traducendosi in atto. Ma proprio in questo punto critico mi sembra che l'aristotelismo dantesco superi definitivamente e rimetta in gioco sé stesso, nel momento definitivo in cui l'origine dell'ispirazione viene a coincidere con la frontiera del pensabile: nei versi che chiudono la *Commedia*, là dove invano cerca «come si convenne l'imgo al cerchio, e come vi s'indova», finché «all'alta fantasia qui mancò possa» (*Par.*, XXXIII 137-138 e 145). Il «geometra» di Averroè (o il «grammatico» di Aristotele) conoscendo attraverso l'immagine, che nel lessico aristotelico è *phántasma*, coglievano, secondo la glossa di Alain de Libera che ricordavo, «la differenza fra sapere in potenza e sapere in atto»; invece Dante-«geometra» desiste dinanzi a questa frattura, accetta che quella «tavoletta» che è il

6 Cfr. de Libera 1998: 258, nota 366 (relativa al passo di Averroè citato).

suo pensiero sia impotente a *figurare l'infigurabile*, quella che Jacopone da Todì in una stupenda lauda definì «enfigurabel luce», che nessuno «po' figurare» (Leonardi, 2010: 205, n° 92).

Desiste infine Dante, dopo aver rischiato di doverlo fare tre canti prima, di fronte all'impossibilità di descrivere in poesia la bellezza di Beatrice e del Paradiso: «ma or convien che mio seguir desista / più dietro a sua bellezza, poetando, / come a l'ultimo suo ciascun artista» (*Par.*, XXX 31-33); tuttavia allora il canto continuò, la poesia scavalcò l'abisso della luce inaccessibile (Ariani 2010). Desiste, ora, perché in lui, con lui, in quell'istante estremo in cui si richiederebbe di dar figura a ciò che non può essere figurato, immagine a ciò che non può essere immaginato, parola a ciò che non può essere detto, *deve desistere ogni uomo*. Però se Dante-poeta non aveva rinunciato, «poetando», a trascrivere in versi la pura Bellezza, sulla soglia della fine del poema Dante-*Everyman* «non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige» perché *è qui in discorso proprio il limite del pensare*, non solo quello del dire, dell'esprimere: il pensiero-«tavoletta» dell'essere umano, infatti, non ha potenza di pensare come immagine, figurandolo, «il principio», ossia l'*arché*, l'origine.

Negli ultimi versi della *Commedia*, cedendo a un'istanza più profondamente umana, sottrattiva, legata all'idea del limite irrimediabile, Dante compie la propria opera lasciando incompiuto in essa, sulla soglia di uscita, *l'evento del pensiero poetante*. «A l'alta fantasia qui mancò possa. / Ma già volgeva il mio disio e 'l velle / si come rota ch'igualmente è mossa / l'Amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.*, XXXIII 142-145). L'*exitus* dantesco non si configura dunque come *annihilatio* mistica, bensì nei termini, che credo possano venir ricondotti ad una linea di pensiero agostiniano-bonaventuriano, della ribadita, ferma certezza d'una *impossibilità di finire* coincidente con *l'impossibilità di incominciare*, cioè di cogliere «il principio», l'*arché*, l'origine e il senso del proprio pensare e poetare. Tanti secoli più tardi, ma su un identico orizzonte, il «naufagar» che «è dolce» a Leopardi nel mare dell'«infinito», concluderà la lunga navigazione «per lo gran mar dell'essere», su cui si era aperto il *Paradiso* (*Par.*, I 113). Viene così sigillato (se mi è lecito riprendere per Dante una formula che Carlo Ossola ha suggerito per le *Figures de l'ébauche à l'âge baroque*) l'emblema spirituale ed esistenziale «d'une finitude qui ne peut que "préluder" – comme le dira plus tard Leopardi –, sans répit, attendant pour grâce et pour *parousia* l'accomplissement» (Ossola, 2004: 70).

3. L'attesa messianica che il testo si compia, naufragando nel silenzio, è consustanziale alla sua finitudine. Insieme alla questione dell'impossibilità di finire un testo poetico, in quella «*hésitation prolongée entre le son et le sens*» che, secondo la celebre definizione di Paul Valéry (*Rbumbs*, ed. Hytier, 1960, II: 637), è la poesia, rimane aperta l'altra questione: l'impossibilità di incominciare.

Come «incomincia» un testo? E «dove», in che «luogo», fisico o mentale? E soprattutto, «chi» lo fa incominciare? Da «dove», improvvisa e inattesa, «viene» l'ispirazione? In che maniera, e attraverso quali percorsi, l'artista scrive (o forse legge) sulla «tavoletta» della mente le immagini e le parole in cui prende forma di parola il suo intelletto (o forse dovremmo dire «il suo pensiero»), che così si incarna come lo Spirito nel Logos? In che modo si manifesta in forma di parole l'evento della genesi poetica?

Nel cuore della *Commedia*, nel canto XXIV del *Purgatorio*, il primo di una breve ma densa serie (canti XXIII-XXVI) dedicata ad un confronto con la tradizione della poesia lirica romanza, specie provenzale, siciliana e toscana, Dante offre una risposta di altissimo valore concettuale, poetico e poetologico al problema dell'origine all'ispirazione dell'artista, facendo cenno non più alla figura della «tavoletta» o del «libro», ma a quella dell'atto di «dettatura» del testo che il poeta scrive (ovvero, di fatto, *tra-scrive*), formandolo in «note», e quindi dandogli forma verbale: anche se con tutta probabilità il verbo «notare» fa allusione anche alla natura armonico-musicale dell'ispirazione. In particolare Dante insiste sul soggetto creatore e ispiratore: che non è il Poeta, ma Amore, attore, nel momento della creazione, della duplice azione di *spirare* e di *ispirare*.

I versi sono celebri: «I' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando» (*Purgatorio*, XXIV 52-54). Dante nel suo viaggio allegorico è «un uomo», perché, alla lettera, è *chiunque di noi e tutti noi* allo stesso tempo. È *ciascuno di noi*, perché quello che la *Commedia* traduce il parole, il «cammino» della sua vita, è il «cammin di nostra vita». Dante è *Everyman*, ogni uomo, l'Uomo, che, suggerì acutamente Ezra Pound, Dante impersona: «la *Commedia* è [...] il viaggio dell'intelletto di Dante attraverso quegli stati d'animo in cui gli uomini, di ogni sorta e condizione, permangono prima della loro morte; inoltre Dante, o intelletto di Dante, può significare "Ognuno", cioè "Umanità"»⁷.

7 Cfr. E. Pound, *Dante*, in Pound 1910; tr. it. in. Rachewiltz 1970: 802-860 (a p. 813, nella prima pagina del capitolo *L'Inferno*); ora in Id., *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Venezia: Marsilio, 2015, pp. 27-68 (a p. 36).

«I' mi son un che quando / Amor mi spira, noto...». Dante sembra qui voler mettere fra parentesi il proprio intelletto, la propria soggettività: dice «io», insistendo sul pronome, ma immediatamente mitiga dichiarando di essere «uno che...», quasi per spostare il carico ontologico-pronominale su una terza persona astratta, generica. L'Uomo, l'Umanità, appunto. E subito dopo aggiunge i versi fondamentali, che descrivono l'evento del soffio-spirazione da parte di Amore e il «servizio» di trascrizione, esecutivo, a cui il poeta si dispone trasformandosi in copista di un *dictator*, nell'amanuense che ascolta le parole del maestro e le trascrive esattamente, fedelmente, conservandone il *modus*, nella tavoletta del libro della memoria: «a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando».

4. La fedeltà del copista, attento a *notare* con precisione la dettatura del *dictator* per garantire la conservazione e il ritorno all'Originale, fa sì che l'ispirazione nell'atto in cui «crea» coincida con una trascrizione, e quindi la creazione consista nell'ascolto attento di una voce interiore (Bologna 1992)⁸, del suo *dictare* di cui i versi sono l'eco, la verbalizzazione. Il poeta ode quella «voce» che lo guida, così come un allievo fa durante l'ora di lezione, a scuola. La trascrizione dei *verba* pronunciati dal maestro mentre detta, *dictat*, genera un processo che Dante definisce *significazione*. Il copista «fa passare» nella copia la voce dell'Originale: il senso verrà, alla fine, a riempire anche la copia fedele, così come riempi l'Originale di cui il copista è testimone e garante. A «dare senso» alla fatica dello scriba è la *significazione*, ossia la trascrizione scritta della voce del *dictator*, che sarà dunque allo stesso tempo un magistrale *dettatore* che «ditta dentro» il cuore e la mente del poeta battendo il tempo della «canzone-vita», sillaba dopo sillaba, e un imperioso *dittatore* che non ammette deroghe al proprio volere, come quell' «amor tyrannus» di cui Dante stesso descrive l'orrore e la violenza imperiosa nella lettera a Moroello Malaspina che accompagna l'invio della canzone detta «montanina» (Bologna 2004: 18 ss)⁹.

E «scriba», appunto, Dante si definisce letteralmente in *Paradiso* (X 27): «Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba; / ché a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba». Il suo libro, la *Commedia*, non l'ha scritto lui, con la sua mano di copista: a comporre il poema dell'Universo «ha posto mano cielo e terra» (*Par.*, XXV 2). Se Aristotele, s'è detto, era pensato in antico come «lo scriba della natura»,

8 Cfr. soprattutto il capitolo *La voce del Silenzio*, pp. 29-34.

9 Il testo in Capovilla 1994; Allegretti 2001; Fenzi 2003.

dell'Universo è scriba Dante, questo Bartleby al negativo, che rinuncia a rinunciare per scegliere l'atto, l'esecuzione, la realizzazione, ascoltando la *voce di dentro* e fermandola in parole sulla tavoletta della mente: così, all'inizio della giovanile *Vita nova*, aveva sottolineato che suo «intendimento» era «d'asemplare» (cioè di «esemplare», dunque di «trascrivere») nel «libello» che andava componendo «le parole» «scritte nel libro della memoria»; «e se non tutte, almeno la loro sententia» (*Vita Nova*, I 1. (De Robertis - Breschi 2012: 3). La prima e l'ultima opera di Dante confermano dunque che l'intera fatica creativa del poeta è la trascrizione in un libro di carta, composto di parole, di un altro libro virtuale, evidentemente quello che il *magister* interiore tiene sotto gli occhi mentre *dictat*: l'Originale, l'Origine, il Principio che fedelmente si testimonia, ma che invano si cerca di raggiungere.

L'ascolto di Amore che «detta dentro» nell'atto stesso dello «spirare» (non «sempre», ma di «quando» in «quando») esige il rispetto puntuale del «modo» di questo *dictare*. E «modo» equivale al latino *modus*, che già nella cultura classica esprime una valenza musicale, corrispondendo alla «misura» del suono, alla sua durata e altezza e dinamica: «Saepe dicitur de mensura sonorum et vocum, unde musica ratio, et carminum metra constant», puntualizza il classico *Lexicon totius latinitatis* del Forcellini: «spesso si dice della misura dei suoni e delle voci, da cui la musica trae la sua essenza, il suo senso, e che in poesia è costituito dalla scansione metrica» (Forcellini 1833, III: 94b). L'accezione musicale, ritmico-acustica, del *modus* secondo cui il *dictator*-Amore *dictat* e l'allievo che ode risuonarlo «dentro» di sé *notat* (come ho accennato il termine «notare» varrà nel contempo, in un elegante gioco di parole esplicito in italiano, «annota» e «trascrive le note», ossia «le parole»), rende palpabile la teoria agostiniana degli *affectus*, delle emozioni e delle passioni, che ben al di là dell'intellettualismo aristotelico-tomistico imprime il suo sigillo sulla poetica che Dante ferma nei versi di *Purgatorio* XXIV.

Mentre proclama: «I' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando», Dante ha di certo nella mente un passo bellissimo e importante delle *Confessioni* di Agostino, libro caro e presente alla sua memoria in tutto il poema, fino agli ultimi versi. Fra il X e l'XI libro, dopo aver trattato della memoria e della rappresentazione interiore delle immagini attraverso cui si conserva la percezione transeunte della realtà («affectionem, quam res praeterentes in te faciunt et, cum illa praterierint, manet»: «l'impressione che le cose lasciano in te al loro passaggio, e che rimane dopo che sono passate»: *Conf.*, XI 27, 36, 1991: 466), Agostino giunge a trattare il tema difficile e fondamentale della natura del tempo, l'«implicatissimum aenigma» della sua misura. E qui pone le basi dell'intera riflessio-

ne moderna intorno alla fenomenologia della temporalità, che muovendo da Dante, appunto, e da Petrarca, giunge ai moralisti come Montaigne e Pascal, agli psicologi o filosofi come Bergson e Husserl, agli scrittori come Leopardi, Baudelaire, Proust, Pessoa¹⁰: «metimur [...] cum praeterit; cum autem praeterierit, non metimur: quid enim metiatur, non erit», «lo misuriamo [...] quando passa; quando è passato, non lo misuriamo: non ci sarà più nulla da misurare» (*Conf.*, XI 21, 37, 1991: 454)).

Immediatamente nel discorso di Agostino sboccia l'esempio della poesia e della musica: «Mi appresto a cantare una canzone, che conosco: prima di cominciare, la mia attesa è rivolta all'intera canzone, ma dopo che ho cominciato, tutto quello che via via consegno al passato riempie la mia memoria [...]. E man mano che l'azione si compie, proporzionalmente diminuisce l'attesa e cresce la memoria, finché l'intera attesa è consumata e l'intera azione, portata a termine, è passata nella memoria. E ciò che avviene per l'intera canzone avviene anche per le sue singole parti e le sue singole sillabe, e avviene anche per un'azione più lunga, [...] avviene la vita intera dell'uomo (*tota vita hominis*), di cui sono parti le singole azioni dell'uomo, e avviene nell'intera storia "dei figli degli uomini", di cui sono parti tutte le vite degli uomini» (*Conf.*, XI 28, 38, 1991: 470). «Tota vita hominis», «la vita intera dell'uomo», si svolge e fluisce come il fiume delle note musicali, scandendosi al modo delle misure sillabiche di una canzone che scorre nella memoria di chi la canta. Qui si tocca il momento più alto dell'identificazione, peculiarmente agostiniana, della vita e dell'opera: nella *Commedia* dantesca questa identità si intensifica in un alto emblema di ascensione spirituale, nel bonaventuriano (cioè, ancora una volta, agostiniano) *Itinerarium mentis in Deum* che è l'ascensione paradisiaca della mente attraverso i suoi «stati» sempre più raffinati, sempre più alti¹¹.

La vita è una canzone, condivide la natura della poesia: «tota vita hominis», «nel mezzo del cammin» della quale incomincia la *Commedia*; ed anche, secoli più

10 Rinvio, per la presenza viva di Agostino nel pensiero e nella scrittura della modernità (in particolare per quanto concerne il *Livro di Desasocego* di Fernando Pessoa, riletto nell'edizione in 2 volumi curata a Lisbona nel 2010 da Jeronimo Pizarro), a quanto ho scritto in Bologna 2012, specie pp. xxviii-xxxv. Intui la continuità di questa genealogia spirituale il poeta Giuseppe Ungaretti, che la teorizzò in una lettera a Geno Pampaloni del 28 dicembre 1950: «La storia della poesia italiana è semplice: il suo segreto è sempre in Agostino, sia direttamente, come in Petrarca, sia indirettamente, come, attraverso Pascal, in Leopardi» (Ungaretti - Bigongiari 2008). Cita con acuta ermeneutica questo e altri documenti Carlo Ossola nella sua *Introduzione* a G. Ungaretti (Ossola 2009: xxix-xxx). Rinvio anche alle considerazioni che ho svolto in Bologna 2012: v-xlviii, specie pp. xxxiii.

11 Cfr. E. Pound, *Dante*, in *Lo spirito romanzo*, in Id., *Saggi scelti* cit., p. 814, ed ora in Id., *Dante* 2015, p. 37.

tardi, sotto il cui emblema, come Carlo Ossola ha finemente rilevato, l'«agostiniano in attesa di grazia» Giuseppe Ungaretti pone l'intera sua opera poetica, «convoca[ndo] tutta la storia del genere umano – anche la *Vita hominis*, la *Vita d'un uomo*»¹².

5. Nella tenerezza della memoria che connota il tempo umano, ancora tutto terrestre, del *Purgatorio*, Dante si affaccia per un istante sulla propria infanzia e giovinezza, torna ad essere per un momento il fanciullo che in un'aula scolastica segue con affetto e passione, ma anche con fedele dedizione, il “dettato” del maestro, prendendo appunti su un quaderno, o forse proprio su una tavoletta, dello stesso tipo che Aristotele nel *De anima* evoca per rappresentare metaforicamente l'intelletto, la mente dell'uomo. Lo vediamo nel fulmine d'una terzina, Dante giovinetto, mentre a scuola presta l'orecchio, la mente e il cuore alla voce del suo *dictator*, Brunetto Latini, il grande maestro dei suoi anni fiorentini. Allo stesso modo si racconta che Bernard de Clairvaux avesse cinque segretari, ai quali parlava (*loquitur*) o diceva (*dicit*). Le sue parole (*dicta*) vengono trasformate in scrittura dall'*amanuensis*, che le traccia su una tavoletta certa. Il passaggio dall'oralità pura (*dicere*) a quella intesa a far stendere una scrittura (*dictare*) implicava una scelta, una concentrazione, un'intensificazione. «Ai suoi studenti, Ugo parlava; Tommaso d'Aquino, un secolo dopo, faceva lezione. [...] I novizi di Ugo leggevano la sua parola, le sue affermazioni (*loquela, dicta*), mentre gli studenti dell'università seguivano la composizione (*compositio*) di Tommaso», rileva finemente Ivan Illich nel suo bellissimo *In the Vineyard of the Text*, commento alla prima *ars legendi*, il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore (Illich 1994: 91). È nel passaggio dalla comunità monastica all'università mendicante che l'azione del *dictator* si formalizza e si tecnicizza. L'entrata decisa e possente dei *magistri* domenicani e francescani negli *studia* due-trecenteschi muta radicalmente il modo di pensare e di agire di chi insegna e di chi apprende: è lo statuto della parola che cambia, in un salto epistemologico decisivo.

Mi sembra che offra uno straordinario ponte storiografico e nel contempo allegorico verso l'immagine della *penna intinta nella mente, nel pensiero* durante l'evento della creazione, da cui queste pagine hanno preso le mosse, la puntualizzazione di Illich circa la lenta, profonda svolta trecentesca dell'attività di insegnamento/apprendimento nella cultura universitaria (quella di Dante, appunto): «Sul finire del XIV secolo la maggior parte dell'insegnamento universitario consisteva nel dettare e nel

12 Cfr. Ungaretti 2009: xxix-xxx (*Introduzione*). La frase «agostiniano in attesa di grazia» fa riferimento a una lettera inedita di Ungaretti a V. Sereni del 22.10.1989, oggi nel fondo di Luino, citata a p. xxix.

prendere appunti. L'attività che svolgeva l'insegnante era chiamata *nominare* (compitare) o *pronunciare ad pennam* (esporre davanti alla penna); la sia chiamava anche *legere ad calamum*: leggere direttamente allo stelo di canna con cui lo studente scrive. Gli studenti finiscono con l'essere considerati dei lettori. [...] *L'auditor* dell'antichità e la piccola folla dei novizi di Ugo si erano tramutati in un esercito di scribi, che potevano capire il ragionamento del professore solo guardandone il testo» (Illich 1994: 92-93)¹³.

Rivediamolo, dunque, Dante ragazzino, *auditor-scriba* nelle lezioni *ad calamum* seguite «ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti» (*Conv.* IV, 2, 18) e in quella di Brunetto Latini. Non a caso Brunetto è, in tutta la *Commedia*, il personaggio più «reale», più «concreto»: di certo quello che meglio conosce il Dante vero, il Dante-personaggio. Si stupisce, felice, di incontrarlo («Qual meraviglia!», *Inf.*, XV 24); e Dante, riconoscendolo in quel luogo di pena e di dolore, lancia un grido straziante («Siete voi qui, ser Brunetto?», v. 30) che riecheggerà nei secoli fino a *Little Gidding*, il quarto dei *Four Quartets* di Eliot («So I assumed a double part, and cried / And heard another's voice cry: "What! are you here?" / Although we were not [...]», II, vv. 97-99)¹⁴. Dante-autore vuole che Dante-personaggio possa incontrare il suo antico maestro; così nel XV canto dell'*Inferno*, intenerito, commosso, lo rammenta come un padre (e si badi che Dante chiama «padre», in tutta la *Commedia*, solo pochi grandi poeti antichi e moderni, soprattutto Virgilio e, nel XXVI canto del *Purgatorio*, il primo, riconosciuto maestro del Dolce Stil Novo, Guido Guinizelli): «Ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m'insegnavate come l'uom s'eterna» (*Inf.*, XV 82-85).

Dante ha di certo in mente quell'esperienza reale con il suo maestro-dettatore Brunetto, quando nel XXIV del *Purgatorio* proclama la sua poetica di fedele copista di Amore, di trascrittore del suo *modus* in note musicali e in ritmi poetici. E questo Amore che «spira» e «detta dentro», «muovendo» la mano del copista-poeta, non è certo più quello condannato nel V dell'*Inferno*, il canto di Paolo e Francesca, l'amore che conduce i due amanti cortesi, cavalcantianamente, «ad una morte»: è già, invece, quello che Beatrice proclama, all'inizio della *Commedia* essere la causa del suo intervento salvifico («amor mi mosse che mi fa parlare»: *Inf.*, II 72), e che nell'ultimo verso del poema, con una scelta lessicale e sintattica di potenza e struttura affine, è definito «l'Amor che move 'l sole e l'altre stelle» (*Par.*, XXXIII 145).

13 Per Dante si vedano almeno Vanni Rovighi 1967 e Panella 2008.

14 Cfr. T. S. Eliot, *Four Quartets*, Harcourt, Brace & Co., New York 1943; tr. it. *La terra desolata. Quattro quartetti*, a cura di A. Tonelli (Introduzione di C. Miłosz, Milano: Feltrinelli, 1995, p. 152 (*You* è un corsivo nell'originale).

Alla base dei versi del *Purgatorio* che stiamo esaminando è stata da tempo riconosciuta (ad opera di Mario Casella) l'influenza del pensiero monastico, in particolare di quella linea di spiritualità agostiniana che fiorisce alla scuola di San Vittore, qui a Parigi, intorno alla metà del XII secolo. Questa spiritualità ruota intorno al pensiero di Riccardo di San Vittore, uno dei più alti mistici del Medioevo, che Dante stesso conosce molto bene, visto che lo colloca come «ardente spiro» («esprit ardent»), «a considerar [...] più che viro» («plus qu'homme en contemplation»: *Par.*, X 130-132), a «fiammeggiare» con i più alti «esprits inspirés de sagesse» nel cielo del Sole, in *Paradiso* e visto, soprattutto, che lo ricorda nella celebre lettera con cui accompagna l'invio dell'ultima cantica a Cangrande della Scala. Proprio a Riccardo fu a lungo attribuita un'importante *Lettera a Severino sulla Charitas*, cioè sull'Amore, che oggi si tende ad attribuire a un *frater Yvus*, frate Ivo¹⁵. In essa Gervais Dumeige (1955) ha riconosciuto una sicura prossimità al *De consideratione* di Bernardo di Chiaravalle, autore anch'esso carissimo a Dante, il quale lo cita come *auctor* accanto ad Agostino e a Riccardo proprio nella *Lettera a Cangrande*¹⁶, e come personaggio lo innalza al rango di guida negli ultimi tre canti della *Commedia*.

6. Nelle prime righe della *Lettera a Severino sulla Charitas* è depositata una più belle tra le definizioni dell'Amore di tutta la letteratura medievale, che ci abbaglia immediatamente per la sua identità quasi perfetta con la formula ideata da Dante. Sarà sufficiente leggere uno accanto all'altro i due testi per cogliere quello che definirei un *palinsesto concettuale*: «In che modo può parlare dell'amore un uomo che non ama, che non sente la forza dell'amore? (*homo [...] qui vim non sentit amoris*). [...] Perciò ne parla degnamente solo colui che compone le parole come il cuore gli detta dentro (*qui secundum quod cor dictat interius exterius verba componit*). [...] Mi piacerebbe ascoltare qualcuno che avesse intinto la penna della sua lingua nel sangue del cuore (*qui calammum linguae tingeret in sanguine cordis*), perché si ha dottrina vera e veneranda quando la lingua esprime ciò che detta la coscienza, ispira la carità e insegna lo spirito»¹⁷.

Segnalo sinteticamente che viene ripreso qui il sogno di Bernardo di potere un giorno «intingere la penna della lingua nella fonte del Verbo divino» («linguae meae

15 La si legge in Zambon 2007-2008, II: 422-467.

16 Cfr. Dante, *Epistolae*, XIII 80, in Società Dantesca Italiana, *Le opere di Dante* 2012, pp. 595-605 (a p. 604).

17 Cfr. Zambon 2007-2008, II: 422.

calamum [...] intingere»), con una straordinaria *variatio* del *tópos* già riconosciuto nella Suida e in Isidoro di Siviglia a proposito di Aristotele, «scriba della natura, che intinge la penna nel pensiero» e che, «quando scriveva il trattato *Sull'Interpretazione*, intingeva la penna nella mente». L'atto di intingere il *calamum* nel cuore o nella mente fa cenno al desiderio di conquistare l'autenticità profonda del dettato interiore non solo ascoltando e trascrivendo quanto Amore «dictat interius», «ditta dentro», per poi dare a quelle parole la forma di scrittura modulata sul *modus* dell'originale, ma anche accedendo nell'atto creativo per via diretta e non per via auditiva, alla fonte d'ispirazione, ossia all'«inchiostro» nascosto nel cuore e nella mente.

Ricapitoliamo brevemente: «l' mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando», e «de ea digne loquitur qui *secundum quod cor dictat interius exterius verba componit*». La corrispondenza *mot à mot* con la lettera e con lo spirito fra i versi della *Commedia* e l'*Epistola a Severino sull'Amore* è stupefacente, sul piano lessicale come su quello ideologico. L'intera frase, e l'idea che essa tratteggia, si impernia sul verbo *dictare*, che varrà al contempo «dettare» ed «essere un dittatore», «insegnare a viva voce» ed «imporre imperiosamente», e sull'avverbio *interius*, che è il «dentro» di Dante, il suo *cuore*: opportunamente tradotto in francese da Jacqueline Risset con «au cœur»¹⁸, essendo il cuore, il *cor* della *Lettera a Severino*, l'organo del pensiero amoroso di tutta la poesia medioevale, dalla lirica trobadorica alla Scuola siciliana ai Minnesänger allo Stilnovo. Ed è «nel cuore», infatti, che «intinge la penna» colui che si desidera ascoltare (l'idea deriva da un sermone di Bernardo di Clairvaux), «perché si ha dottrina vera e veneranda quando la lingua esprime ciò che detta la coscienza, ispira la carità e insegna lo spirito». Il passaggio «dal discorso corrente (*dicere*) a una dizione apposita (*dictare*)» (Illich 1994: 90), praticato dal cistercense Bernardo e, dopo di lui, dai *magistri* mendicanti.

La *dettatura interiore* di Amore al poeta-copista che ascolta e trascrive coincide, in Dante, con lo «spirare», che è insieme «souffler» e «inspirer». Un soffio è l'ispirazione, un vento, un alito vocale che «ditta dentro», costringendo ad ascoltare e a trasformare in parole quel *modus* ritmico-musicale, imponendosi con la forza armoniosa del *flatus vocis*, dell'*animus* ventoso che trasforma la «coscienza» in «scrittura», l'emozione interiore in espressione comunicativa, il «dentro» della cultura paolino-agostiniana nel «fuori» della nuova civiltà poetica, il «sospiro» che «ispira» in verbo incarnato nel linguaggio. Nei versi di *Purgatorio* XXIV la doppia dittologia (*spirare/dettare* da una

18 «Et moi à lui: "Je suis homme qui note, / quand Amour me souffle, et comme il dicte / au cœur, je vais signifant"» (Risset 2005: 221) (corsivo mio).

parte, *notare/significare* dall'altro) non mi pare di carattere sinonimico: vi colgo una cesura, uno scarto di livello, fra il momento dell'ispirazione che arriva *dentro* in modo ineffabile (nel senso di non comprensibile e non raccontabile), come pura *Voce spirante* di Amore, e la sua messa in parola, che la limita a un *significato* determinato: una voce con la minuscola.

Alcune splendide pagine del già ricordato libro di Ivan Illich *In the Vineyard of the Text*, mettono in luce come alla voce delle pagine scritte, nella cultura medievale, faccia eco la risonanza delle labbra e della lingua in movimento (ricordiamo tutti lo stupore di Agostino dinanzi alle labbra mosse senza rumore dal suo maestro Ambrogio, in un'epoca in cui si leggeva compitando ad alta voce). Nella stupenda figura della «Comunità di borbottanti» descritta da Ivan Illich prende forma corporea, si materializza, l'evento dell'ispirazione che «ditta dentro» a chi dovrà «significare» accogliendo e trascrivendo il *modus*, il ritmo e la misura secondo cui soffia nel cuore e nella mente lo spirito: «Per Ugo la lettura è un'attività motoria in senso corporeo. [...] Le righe sono un tracciato sonoro captato dalla bocca e pronunciato dal lettore per il proprio orecchio. Leggendo, la pagina viene letteralmente incarnata, incorporata. [...] La recitazione collettiva si tramuta in un borbottio sommesso in cui ognuno ripete i versetti che preferisce. Questi versetti sono la via del suo pellegrinaggio verso il cielo, sia quando prega sia quando lavora. La lettura impregna i suoi giorni e le sue notti» (Illich 1994: 51, 55).

Il «borbottio sommesso» di Dante, il *bruissement de la langue* che tramuta in 13.000 endecasillabi quello che il poeta russo Osip Mandel'stam, nello stupendo *Discorso su Dante*, forse il saggio più bello di tutto il Novecento sulla *Commedia*, raffigurava metaforicamente la metaforicità dantesca come l'inarrestabile «flusso di energia» di uno «sciame di api» ronzanti che edificano, con «un geniale fiuto stereometrico», l'alveare-poema (Mandel'stam 1967: 133, 141)¹⁹. Quando Bonaventura da Bagnoregio, maestro francescano sommamente caro a Dante, cerca la definizione di *auctor*, sente il bisogno di distinguerlo dallo *scriba* che si limita a copiare, dal *compilator* e dal *commentator* che accolgono e riorganizzano creazioni altrui²⁰. Commenta Ivan Illich,

19 Si veda anche la più recente versione: *Conversazione su Dante* (Faccani 1994: 55 e 71-72).

20 Cfr. Bonaventura da Bagnoregio (1882) p. 14-15: «Quadruplex est modus faciendi librum. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando; et iste mere dicitur scriptor. Aliquis scribit aliena addendo, sed non de suo, et iste compilator dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam, et iste dicitur commentator non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam ad confirmationem; et talis debet dici auctor». Si veda l'analisi di I. Illich 1994: 107-109.

con un'immagine che sembra perfettamente adattabile ai versi danteschi di *Purgatorio* XXIV: «Lo *scriptor* tiene la penna e il *dictator* la guida. Solo in circostanze eccezionali, nel XII secolo, l'autore di una pagina può impugnare lo stilo per prendere un appunto su una tavoletta di cera. L'idea di prendere in mano la penna o di usarla per scrivere su una costosa pergamena non gli verrebbe in mente. Questo era il compito di un altro personaggio, detto *amanuensis*, lo scrivano o calligrafo che presta la sua mano al *dictator*» (Illich 1994: 88-89).

Proclamandosi *amanuensis* non più soltanto della Natura, ma del *dictator* Amore, di «Amor che move il sole e l'altre stelle», Dante conquista la vetta somma per un artista: diventare il più grande *auctor* di ogni tempo scegliendo l'umile, fedele servizio di trascrizione dello Spirito che soffia dentro.

7. La grande novità che Dante introduce nella formula dell'ispirazione poetica è, appunto, il soffio interiore dello Spirito, lo «spirare» d'Amore. Questo soffio, spirito ventoso, è parte costitutiva delle potenze dell'anima in un'ampia tradizione spirituale d'Occidente, ricostruita da Elémire Zolla nel suo *Le potenze dell'anima*²¹. Ma anche altre civiltà hanno elaborato complesse metafisiche e antropologie del soffio, del susurro, del sibilo, che riecheggiano nell'interiorità di uomini eccezionali rendendoli capaci di esperienze estatiche, profetiche, visionarie, terapeutiche. Un sibilo penetra nell'orecchio dello sciamano nelle culture siberiane e dell'Asia centrale: è lo spirito-guida che si manifesta in lui, così come (ovviamente su tutt'altro piano) un *susurro* o un *silbo*, un soffio zufolante, un fischio, scandisce la relazione con l'aldilà di molti asceti e mistici occidentali²². Il ronzio dell'*oistros*, il noioso tafano che punge gli animali al pascolo, annuncia all'orecchio del poeta greco l'avvento dell'ispirazione. E tutto un bestiario di piccoli animali squittenti, frinenti, ronzanti, soffianti, ancora in

21 Cfr. Zolla 1968, in particolare il cap. III, «Il vento e l'ombra. Le metafore dell'interiorità», pp. 45-67; su *spirare* p. 53.

22 Penso in particolare a Juan de la Cruz, *Canciones*, 13: «Mi Amado las montañas, / los valles solitarios nemorosos, las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos,» (parla *La Esposa*; la virgola finale è nel testo): Cfr. Elia - Mancho 2002: 19; si veda anche, nel *Cántico espiritual*, la *Declaración* alle *Canciones* 13-14, *ibid.*, p. 100: «De verdad a mí se me dijo una palabra escondida y, como a hurtadillas, recibí mi oreja las venas de su susurro»; magnifica la sinestesia, nella *Declaración* alla *Canción* 15, *ibid.*, p. 109: «...entretreído allí y enlazado el delicado olor del jazmín del "silbo de los aires amorosos"».

attesa di una classificazione e di un'interpretazione popola l'interiorità degli asceti, dei monaci nel deserto, dei folli e dei poeti.

L'esperienza del discorso d'Amore «soffiato» nel cuore o nella mente come «ispirazione» e poi tradotto nei *dicta* che il *dictator* (Amore stesso) *dictat* imperioso e autorevole, è parte centrale dell'ideologia amorosa intorno a cui lo Stil Novo costruisce la propria poetica. In Guido Cavalcanti, soprattutto, si configura una dolente ed estremistica fenomenologia del disamore²³. Declinato in direzione tragica, paurosa, il possesso della mente innamorata del poeta da parte di un Amore invasivo e tirannico è descritto in termini che si appropriano della figura evangelica del battesimo di Cristo, con la discesa dello Spirito sul suo capo, e la volgono a: «Dal ciel si mosse un spirito, in quel punto / che quella donna mi degnò guardare, / e vennesi a posar nel mio pensiero: // elli mi conta sì d'Amor lo vero, / che ogni sua virtù veder mi pare / sì com'io fosse nello suo cor giunto»²⁴.

Nella *Commedia* dantesca, fra le numerose occorrenze del verbo *spirare*, ne colgo una che mi sembra specialmente significativa, in primo luogo perché è inserita proprio in quel canto X del *Paradiso* (vv. 109-114), in cui gli spiriti sapienti riflettono la luce divina nel cielo del Sole:

La quinta luce, ch'è tra noi più bella,
spira di tale amor, che tutto 'l mondo
 là giù ne gola di saper novella:
 entro v'è l'alta mente u' sí profondo
 saver fu messo, che se 'l vero è vero,
 a veder tanto non surse il secondo.

È di eccezionale valore il ritorno quasi identico del verso di *Purg.* XXIV, riferito a Salomone, re biblico e poeta, ritenuto autore del libro della *Sapienza* e dei *Salmi*, quindi dei testi più presenti nel cuore e nella penna di Dante. In certo modo si potrebbe quasi dire che non è Folchetto da Marsiglia, nel IX canto del *Paradiso*, l'ultimo poeta ricordato nella *Commedia*, in quel cielo di Venere che riconduce al tema dell'amore: ma, nel X, proprio Salomone, in un canto che si apre sul nesso fra lo *spirare* e l'*Amore* nel mistero trinitario («Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro eternalmente spira...», vv. 1-2) ove il ritorno del verbo *spirare* connota teologicamente la sua

23 Rinvio a quanto ho scritto in Bologna 2001.

24 Cfr. G. Cavalcanti, *Io vidi li occhi dove Amor si mise*, vv. 9-14, ed. De Robertis 1986: 74-76.

semantica e in cui, soprattutto, come ho già ricordato Dante si dichiara (v. 27) «fatto scriba» della «materia» che l'ispirazione gli offre²⁵. Con simile gesto mentale in *Purg.*, XXXII 103-105, Beatrice aveva annunciato a Dante il compito altissimo affidatogli dal cielo: «quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrive».

Uno scrittore dei nostri giorni, il turco Orhan Pamuk, tocca a più riprese il tema dell'ispirazione poetica in termini che mi sembrano capaci di sintetizzare l'ampissimo orizzonte problematico di cui ho cercato di illuminare qualche angolatura: «Si sentiva sereno come se stesse scrivendo una poesia che qualcuno gli sussurrava all'orecchio, anche se questo non gli impediva di valutare attentamente quanto andava componendo»; e ancora: «La buona poesia», scrive, «sembra che arrivi sempre da fuori, da un luogo lontano» (Pamuk 2007: 94)²⁶. Il «dentro» dei poeti e dei filosofi antichi ormai, si è trasformato in un inappropriabile «fuori», lontano ed estraneo. E al di là del sussurro all'orecchio, nessuna traccia di un «dettato» interiore, «dittatoriale» e musicale da tradurre in «significazione» attraverso un passaggio che significa anzitutto conquista dell'autonomia creatrice, al di sopra del momento ispirativo. Lo scrittore, in un mondo sempre più privato dell'esaltante fatica della penna a fronte della scrittura facilitata del computer, non riesce forse più, come l'antico filosofo con il quale ho aperto il mio discorso, ad «intingere la penna nella mente».

Bibliografia

- Agamben, G. (1993), «Bartleby o della contingenza», in G. Deleuze - G. Agamben, *Bartleby, la formula della creazione*, Macerata: Quodlibet, pp. 47-92.
- Agamben, G. (2005), «La potenza del pensiero», in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza: Neri Pozza, pp. 273-287.
- Allegretti, P. (ed.), (2001), *Dante Alighieri, La canzone montanina* (prefazione di G. Gorni), Verbania: Tararà.

25 Sulla figura di Salomone come sovrano-poeta ispirato dal cielo nell'opera dantesca si vedano le acute pagine di M. Mocan (2007: 47 ss.; su *spirare* e *spiro* nel X canto del Paradiso, pp. 51 ss.), e Nasti 2007. Sul procedimento espositivo per cui nella *Commedia* «l'argomentazione teologica si avvicina agli strumenti espressivi per eccellenza poetici e dove è particolarmente evidente "l'esistenza di analogie tra poesia e Scrittura"» si vedano le belle pagine di Mocan 2007: 47 ss. ed ora di Mocan 2015, specie il paragrafo «Esegesi, allegoria, poesia», pp. 123-125.

26 Un ringraziamento a Mira Mocan che ha richiamato la mia attenzione su questo bellissimo brano.

- Ariani, M. (2010), *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma: Aracne.
- Bologna, C. (1992 [2000]), *Flatus vocis. Antropologia e metafisica della voce*, Bologna: Il Mulino.
- Bologna, C. (2001), «Fisiologia del Disamore», *Critica del testo* 4/1, pp. 59-87 [= *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti, o dell'interiorità*]
- Bologna, C. (2004), «Purgatorio XVII (al centro del viaggio, il vuoto)», *Studi danteschi* 69, pp. 1-22.
- Bologna, C. (2012), «Sinfonia dell'inquietudine», in F. Pessoa, *Libro dell'inquietudine* [Testo critico di J. Pizarro, a cura di P. Collo, Prefazione di C. Bologna], Torino: Einaudi.
- Bologna, C. - Fabiani, L. (2015), *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in E. Pound, *Dante*, Venezia: Marsilio, pp. 27-68.
- Bonaventura da Bagnoregio (1882), *Commentaria in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, I, Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas.
- Capovilla, G. (1994), *Petrarca e l'ultima canzone di Dante*, in Id., «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena: Mucchi, 1998, pp. 103-202.
- Cavalcanti, G. (1986), *Rime, Guido Cavalcanti con le Rime di Iacopo Cavalcanti*, D. De Robertis (ed.), Torino: Einaudi.
- Conf. 1991 = Agostino, *Confessioni*, Introduzione, saggio sull'opera, traduzione e commento di R. de Monticelli, Milano: Garzanti.
- Dante Alighieri, *Epistole* (2012), in Società Dantesca Italiana (ed.), *Le opere di Dante*, Firenze, Edizioni Polistampa.
- Dante Alighieri, *Vita nuova* (2012), a cura di D. De Robertis - G. Breschi, in Società Dantesca Italiana (ed.), *Le opere di Dante*, Firenze: Polistampa.
- De Libera, A. (1998), *Averroès, L'intelligence et la pensée. Sur le De anima*, Paris: Flammarion.
- De Libera, A. (2004), *L'Unité de l'intellect de Thomas d'Aquin*, Paris: Vrin.
- Dumeige, G. (ed.) (1955), *Ives, Epître à Séverin sur la charité – Richard de Saint Victor, Les quatre degrés de la violente charité – Texte critique avec Introduction, traduction et notes – Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Paris: Vrin.
- Elia, P. - M. J. Mancho (ed.) (2002), *San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y Poesía completa* [Estudio preliminar de D. Ynduráin], Barcelona: Crítica.
- Fenzi, E. (2003), «Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla "montanina" di Dante», in *Tenzzone* 4, pp. 43-84.
- Forcellini 1833 = *Totius Latinitatis Lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini alumni Seminarii Patavini lucubratum, 4 voll., Schneeberg: Schumann.
- Illich, I. (1991), *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalicon*, Paris: Les Editions du Cerf [tr. it. di R. Cortina, *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, Milano: 1994].
- Isidoro di Siviglia (1911), *Etymologiae*, W. M Lindsay (ed.), Oxford: Oxford University Press, 2 voll.

- Leonardi, M. (ed.) (2010), *Jacopone da Todi. Laude*, Firenze: Olschki.
- Mandel'stam, O. (1933), «Discorso su Dante», in *La Quarta Prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia*, Bari: De Donato, 1967, pp. 127-175 (poi con il titolo *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova: Il Melangolo 1994 [2003]).
- Mocan, M. (2007), *La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano: Bruno Mondadori.
- Mocan, M. (2015), «*Fantasticus mundus*». *Teologia vittorina e creazione poetica in Dante*, in *Le teologie di Dante. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna 9 novembre 2013)*, a cura di G. Ledda, Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, pp. 117-141.
- Nasti, P. (2007), *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante*, Ravenna: Longo.
- Ossola, C. (2004), «Homo inchoatus, homo perfectus: *Figures de l'ébauche à l'âge baroque*» in Id., *L'avenir de nos origines. Le copiste et le prophète*, Grenoble: Millon, pp. 61-74.
- Pamuk, O. (2007), *Neve*, Torino, Einaudi.
- Panella, E. (2008), «“Ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti” (Dante Alighieri). *Lectio, disputatio, predicatio*», in AA. VV., *Dal convento alla città. Filosofia e teologia in Francesco da Prato OP (XIV secolo). Atti del Convegno Internazionale di Storia della Filosofia Medievale (Prato, Palazzo Comunale, 18-19 maggio 2007)*, Firenze: Zella, pp. 115-31.
- Pound, E., *Dante*, in *Lo spirito romanzo* (1910), in Id., *Saggi scelti*, a cura di M. De Rachewiltz, Milano: Mondadori 1970, pp. 802-860, ed ora in Id., *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio: Venezia 2015, pp. 27-78.
- Risset, J. (ed.) (2005 [1998]), *Dante Alighieri, La Divine Comédie. III, Le Paradis*, Paris: Flammarion, 3 voll.
- Suida 1854 = *Suidae Lexicon*, hrsg. von A. Adler, voll. I-V. Leipzig: Teubner, 1928-1938.
- Ungaretti-Bigongiari 2008 = Giuseppe Ungaretti - Piero Bigongiari, «*La certezza della poesia: lettere (1942-1970)*», a cura di T. Spignoli, Firenze: Polistampa.
- Ungaretti 2009 = G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. a cura di C. Ossola, Milano: Mondadori.
- Valéry, P. (1960), *Œuvres, Tel quel*, II, *Rhumbs*, in Id., J. Hytier. (ed.), Paris: Gallimard (2 voll.), vol. I, pp. 495-650.
- Vanni Rovighi, S. (1967), «Le disputazioni de li filosofanti», in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Zambon, F. (ed.) (2007-2008), *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, Milano: Mondadori-Fondazione L. Valla, 2 voll.
- Zolla, E. (1968), *Le potenze dell'anima*, Bompiani: Milano.

Timpalli alla Pompadur e cecinelli:
lingua, dialetto e forestierismi nel *Cuoco galante*
di Vincenzo Corrado (Napoli, 1773)

BENEDICT BUONO

Universidade de Santiago de Compostela

*Quale est alimentum, talis es chylus;
qualis chylus, talis sanguis; qualis
tandem sanguis, tales sunt spiritus¹.*

La Napoli settecentesca è percorsa da un vivace avvicendamento di correnti e fermenti culturali, capaci di generare spinte diverse ma convergenti verso una stabile diffusione dell'italiano e soprattutto verso una lingua moderna. La stessa adesione rigida e convinta al fiorentino trecentesco imposta dal capuanesimo, con il suo netto rifiuto del nuovo, si inserisce in una più ampia tendenza alla sprovincializzazione, all'abbandono dagli angusti limiti locali e alla necessità di costituire una lingua e una cultura sovraregionali². Un ulteriore slancio verso una lingua viva e moderna, come del resto in gran parte dell'Italia coeva, fu segnato dallo straordinario sviluppo delle

1 Giovanni Maria Lancisi (1654-1720), citato in Artusi 2014: xv-xvi

2 Ancora a metà del secolo il numero degli analfabeti in Campania raggiungeva il 65,7% tra gli artigiani e addirittura il 91,9% tra gli addetti all'agricoltura e all'allevamento, a fronte del 100% dei ceti superiori in grado di padroneggiare la scrittura (Pelizzari 1989: 109 e 144).

discipline scientifiche, che dimostravano un atteggiamento di apertura nei confronti dei francesismi, pur non rinunciando alla terminologia tradizionale, arricchita o tecnicizzata nei significati (Bianchi: 117-120). In direzione contraria andava invece la proposta di Ferdinando Galiani, autore del trattatello *Del dialetto napoletano* (1779), favorevole a un bilinguismo consapevole: accanto alla lingua comune proponeva infatti come strumento di comunicazione un dialetto napoletano «illustre», non il vernacolo plebeo, elevato a tutti gli usi pubblici e a tutte le possibili funzioni. Così, la parlata locale, a cui erano legate tradizioni e usi regionali secolari, si contrapponeva al consolidarsi di realtà linguistiche considerate estranee o malamente possedute (Matarrese 1993: 10-11).

La disponibilità verso le novità culturali francesi ed europee non si limitò agli ambienti interessati al rinnovamento della comunicazione intellettuale o scientifica, ma finì per coinvolgere anche un settore legato agli usi pratici e concreti, quello della gastronomia. Per secoli, in Italia, la città ha costituito il luogo strategico di costruzione e trasmissione di un patrimonio culturale locale e nazionale, il perno attorno al quale si organizzavano i beni di un territorio, per poi diffonderli attraverso il richiamo di identità cittadine. A questo contesto non è sfuggita Napoli (Capatti-Montanari 1999: x-xi). Fin dal 1570, infatti, Bartolomeo Scappi (1570), esponente di prestigio della scuola culinaria di ascendenza toscana e romana, nella sua monumentale *Opera*, aveva riassunto la cultura gastronomica del tempo presentando tre Italie, espressione di una percezione verticale della penisola: la «Lombardia» (cioè l'Italia padana), l'Italia granducale e pontificia, il «Regno» (tutto il sud, con la Sicilia), rappresentate da altrettante città: Milano, Roma e Napoli (Capatti-Montanari: 16-17). Tramontato il progetto rinascimentale di dar vita a una sintesi della cucina italiana, nel Seicento si assiste a una progressiva accentuazione delle diversità regionali: i ricettari enfatizzano la prospettiva locale, soprattutto la trattatistica di produzione napoletana, la quale, per la prima volta, si sforza di offrire un quadro esaustivo del patrimonio gastronomico meridionale (ivi: 25-26). Dal punto di vista linguistico, i ricettari meridionali si erano caratterizzati, fin dal Cinquecento, per la forte tensione fra dimensione locale e adeguamento al modello toscano, che aveva dato vita a un impasto linguistico, arricchito, a partire dal Settecento, dal dilagare dei forestierismi a seguito della rivoluzione gastronomica messa in atto in Francia, con la rottura dei codici alimentari e culinari di *ancien régime* e il rivolgimento radicale della nozione stessa di gusto (Frosini 2006: 44-45)³.

3 Su i caratteri linguistici dei ricettari napoletani fino all'Ottocento, rinvio a Bianchi 2006.

Dell'«infranciosamento» gastronomico si lamentava Vincenzo Corrado, autore di uno dei più importanti ricettari settecenteschi, il *Cuoco galante* (1773), inorgogliendosi, allo stesso tempo, del coraggioso riscatto della cucina napoletana⁴:

La nostra Italia resa in questa parte figlia della Francia, si era contentata finora di accomodarsi al gusto di quella, su invenzione, e preparazione de' cibi servendosi dei Francesi, e de' loro libri. Tutt'ad un tratto si vide sorgere di poi in Italia, e propriamente nel nostro Regno di Napoli un talento raro, che scuotendo il giogo della servitù antica, nuovi trovati propose, e nuove maniere inventò da rendere grata, ed oltre modo gustosa ogni vivanda⁵.

Nonostante questa energica dichiarazione di principi, l'opera non sfugge alla moda imperante dei gallicismi e a un diffuso ibridismo, comune del resto al linguaggio gastronomico preartusiano⁶, che presenta un alto indice di variabilità lessicale, imputabile, da un canto, alla grande ricchezza e varietà terminologica di questo settore e quindi alle marcate differenziazioni nella designazione degli ingredienti e delle preparazioni culinarie a livello locale, dall'altro, a quelli che sono stati chiamati «regionalismi obbligati per vuoto soggettivo», quando lo scrivente ignora il corrispondente

4 La prima edizione, pubblicata anonima, riscosse un successo straordinario e inaspettato, per l'operazione di rinnovamento che interrompeva la monotonia e la supremazia della cucina d'oltralpe: rivendicando la cucina nazionale, l'autore introduceva sulle mense signorili elementi tipici italiani e locali, come la patata e l'uso innovativo del pomodoro, sia per stufare le carni in sostituzione dei brodi grassi e sostanziosi della cucina francese, sia per condire i soffritti di interiora di maiale e il baccalà in tegame (Corrado 2007: VII-VIII). L'opera, preceduta dai *Discorsi preliminari* con suggerimenti e consigli di carattere generale sulle pentole da usare, su modi di cottura e tipi di condimento dei cibi e via dicendo, si compone di XV *Trattati*, dalle zuppe ai pesci, alla selvaggina, ai timballi e ai *sortù*, ai dolci, fino alla descrizione dei modi di imbandire 20 pranzi, 12 per ciascun mese dell'anno, 4 per ogni stagione e altri 4 con temi particolari, previsti sempre per 32 persone con 32 portate per ciascuno dei due servizi di cucina. Per maggiori informazioni bio-bibliografiche su Vincenzo Corrado e alle sue opere, rinvio alla dettagliata introduzione al *Cuoco galante* — basata sulla ristampa anastatica della quarta edizione del 1793 — di Lejla Mancuso Sorrentino (ivi: v-xxix).

5 La citazione è ripresa dall'Introduzione dell'edizione del 1780, cfr. Bianchi 2006: 124.

6 Pellegrino Artusi (1820-1911), padre della cucina italiana come la conosciamo oggi, non a caso è stato definito «il Manzoni della lingua gastronomica italiana». Il paragone, coniato da Piero Camporesi, si basa non solo sulla toscaneità del manuale dell'Artusi, ma anche sull'efficacia del suo modello linguistico in rapporto all'enorme fortuna editoriale riscossa, paragonabile solo a monumenti della toscaneità postunitaria, come i *Promessi Sposi*, appunto, e *Pinocchio* (Seriani 2009: 107n). L'impresa dell'Artusi, volta a dar vita a una cucina e a una lingua unitaria, semplice e comprensibile, è ancora più meritoria, se pensiamo alla situazione dell'Italia dopo l'Unità nazionale: le tradizioni locali, i campanilismi, l'accozzaglia di usi e costumi, unità di peso e misura, la vita prevalentemente rurale e campagnola rendevano questo progetto particolarmente avveniristico.

tosco-letterario, o per «vuoto oggettivo», quando ci si riferisce a piatti e consuetudini culinarie prettamente locali (Serianni 2009: 99-100)⁷.

Se ci rivolgiamo alla compagine grafico-fonetica, emergono alcuni tradizionali punti deboli dei non toscani (del lessico ci occuperemo più avanti). Viene da chiedersi, per questa e per altre opere consimili, quanta parte della lingua risalga effettivamente all'autore e quanta dipenda dagli indebiti interventi del tipografo ottocentesco (Serianni 2009: 101): comunque sia, la loro presenza indica un disinteresse dello stampatore all'assetto linguistico del testo e, di conseguenza, l'evidente indifferenza in proposito da parte dell'autore. La patina locale emerge da tratti regionali —alcuni dei quali presenti un po' ovunque, altri più concentrati in area meridionale—, come: la conservazione di *ar* atona (*cassarola* 6, *sellari* 3, *gambari* 8, *capparini / cappari* 18, *peparoli* 'peperoni'); alternanza di scempie e doppie (*aggisce* 2, *fibbre* 2 *tubbi* 25 ma *boragine* 10); affricata dopo liquida (*salza* 'salsa' e relativi ipercorrettismi, come in *insuppare* e *pansarotti*); assordimento dell'occlusiva precedute da nasale per ipercorrettismo (*timpallo* 'timballo'); sonorizzazione dell'occlusiva intervocalica in *padate* 'patate' e *padelle* 'patelle, frutti di mare' (e per ipercorrettismo, *Pompatur*) e conservazione dell'occlusiva intervocalica (*lattuche*)⁸. Non si riscontrano, sorprendentemente, casi di mancata realizzazione anafonetica, comuni invece nei ricettari primottocenteschi (il tipo *fongo* e *stamegna*)⁹. Dal punto di vista morfologico, si segnalano alcune incertezze nelle uscite della 3^a pers. pl., sia all'indicativo presente (*cuocono*, *si pescono*), sia al congiuntivo presente (*si cuocano*, *si servino*, *si riduchino* 39, *si facci* 58, *rimanghi*, *si prendino*, *si sbattino*, *rimanghi*, ecc.)¹⁰.

Al Corrado va riconosciuto il merito di aver voluto imbandire, per i signori locali o i francesi di passaggio, una tavola raffinata —«galante», appunto—, avvalendosi esclusivamente di derrate regionali, come il pomodoro fresco o le alici appena

7 Quest'incertezza poteva indurre i lessicografi a curiose riflessioni, come quelle introdotte nel *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano* dopo un lungo elenco di nomi di pesci; l'autore, invece di tradurli, osserva: «Noi non soggiungiamo i corrispondenti nomi toscani, primieramente perché di molti non vi sono; inoltre perché non è stato ancor deciso da quale de' molti dialetti d'Italia, se dal Toscano, o dal Romano, o dal Veneziano, o dal nostro [Napoletano], o da altri abbiassi a prendere il nome per divenir quello della lingua generale italiana» (*Vocabolario napoletano*: II, 28).

8 Per questi due ultimi fenomeni, cfr. Ledgeway 2009: 86 e 91; Bianchi 1993: 12.

9 Va rimarcato che nelle precedenti edizioni dell'opera era occasionalmente presente l'elemento regionale, come emerge dai risultati dello spoglio sistematico operato sulla stampa del 1778 da Luca Serianni (2009: 108-109): il tipo non anafonetico (*fonghi*), ad esempio, è presente accanto al tipo toscano.

10 Sul sistema morfologico dell'indicativo e del congiuntivo presente napoletano, rinvio a Ledgeway 2009: 376-377, 465-467.

pescate, che il mercato degli «Oltremontani Lidi» ignorava (Corrado 2013: 31). Non deve dunque sorprendere il numero non indifferente di localismi, per quanto, occorre sottolinearlo, per lo più riferiti a prodotti tipicamente napoletani o perlomeno ascrivibili a un lessico regionale panitaliano (come, ad esempio, *butirro* e *presutto*, attestati nei ricettari settentrionali e meridionali)¹¹: *anasi* ‘anicini’; *cecinnelli* («Pesce minutissimo, il quale, pescato, non sembra altro che carnume, o gelatina; ma lessato, è bianchissimo, ben conformato, e molto dilicato a mangiare», *Vocabolario domestico*: 77); *fragaglia* («Pesce minutissimo, che si raccoglie nelle reti a maglia cieca [...] Sono le prime schiuse delle covate di pesci, che prediligono il nostro cratere per deporvele [...] Ond’è che sono abbondantissime le fragaglie tra noi e [...] di vil prezzo, quantunque delicatissimo a mangiarsi fritto», *Vocabolario domestico*: 155); *lacerto* ‘taglio di carne vaccina, girello’ (Corrado 2007: 221); *lagane* («Pasta di farina di grano, che si distende sottilissimamente collo spianatoio, e si mangia o cotta in brodo, o condita con cacio. Lasagna», *Vocabolario domestico*: 228); *mallardo* 61 («Sorta d’uccello da acqua, che ha i piedi fessi, ed è buono a mangiare. Piviere» *Vocabolario domestico*: 245); *mortella* ‘mirto’ (*Vocabolario domestico*: 278); *mostaccioli* («Sorta di dolce, fatto con pasta, cioccolatte, e diverse spezierie», *Vocabolario domestico*: 285); *pansarotti* ‘panzarotto, calzone’; *pa-stinache* ‘carote’; *peparoli* («Pianta il cui frutto si fa fritto, o in altro modo, ovvero acconcio in aceto si mangia per aguzzar l’appetito. Peperone», *Vocabolario domestico*: 335); *percoca* («Varietà di pesca dalla polpa compatta di colore giallo, molto diffusa a Napoli», Corrado 2007: 223); *petrosemolo* ‘prezzemolo’; *pollanca* («Gallina giovane. Pollastra», *Vocabolario domestico*: 349); *scapece* («Si dice al pesce fritto ed altre cose, che si condiscono con aceto ed altri ingredienti per conservarli. Pesce e simili, ‘marinato’», *Vocabolario domestico*: 367)¹²; *saraca* ‘sardina’; *sparaci* ‘asparagi’; *tarantello* («Si dice della pancia del pesce tonno. Sorra», *Vocabolario domestico*: 458); *torso / torzo* («Dicesi il fusto di alcune piante, e più comunemente si dice del cavolo fiore, del cavolo cappuccio e simili», *Vocabolario domestico*: 473)¹³; *zinna* qui riferito alla mammella della vacca.

11 A questo proposito, si veda Serianni 2009: 113-114. Estrometto dall’elenco, perché meno significative ai nostri fini, le voci italiane con tratti fonetici regionali, come *acitosa* invece di *acetosa*, *bottarica / buttarica* in luogo di *bottarga*, *anetra* per *anitra*, *sparaci* per *asparagi*, e via dicendo.

12 Per il *Vocabolario napoletano* (II, 89) questa voce proviene «dagli Spagnoli, che dicono *escabeche*».

13 A proposito di ortaggi, occorre ricordare che prima del Seicento i napoletani erano chiamati «mangiafoglie», perché mangiavano, oltre al pane, grandi quantità di carne e verdure, soprattutto cavoli. Luigi Pulci, nel suo sonetto in dileggio della parlata napoletana, enfatizza che «Chi levassi la foglia, il maglio e ‘l loco / a questi minchiattar napoletani, / o traessi dal seggio i Capovani, / parebbon salamandre fuor del fuoco», cfr. Contini 1976: 414-415. A partire dagli anni trenta del Seicento, il sovrappioppamento demografico determinò una difficile situazione alimentare, aggravata dalla crisi

A volte il localismo può essere semantico, come nel caso di *braciola*, che in italiano indica una fetta di carne con osso adatto ad essere cotto alla brace, mentre a Napoli e, in genere nell'Italia meridionale, è sinonimo di involtino ripieno di pesce o di carne (Corrado 2007: 218).

Nonostante il rinnovamento proposto dal Corrado, è prevedibile la sopravvivenza di un lessico gastronomico fondato su numerosi francesismi, a volte crudi forestierismi (*entremets*, *entrées*, *haricò*, *budin*, *hors d'oeuvres*, *relevér*)¹⁴, ma, nella maggior parte dei casi, adattamenti, con un ampio ventaglio di soluzioni, da quelle più vicine al modello originale alle deformazioni¹⁵: *ambigù* (< *ambigù*, termine che indica una cena in cui si servono vari tipi di pietanze fredde insieme a dessert); *ascè* (< *hacher*, 'triturare finemente'); *ascì* (< *hachis*, preparazione a base di carne, pesce o verdure crude o cotte tritate finemente e poi usate per un ripieno); *bergamel / bergamela* (< *béchamel*); *bisca* (< *bisque*, preparazione di carne, di volatili o altro serviti come minestra); *bocchetto / buccché* (< *bouquet*, con il valore di 'mazzetto d'erbe aromatiche'), *bonnettine* (< diminutivo di *bonnet* 'cuffia, berretto', recipiente a forma tondeggianti); *bresa* (< *braiser* 'brasare', metodo di cotture sulle braci); *brosciato* (< *broche*, 'infilato sullo spiedo'); *burneville* (< *Beauvillers*, nome del noto cuoco francese del Palais-Royal); *calessò* (< *calisson*, dolcetti provenzali di pasta di mandorle); *carbonata* (< *carbonade*, umido di bue cotto con cipolle e birra); *corboglione / gorboglione* (< *court bouillon*, brodo ristretto); *culì / colì* (< *coulis*, sugo risultante dalla prolungata cottura di carne, pesci o verdure e poi diluiti); *farsa / falsa / farsita* (< *farce*, ripieno, composto da ingredienti tritati, con cui si farciscono volatili, pesci, carni,); *fricandò* (< *fricandeau*, preparazione a base di carne lardellata e poi cotta in umido); *fricassè / fricassea* (< *fricassée*, umido di carni varie,

politica del regno. La popolazione urbana vede assottigliarsi le risorse, i governanti spagnoli non garantiscono adeguati approvvigionamenti: i consumi carni si riducono, i cereali li sostituiscono. Contemporaneamente alcune innovazioni tecnologiche (la diffusione della gramola e l'invenzione del torchio meccanico) consente di produrre maccheroni e altri tipi di pasta a prezzo più basso: l'accoppiata pasta-formaggio prende il sopravvento sul tradizionale binomio napoletano cavolo-carne. Così, a partire dal XVIII secolo, i napoletani si guadagneranno il titolo di «mangiamaccheroni» (Montanari 2012: 178-179).

14 Per *entremets* Francesco Algarotti proponeva la sostituzione con il calco *frammesso* (Matarrese 1993: 63). I *relevér* erano grandi portate di carne o grossi pesci accompagnati da una salsa e da un contorno, che rimpiazzavano sulla tavola le zuppe e i *potages* quando erano portati via (Corrado 2007: 224).

15 Alcuni di questi sono ormai entrati saldamente nell'italiano, come *bignè*, *crochetta*, *dessert*, *purè*, *salmi* o *civet/sivè*, e quindi appaiono meno interessanti agli occhi del linguista. Interessante invece è la storia degli adattamenti, così variegata per lo sforzo di riprodurre graficamente la pronuncia originale (Matarrese 1993: 62-63). Per illustrare significati ed etimologie delle voci raccolte mi sono avvalso di Corrado 2007; DELI; *La cucina casereccia*: 91-103; Seriani 2009: 101-109.

pesci e verdure; in Italia assumerà il valore particolare di carni in umido finite con una legatura di uova e limone); *giulien* (< *julienne*, preparazione a base di verdure tagliate in filamenti lunghi e sottili); *grillace* (< *griller*, vivanda con mandorle o nocciole tostate); *papigliotti* (< *papillote*, fogli di carta in cui si avvolgono i cibi da cuocere in forno)¹⁶; *potaggio* (< *potage*, minestra a base di carni, pollame, ortaggi, il tutto cotto in ottimo brodo); *persilata* (< *persillée*, carne bovina di ottima qualità); *polao* (< *poêlon*, tipo di recipiente adatto a cotture prolungate); *ragù* (< *ragouter*, piatto a base di carne o pesce cotti con un fondo di aromi, rosolati con grasso e poi diluiti con un liquido); *ramolata* (< *remoulade*, maionese piccante con l'aggiunta di mostarda, capperi, acciughe, cetriolini ed erbe aromatiche); *salgrao* (< *saugrenée*, condimento a base di burro montato con sale ed erbe aromatiche); *sartrosa* (< *sauteuse*, casseruola bassa e con manico per far saltare gli alimenti); *sartù / sortù* (< *sur tout*, pietanza decorativa e monumentale, di solito un timballo posto al centro della tavola; oggi sopravvive il sortù di riso); *rapato* (< *raper* 'grattugiato'); *sellaro / selleri* (< frc. *céleri* 'sedano'); *targone* (< *estragon* 'dragoncello'). Degna di menzione a parte è la voce *gattò* ('torta'), entrata così saldamente nel dialetto napoletano da essere inserita, ancora all'inizio del Novecento, fra le voci da sradicare nella lingua comune in un manuale scolastico di stampo puristico:

Enveloppe è voce francese schietta, e di cui si servono anche i portieri. In italiano bisogna dir *busta* o *sopraccarta*; *Colonna* per *comodino da notte* è pretto francesismo... quel piccolo mobile di legno, che si tiene accanto al letto, bisogna chiamarlo *comodino*; *Gattò* è il francese *gateau*, e vale *focaccia*. Ma da noi s'intende [...] un dolce [...] che in buon italiano si chiama *torta* (Siniscalchi 1902: 7).

Da rimarcare la frequenza del sintagma cristallizzato costruito con la preposizione articolata *alla* seguito da un'unità lessicale (o un nome proprio), diffusosi soprattutto in ambito gastronomico, per indicare una precisa preparazione culinaria¹⁷.

16 A partire dall'Ottocento, accanto all'espressione tradizionale *alla papigliotta* si troverà anche la forma più moderna *al cartoccio*, attestata, nella *Cucina Teorico-pratica* di Ippolito Cavalcanti.

17 Thomassen (1998: 908-918) cerca di ridimensionare l'opinione comune secondo la quale l'origine di questa costruzione sarebbe da rintracciare nel francese, anzi dai documenti apportati dallo studioso, sembrerebbe che il francese abbia mutuato dall'italiano a partire dal Cinquecento la forma ellittica del sintagma; certo è che nel lessico culinario della lingua subalpina questo tipo sintagmatico è molto diffuso nell'ambito delle denominazioni di ricette, ed è quindi plausibile che la moda francesizzante abbia rivitalizzato gli usi locali, nel caso della gastronomia italiana. Di certo sono di origine francese le composizioni deonomastiche, che a livello semantico contengono in misura minore il significato di 'à la manière...', quanto piuttosto quello riferito al senso reverenziale di 'dedié a...'.

Seguendo la distinzione offerta da Luca Serianni (1989: 417-418), possiamo segnalare alcune tipologie scelte dal Corrado:

1. Espressioni con preposizioni articolata seguita da un aggettivo femminile, in cui si sottintende *maniera, moda, foggia*: *all'arlecchina, alla santè, alla marinaresca, all'apiciana, alla moresca, alla corradina, alla Pampatur/Pompadur, alla Santè Menò*, ecc. Caratteristico, in questo modello sintagmatico, l'impiego con aggettivo etnico: *alla genovese, alla milanese, alla parmegiana, alla napoletana, alla portoghese, alla spagnola*, ecc.
2. Espressioni in cui si indica il modo di cottura: *allo spiedo, alla griglia, alla bresa*, ecc.
3. Espressioni in cui si sottolinea il principale condimento o ingrediente: *alla persilata, alla ramolata, all'agresta, alla crema*, ecc.

Sopravvivono alcuni ispanismi di salda tradizione gastronomica —li troveremo infatti ancora attestati nei ricettari napoletani primottocenteschi—, come *addobbo* 'marinatura', *azzerole* (< sp. *acerola*, frutti simili a piccole mele, molto profumati, prodotti dalla pianta *Crataegus azarolus*), *faldicchere* (< sp. *faltriquera* 'tasca')¹⁸, *piccatiglio* 'trito' (< *picadillo*), *salpicón*, *vainiglia*.

Una certa patina letteraria emerge dai numerosi casi di *i-* prostetica (*istufa, istrutto, ispinaci*, ecc.), alcune forme arcaizzanti (*coverto, medema, si puole*, ecc.), i toscanismi (*popone* invece di *melone*, poi attestato nei ricettari primottocenteschi).

Il periodare è volutamente asciutto e stringato, anzi, è un tratto distintivo delle ricette del Corrado il fatto di voler fornire solo le informazioni indispensabili, evitando così le ripetizioni e indicando di ogni piatto gli ingredienti e le operazioni di taglio e cottura che lo qualificano prioritariamente. Si veda, ad esempio, la ricetta del *Timpallo di maccheroni alla Pompadur* (Corrado 2007: 121-122):

Si faccian cuocere i maccheroni nel brodo di manzo; cotti, e freddati, si condiscono con sugo di carne di porco, petti di capponi arrostiti, e tagliati a filetti, presciutto trito, e cacio grattato; così si accomoderanno nel piatto, e si copriranno con una falsa di gialli di uova, parmegiano, butirro, e panna di latte; ed assodata la falsa al forno, si servirà il timballo.

18 Si tratta di una ricetta che originariamente prevedeva l'uso di tuorli d'uovo impastati con zucchero poi incartati in modo da essere portati in tasca — da qui il nome — senza il rischio di rompersi. Su questa preparazione, ancora presente nei ricettari napoletani del primo Ottocento, rinvio a *La cucina casereccia* (1993): 103.

Questo andamento sintattico, se da un lato è ascrivibile alla formulazione concisa di molti ricettari fin dal Medioevo, dall'altro rinvia alla nuova struttura sintattica francesizzante, quello stile *coupé* auspicato da molti intellettuali italiani a imitazione dei modelli d'oltralpe, lo stile «netto, chiaro, preciso, interrotto, e sparso d'immagini» descritto dall'Algarotti, uno strumento più flessibile e funzionale a una prosa fatta di «parole atte alle cose» da contrapporre alla «vana pompa oratoria» della tradizione, come sostiene Pier Jacopo Martello (Matarrese 1993: 70). Ciò non toglie che le ricette riportino apprezzamenti soggettivamente e orgogliosamente fondati sulle proprie esperienze biografiche, gustative e professionali (Capatti 211): ne sia testimonianza, innanzitutto, il frequente ricorso, nella definizione delle ricette, alle locuzioni *alla corradina* e *all'oritana*, rispettivamente dal cognome dell'autore e dalla sua città natale (Oria, in provincia di Brindisi), per designare piatti creati dal Corrado stesso.

L'italiano in Campania nel Settecento si espande su direttrici di tradizioni e orientamenti culturali che ne garantiscono la continuità, nonostante le spinte esercitate dalle consuetudini regionali e dalla disponibilità verso le novità culturali europee, francesi in particolare. L'insofferenza verso lo strapotere delle mode d'oltralpe — che si affaccia prepotentemente in ambito linguistico e letterario alla fine del secolo, con la rivendicazione della tradizione italiana con accenti fortemente nazionali — emerge anche dalle pagine del *Cuoco galante* di Vincenzo Corrado, convinto difensore dei prodotti della gastronomia patria, tuttavia ancora favorevole all'apporto di un lessico di base, *farsito*, avrebbe detto l'autore, di gallicismi.

Bibliografia

- Artusi, P. (2014), *La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene*, [Introduzione e note di Piero Camporesi] Torino: Einaudi.
- Bianchi, P. (1993) = P. Bianchi - N. De Blasi - R. Librandi (ed.), *I te vurria parlà. Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Napoli: Tullio Pironti.
- Bianchi, P. (2006), «Il lessico gastronomico in ricettari meridionali tra Seicento e Ottocento», *Prospettive nello studio del lessico italiano, Atti SILFI*, Firenze: FUP, vol. I, pp. 123-127.
- Capatti, A. - M. Montanari (1999), *La cucina italiana. Storia di una cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Contini, G. (1976), *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni: Firenze.
- Corrado, V. (2013), *Il cuoco galante*, a cura di L. Mancusi Sorrentino, Napoli: Grimaldi & C. Editori.

- DELI* (1979-1988), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo e P. Zolli, Bologna: Il Mulino, 5 voll.
- Frosini, G. (2006), «L'italiano a tavola», in P. Trifone (ed.), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Roma: Carocci, pp. 42-63.
- La cucina casereccia* (1993), *La cucina casereccia con cinque utili trattati delle frutta, de' vini, de' gelati, de' rosoli, e della manifattura de' dolci*, a cura di L. Mancusi Sorrentino, Napoli: Grimaldi & C. Editori.
- Ledgeway, A. (2009), *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen: Niemeyer.
- Matarrese, T. (1993), *Il Settecento*, Bologna: Il Mulino.
- Montanari, M. (2012), *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Roma-Bari: Laterza.
- Pellizzari, M. R. (1989), «Alfabeto e fisco. Tra cultura scritta e oralità nel regno di Napoli a metà Settecento», in Id., *Sulle vie della scrittura. Alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna, Atti del Convegno di studi (Salerno, 10-12 marzo 1987)*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, pp. 99-152.
- Serianni, L. (1989), *Grammatica italiana*, Torino, UTET.
- Serianni, L. (2009), «Prontate una falsa di pivioni: il lessico gastronomico dell'Ottocento», in *Di cotte e di crude. Cibo, Culture, comunità. Atti del Convegno Interazionale di Studi*, Torino: Centro Studi Piemontesi, pp. 99-122.
- Siniscalchi, M. (1902), *Idiotismi voci e costrutti errati di uso più comune nel Mezzogiorno d'Italia con un'appendice ortografica*, Trani: Vecchi.
- Thomassen, H. (1998), «*Alla marinara, Alla Marengo*: il tipo di sintagma lessicalizzato che viene costruito con *alla*», in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, G. Ruffino (ed.), Tübingen: Niemeyer, pp. 945-957.
- Vocabolario domestico* (1841), *Vocabolario domestico napoletano e toscano. Compilato nello studio di Basilio Puoti*, Napoli: Libreria e Tipografia Simoniana.
- Vocabolario napoletano* (1789), *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal toscano. Con alcune ricerche etimologiche sulle medesime*, Napoli: Presso Giuseppe-Maria Porcelli, 2 voll.

Qualche appunto su *Compaigno*, *non puosc mudar qu'eo no m'effrei* (Guglielmo IX, BdT 183, 4)

PAOLO CANETTIERI
Sapienza Università di Roma

Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei occupa fin dall'edizione di Jeanroy (1913) la seconda posizione all'interno della produzione poetica di Guglielmo IX e non si può affatto escludere che tale collocazione rifletta anche la cronologia relativa del testo¹. Vi si simula un *placitum*, istituzione germanica recepita anche nella legislazione carolingia (*mallo* in francone, reso anche adattato in *mallum*) e massimamente diffusa in epoca feudale fino al sec. XI, per cui i nobili si riunivano in un'assemblea che era nello stesso tempo esercito, parlamento e tribunale, termine che fu usato a indicare non solo i tribunali ma anche i giudicati dei tribunali stessi, hanno. Nel placito generale venivano chiamati a raccolta tutti i maggiorenti del regno, chierici e laici, più per un rapporto o una parata solenne di carattere militare che per un compito giurisdizionale. Nel placito consueto il sovrano o il *comes palatii* riuniva presso la sua corte i giudici scelti tra i suoi fedeli vassalli ed essi giudicavano in primo grado delle questioni civili e penali di maggior rilievo (per le persone cui si riferivano o per il loro oggetto) oppure in appello dalle sentenze dei giudici locali o intervenivano nei casi di giustizia negata.

1 Abbiamo infatti, per ciò che riguarda la cesura del terzo verso di ciascuna *cobla*, una situazione che vede una preponderanza non esclusiva nell'uso delle cesure epiche: cfr. v. 18 e la nota di Pasero 1973, p. 56.

Il placito era tenuto anche dal conte per giudicare delle questioni specifiche del territorio, sia in forma di assemblea generale, senza convocazione, tre volte l'anno in occasione delle festività solenni (Natale, Pasqua e S. Giovanni) sia in forma speciale, con frequente e occasionale convocazione *ad personam* per coloro che erano tenuti a questo servizio, presso la dimora del conte o altrove nella contea. Nella distinzione dei placiti in generali e speciali, ordinari e straordinari, oppure maggiori e minori si possono vedere due diversi tribunali, l'uno di carattere popolare, quasi di *ius civile*, tenuto a epoca fissa senza speciale convocazione e chiamato a giudicare delle questioni di maggiore rilievo e l'altro fondato sul potere d'impero dell'autorità, quasi di *ius honorarium*, annunciato di volta in volta con convocazione e destinato a giudicare delle cause minori².

Guglielmo IX fa la parodia di uno di quei placiti in cui egli stesso era chiamato ad esprimere il giudizio circa una querela esposta da un signore di alto rango³. Nel caso specifico si tratta di una dama che ha sporto querela per il fatto di essere sottoposta ad una guardiania rozza ed eccessiva, contro le norme che il duca stesso ha dettato per li suoi domini territoriali: queste norme prescrivono che le donne di alto rango possono essere soggette a controllo da parte dei *gardadors*, ma debbono avere anche ampi margini libertà: il controllo non può essere assoluto e soprattutto deve essere discreto.

Il potere esercitato dal conte qui è quello giudiziario, ma l'argomento principale è sempre quello che Marcabru avrebbe definito della *fals'amor*: le pretese di possesso, da parte del signore feudale, delle donne dei suoi sottoposti e dei suoi *vezis* in genere. La donna, infatti, se privata del buon corredo, cioè dell'accoppiamento con persona di razza come il conte, si concede quello che trova intorno a sé: quindi, invece di amare un nobile, rischia di andare con qualche villano, degradando così la stirpe. Per il suo pubblico di cavalieri, Guglielmo utilizza metafore ad esso appropriate, come quella dell'*estaca* e del *conrei*, fino alla modalità esemplificativa del traslato «si no pot aver caval, [ela] compra palafrei».

Guglielmo IX gioca quindi con il proprio *status* e con quello del pubblico e il dato di rilievo è che lo fa incrociando abilmente due fonti classiche ben precise. Innanzitutto, come è noto, Ovidio, *Amores*, 3, 4, dove ritroviamo il motivo del custode, delle briglie del cavallo come metafora del controllo sulla donna, della sete dell'ammalato come metafora del desiderio di ciò che è negato (Scheludko 1934):

2 Muratori 1738-1742, diss. 31 (*De placitis et mallis*); Beauchet 1886; Sohm 1911.

3 Cfr. Pasero 1970.

Qualche appunto su Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei (Guglielmo IX, BdT 183, 4)

Dure vir, inposito tenerae custode puellae
 nil agis; ingenio est quaeque tuenda suo.
 Siqua metu dempto casta est, ea denique casta est;
 quae, quia non liceat, non facit, illa facit!
 Ut iam servaris bene corpus, adultera mens est;
 nec custodiri, ne velit, ulla potest.
 Nec corpus servare potes, licet omnia claudas;
 omnibus exclusis intus adulter erit.
 Cui peccare licet, peccat minus; ipsa potestas
 semina nequitiae languidiora facit.
 Desine, crede mihi, vitia inritare vetando;
 obsequio vinces aptius illa tuo.
 Vidi ego nuper equum contra sua vincla tenacem
 ore reluctanti fulminis ire modo;
 constitit ut primum concessas sensit habenas
 frenaque in effusa laxa iacere iuba!
 nitimur in vetitum semper cupimusque negata;
 sic interdictis imminet aeger aquis. (vv. 1-18)

[Uomo crudele, imponendo il guardano alla tua giovane donna non concludi nulla: ognuna deve essere tutelata dalla propria indole. Se una donna, rimosso il timore, è casta, allora è veramente casta; ma colei che non fa perché non può, quella fa. Quand'anche tu ne abbia ben custodito il corpo, è adultera la mente: non si può sorvegliare la volontà di alcuna donna; ma neppure il corpo puoi preservare, anche se chiudi tutto: quando avrai chiuso tutti fuori, l'amante sarà già dentro. Meno pecca chi può peccare: la possibilità stessa rende pù deboli i semi della nequizia. Dammi ascolto, smetti di sollecitarne le tentazioni con i divieti; le vincerai meglio con la tua condiscendenza. Ho visto or ora con i miei occhi un cavallo galoppare veloce come un lampo resistendo al morso con la bocca ribelle; non appena si accorse che le redini erano state allentate e che le briglie erano rilasciate sulla sua criniera scomposta, si fermò. Ci opponiamo sempre ai divieti e desideriamo quel che ci viene negato: così l'ammalato si protende verso l'acqua che non può bere]⁴.

Lo stesso Ovidio, del resto, affermava che il controllo della fanciulla libera è contro il diritto (*Amores*, 3, 4 34: «Nec tamen ingenuam ius est servare puellam»). La seconda fonte è la notissima satira di Giovenale contro le donne, laddove si accusa la moglie di concupire i suoi stessi guardiani (*Satire* 6, 345-350):

4 Per Pasero (1973), «Si tratta chiaramente, per queste metafore (birglia, vv. 5-6; equipaggiamento).

Audio quid veteres olim moneatis amici,
«pone seram, cohibe». Sed quis custodiet
ipsum custodes? Cauta est et ab illis incipit uxor.
Iamque eadem summis pariter minimisque libido,
nec melior silicem pedibus quae conerit atrum
quam quae longorum vehitur cervice Syrorum⁵.

[Miei vecchi amici, lo so, da sempre mi dite: «Metti il catenaccio e chiudila in casa!». Ma chi custodirà poi i custodi? Mia moglie è scaltra e comincia proprio da quelli. Nobili o plebee sono tutte affamate di sesso: quella che batte a piedi il sudicio selciato non è certo migliore dell'altra che si fa portare sulle spalle di atletici schiavi siriani].

I *gardadors* censurati dal duca d'Aquitania sono organizzati mediante turni di guardia che ricordano le *vigiliae* romane, con un sistema di controllo a tre (v. 5: «cada trei») che permette una guardiania nello stesso tempo economica e sicura: due guardie vigilano sulla donna mentre la terza dorme, i turni di riposo sono di otto ore in otto ore. In questo modo il sistema di controllo si estende anche ai controllori stessi, perché alla guardia ci stanno sempre due individui, ma il problema, appunto, è *Quis custodiet custodes?* Essi si attribuiscono un perverso gioco delle parti: mentre uno dei due guardiani concede più margini di libertà alla donna, seguendo quindi il diritto e la legge promulgata dall'autorità (nel caso specifico il conte di Poitiers), l'altra restringe questi margini al limite della tolleranza («tan l'us no'ill larga l'estaca que l'altre plus no la·ill plei»).

Nella terza *cobla* viene trattata la questione della noia, del fastidio che i *gardadors*, gente di bassa condizione sociale, arrecano alla dama con la loro presenza asfissiante, continuata e, soprattutto, chiassosa:

Et aquill fan entre lur aital agrei:
l'us es compains gens a for manda-carrei,
e meno trop maior nauza que la mainada del rei.

Se il senso generale del dettato è in questo senso abbastanza chiaro, la lettera risulta non pienamente intellegibile⁶. Possiamo immaginare, se è corretta la nostra

5 Cfr. Clausen 1959; Courtney 1980.

6 Cfr. Pasero 1991: 418: «sulla terza cobbola di *Compaigno*, non puosc mudar qu'eo no m'effrei si sono arrovellati — e probabilmente continueranno a farlo — gli editori e gli interpreti». Un resoconto dettagliato delle affermazioni di rinuncia in Guida 1992: 247-248, n. 2.

interpretazione di «cada trei» nella chiave dell'organizzazione dei turni di guardia, che i due ceffi che restano preposti al *servitium* mentre l'altro riposa, «fanno tra loro» *aital agrei*, cioè qualcosa di veramente non tollerabile per una nobildonna: derivato da un antico norreno *greiða* (FEW 16, 55^{**}), *agrei* può avere in antico provenzale il senso di 'violence, effort, hardiesse' e qui sta a farci intendere una serie di azioni folli e violente allo stesso tempo, lontanissime dai modi dovuti ad una dama di rango⁷.

Veniamo infine al discusso v. 8, di cui riporto qui appresso le due lezioni di N, seguite da una rassegna delle ipotesi di scioglimento, ricostruzione e (fra parentesi quadre, se presente) interpretazione del testo.

N, f. 229v: Lus es compains gensa / foc manda carrei.

N, f. 234r: Lus es com / pains gensa foc manda ca / irei.

Bartsch 1855 e 1904⁶: «L'us es compains gensa a for mandacarrei»

Jeanroy 1913: «L'us es compains gens a for mandacarrei» [l'un est un charmant compagnon, courtois comme un charrettier].

7 Cfr. Pfister 1970: 233 che riporta ad esempio GirRouss P6246, «Aqui on s'ajosteren *per tal agrei* (Gaire no i ac lansa que no pecei)», 'Là où les deux armés se rencontrèrent d'une telle violence, (il n'y eut guère de lance qui ne se brisât)', commentando: «Die übertragene Bedeutung *agrei* m. 'violence, effort, hardiesse', hervorgegangen aus afr. *agrei* m. 'armure, atour (d'un chevalier)' ist nur in altprovenzalischen Texten bekannt, die starken nordfranzösischen Einfluß ausgesetzt waren, vgl. apr. (*aital agrei* 'témérité, action folle' (GuillPoit 183, 4 v. 7, ms. N), *agrei* (deolor) 'témérité' (GirBorn 242, 75 v. 38, ms. CR), *d'aital agrei* 'de telle manière' (Aigar 47), *de tal agrei* (Antioche 493), *en tal agrei* (GirBorn 242, 6). Im Alfranzösischen findet sich nur ein vereinzelter Beleg in dieser Bedeutung, vgl. afr. *de tel aigroi* 'd'une telle hardiesse' (Anseis, Richel. 793, f. 4b, Gdf 1,185). Im GirRouss ist die Redenwendung *per tal agrei* in der gleichen Bedeutung gebraucht wie *per tal afic* 'd'une telle violence' (O 6961)». Per Eusebi (1995) è da escludere «il senso di 'accordo', che non trova fondamento negli esempi riuniti nel PSW, I, 34, e anche quello di 'tormento, pena', che richiederebbe, oltre a qualche pezza d'appoggio, un pronome personale, che manca, se si accoglie *aquill* come un dimostrativo». Ecco alcune delle attestazioni del lemma, con il contesto e la traduzione proposta dal relativo editore. GirRouss P6246: «Aqui on s'ajosteren *per tal agrei* / (Gaire no i ac lansa que no pecei)» [Là où les deux armés se rencontrèrent d'une telle violence, (il n'y eut guère de lance qui ne se brisât)]; GrBorn, *BdT* 242, 67 (Sharman 1989, vv. 36-39): «Rics savis decazegutz / Pus foron larc donador, / Quar per *agrey* de folhor / Remania lur pretz nutz»; GrBorn, *BdT* 242, 62 (Sharman 1989, vv. 59-64): «Mas esper e mercei; / C'us fols ab son agrei, / Qe's nauca e's tartaiilla, / Ve-i pro vetz qe nuaiilla / Valers e gratz e dos, / Qar es sobrecochos» [But let him continue to hope and ask for mercy, for a fool who is quarrelsome and unpredictable often finds by experience that his behaviour brings to naught help and thanks and the giving of gifts because he makes too many demands]; GrBorn, *BdT* 242, 6 (Sharman 1989, vv. 66-70): «Que lag nos an envilanitz, / Qu'anc non ausitz / En tal *agrey*, / Del temps que Dieus fo natz, / Tan gran perill que tan leu fos portatz!» [Vile churls they have made of us, for never since the birth of Christ did you hear of so great a peril being borne with such a light heart at this!].

Roncaglia 1951: «L'us es c'om pais gens a foc mandacarrei» [l'usanza è che si nutra gente con cibo caldo davanti al fuoco]

Pasero 1973: «l'us es compains gens a for manda-carrei» [l'uno è un compagno gentile come un carrettiere]

Bond 1982: «L'us es compains gens a foc, manduc'arrei» [one of them is a noble companion at the fire, eats in turn]

Jensen 1983: «l'us es compains gens a for manda-carrei» [one is a pleasing companion like a carter (?)]

Capusso 1987: «L'us es compains gensafoc mandatairei» [ognuno di essi risulta uomo di compagnia (*compains*), addetto al fuoco (*gensafoc*) e vivandiere-fonaio (**mandatairei*)]

Lizzerini 1990: «l'us es coi-pains, gensa-for, manda-carrei» [ognuno di loro (*l'us*) inforna il pane, scopa il forno, proclama a gran voce che lo stesso è caldo e pronto per l'uso]

Pasero 1991: [uno è degno compare del folle che conduce il carro nello *charivari* (oppure: del dissennato conduttore del carro nello *charivari*)].

Guida 1992: «l'us es c'om pai'ns gen s'a foc manda c'arrei» [l'usanza è che ci si paghi bene se si vuol permettere al fuoco (della passione) di ardere].

Eusebi 1995: «L'us es compains gens a foc mandacarrei» (segue *crux*) [*Il verso resta incomprensibile malgrado gli sforzi interpretativi*]

Zufferey 2007: «L'us es c'om pais gensa-foc manda cairei» [Il est d'usage d'entretenir des attise-feu lanceurs de pierres].

A mio avviso, le regole della sintassi ci permettono di escludere che questa frase abbia una struttura soggiacente *l'us...l'autre*, con il secondo membro al plurale, nella fattispecie sottinteso o eliso mediante congiunzione: di un tale costrutto, infatti, non ho trovato tracce in nessuna lingua romanza. Questo dato di fatto porta ad escludere le ipotesi di Bartsch, Jeanroy, Pasero, Bond, Jensen, nonché il testo di Eusebi. Lo stesso vale per la soluzione di Capusso e Lizzerini che, invece, interpretano «L'us es» 'ognuno di essi (loro) è', laddove anche in questo caso il pronome, pur preceduto da articolo, non risulta attestato con questo significato.

Insomma, l'ipotesi più plausibile per il primo emistichio resta quella di Roncaglia (in parte ripresa da Guida e Zufferey): «L'us es c'om pais gens», 'l'usanza è che si nutra gente'. Meno pertinente, invece, la resa del secondo emistichio, *a foc mandacarrei*, che il grande Maestro interpretava alla luce della parola *mandacaril* reperita nel glossario di Kassel, con la locuzione 'con cibo caldo davanti al fuoco'. A mio avviso, non è necessario rinunciare all'interpretazione di Bartsch, Jeanroy, Pasero, Riquer e Pfister, a patto però di comprenderne più precisamente il significato nel contesto. Innanzitutto, allora, mi pare che sia preferibile interpretare *foc*, piuttosto che come

‘fuoco’, come variante fonetica (attestata) di *folc* ‘troupeau’⁸. Il verso «L’us es c’om pais gens a foc manda-carrei» si potrà rendere nel seguente modo: ‘L’usanza è che si nutre gente della mandria (del seguito) del capo-carreggio’; questa gente, si precisa subito dopo, fa ancor più rumore della masnada del re⁹. Sulla figura del *manda-carrei*, cioè del capo carreggio non trovo niente di meglio, ovviamente, di questo passo dello *Charroi de Nimes*, vv. 1022-1026 (Perrier 1982: 32; trad. Sansone 1969):

De cels des chars devons ore chanter
 Qui le charroi devoient bien mener:
 Portent corroies et gueilles et baudrez,
 Portent granz borses por monnoie changer,
 Chevauchent muls et sommiers toz gastez.
 Ses veïssiez encontremont errer,
 De male gent vos peüst remembrer.

[Di quelli dei carri dobbiamo ora cantare che avevano il compito di condurre il carriaggio: hanno addosso cinturoni, bisacce e burdieri, portano gran borse per gli scambi in moneta, cavalcano muli e bestie da soma tutti malandati. Se li aveste scorti all’aperto mentre viaggiavano, a mala gente avreste potuto pensare].

L’usanza è che per compiere quest’abietta opera di guardiania si nutra, quindi si assoldi, gente di bassa condizione: «male gent», insomma, presa dal seguito di un capo carriaggio, gente che non si comporta certo in maniera discreta, che si agita scompostamente e fa noioso rumore alla presenza della dama, alla quale, invece, dovrebbe di diritto essere riservato ben altro trattamento.

Bibliografia

- Bartsch, K. (1855), *Provenzalisches Lesebuch mit einer literarischen Einleitung und einem Worterbuche*, Elberfeld: R. L. Friderichs.
 Bartsch, K. (1904⁶), *Chrestomathie Provençale (X^e – XV^e siècles)*, Marburg: N. G. Elwert.

8 Altre varianti in area galloromanza, riportate in Godefroy: *foulc, fulc, foc, fouk, foucq, fuoc, foc, fuc, fug, fou, floc, fluc, flou, frou*. Per *païsser* in correlazione a *folc*, qui in senso proprio, cfr. la traduzione della prima lettera ai Corinzi in occitanico: «Pais lo folc, e no manja de lag del folc» ‘Nourrit le troupeau et ne mange de lait du troupeau’ (LR, III, p. 352, s.v. *folc*). In sintagma con *gens*: «Lors veïssies venir lor gens / a fous, a milliers et a cens» (G. de Palerme, cit. in Godefroy, s.v. dove *fous* sta per *folcs* = *focs*).

9 Per l’alternanza di *gens* singolare e/o plurale, cfr. Jensen 1986: 8 § 19.

- Becker, Ph. A. (1948), «Drei Daten aus dem Leben und Dichten des ältesten Troubadours», *Romanische Forschungen* 60, pp. 447-458.
BdT = Pillet - Carstens 1933.
- Beauchet, L. (1886), *Histoire de l'organisation judiciaire en France: époque franque*, Paris: Rousseau.
- Bond, G. A. (ed.) (1982), *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York - London: Garland.
- Capusso M. G. (1987), «Guglielmo IX e i suoi editori», *Studi Mediolatini e Volgari* 33, pp. 135-256.
- Clausen, W. V. (ed.) (1959), *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, Oxford: Clarendon Press.
- Courtney, E. (1980), *A Commentary of the Satires of Juvenal*, London: Athlone Press.
FEW = Wartburg 1928-2002.
- Guida, S. (1992), «Conservatorismo testuale: Guglielmo IX, II 8 e 14», *Cultura Neolatina* 52, pp. 247-257.
- Jeanroy, A. (1913), *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine: (1071-1127)*, Paris: Champion.
- Jensen, F. (1983), *Provençal Philology and the Poetry of Guillaume of Poitiers*, Odense: Odense University Press.
- Jensen, F. (1986), *The syntax of medieval occitan*, Tübingen: Niemeyer.
- Lazzerini, L. (1990), «Marcabru, *A l'alena del vent doussa*», *Messana* 4, pp. 57-87.
- Muratori, L. A. (1738-1742), *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Milano: Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 6 voll.
- Pasero, N. (ed.) (1973), *Guglielmo IX d'Aquitania, Poesie*, Modena: Mucchi.
- Pasero, N. (1991), *Due passi controversi di Guglielmo IX: Companho farai un vers [...] covinen (I, 1); mandacarrei (II, 8)*, in *Mélanges de langues et de littérature occitane en hommage de Pierre Bec*, Poitiers: Université de Poitiers, CESCUM, pp. 415-423.
- Perrier, J. L. (ed.) (1982), *Le charroi de Nîmes. Chanson de geste di XII^e siècle*, Paris: Champion.
- Pillet, A. - H. Carstens (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle: Niemeyer.
- Pfister, M. (1970), *Lexikalische Untersuchungen zur Girart de Roussillon*, Tübingen: Niemeyer.
- Roncaglia, Au. (1951), rec. a Becker 1948, *Studi medievali* 24, p. 152.
- Sansone, G. E. (1969), *Il carriaggio di Nîmes. Canzone di gesta del XII secolo*, Bari: Dedalo.
- Scheludko, D. (1934), «Ovid und die Trobadors», *Zeitschrift für romanische Philologie* 54, pp. 129-174.
- Sharman, R. V. (ed.) (1989), *The cansos and Sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*, Cambridge, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Sohm, R. (1911), *Die fränkische Reichs- und Gerichtsverfassung*, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Wartburg, W. von (1928-2002), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn-Leipzig-Tübingen-Basel: Klopp, Schröder, Zbinden, 25 voll.
- Zufferey, F. (2007), «Toujours l'énigmatique "mandacarrei / cairrei"», *Cultura Neolatina* 67, pp. 7-18.

Los resultados del sufijo –ELLU / –ELLA en la antroponimia asturiana y el proceso de castellanización

ANA M^a CANO GONZÁLEZ

Universidad de Oviedo/Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana

1. En esta pequeña contribución al merecido homenaje a la Dra. Mercedes Brea analizaré brevemente los resultados del sufijo latino –ELLU / –ELLA en la antroponimia del dominio lingüístico ástur y el proceso de castellanización que pudo conducir a soluciones modernas del tipo –*illo/–illa*. Se trata de constatar la productividad y expresión de dicho sufijo en los sobrenombres (SN) medievales (los ejemplos de nombres de persona (NP) –que suelen aparecer como nombre único o en la primera posición de la cadena onomástica– son muy escasos), intentando determinar y explicar cuándo y en qué casos la solución autóctona (–*iellu/–iella*) fue substituida por la propia del castellano (–*illo/–illa*) y en qué medida todo ello se refleja en los apellidos contemporáneos. En castellano la solución originariamente fue también –*iello*, aunque desde el s. x se documenta –*illo*, que no termina de generalizarse hasta los ss. xiv y xv (Pharies 2002: 326).

Para la documentación histórica los registros manejados proceden de la base de datos del Proyecto PatRom (asturiano) que consta de 222.154 entradas (la mayoría corresponden a la época medieval) y para los apellidos modernos utilizo la distribución territorial del Instituto Nacional de Estadística que corresponde al padrón del 1

de enero de 2013 (<http://www.ine.es>)¹. La terminología y el método de análisis es el del proyecto PatRom (Cano - Germain - Kremer 2007).

Descarto, además de las grafías latinizantes, las que tienen <e> en posición tónica puesto que puede reflejar tanto la vocal latina como encubrir el diptongo romance, ciñéndome, por tanto, a los ejemplos que ofrecen <ie> para representar los continuadores de la vocal tónica latina. Hay que tener en cuenta, además, que no todos los casos de expresión *-illo* han de entenderse como castellanizaciones ya que <ll> fue grafía también de la palatal central [y] y, en consecuencia, ser la solución autóctona para otro tipo de sufijos (*-ĪCULU*, por ejemplo). Es el caso de Ioan *Botilla* de la Nozeda a.1256 DocCatedralUviéu 1,43, Iohan *Botilla* a.1257(or.) DocNava 212, Johan *Botilla* a.1278(or.) DocAsturianu 2,62, cuyo étimo directo es el asturiano *botiya*, *botía* n.f. ‘botija’, lat. BUTTĪCULA ‘botella’ (REW 1426; DCECH 1,644; Viejo 1998: 186; García Arias 2000: 218-219). En definitiva, las secuencias históricas manejadas fueron *-iello*, *-iella*; *-ielo*, *-iela*; *-yello*, *-yella*; *-yelo*, *-yela* consideradas como continuadoras del sufijo latino *-ELLU*, *-ELLA*; e *-illo*, *-illa*; *-illio*, *-illia*; *-ilio*, *-ilia* // *-iyo*, *-iya*; *-iyio*, *-iyia* de *-ĪCULU*, *-ĪCULA*, si bien dependiendo de la época *-illo*, *-illa* pueden corresponder a la solución castellanizada representante del latín *-ELLU*, *-ELLA*. No debe olvidarse, además, que en asturiano existen dobles del tipo *Castiella* < CASTELLA / *Castiya*, *Castía*, *Casticha* < *CASTĪCULA; *rodiella* < ROTĒLLA (REW 7389) / *rodiya*, *rodía*, *rodicha* < *ROTĪCULA (García Arias 2000: 213-237; 2003: 202-203).

2. Los ejemplos extraídos de la base de datos del Proyecto PatRom asturiano² son los siguientes:

a) Siglo XI

1. cum matre mea domna *Falliella* [a.1063] CDSahagún 2,330.
2. *Vilielo* Aldiouiz a.1044 CDCatedralLeón 4,181.

1 Debe de tenerse en cuenta que el INE solo ofrece datos de los apellidos que en las provincias seleccionadas tienen una frecuencia de al menos 5 en alguno de los dos apellidos. Aquí ofrecemos juntas las frecuencias de los dos apellidos y referidas siempre al lugar de nacimiento. Solo excepcionalmente se aportan, indicándolo, los datos del padrón del 1-I-2014.

2 Para las referencias bibliográficas de la documentación histórica, véase Cano *et alii* 1996; Cano - Germain - Kremer 2010.

b) Siglo XII

1. Dominicus *Calviello* a.1193 DocGradefes 334.
2. Uzeph *Lobiello* a.1170(or.) CDCatedralLeón 5,406.
3. Johannis *Quiella* a.1153(1290) TumboMontes 278.
4. Pelagius *Tauladiello* cf. a.1163(or.) CDCatedralLeón 5,342; Pelagius Petri *Tauladiello* a.1164(or.) DocStIsidoroLeón 1,158; Pelagius *Tabladiello* a.1166(or.) DocStIsidoroLeón 1,161; Pelagius *Taulatiello* a.1171(or.) DocStIsidoroLeón 1,125; *Pela Tauladiella* a.1186(or.) StaaffDialLéonais 6 [CDSahagún 4,419: *Tauladiello*]; Fernan *Tauladiello* a.1289(or.) CDNava 216; [top:] Pedro Iohan [capellán de San Esteban de *Tabladiello-Sieru*] a.1385-1386 LBecerroOviedo 2,110.
5. Petro *Telladiello* a.1162(or.) CDSahagún 4,293.

c) Siglo XIII

1. Diego *Amarielo* a.1248(or.) CDCarrizo 1,271; Yuan *Amariello* a.1284(or.) CDCarrizo 2,195; Yuan *Amarielo* a.1290(or.) TumboMontes 583.
2. Domingo Perez *del Argadiello* a.1283(or.) CDCarrizo 2,171.
3. don Fernan Gonzalez *Barua chiquiela* señor de Uilalobos [a.1237-1240(or.)] CDCatedralLeón 8,76.
4. Pero Gonzalez *Bolliello* a.1262(or.) CDSahagún 5,385.
5. Pedro *Boniellas* a.1240 DocCatedralUviéu 1,11; Alfonso *Boniellas* a.1258 DocCatedralUviéu 1,50; Alfonso Pedriz *Boniellas* a.1266 DocCatedralUviéu 1,86; Pedro *Bonielles* [tb. *Boniellas*] a.1269 DocCatedralUviéu 1,96; Pedro *Bonielles* de Pravia a.1274(or.) DocClerecíaOviedo 88 IV; Pedro *Boniellas* a.1275 DocCatedralUviéu 2,110; Alfonso *Boniellas* a.1275 CDAyuntamientoOviedo 74; Pero *Boniellas* a.1285 Sanz, BRIDEA 145,370; Gundisalvus Petri *de Boniellas* cf. a.1233(or.) CDStPelayoOviedo 1,150.
6. fre Pedro *Bovadiela* a.1242(or.) DocVillaverdeSandoval 121; [top:] Pedro Bafamardomo *de Bovadiela* a.1242(or.) DocVillaverdeSandoval 121.
7. Marcos *Britola paniella cum vino* a.1243 DocCatedralUviéu 2,26; Pasqual omme de Martin Xira que *brito ela panniella* a.1245 DocCatedralUviéu 2,38; Domingo Periz que *brito la pannyella* [Uviéu] a.1261(or.) CDNava 215.
8. Iuannes *Bruniello* Audanzes a.1227(or.) CDCarrizo 1,181.
9. Petrus *Cabriella* a.1215 DocMorerueta 1,179.
10. Pedro Yanes *Canadiella* clerigo a.1287 DocMorerueta 2,403.
11. Domingo Perez *Caniellas* a.1255(or.) CDCatedralLeón 8,269; Fernandus *Camellas* [DocMorerueta 2,258: *Caniellas*] a.1246 DocMorerueta 1,207.
12. Martin *Caniello* [Sahagún] a.1260(or.)StaaffDialLéonais 82; Martinus *el Caniello* a.1202(or.) CDSahagún 5,38.
13. Martinus *Capielo* a.1217(or.) CDCatedralLeón 6,334.
14. Martin *Carriella* [Uviéu] a.1291(or.) RuizPeña, BRIDEA 142,609.
15. Pedro *Ciuiella* a.1290 DocBalmonte 140.

16. Petrus *Coriel* de Malielos a.1232(or.) CDCatedralLeón 8,19; Garcia *Coriello* a.1261 DocBalmonte 78.
17. [En alfabeto hebreo:] Ishaq *Coroniela* bar Abraham *Coroniela* a.1267(or.) CD-Carrizo 2,60.
18. Martinus *Costiella* a.1209(or.) CDCatedralLeón 6,199; Pedro *Costiella* a.1253(or.) CDCatedralLeón 8,205; Domingo *Costiella* a.1290(or.) TumboMontes 516; Migayel *Costiella* a.[s.xiii(or.)] CDCarrizo 2,267; Garcia Fernandez de *Costiella* a.1245(or.) CDCarrizo 1,256; Domingo Martinez *Costiella* a.1251(or.) CD-Carrizo 1,290; Martin *Costiella* de Ueliela a.1251(or.) CDCarrizo 1,295; Domingo Martinez *Costiella* a.1258(or.) CDCarrizo 1,344; Nuno Perez *Costiella* a.1262(or.) CDCarrizo 2,26.
19. Juan *Crespiello* [Sahagún] a.1236(or.) StaaffDialLéonais 24.
20. *Escobiela* [sic][Alba de Tormes][a.(1224)] CartAlbaTormes 29.
21. Garcia *del Ferradiello* a.1255(1290) TumboMontes 422.
22. *Fregadiella* a.[1250(or.)] CDCatedralLeón 8,180.
23. Iohannes *Galielo* a.1203(or.) CDCarrizo 1,83.
24. Iohannes *Gaiellas* cf. a.1219(or.) CDCatedralLeón 6,365; Iohannes *Gaiellas* a.1220(or.) CDCatedralLeón 6,372; Pero Rodriguiz *Geviella* a.1279(or.) PergCornellana 327; Garcia *Gaiella* a.1290(or.) TumboMontes 525.
25. Pedro *Gordielo* a.1246 DocMorerueta 2, 303.
26. Andres *Granielo* [Sahagún] a.1252(or.) CDCatedralLeón 6,50.
27. Domingo *Ladrielo* a.[1245-1264(or.)] CDCarrizo 2,256.
28. Martinus Miguelliz f. *del Godiello* a.1230(or.) CDStVicenteOviedo 2,193.
29. *Gonzaluiello* a.1219(or.) CDCarrizo 1,125;126; terra *Gonzaluiello* a.1220(or.) CDCarrizo 1,127.
30. Alffonso *Mannyello* a.1289 DocCatedralUviéu 1,167.
31. Pedro *Mantiela* a.1254(or.) CDSahagún 5,287.
32. *Mariniella* a.1289(or.) CDSahagún 5,480.
33. Gonçalo *Marriela* a.1298 DocBalmonte 147.
34. Iohan *Passadiela* [Alba de Tormes] [a.(1224)] CartAlbaTormes 30.
35. Benayta Dominguiz *quiella* a.1245 DocCatedralUviéu 2,38.
36. orto de Domingo *Riello* a.1236(or.) DocAsturies 7,87.
37. Frnandus *Ronquiello* a.1210(or.) CDSahagún 5,68.
38. Guillen *Rosiello* a.1224(or.) CDStVicenteOviedo 2,131; Elyas *Rosiello* a.1224(or.) CDStVicenteOviedo 2,131; Roderico *Rosillo* a.1227(or.) CDStPelayoOviedo 1,126; Alfonso *Rrosiello* [Teberga] a.1243 DocCatedralUviéu 2,23; Pelagii *Rosiello* a.1282(s.xiv) DocClerecíaOviedo 138; Alias *Rrosiello* a.1287 CD AyuntamientoOviedo 96; Guillen *Rrosiello* a.1288(cop) CDSahagún 5,464; Domingo *Rosielo* a.1290(or.) TumboMontes 570; Domingo Perez *Rosiello* a.1290(or.) TumboMontes 570; Pedro *Rrosiello* a.1294 DocCatedralUviéu 2,186; Elias *Rosiello* a.1300 DocCatedralUviéu 2,226.
39. Abrafan *Royiello* a.1284(or.) CDCarrizo 2,197.
40. donna Maria Pelaz *Sseriela* a.1263(or.) CDCatedralLeón 8,400.

41. Martinus Moro *de Teiladielo* a.1221(or.) CDCatedralLeón 6,387.
42. Ian *Tesielo* [s.xiii(or.)] CDCarrizo 2,284.
43. Alfonso *Trasiello* a.1275 DocCatedralUviéu 1,115.
44. Johan Pelaiz *Vanniella* a.1279(or.) CDStPelayoOviedo 1,257.
45. Paschasius *Uariela* a.1242 DocMorerueta 1,195; Garcia *Uariella* a.1265(or.) CDCatedralLeón 8,429.
46. Domingo *Villiella* a.1261(or.) CDCarrizo 2,15.
47. Petri *Zancadiela* s.a.(s.xiii) CDCatedralLeón 10,430.

d) Siglo xiv

1. *Alffonssiello* a.1309(cop.) CDCatedralLeón 11,153.
2. Alfonso *Amariello* a.1307(or.) CDAyuntamientoOviedo 36.
3. Goncalo Suarez *del Armiello* a.1379(or.) CDStPelayoOviedo 3,13.
4. Cosme Gonzaliz *de la Asniella* a.1394(or.) CDStPelayoOviedo 3,97.
5. Gonçalo *Calviello* a.1387 DocStAndrésEspinares 175.
6. Alonso *Capiello* (Teberga) a.1393 ColAsturias 2,105; Johan Ferrandiz *Capiello* mercador a.1389(or.) CDStPelayoOviedo 3,55.
7. Pero *Cariello* a.1352(or.)CDVegaOviedo 192.
8. Domingo *Carriello* a.1315(or) DocStIsidoroLeón 2,105; Pedro *Carriello* escrivano a.1353(or.)CDStPelayoOviedo 2,308;311;359.
9. *Cevadiella* judío a.1388 DocJuderíaCiudadLeón 229.
10. Alfonso Ferrandez *Delgadiello* a.1347(or) DocStIsidoroLeón 2,281; Rodrigo Alfonso *Delgadillo* morador en Leon a.1360(or.) PergCornellana 339.
11. *Loppillo* nuestro procurador [Castropol] a.1300(s.xiv) DocPolasAsturias 367.
12. don Gonçalo *Maziella* a.1337 DocParroquiasGijón 79.
13. Fernan *Paradiello* de Nauiella a.1332(or)DocStIsidoroLeón 2,187.
14. Sancha Rodriguez *Remiellos* moradora en Villalobos a.1370(or.) DocVillalobos 70.
15. Diego Ferrandez *Sarziello* [ColAsturias: *Sarciello* 237 n.210] [a.1376-1380] (s.xiv) RegColoradaOviedo 523.
16. Miguel *Versiella* a.1345 DocStAndrésEspinares 128.

e) Siglo xv

1. Juan *de Barredillo* [también, corral *de Barrediello*] a.1448(or.) CDStPelayoOviedo 3,456; Juan Gonzalez dicho Juan *Barredillo* (Colunga)a.1448(or.) CDStPelayoOviedo 3,452.
2. Juan Alfonso *Bansiella* a.1408 CDAyuntamientoOviedo 248.
3. Iuan *de Cadaquiello* (Siero) a.1464(or.) CDNava 357.
4. Fernan *Capiello* morador en Hurria a.1403 RegCasaValdecarzana 149.
5. Iohan Ferrandis *Carriello* a.1412 CDAyuntamientoOviedo 254; Gonzalo *Carriello* de la Serna pedrero a.1462 ActaCatedralLeón 6,329; Doña Mencia *Carrillo*

- a.1462 ActCatedralLeón 6,324; Juan *Carrillo* a.1481 ActCatedralLeón 8,309.
- 6. Gonçalo *Casquillo* [Teberga] a.1402 RegCasaValdecarzana 53; Iohan Gonzalez dicho *Casquillo* [Teberga] a.1402 RegCasaValdecarzana 90.
- 7. Ruy Fernandes *Delgadillo* a.1468 DocSahagún 673.
- 8. Fernando *Parriella* a.1405(1796) DocHospitalesAsturias 369.
- 9. Gonçalo Gonzalez *de los Piquiellos* a.1402 RegCasaValdecarzana 42.
- 10. Iohan *de Riello* a.1401 RegCasaValdecarzana 38.

f) Siglo XVI

- 1. Luys *Carrillo* [Oviedo] a.1553 SynodiconAsturiasLeón 589; Mancio *Carrillo* a.1572 LgradasValparaíso 119; Lucas *Carrillo* [Alba de Tormes] a.1572 LGradas-Valparaíso 119; Maria *Carrillo* [Alcalá de Henares] a.1586 LGradasValparaíso 125.
- 2. Alonso *Lobiella* [Cangues d'Onís][a.-1563(1728)] MsStPedroVillanueva 49.
- 3. *Losillo* monja a.1578 DocCofradíasAstorga 106.
- 4. Juan *Rosilla* a.1424 CartCornellana 103.

g) Siglo XVII

- 1. Martin *Carrillo* y Alderete obispo que fue de Oviedo a.1655 DocInscrAsturias 179; fray Placido *Carrillo* de Bezerril a.1684(1759) ListaMonjesSahagún 64.
- 2. Matheo Garcia *Excapadiella* a.1676 DocParroquiasGijón 394.

h) Siglo XVIII

- 1. Fernandez *Banciella* Juan a.1722 CensOviedo 229; Fernandez *Banciella* Antonio d a.1737 CensOviedo 229.
- 2. *Cartiello* Joaquina a.1773 CensOviedo 205.
- 3. Fernandez *Cupriella* Jose a.1766 CensOviedo 236.
- 4. *Moniello* Juan Antonio a.1722 CensOviedo 330.
- 5. Fernandez *Noriella* Juan Antonio a.1737 CensOviedo 246.
- 6. *Norniella* Gregorio [pechero] a.1722 CensOviedo 338; *Norniella* Pedro [pechero] a.1722 CensOviedo 338; Rodriguez *Norniella* Pedro [hidalgo] a.1751 CensOviedo 372.

i) Siglo XIX

- 1. Joaquina de Bada *Cotariella* (Llanes) a.1831 PadrónLlanes 227.
- 2. Juaco *el Rodiella* [Xixón][1887-1897] GarcíaOliva,LLAA 51,64.

3. Si comparamos la documentación histórica citada en el apartado 2 con los apellidos modernos, siempre tomando como base los datos del INE, nos encontramos con:

a) *Sobrenombres históricos en -iello / -iella que no se continúan como apellidos:*

Argadiello, Armiello, Asniella, Bansiella, Barba Chiquiella, Barrediello, Bolliello, Bova-diella, Brito la paniella, Bruniello, Cadaquiliello, Cariello³, Carriella, Cartiello, Ceva-diella, Civiella, Coriello, Cupriella, Escobiella, Excapadiella, Ferradiello, Fregadiella, Godiello, Ladriello, Lobiella, Maciella, Maniello, Mariniella, Marriella, Noriella, Paradiello, Pasadiella, Piquiellos, Quiella, Remiellos, Riello⁴, Royiello, Sarciello, Seriella, Tesiello, Trasiello, Teyadiello, Vaniella, Versiella, Villiella, Zancadiella.

b) *Apellidos contemporáneos en -illo / -illa fuera de Asturias (algunos de ellos, con frecuencia poco significativa en Asturias) y documentación histórica en -iello / -iella:*

Amarillo, Bonillas, Cabrilla, Calvillo (Total:3.675/Ast:70), Canadilla, Canillas (Total:1.109/Ast:9)⁵, Canillo, Capillo, Carillo, Carrillo (Total:76.284/Ast:235,Le:223), Coronilla (Total:1.352/Ast:0), Costilla (Total:741/Le:50,Za:43,Ast:0), Crespillo (Total:3.044/Ast:6), Delgadillo, Gavilla, Gordillo (Total:24.581/Ast:87,Le:15), Granillo, Parrilla (Total:14.211/Le:154,Ast:36), Lobillo, Mantilla (Total:3.126/Ast:41), Rodilla (Total:2.533/Ast:30), Ronquillo (Total:1.819/Ast:20), Rosillo (Total:8.080/Ast:197), Varilla, Tabladillo⁶.

c) *Apellidos contemporáneos asturianos en -iello / -iella de los que desconozco documentación histórica:*

Baniello (Total:23/Ast:20; padrón 1-I-2014).

Cambiella (Total:49/Ast:44; padrón 1-I-2014).

Casielles (Total:895/Ast:685; padrón 1-I-2014; TopAst: 592).

Cavielles (Total:127/Ast:95; > B:6; padrón 1-I-2014; TopAst: 50) y Cabielles

3 Como apellido moderno fuera de Asturias, *Cariello* (Total:47/Z:8,Hu:8).

4 Con abundante documentación como topónimo en la Edad Media. Según el censo del 1-I-2014 (INE), como apellido moderno fuera de Asturias, *Riello* (Total:81/M:31,T:27,B:12); *Rillo* (Total:748/B:195).

5 Según el censo del 1-I-2014 (INE).

6 La lista podría ampliarse si consideráramos los apellidos en -illo / -illa claramente detoponímicos. Solo a modo de ejemplo: *Galleguillos* (Total:209/Le:73; Viz:15; M:6). — Didacus Annaiaz de *Galleguillos* ts. a.1188(or.) CDSahagún 4,438; Pedro García caullero de *Galliguillos* a.1256(or.) StaaffDialLéonais 66; Gonzalo Perez de *Galleguillos* a.1280(or.) CDSahagún 5,426 / *Sobradillo* (Total:311/Va:192,Le:16; Viz:53; M:7).— Martin Pinouardo et Symon Iohan clerigos de *Sobradiello* a.1246(or.) CDSahagún 5,242.

(Total:215/Ast:85,S:91,Le:15; > B:6; padrón 1-I-2014).
Cuadriello (Total:231/Ast:135,S:60; > B:17; padrón 1-I-2014).
Espiniella (Total:255/Ast:126,Le:60; TopAst: 377) / *Espinilla* (Total:848/
 Va:539,J:64); padrón 1-I-2014.
Fonticiella (Total:95/Ast:65; > M:6; padrón 1-I-2014; TopAst: 239).
Quidiello (Total:291/Ast:207,Le:6; > Se:36,M:17; padrón 1-I-2014).
Robediello (Total:6/Ast:6).
Robustiello (Total:14/Ast:11) y *Rebustiello* (Total:20/Ast:20; padrón 1-I-2014; Top
 Ast: 655).

d) *Apellidos contemporáneos en -iello / -iella con documentación histórica en -iello / -iella*⁷:

1. *Arniella* (Total:153/Ast:145). — Pedro Ferrandez de *Arniella* [Candamo] a.1425(or.) CDStPelayoOviedo 3,253; Alfonso Ferrandez de *Arniella* a.1425(or.) CDStPelayoOviedo 3,259.
2. *Aspriella* (Total:7/Ast:5) / *Asprilla* (Total:250/Ast:0). — Toribio García de *Aspriella* a.1418 CDAyuntamientoAvilés 190; *Espriellala* Felipe Antonio a.1773 CensOviedo 224; Fernandez *Esprielladela* Jose a.1773 CensOviedo 237; Don Martin de la *Espriella* a.1652 ActPrincipadoAsturias 7,18.
3. *Banciella* (Total:189/Ast:149,Pa:13,M:5).
4. *Braniella* (Total.16/Ast:16; censo de 1-I-2014). — Tomas Perez de *Braniella* [Bimenes] a.1343(trasl.1343) DocLlanera 313.
5. *Castiello* (Total:586/Ast:466;Z:47;B:6) / *Castillo* (Total:167.426/Ast:746,Le:420,Za:52). — Johanesh Johannis de *Castiello Viejo* a.1214(or.) CartVega 112; Johan Alfonso Calabaça de *Castiello* a.1418 CDAyuntamientoAvilés 192; Juan Ordonni de *Castiello* a.1477(or.) CDStPelayoOviedo 4,180; herederos del Prieto de *Castiello* a.1535(or.) CDVegaOviedo 643.
6. *Cotariella* (Total:87/Ast:9).
7. *Cotiello* (Total:53/Ast:49) / *Cotillo* (Total:397/Ast:6) [ver Mapa 1]. — Ferrando de *Cotyelo* (Siero) a.1493(or.) CDStPelayoOviedo 4,349; Alfonso Fernandes de *Cotiello*s a.1312(or.) PergCornellana 334; Juan Ferrandez de *Cotiello*s [Miranda] a.1465(or.) DocTeverga 270; Suarez *Cutiello*s Francisco (Val.louta, Cuideiru) a.1801 PadrónPravia 32; Fernandez *Cutiello*s Jose a.1801 PadrónPravia 110.
8. *Coviella* (Total:410/Ast:335,S:16,B:15,M:7) / *Cobiella* (Total:280/Ast:159; > M:30) / *Curviella* (Total:26/Ast:19) / *Cubiella* (Total:242/Ast:101; > Ca:101,M:7) [ver Mapa 2] / *Coviello*s (Total:34/Ast:29) / *Cobiello*s (Total:17/Ast:9). — Martin *Coviello*s a.1268 DocGradefes 351; don Apariçio de *Couiello*s a.1300(or.) CDCatedralLeón 9,528; Gonçalo Alfonso morador en *Curviello*s [s.xv] RegCasaValdecarzana 189;

7 Cito la documentación histórica cuando no se encuentra en el apartado 2 por ser claramente topónimos.

Toribio Gonzalez *de Cobiella* [s.xvi (1728)] MsStPedroVillanueva 36; Thoriuio *Couiella* de Arenas a.1606(1728) MsStPedroVillanueva 92; Cathelina *de Cobiella* a.1656(1728) MsStPedroVillanueva 186; Ignacio *Cobiella* a.1831 PadrónLlanes 178; doña Magdalena *Cobiellas* a.1831 PadrónLlanes 30.

9. *Fontaniella* (Total:73/Ast:61; > M:6) / *Fontanilla* (Total:552/Se:254,..Le:57,..Ast:0). — Andres ... *de Fontaniella* a.1256 DocCatedralUviéu 2,55.

10. *Moradiellos* (Total:203/Ast:131;S:17,Ou:14). — Don Toribio Diaz *de Moradiellos* [Arenas de Cabrales] a.1786 DocInscrAsturias 292.

11. *Muniello* (Total:28/Ast:19; > B:5).

12. *Norniella* (Total:452/Ast:401; > Viz:13; Po:8).

13. *Pandiello* (Total:145/Ast:125), *Pandiella* (Total:517/Ast:469; > B:8). — Pelagius Goros *de Pandiello* a.1214(or.) CDCatedralLeón 6,248; Fernand Perez *de Pandiello* a.1436(or.) CDVegaOviedo 347; Pedro Sanchez *Pandiello* a.1600 ActPrincipadoAsturias 1,147, Lopez *Pandiello* Juan a.1722 CensOviedo 312; Pedro Sanchez *Pandillo* a.1600 ActPrincipadoAsturias 1,142; Juan Lopez *de Pandillo* a.1630 ActPrincipadoAsturias 3,126; Iohan Petriz *de Pandiella* a.1235(or.) DocAsturies 6,66; Alfonso Perez *de la Pandiella* a.1343(trasl.1343) DocBimenes 311; Pero Iohan *de la Pandiella* a.1403 RegCasaValdecarzana 137; Antonio Alvarez *de la Pandiella* a.1801 PadrónPravia 12.

14. *Piniella* (Total:374/Ast:219; > B:38,M:38,Se:19,Ca:7,Ma:5) [Ver mapa 3] / *Pinilla* (Total:16.077/M:2730,Z:2056,..Za:337,..Le:156,..Ast:97,..), *Penilla* (Total:256/Ast:0), *Penillas* (Total:52/Le:31,Gui:5;Ast:0), *Pinillas* (Total:97/Le:72,J:5;Ast:0). — Martin *Peniella* de Lerones a.1199(or.) CDSahagún 4,559; Alvarus *Penniella* fraere a.1224(or.) CDStVicenteOviedo 2,131; Aluar Periz *de Penyella* a.1347(or.) CDNava 256; Diego Garcia *de la Pinyella* a.1573 DocValdés-SalasOviedo 291; Fernandez *Piniella* Jose d a.1780 CensOviedo 248; Diego *de la Piniella* Menendez a.1796 DocParroquiasGijón 273.

15. *Toriello* (Total:72/Ast:50,Le:10; padrón 1-I-2014). — Gabriel *Toriello* (Llanes) a.1831 PadrónLlanes 179; Maria *Toriello* a.1831 PadrónLlanes 180, ...

16. *Trapiella* (Total:337/Ast:288; > M:7), *Tarapiella* (Total:112/Ast:47; > M:23,B:16,Z:5), *Trapiello* (Total:498/Ast:411,Le:35; > M:14) / *Trapilla* (Total:66/Ast:0). — Juan Fernandez *de la Trapiella* a.1631 ActPrincipadoAsturias 3,149; Fernandez *Trapiella* Gregorio d a.1773 CensOviedo 254; *Tarapiella* vezino de Sobrepiedra [a.1563(1728)] MsStPedroVillanueva 50; Francisco *de Tarapiella* a.1689(1728) MsStPedroVillanueva 186; Teresa Gonzalez *Tarapiella* a.1831 PadrónLlanes 110.



- *Cotiello* (Total:53/Ast:49)
- *Cotillo* (Total:397/M:198,Cr:78,Z:17,V:17,Ab:15,Viz:13,B:6,S:6,Ast:6,Le:5).

Mapa 1. *Cotiello / Cotillo*



- *Coviella* (Total:410/Ast:335,S:16,B:15,M:7) / ■ *Cobiella* (Total:280/Ast:159; > M:30) / ▲ *Cuviella* (Total:26/Ast:19) / * *Cubiella* (Total:242/Ast:101; > Ca:101,M:7).

Mapa 2. *Coviella / Cobiella / Cuviella / Cubiella*



Piniella (Total:374/Ast:219; > B:38,M:38,Se:19,Ca:7,Ma:5). ▲ Núcleo de concentración y de expansión.

Mapa 3. *Piniella*

4. Conclusiones

De todo lo expuesto anteriormente podemos concluir:

1. Tal y como se señaló en 3.a muchos de los SN medievales en *-iello* hoy no se continúan como apellidos.
2. En algunos casos pervivirá únicamente el apellido en *-illo*, fruto de la castellanización (§3.b): *Calvillo* (Total:3.675/Ast:70), *Canillas* (Total:1.109/Ast:9), *Carrillo* (Total:76.284/Ast:235,Le:223), *Crespillo* (Total:3.044/Ast:6), *Gordillo* (Total:24.581/Ast:87,Le:15), *Parrilla* (Total:14.211/Le:154,Ast:36), *Ronquillo* (Total: 1.819/Ast:20), *Rosillo* (Total:8.080/Ast:197). Se trata, en general, de apellidos muy frecuentes en el resto de España (*Carrillo, Gordillo, Parrilla,...*).
3. En otros, los SN medievales se continuaron como apellidos modernos en Asturias únicamente con la expresión autóctona en *-iello/-iella* (§3.c; 3.d). Suele tratarse de apellidos que solo, o muy mayoritariamente, se documentan

- en Asturias y que son con frecuencia detoponímicos: *Arniella* (TopAst: 255-256;633-634), *Braniella* (TopAst: 678), *Casielles*, *Cavielles*, *Fonticiella*, *Moradiellos* (TopAst: 92), *Muniello* (TopAst: 701), *Norniella* (TopAst: 171), *Pandiella* (TopAst: 159), *Pandiello*, *Rebustiello*, *Toriello* (TopAst: 64)
4. Puede ocurrir también que el apellido moderno con expresión autóctona asturiana se corresponda con un apellido en *-illo* sin registros en Asturias (§3.c; 3.d): *Aspriella* (Total:7/Ast:5) (TopAst: 106) / *Asprilla* (Total:250/Ast:0), *Espiniella* (Total:255/Ast:126) / *Espinilla* (Total:848/Ast:0); *Fontaniella* (Total:73/Ast:61) (TopAst: 239) / *Fontanilla* (Total:552/Ast:0), *Trapiella* (Total:337/Ast:288) (TopAst: 775) / *Trapilla* (Total:66/Ast:0).
 5. Finalmente encontramos una serie de apellidos modernos, continuadores de SN medievales en *-iello/-iella*, igualmente de origen toponímico, en los que conviven la expresión autóctona (*-iello*) y la castellanizada (*-illo*) (§3.d). En estos casos, las soluciones propiamente asturianas se registran mayoritariamente en Asturias y las castellanas fuera de Asturias, aunque del primer caso pueda haber portadores en otras partes de España y del segundo dentro de Asturias. Son ejemplos como *Cotiello* (Total:53/Ast:49) (TopAst: 91) / *Cotillo* (Total:397/Ast:6), *Castiello* (Total:586/Ast:466) (TopAst: 553) / *Castillo* (Total:167.426/Ast:746), *Piniello* (Total:374/Ast:219) (TopAst: 79) / *Pinilla* (Total:16.077/Ast:97).
 6. Desde el punto de vista diacrónico, las formas castellanizadas no aparecen hasta el siglo xv. Puede servirnos de ejemplo el SN *Carriello* documentado hasta 1462, fecha en la que ya convive con *Carrillo*, solución del apellido contemporáneo. Los registros en *-illo* anteriores son esporádicos: *Rosillo* a.1227, *Loppillo* a.1300 y *Delgadillo* a.1360. Estos datos coinciden *grosso modo* con lo señalado para el proceso de castellanización documental que se produce a finales de la Edad Media (García Arias 1991: 35-45; 1995: 625; Morala 2005² [2004¹]: 554;555; Cano 2012: 35-48), así como con lo indicado para el gallego (Boullón 1997; 2006: 255; 2007: 301). La elaboración de registros parroquiales, censos, etc. en el xvi será decisiva en este proceso.
 7. En definitiva, la castellanización pudo verse favorecida por una alta frecuencia de aparición fuera de Asturias, como se señaló en 4.2. Por el contrario, en la conservación de la expresión autóctona pudo influir el hecho de que el apellido se registre únicamente o muy mayoritariamente en Asturias y/o que tenga

un número reducido de portadores, así como la opacidad del significante y la coexistencia sin castellanizar, en el caso de los detopónimicos, del topónimo que constituyó su étimo directo. En todo caso, y como ya señalé en otro lugar (Cano 2012), el proceso de castellanización no es homogéneo ni general, ni se produce a partir de un momento concreto. Lo hace paulatinamente y, más bien, de manera aleatoria. Así, dependiendo de circunstancias varias en unos casos pervivirá únicamente el apellido con expresión en *-iello*, en otros sólo la forma castellanizada en *-illo* y finalmente en un tercer grupo se constatan las dos soluciones. Y todo ello sin olvidar que lo reseñado anteriormente no tiene validez absoluta, que con frecuencia lo que es de aplicación en un caso puede no serlo en otro, que para algunas soluciones habrá que hablar de concausas y que, en definitiva, cada SN o apellido tiene, al igual que las palabras, su propia historia.

Bibliografía

- Boullón, A. I. (1997), «Procesos de castellanización nos apellidos galegos», in B. Fernández Salgado (ed.), *Actas. IV Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos. Universidade de Oxford, 26-28 setembro 1994*, vol. 1, Oxford: Oxford Centre for Galician Studies / The Queen's College, pp. 195-219.
- Boullón, A. I. (2006), «Antroponimia e territorio: sobre a difusión dos apelidos en Galicia», in R. Álvarez, F. Dubert, X. Sousa (eds.), *Lingua e territorio*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, pp. 235-255.
- Boullón, A. I. (2007), «Aproximación á configuración lingüística dos apelidos en Galicia», *Verba* 34, pp. 285-309.
- Cano, A. M. (2012), «L'antroponimia asturiana y el proceso de castellanización documental», *Lletres Asturianas* 106, pp. 35-48.
- Cano, A. M. et alii (1996), *Repertorio bibliográfico de fuentes documentales del dominio lingüístico asturiano-leonés en la Edad Media*, Xixón: Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies.
- Cano, A. M. - J. Germain - D. Kremer (eds.) (2007), *Dictionnaire historique de l'anthroponymie romane (PatRom). Volume I.1. Introduction. Cahier des normes rédactionnelles. Morphologie. Bibliographies*, Tübingen: Niemeyer.
- Cano, A. M. - J. Germain - D. Kremer (eds.) (2010), *Dictionnaire historique de l'anthroponymie romane (PatRom). Volume I.2. Bibliographie des sources historiques*, Berlin/New York: De Gruyter.

- DCECH = Corominas, J. - J. A. Pascual (colab.) (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.
- Pharies, D. (2002), *Diccionario etimológico de los sufijos españoles y de otros elementos finales*, Madrid: Gredos.
- García Arias, X. Ll. (1991), «Sustitución llingüística a lo cabero'l sieglu xv», *Lletres Asturianas* 42, pp. 35-45.
- García Arias, X. Ll. (1995), «Asturianische und leonesische Skriptae / Las 'scriptae' asturianas y leonesas», in G. Holtus - M. Metzeltin - C. Schmitt (eds.), *Lexicon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, II,2, pp. 618-649.
- García Arias, X. Ll. (2000), «Pautas en la interpretación etimológica de [-λ-] y de [-y-] en asturiano», in *Propuestes etimolóxicques (1975-2000)*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, pp. 213-246.
- García Arias, X. Ll. (2003), *Gramática histórica de la Lengua asturiana. Fonética, fonología e introducción a la morfosintaxis histórica*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Morala, J. R. (2005² [2004¹]), «Del leones al castellano», in R. Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Madrid: Ariel, pp. 554-569.
- REW = Meyer-Lübke, W. (1935³ [1911-1920¹]), *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Winter.
- TopAst = García Arias, X. Ll. (2005), *Toponimia asturiana. El porqué de los nombres de nuestros pueblos*, Oviedo: Editorial Prensa Asturiana S.A. / La Nueva España.
- Viejo, J. (1998), *La onomástica asturiana bajomedieval. Nombres de persona y procedimientos denominativos en Asturias de los siglos XIII al XV*, Tübingen: Niemeyer.

Locus amoenus / locus horroris: el marco espacio-temporal del combate caballeresco (Erec, Le Bel Inconu, Amadís)

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

El *locus amoenus* es un tópico de especial interés en los comienzos de la lírica y la narrativa románicas. Se ha señalado el «carácter convencional» y de «cliché» de los tópicos medievales y, en particular, del *locus amoenus*¹. Si, como exordio primaveral, mantiene «una relativa estabilidad» (Bec 1982: 331) en el lirismo cortés de trovadores y *trouvères*; en cambio, en las composiciones de *registro popularizante*, es decir, poesías de carácter tradicional y popular (pastorelas, *reverdies*, canciones de malcasada, etc.), el exordio primaveral queda absorbido en una función narrativa².

1 «La vérité de ces descriptions ne résulte pas d'une observation directe des choses de la nature, ni d'un sentiment subjectif, mais d'une conformité à une cliché» (Dragonetti 1960: 163). Afirmación señalada por A. Jeanroy: «toujours les mêmes paysages qu'ils [los trovadores] dessinent, et c'est le même que dessineront inlassablement tous leurs émules» (1934, II: 128); repetida por R. Dragonetti (1960: 163-193) y Curtius (1955: 265-268). Parten principalmente de la formación escolar en las poéticas latinas de los siglos XII y XIII (Faral 1971); sin embargo la reducción de la descripción de la naturaleza a mero cliché o tópico nos escamotea su función literaria y artística. M.- F. Notz, refiriéndose a Curtius critica «la tyrannie de cette illusion réaliste qui contraignit le célèbre romaniste à compromettre la valeur de ses intuitions dans la reconstruction hasardeuse d'une tradition rhétorique» (Notz 1980: 317).

2 En las cantigas de amor gallego-portuguesas, el preludeo primaveral desaparece (Alvar - Beltrán 1985: 29-30). En la lírica popularizante y en el transcurso de la Edad Media irá quedando reducido a tres motivos, para P. Bec: «1) *Le lever matinal*; 2) *L'entrée au verger*; 3) *La cuillette des fleurs*» (1982: 332).

A la vez que en la poesía lírica trovadoresca, lo encontramos en cantares de gesta³ y en otras narraciones del siglo XII como en el comienzo del *Partonopeus de Blois* o en el del *Laüstic* de María de Francia. Pero en unos y en otros relatos, el exordio primaveral desempeña una función específica de acuerdo con el carácter de la narración en la que se ubica⁴.

El exordio primaveral no deja de integrarse en las narraciones de Chrétien de Troyes. *Perceval* comienza con una evocación primaveral (Poirion 1994: 687, vv. 69-76). El episodio de las gotas de sangre en la nieve, con el que acaba la primera parte del *roman*, tiene lugar también en un marco primaveral (Poirion 1994: 788-789, vv. 4162-4215).

Los relatos de Chrétien suelen empezar, si no con una evocación tan explícita del marco primaveral, al menos con una alusión a la llegada del buen tiempo y comienzo de la aventura en el bosque⁵; para cerrar las narraciones con la aventura más extraordinaria y difícil que tiene lugar en un marco extraordinario, de primavera peculiar. La consideración de distintos pasajes muestra la utilización del *locus amoenus* según el momento de la narración; en particular, al ubicarse como espacio del combate caballeresco que va a ser el objeto de mi atención.

1. *Erec*

En la primera novela de Chrétien de Troyes, en el combate final, *La Joie de la Cort*, Erec entra en un vergel en el que, perennemente, abundan las flores y las frutas aunque sólo en ese lugar. Todos los pájaros con todas las variedades de su canto están allí representados; de la misma manera que no falta especia ni planta medicinal; ca-

3 Se ha señalado la presencia de la obertura primaveral en una decena de cantares de gesta: Cl. Lachet señala ocho (1986: 154) y F. Gingras (2002: 374-375).

4 El *Partonopeus* consagra sus primeros 62 versos a un exordio primaveral. Cfr. la traducción de E. Bermejo (2011: 117). En la Introducción, esta traductora señala que «PB fusiona el registro objetivo de la novela con el subjetivo de la lírica, tal como desvela el exordio primaveral» (p. 76). El *Laustic*, lai contemporáneo, presenta una forma de integración del exordio primaveral en la narración. La dama, con el pretexto de oír el canto del ruiseñor, se levanta por la noche para hablar con su enamorado; pero el celoso marido hace cazar y mata al ruiseñor. El marco primaveral sustenta todo el relato particularizando con la muerte del ave la representación de un amor imposible, cf. C. Alvar 1994: 118-122.

5 *Erec et Enide*, con la caza del ciervo blanco; con el episodio de Calogrenant y la fuente, en *Yvain*; el desafío que inicia el relato de *Lancelot* y en el que es vencido Keu, tiene lugar en el bosque. Sobre vergeles y jardines en la obra de Chrétien, cfr. Bibolet 1990: 31-40.

balgando por el vergel, entre el canto de las aves y el espectáculo de las flores, siente el mayor deleite y «alegría» («joie») que puede desear (Poirion 1994: 140-141, vv. 5742-5760 y 5764-5769). Pero, de pronto, se le ofrece una escena horrorosa: una hilera de picas coronadas por yelmos sostenidos por cabezas humanas. Al final de la hilera una pica con yelmo y sin cabeza de la que cuelga un cuerno. El rey del castillo, Evraín, explica a Erec esta escena cruel y enigmática: es la pica que espera la cabeza del próximo caballero vencido: es decir, la del propio Erec. El cuerno únicamente puede ser sonado por el vencedor; lo que no ha podido tener lugar ya que todos los caballeros que han entrado allí han sido vencidos y sus cabezas penden de las picas. Sólo si triunfa, podrá tocarlo y será el más honrado y reconocido de todos.

Tras la aparición de la hilera de picas con yelmos con cabezas humanas, se despiden de sus acompañantes. Avanza solo por una senda hasta encontrar una doncella de extraordinaria belleza «recostada en un lecho de plata, cubierto de una sábana bordada de oro, a la sombra de un sicomoro» (vv. 5876-5878). Cuando nuestro caballero se acerca y se dispone a sentarse junto a ella, irrumpe entre los árboles un caballero de extraordinaria estatura y con armas bermejas. Erec responde al desafío y consigue vencerlo, en un duro combate, por agotamiento. El vencido quiere saber el nombre de su vencedor. Erec se dispone a hacerlo a cambio de que le explique por qué se encuentra en aquel lugar y el sentido de la aventura de la *Joie*. Es el resultado de la historia siguiente: Él y la doncella estaban enamorados desde la más tierna infancia. Ella le había pedido un *don* —*don contraignant* o *don en blanco*— cuyo contenido le reveló tiempo después cuando fue armado caballero por su tío el rey Evraín en aquel mismo lugar. Y era que nunca saldría de allí hasta que llegara un caballero que lo venciera con las armas. El caballero cierra su relato dándole a conocer su nombre, Maboagraín, e indicándole que ha de tocar el cuerno antes de salir de aquel lugar, lo que provoca la alegría general de toda la corte, liberada por fin del funesto sortilegio.

Erec rompe el conjuro mágico transformando los elementos de la escena. La dama despiadada se humaniza gracias a Enide que, viendo que permanece triste frente a la alegría general, se dirige a ella que, al reconocerla como prima hermana, recupera la alegría; como ocurre con su caballero al identificarse como sobrino del rey Evraín. La confrontación de las dos parejas permite convertir el espacio de horror y crueldad en el de la felicidad: *joie* cortés⁶.

6 Además del juego de asignaciones y significaciones de *joie* / *joie*, Chrétien juega con la homofonía de *corps* y *cor* (no olvidemos que las formas *mon* / *ton corps* / *vostre cors* equivalen a los pronombres personales *yo* o *tú*); el narrador parece divertirse señalando que la pica que espera su cabeza (*vostre cors*, v.

El juego de transformaciones y contrastes se extiende a los demás elementos del pasaje. Así como el *cuerno* que representa la muerte se convierte, al ser tocado por nuestro caballero, en llamada a la *Alegría* colectiva⁷; por su parte, la tiranía de la bella joven, eco de un hada maléfica (Notz 1978: 472), queda humanizada por la anagnórisis final; como ocurre con su caballero. El *don contraignant*, expresión de la generosidad caballeresca se había convertido en la negación de la verdadera caballerosidad por su uso perverso, convirtiendo el *locus amoenus* en *locus horribilis*⁸.

El pasaje considerado de *Erec* ofrece los rasgos caracterizadores del combate caballeresco que forman una especie de modelo que configura en gran manera la narrativa caballeresca posterior. El *lugar* surge al atardecer, y no al amanecer, como en el exordio primaveral; situado junto a un castillo y asentado en una isla inexpugnable rodeada de una muralla y abrazada por un río tempestuoso. El vergel, a su vez, es un lugar mágico al que no se puede entrar aunque no se perciba muro alguno; una masa de aire lo hace más impenetrable que una muralla de hierro; y sólo se puede acceder por una angosta y estrecha entrada. A lo que se une el intento de disuasión de todos los presentes. En resumen, anochecer, lugar difícil e inexpugnable y del que no se regresa, insistentes malos augurios, un espacio de deleite y de felicidad convertido en lugar de crueldad y muerte: lugar terrible y contradictorio que reúne el bien y el mal en el mismo sitio; lugar de vida y de muerte, paradisiaco e infernal, a la vez.

Atendiendo al espacio, puede señalarse que el protagonismo temporal del exordio primaveral da paso a la importancia espacial; es decir, el combate tiene lugar al atardecer, en cualquier momento o estación del año pero en un espacio de eterna primavera y *cerrado*. Frente al carácter *abierto* en lo temporal y espacial del exordio primaveral. El espacio del combate tiene un acceso infranqueable. Si el exordio, poético o narrativo, es el marco del deseo erótico, en el combate caballeresco, se lucha por la imposición de un mujer a su enamorado debido a una especie de hechizo. La derrota de este caballero frente a nuestro protagonista lleva consigo la liberación de la imposición de la dama y, en consecuencia, la recuperación de la libertad del caballero vencido, a la vez que el reconocimiento de su *identidad* con la anagnórisis y la alegría colectiva de todos los presentes y habitantes del lugar.

5617) está cubierta con el cuerno (*cor*, v. 5777). También lo hace con *cort* y *mort* (v. 5704). Sobre este juego homofónico, cfr. Gingras 2002: 243-244.

7 El cuerno tiene también un valor ambivalente: de premonición de muerte y fatalidad pasa, con la victoria de Erec, a encontrar su sentido antiguo de poder y signo de felicidad. Con el sentido de «felicidad pública» aparece el cuerno de la abundancia (Chevalier - Geerbrant 1991: 347).

8 Como lo designa F. Gingras (2002: 250). G. Polizzi (1990: 267) utiliza la expresión de *locus terribilis*.

2. *Le Bel Inconu*

Unos años después de *Erec et Enide*, aparece *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu⁹ en cuyo relato no ha dejado de señalarse la influencia del primero por semejanzas verbales y de temas (los pasajes de las cabezas empaladas en las picas, la conquista del gavilán, la lucha con gigantes y la lista de los caballeros que asisten al torneo); sin olvidar que el pasaje de la Isla de Oro que hace pensar en el de la fuente guardada por Esclados en *Yvain*¹⁰.

Renaut ofrece combates extraordinarios que despliegan elementos considerados en el anterior de *Erec*. Uno es el de la Isla de Oro y el otro, el de la Yerma Ciudad¹¹. La Isla será escenario de un segundo episodio que completa el combate definitivo del caballero (vv. 3915-5054). En un episodio anterior tiene lugar la conquista del gavilán que se encontraba junto a un jardín «muy hermoso y agradable»¹². En el primer episodio de la Isla desaparece la presencia del vergel. Se trata de un castillo inexpugnable, amurallado de mármol blanco dando al mar y su ciudad rodeada totalmente por un brazo de mar y jalonada por cien torres de mármol rojo. El palacio hecho de una especie de cristal tiene, sobre su bóveda de plata, un carbunco más resplandeciente que el sol y de una perenne claridad. Se sostiene sobre veinte torres de color azul. La descripción pretende evocar una sinfonía de lujo, luz, color y maravilla¹³. El castillo aparece, pues, con toda claridad en la penumbra del anochecer. Entre nuestro caballero y el castillo hay un pabellón al principio de una calzada. El campo para la justa se encuentra cerrado por una empalizada compuesta por estacas afiladas en las que están clavadas ciento cuarenta y tres cabezas con los yelmos de los caballeros vencidos, todos hijos de condes y reyes. Le había prometido a la doncella defender la calzada durante siete años. Transcurrido este tiempo como vencedor —llevaba cinco—

9 La mayoría de los estudiosos se inclinan por datar el relato de Chrétien entre 1165 y 1170 y el de Renaut entre 1185 y 1190.

10 Cfr. W. H. Schofield 1895. E. Philipot señala en el pasaje considerado de Chrétien analogías con versiones de la narración de Renaut de Beaujeu (Philipot 1896: 258-294). I. Weill (1990) señala semejanzas con *Partonoepo de Blois*, el *Roman de la Rosa* y la Biblia.

11 Cfr. Williams: París, 1929: 58-73 y 85-120, vv. 1870-2491 y 2775-3914, respectivamente. Citaré siempre por la edición de Williams.

12 El pasaje del combate por el gavilán de Erec tiene la importancia de servir de conocimiento y matrimonio con Enide; pero en el del *Caballero Desconocido* finaliza con la amistad de los combatientes y reconocimiento de las doncellas, remitiendo y alterando el de la *Joie de la Cort* como referente.

13 El constructor por los materiales utilizados y la maravilla conseguida tenía que ser mago o encantador (p. 59, v. 1905) y la hija y heredera del rey, la Doncella de las Blancas Manos, tenía todos los conocimientos de las artes y sabía de encantamientos (p. 59, vv. 1931-1935).

tendría que casarse con la Doncella. Lo que de ninguna manera deseaba ella ni los de su reino ya que en aquél «no faltaba maldad alguna. Como felón, cobarde y malvado, demasiado tirano y desleal» (vv. 2034-2036).

Se pueden observar dos variantes con referencia al pasaje de *La Joie de la cort*, la sustitución del *locus amoenus* mágico por lo maravilloso arquitectónico y, en segundo lugar, el desenlace con la muerte del caballero que mantenía la *costumbre* («usages») lo que desata la mayor *alegría* colectiva de la población presente¹⁴. Y no será menor el de la Doncella que, enamorada de pronto de nuestro caballero vencedor, le ofrece el *don* de acabar con la cruel *costumbre* (vv. 2265-2273). Por la noche, ella va al lecho del caballero y, cuando empiezan a hacer el amor, la doncella lo interrumpe alegando que han de contener el deseo hasta después del matrimonio. A la mañana siguiente, sin despedirse de su enamorada y obligado por el don requerido a Arturo, se dirige a la Yerma Ciudad.

En este lugar, el combate se enmarca en una gran sala iluminada por cirios en sus mil ventanas. Se enfrenta a un primer caballero que viéndose vencido huye por una puerta que el nuestro no puede atravesar por grandes hachas que están a punto de caerle. La oscuridad se había adueñado de la sala y el terror del caballero aumenta al no poder localizar su caballo. Vuelven a encenderse los cirios, y apenas ha recuperado su lanza y subido al caballo, cuando de la puerta surge otro caballero más temible (vv. 2926-3017). Mata el terrible enemigo pero va a seguir necesitando la ayuda sobrenatural. De la boca del caído, sale una humareda repugnante y horrible y de su pecho, una secreción ácida y asquerosa que cambia horriblemente su figura. De nuevo, los cirios desaparecen y vuelve la oscuridad. «Todo estaba tan oscuro y negro que no se podía ver nada. El Desconocido no puede sostenerse más en pie y se arroja al suelo. Cielo y tierra parecían fundirse por los golpes que daban las ventanas. Se santigua con la mano muchas veces y clama a Dios para que no le hagan daño los diablos»¹⁵. Nuestro caballero intenta darse ánimo y valor cuando de un armario sale una enorme serpiente que ilumina la sala con su claridad. El caballero se santigua y echa mano a la espada pero la serpiente se acerca inclinando la cabeza con gestos de humildad y ante el asombro del caballero recibe un beso en la boca del animal que vuelve inme-

14 «Les gens crient et joie ont grant; / des que Jhesus forma Adant / tel joie n'ot en une place, / n'i ot celui joie ne face» (p. 67, vv. 2187-2191). La repetición del término *joie*, que se prolonga en los versos siguientes (p. 68, vv. 2203, 2214), no deja de ser un eco del pasaje de Chrétien.

15 Transcribo de la traducción de V. Ciriot (1983: 49); la cita corresponde a los versos 3082-3092, pp. 94-95.

diatamente a su lugar. El caballero queda, en la oscuridad, aterrorizado por el beso diabólico y por creer que ha sufrido encantamiento. Entonces suena alta una voz que le da a conocer su nombre y su identidad: es Guinglain, hijo de Galván y de un hada. Contento por lo que acaba de saber y agotado por la aventura, queda dormido. Despierta con la claridad del día y a su cabecera ve una dama de extraordinaria belleza y ricamente engalanada que le cuenta que su misión había sido liberarla pues era la hija del rey Gringras. Ella y su ciudad habían sido víctimas de unos encantadores que la habían convertido en serpiente hasta que correspondiese al amor del mayor de los encantadores que se llamaba Mabon, el segundo de los vencidos; su hermano, con el que había combatido en primer lugar, era Evrain¹⁶.

Como en la aventura anterior, la dama se ofrece como esposa a nuestro héroe y estalla la *alegría* general¹⁷. A pesar de las semejanzas y posibles influencias del pasaje de Chrétien de Troyes en el de Renaut de Beaujeu, hay diferencias significativas. En los pasajes de éste, las damas son víctimas o sujetas a hechizos por sus caballeros combatientes, cuando en el pasaje de *Erec* ocurría lo contrario. La liberación por nuestro caballero de la amenaza de un matrimonio no querido desencadena en ellas el enamoramiento de su liberador surgiendo el tema del hombre entre dos mujeres y el paso a un nuevo espacio de enfrentamiento de los combatientes. Del lugar luminoso y natural propio del *locus amoenus* se pasa a otro oscuro y cerrado, el propio de un espacio edificado y construido: pabellón y empalizada en la Isla de Oro e inmenso y tenebroso salón en la Yerma Ciudad. El *locus amoenus* queda, para Renaut, como espacio y marco de reconciliación de los enamorados.

Tras su última aventura, Guinglain, nombre revelado a nuestro Desconocido, se encuentra prometido a dos mujeres¹⁸. Le pide a Blonde Esmerée que se dirija a la

16 Se ha pensado que estos nombres (Mabon / Evrain) podrían proceder de la escisión de Mabonagrain, nombre del caballero que se enfrenta a Erec en la *Joie de la Cort*. Evrain es el nombre del dueño del castillo de la aventura de Erec y tío de Mabonagrain. La escisión del señalado nombre en dos es sugerido por W. H. Schofield (1895: 126; cfr. Cirlot 1983: 106) y anteriormente por F. Lot (Philipot 1896: 277). El combate contra dos seres demoníacos evoca la situación similar de Yvain en su episodio de *Pesme Aventure*.

17 «Saciés lors i ot *joie* grant. / Quant tot ensamble se revirent, / de molt bon cuer se *conjoirent*, / l'une acole l'autre et enbrache: / n'i a celui *joie* ne face. / Elie et Lanpars *joie* font, / quant lor dame recouvré ont, / et Robers *joist* son signor / de cui il ot eü paor. / Quant *entreconjoï* se furent» (p. 105, vv. 3424-3433; destaque con *negrilla* los términos referidos a *joie*).

18 El arquetipo de hombre entre dos mujeres en esta época es la leyenda de Tristán e Iseo al que el relato de Renaut hace trece referencias. El sentimiento amoroso de nuestro caballero es comparado con el de Tristán e Iseo (p. 135, vv. 4419-4422). Los nombres de las enamoradas de Guinglain no dejan de evocar el de *Iseux la Blonde* (p. 133, v. 4346): una es Blonde Esmerée, la otra la de las *Blances Mains*,

corte artúrica a la que él acudirá para su matrimonio mientras que él marcha a la Isla de Oro donde tendrá su último encuentro amoroso con la de las Blancas Manos.

Éste tiene lugar en un jardín al que se accede por el palacio. En él se encuentran todos los árboles de la creación. Toda clase de hierbas y también de pájaros que no cesaban en su canto; a lo que se añadía «tales olores de especias y flores que los que estaban dentro, creían encontrarse en el paraíso»¹⁹. La dama estaba bajo un olivo²⁰. El jardín paradisiaco se aleja del marco del enfrentamiento armado para convertirse en el del encuentro amoroso en los pasajes de la Isla de Oro. Esta dama de las Blancas Manos es un hada que se vale de sus encantamientos para excitar el deseo de nuestro caballero. Finalmente lo acoge en su habitación que, por sus riquezas y reproducción de elementos naturales como flores, pájaros y olores, también «parecía el paraíso» (vv. 4731-4768).

La narración de Renaut desarrolla un proceso de alejamiento de la justa caballeresca fuera del marco primaveral. El *locus amoenus* se convierte en el marco de una seducción peligrosa y amenazadora. La dama-hada de la Isla de Oro seduce a Guinglain alejándolo momentáneamente de Blonde Esmerée que es con la que finalmente contraerá matrimonio como buen caballero artúrico²¹.

4. *Amadís*

Si la *Joie de la Cort* es el episodio final y culminante de la novela de Chrétien de Troyes, los últimos capítulos del primer libro del *Amadís*, en el que combaten Galaor y Florestán, reproducen una sorprendente analogía con el relato francés. En el texto

que evoca el nombre de Iseo de las *Blancas Manos*, nombre de la segunda mujer de Tristán. Es lógico que siguiendo este juego de nombres finalmente contraiga matrimonio con la primera.

19 La descripción se extiende del v. 4291 al v. 4332 (pp. 131-132), enumerando árboles y plantas (laureles, higueras, almendros, sicomoros, abetos, granados, etc.), hierbas y flores (incienso, plantas aromáticas, canela, pimienta, comino, etc.) y pájaros (alondras, oropéndolas, mirlos, ruiseñores...).

20 El olivo representa «paz, fecundidad, purificación, fuerza, victoria y recompensa»; en cambio, el sicomoro, que daba sombra a la dama en la *Joie de la Cort*, simboliza la «higuera loca» y es «signo de vanidad» (Chevalier - Gheerbrant 1991: 775 y 941).

21 Como Eneas (Dido) y Ulises (Calipso), superan la tentación de la pasión, Guinglain vence el erotismo transgresor propio del amor cortés. El hada le dice, en este sentido, que no sabe *amar* ni de *amor* («Qu'en vos n'a rien a amender / fors tant que ne savés amer. / Mar fustes quant ne le savés; / totes autres bontés avés, / et je vos di en voir gehir, / issi me puisse Dius merir / quanque me laist faire por lui, / plus vos amaïsse que nului, / se vos iço faire saviés» (p. 135, vv. 4429-4437). Ella le recrimina que desconoce la *fin'amor*, que está sobre la convención matrimonial a la que, como hada lo sabe bien, está abocado nuestro caballero siguiendo la ideología erótica de Chrétien de Troyes.

español hay los elementos fundamentales de aquel. Como Erec, Galaor se enfrenta a un caballero que ha dado cruel muerte a otros caballeros; también se desconoce su nombre y es conocido como «el caballero de la floresta». Como el adversario francés, lleva armas de color bermejo (pp. 616-617)²². Es el mismo color de las armas del también sanguinario caballero que combate con Erec. El castillo y la hora de llegada son similares en ambos pasajes: «Y entrando en el camino, a ora de bísperas llegaron a un braço de mar, que una ínsola alderredor cercava» (p. 617). El caballero, con el que tiene que combatir, está sometido a una dueña de la que es su amigo que para retenerlo hace pasar caballeros para que combata. Cuando Galaor pregunta la razón de que este caballero había estado defendiendo una floresta, recibe esta respuesta: «que él prometió un don a una donzella antes que aquí viniesse, y demandóle que guardasse aquella floresta» (p. 618). Como en el episodio francés, hay que combatir con un desconocido —«cavallero estraño»— del que sólo su amada conoce el nombre, y al que también la dama somete a la tiranía del *don contraignant*. El *vergel* del relato francés se convierte en la *floresta* que había defendido en virtud del *don*; y también «una gran vega muy hermosa» rodea al castillo (p. 618). También hay un *cuerno* que debe ser tocado, aunque en el relato de Montalvo no está allí para celebrar la victoria sino para llamar al caballero a modo de desafío. Cuando Galaor ve a su enemigo debilitado y casi vencido, le dice: «—Ya veis cómo he lo más mejor de la batalla; y si me quisierdes dezir el vuestro nombre, gran plazer recibiré, y por qué vos encubrides assí [...]» (p. 622)²³. El autor del *Amadís* juega con el suspense del reconocimiento que tendrá lugar. El caballero dice que solo dirá su nombre a dos caballeros. Se reanuda el combate con tanta saña y crueldad que la dama y las doncellas presentes intentan interrumpir el duelo y aquella, viendo que sólo diciendo el nombre de su caballero puede detener a Galaor, le da el nombre: se trata de Florestán²⁴, precisamente hermano de Galaor con el que combate y también de Amadís. La anagnórisis cerraba el relato francés entre los combatientes y entre Enide y la dama del *vergel* como primas y compañeras de infancia; en la narración española, se intensifica al enfrentar a los dos hermanos que hasta el último momento desconocen su identidad²⁵.

22 Cito las páginas directamente por la ed. de J. M. Cacho Bleuca (1991).

23 El caballero vencido por Erec de forma similar se dirige a éste: «Et mout voldroie par proiere, / S'estre puet an nule meniere, / Que je vostre droit non seüsse» (Poirion 1994:147, vv. 6011-13).

24 Nombre en correspondencia de defensor de la *floresta* y de haber nacido también en una floresta (1991: 628).

25 A continuación del episodio de *Pesme Aventure* tiene lugar el combate entre Gauvain e Yvain, torneo también fratricida por la amistad que les unía. Yvain, sorprendido por la valentía del adversario, le

El segundo tipo de combate caballeresco en un lugar cerrado y oscuro, lo ofrece otro episodio de *Amadís* en el que, buscando a su hermano Galaor, encuentra a un enano que lo lleva al castillo de Arcaláus el Encantador, su peor enemigo. Amadís baja por unas gradas iniciando una especie de descenso a los infiernos. La oportuna llegada de Amadís salva a los condenados. Siguiendo el comportamiento conocido se niega a dar su nombre y se designa, «cavallero estraño» (Cacho Blecua 1991: 428-9) como había hecho Florestán para ocultar su nombre. Vence a los carceleros y pone en libertad a una dama que se lamentaba desesperadamente y que resulta ser una princesa, «con una gruesa cadena a la garganta y los vestidos rotos por muchas partes, que las carnes se le parecían». Las condiciones a que somete Arcaláus a sus prisioneros no dejan de recordar las de los hijos de los demonios del pasaje señalado de *Pesme Aventure de Chrétien*.

La estrecha relación del texto español con el francés puede indicarnos el carácter primitivo de los primeros libros del *Amadís* y también la pervivencia de elementos caracterizadores del escenario literario del combate caballeresco. Este tipo de combate va unido con frecuencia a un paraje natural excepcional en el que no falta la presencia femenina. Se puede observar una variedad de funciones del *locus amoenus*. En primer lugar, el que responde al tópico tradicional formulado por E. R. Curtius, y que podemos identificar con el exordio primaveral que caracteriza los comienzos de composiciones poéticas, sobre todo las trovadorescas; así como inicios de relatos y episodios de *lais* y *romans*. Se trata de espacios abiertos en el que transcurre psicológicamente el sentimiento del poeta o inicia su aventura el caballero.

Por su parte, el combate caballeresco, heredando los elementos del *locus amoenus*, es presentado en un vergel u *hortus conclusus* en el que la delimitación espacial tiene importancia y es un rasgo a añadir al *tópico* tradicional²⁶: el de vergel junto a un castillo cerrado por murallas de mármol o elementos —aire o agua— que lo hacen impenetrable; y donde tiene protagonismo una doncella o dama con un poder extraordinario que, en algunos casos, se presenta directamente como hada²⁷; y que causa la rivalidad entre los caballeros por un compromiso o imposición (*don contraignant*) de ella.

pide su nombre. Al escucharlo, arroja sus armas y lamenta haberlas tomado contra su camarada y amigo.

26 «Il est révélateur que Curtius, comme les *Arts poétiques*, fassent plus ou moins silence sur l'élément de cloture qui justement favorise la sacralisation d'un lieu, ou en conserve la trace avec des suggestions de charme, de mystère, d'exclusivité aristocratique» (Chênerie 1986: 184).

27 La mujer de este lugar responde al arquetipo del hada. P. Gallais señala que «*locus amoenus* et la fée sont quasi indissociables» (Gallais 1992: 285).

A estos elementos, hay que añadir un tercero: la aparición de un enemigo perturbador que transforma el marco de felicidad en otro de horror. El *locus amoenus* del combate caballeresco parece responder a los elementos arquetípicos del Paraíso Terrenal: espacio feliz y amenazado en el que hay un triángulo (hombre-mujer-adversario) y un tabú impuesto²⁸; en correspondencia también con la «nostalgia del Paraíso» (Eliade 1990) o de su búsqueda (Eliade 1999; Gil 2013).

Junto a los combates que trascurren en un marco luminoso y natural que evoca el *locus amoenus*; otros, como hemos visto, tienen lugar en un recinto oscuro y cerrado de un salón o de una cueva. Segundas partes de la aventura que vienen a completar el episodio luminoso anterior. Se nos sitúa en un espacio infernal, propio de seres demoníacos. En una oscuridad propia del descenso de nuestro héroe a las tinieblas del subsuelo.

Si, por un parte, los combates caballerescos sirven para dar identidad al caballero que suele dar título al relato; por otra, la lucha con seres demoníacos logra la liberación de condenados que celebra con una alegría comparable a la que proporciona Cristo cuando, tras la resurrección, libera las almas de los infiernos²⁹.

Paraíso terrenal e Infierno constituyen los arquetipos referenciales a los que responden las dos modalidades de combate caballeresco, que a su vez tendrán una larga pervivencia en la tradición literaria posterior³⁰.

Bibliografía

- Alvar, C. (trad.) (1982), *Erec y Enid*, Madrid: Editora Nacional.
- Alvar, C. (trad.) (1994), *María de Francia. Lais*, Madrid: Alianza Editorial.
- Alvar, C. - V. Beltrán (1985), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra.
- Bec, P. (1982), «Étude diachronique et structurale d'un exorde lyrique médiéval et de ses motifs», in A. Moll (coord.), *XVI Congrès International de Linguística i Filologia Romàniques*, Barcelona: Edit. Moll, pp. 331-346.
- Bermejo, E. (trad.) (2011), *Partonopeo de Blois. Novela francesa anónima del siglo XII*, Murcia: Editum.

28 «Le verger arthurien rapelle aussi l'ambivalence du Jardin d'Eden» (Chênerie 1986: 185).

29 *Erec*, pp. 54-55, vv. 2187-2191; *Yvain*, p. 478, vv. 5783-5785; *Amadís*, t. I, p. 440.

30 Sobre su prolongación en la literatura posterior como el *Quijote* y la novela del siglo XX, cfr. Carmona 2005: 71-93 y 2006: 135-152.

- Bibolet, J.- C. (1990), «Jardins et vergers dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance* 28, pp. 31-40.
- Cacho Blecua, J. M. (ed.) (1991), *Garci Rodríguez de Montalvo, Amadís de Gaula*, Madrid: Cátedra.
- Carmona Fernández, F. (1995), «Largueza y don en blanco en el *Amadís de Gaula*», in Juan Paredes (coord.), *Medievo y Literatura*, Granada, pp. 507-521.
- Carmona Fernández, F. (2005), «El viaje caballeresco al más allá de Don Quijote», in F. Carmona - J. M. García (coords.), *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, Murcia: Editum, pp. 71-93.
- Carmona Fernández, F. (2006), «El más allá al final del camino. De Chrétien de Troyes y Montalvo a Conrad y Céline», *La aventura de viajar y sus escrituras, Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp. 135-152
- Carmona Fernández, F. (trad.) (2013), *Jean Renart. Lai de la sombra. El Milano. Guillermo de Dole*, Murcia: Editum.
- Cirlot, V. (trad.) (1983), *Renaut de Beaujeu. El Bello Desconocido*, Madrid: Siruela.
- Chênerie, M.-L. (1986), *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève: Droz.
- Chevalier, J.- A. Gheerbrant (1991), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Curtius, E. R. (1955), *Literatura y Edad Media Latina*, vol. I, México: FCE.
- Dragonetti, R. (1960), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brujas: De Tempel.
- Eliade, M. (1990), «La "nostalgia del Paraíso"» in *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 456-459.
- Eliade, M. (1999), «Un paraíso perdido» in *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona: Paidós, vol. I, pp. 55-59.
- Faral, E. (1971), *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris: Champion.
- Gallais, P. (1992), *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam: C.E.R.M.E.I.L.
- Gil Fernández, J. (2013), «Las señales del Paraíso», *Cuadernos del CEMyR* 21, pp. 49-76.
- Gingras, F. (2002), *Érotisme et merveilles dans le récit des XII^e et XIII^e siècles*, Paris: Champion.
- Haidu, P. (1972), *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève: Droz.
- Jeanroy, A. (1934), *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, 2 vols.
- Lachet, C. (1986), *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Paris: Champion.
- Notz, M.-F. (1978), «*Hortus conclusus*. Réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin», *Mélanges Jean Lods*, Paris: École Normale Supérieure de Jeunes Filles, pp. 459-472.
- Notz, M.-F. (1978), «Le verger merveilleux: un mode original de la description?» in J. M. D'Heur (ed.), *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, Liège: s/n, pp. 317-324.

- Philipot, E. (1896), «Un épisode d'*Erec et Énide*: *La Joie de la Cour* – Mabon l'enchanteur», *Romania* 25, pp. 258-294.
- Poirion, D. (ed.) (1994), *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*, Paris: NRF.
- Polizzi, G. (1990), «Le devenir du jardin médiéval? Du verger de la rose à Cythère», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance* 28, pp. 265-288.
- Riquer, M. de (ed.) (1989), *Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Alta Fulla.
- Schofield, W. H. (1895), *Studies on Li beaus Desconus*, Boston: Harvard Studies.
- Stanescu, M. (1985), «Le Secret de l'étrange chevalier: Notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval», in G. S. Burgess et alii (coords.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*, Toronto: D. S. Brewer, pp. 339-349.
- Weill, I. (1990), «Le jardin de la fée dans *Le Belle Inconnu* de Renaut de Beaujeu», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Senefiance* 28, pp. 405-416.
- Williams, G. P. (ed.) (1929), *Renaut de Beaujeu. Roman d'aventures*, Paris: Champion.

Cupido en los poemas amorios de los *Carmina Burana*

JOSÉ CARRACEDO FRAGA
Universidade de Santiago de Compostela

La parte más numerosa de la colección conocida como los *Carmina Burana* es la ocupada por poemas de contenido amoroso: 131 de las 228 composiciones que integran el conjunto están dedicadas a ese tema, frente a 55 piezas de carácter satírico-moral, 40 canciones de taberna y 2 dramas religiosos sobre el ciclo de Navidad¹. Es evidente que la exaltación del amor y de las relaciones amorosas es un interés primordial del responsable o de los responsables de la antología elaborada alrededor del año 1230. Es también característica bien conocida que todos los poemas amorios están inspirados en la tradición clásica, principalmente ovidiana, con todo su panteón mitológico². Cabe, pues, esperar en esas composiciones un papel protagonista del dios del amor, Cupido, que nos proponemos analizar en las líneas que siguen.

1 Sigo la tradicional distribución y numeración de composiciones que respeta la configuración que ofrece el *codex Buranus* (*CIm 4660*): 1-55 piezas satíricas, 56-186 poemas amorios, 187-226 cantos de taberna y juego, 227-228 dramas litúrgicos. Recuérdese, no obstante, que algunos de los textos que figuran como únicos en el manuscrito medieval deben ser repartidos en dos o más piezas, como puede comprobarse, por ejemplo, en las ediciones de Schumann (1941) o Vollmann (1987). Conviene también advertir que algunos de los poemas incluidos en la parte amoriosa (64, 91, 122-125, 128-131, 133-134, 176) no tienen realmente contenido amoroso. Las citas de los *Carmina Burana* están hechas a partir de mi edición (Carracedo Fraga: 2004) y todas las traducciones que ofrezco de los textos latinos son mías.

2 Una breve presentación de conjunto de la influencia de la tradición clásica en los *Carmina Burana* puede leerse en Pittaluga (1998).

La mitología clásica, en su versión más difundida, hacía a Cupido hijo de Venus, fruto de su relación adúltera con Marte, y lo consideraba deidad asociada al amor, al igual que su madre. En los *Carmina Burana* se hace algunas veces mención específica a esa filiación desde ambas perspectivas (*genetrix Amoris*, «madre de Amor», 76, 17, 1; *Cytheree natus*, «hijo de la Citera», 92, 72, 1)³, pero sobre todo se presenta con frecuencia (en 21 poemas) a los dos dioses actuando al unísono en su función: captar partidarios y someterlos a sus designios amorosos. Incluso forman pareja en el coro de divinidades que celebran la llegada de la estación del amor por excelencia, la primavera (58, 2). En algunos de esos casos el hijo aparece expresamente como el intermediario ejecutor de la voluntad de su madre (71; 153; 165)⁴. Sin embargo, lo más habitual es que el poeta opte por introducir en escena únicamente a uno de los dos dioses: en 19 poemas Cupido y en otros 40 Venus.

Para denominar al dios del amor equivalente al griego Eros, en la literatura latina antigua encontramos con frecuencia, además del nombre Cupido, el nombre Amor. También en los *Carmina Burana* son utilizadas indistintamente ambas denominaciones, aunque predomina la segunda: Amor es la elección en 23 poemas, mientras que son 8 los poemas en los que leemos Cupido. En cuatro composiciones (73, 78, 92, 105) se combinan incluso los dos nombres; en tres de ellas parece indudable que se trata de un juego de variación para aludir a un único y mismo personaje, pero causa más duda el poema 78:

3. *Venus me telo uulnerauit
aureo, quod cor penetrauit;
Cupido faces instillauit,
Amor amorem inspirauit
iuuencule, pro qua uolo mori.*

3. «Venus con una flecha me hirió
de oro, que mi corazón penetró;
Cupido llamas me instiló,
Amor amor me inspiró
por una joven por la que quiero morir».

La presencia de los dos nombres al lado del de Venus puede hacer interpretar que el poeta con la acumulación está queriendo poner de relieve que todas las divinidades del amor se han puesto de acuerdo para provocar el enamoramiento del amante. En la tradición clásica se distingue a veces, haciéndolos incluso hermanos, entre Cupido como equivalente al griego Hímero y como personificación del «deseo»,

3 Venus es denominada «Citera» por contar con un santuario en la isla de Citera, situada en el mar Egeo.

4 Es muy ilustradora en este sentido la presentación que leemos en el último de los poemas: *Amor, telum es insignis Veneris* (165, 1, 1: «Amor, eres el arma arrojada de la insignie Venus»).

y Amor como equivalente al griego Eros y como personificación del «amor» propiamente dicho; el primero suele ser representado entonces como caprichoso y violento, y el segundo por oposición como más suave y agradable. Es posible, pues, que en este caso el autor tenga presente esa distinción y quiera jugar claramente con una presentación gradual de los sentimientos, aunque tampoco puede descartarse que se trate de la variación léxica antes mencionada para referirse al mismo dios⁵.

Como se recoge en la descripción escolar de Cupido que es el poema 154 de los *Carmina Burana*⁶, el dios es concebido como un niño, ya que eso permite entender algunas de las principales características que se le atribuyen: inocencia (87, 5, 1: *simplex*), irracionalidad e insensatez (154, 2: *etas amentem probat et ratione carentem*, «su edad demuestra que es insensato y carece de razón»), indiscreción e imprudencia (84, 3, 4: *indiscretus*; 154, 5: *insipiens*), inconstancia y volubilidad (87, 5, 5: *instabilis*; 154, 1: *leuis*)⁷, falta de pudor (87, 1, 6: *caret pudicitia*), desorden (87, 5, 3: *turbidus*), afición incansable al juego (92, 24, 4: *indeficiens*). Ese rasgo bien conocido permite que sea dato suficiente por antonomasia para introducir a Cupido en cuatro poemas (en tres de ellos como mención única: 56, 136, 153), sobre todo, si se añade algún otro elemento definitorio: *parce, puer, puero!* (56, 5, 1: «¡cuida, muchacho, de un muchacho!»); *sceptro puer nititur floribus perplexo* (92, 73, 1: «el niño se apoya en un cetro entrelazado de flores»); *iocundis imperat // deus puerilis* (136, 1, 7-8: «a los divertidos gobierna el dios

5 El gramático Servio en su comentario a la *Eneida* de Virgilio a propósito del verso 194 del cuarto libro recuerda expresamente la distinción entre Cupido y Amor, atendiendo al significado preciso de los dos nombres: *Cupidinem ueteres inmoderatum amorem dicebant. Afranius «alius est Amor, alius Cupido»; amant sapientes, cupient ceteri. Plautus cum distinctione posuit «Cupidon tecum saeuust anne Amor?»; quod intellegitur uehementer illam amare uel impatienter. Ipse alibi «quem Venus Cupidoque imperat, suadet Amor»; dicendo «imperat» uiolentiam ostendit, «suadet» addendo moderationem significat («Los antiguos llamaban *cupido* ("deseo") al amor desmesurado. Afranio: "uno es Amor, otro distinto Cupido"; aman los sabios, desean los demás. Plauto diferenciando puso: "¿es cruel contigo Cupido o Amor"; eso quiere decir que ella ama de forma vehemente o apasionada. El propio Plauto en otro lugar: «a él le ordenan Venus y Cupido, lo persuade Amor»; al decir "ordenan" da a entender violencia, al añadir "persuade" quiere significar moderación»). La cita de Afranio corresponde a los versos 23-24 de los fragmentos conservados de sus comedias; las citas de Plauto pertenecen respectivamente a *Bacchides* (v. 20) y *Curculio* (v. 3). Otros autores latinos, como por ejemplo Cicerón (*Nat. deor.* 3, 60), escriben sobre las diversas filiaciones y posibles identificaciones de Cupido. Que el autor de nuestro poema se refiere a dos dioses distintos es lo que interpreta Groos (1976: 241-246).*

6 Análisis este poema en Carracedo Fraga (2011).

7 El carácter voluble queda además perfectamente dibujado en el poema 87 mediante la utilización de numerosos adjetivos antitéticos: *dulcior-amarior* («muy dulce-muy amargo»), *frigidus-caldus* («frío-cálido»), *audax-pavidus* («audaz-temeroso»), *fidus-perfidus* («fiel-infiel»), *simplex-callidus* («inocente-astuto»), *rufus-pallidus* («colorado-pálido»), *constans-instabilis* («constante-inestable»).

niño»); *tendit modo retia // puer pharetratus* (153, 3, 1-2: «tiende en ese momento sus redes el niño provisto de aljaba»); *per puerum // sum Veneri prostratus* (153, 3, 13-14: «por medio del niño fui a Venus sometido»). Un paso más en la elaboración poética lo encontramos en el poema 59, donde el dios es aludido con el sustantivo *uernula* (4, 4): téngase en cuenta que *uernus* es el esclavo nacido en casa de su amo y que la forma diminutiva conserva aquí su significado propio de «esclavo pequeño, niño esclavo»; al ser referido, casi con seguridad, a Cupido, el vocablo sugiere el papel del hijo como servidor o ayudante de su madre.

El considerar a Cupido hijo de Marte resulta muy oportuno para todos los desarrollos figurados que asocian el amor a la guerra y para poder atribuir al hijo características o acciones propias del padre o del guerrero en general. Cupido es amenazador (*minans*, 60a, 1, 2), audaz (*audax*, 87, 1, 9), esforzado (*improbus*, 99, 4, 1), duro, fiero y fuerte (*durus, ferus, fortis*, 141, 2a, 1-2). Ataca con violencia, hiere y tortura a quienes son su objetivo; es, pues, frecuente en los poemas que estamos analizando vocabulario relacionado con esas acciones⁸: *ferire, laedere, uulnerare* («herir»), *quaterere* («golpear»), *terere, conterere* («destrozar»), *ictus* («golpe»), *afflictio, cruciatus* («tormento»), etc. Siempre sale vencedor de sus enfrentamientos, incluso contra otros dioses, como se afirma, por ejemplo, en forma de máxima en la pieza 120a (*uincit Amor quemque, sed numquam uincitur ipse*: «vence Amor a todos, pero nunca es él vencido»), imitando palabras de Virgilio en sus *Bucólicas* (10, 69). Se queda, por supuesto, contento con su botín de guerra: *rapina letus*, leemos en 84, 3, 3.

No es necesario recordar cuáles son las armas principales del belicoso Cupido. El adjetivo *pharetratus*, construido sobre el préstamo griego *pharetra* («carcaj»), es utilizado en los *Carmina Burana* como uno de los epítetos del dios del amor: *Cupido pharetratus* (105, 2, 1), *puer pharetratus* (153, 3, 2), *est Amor... pharetratus* (154, 1). Ese adjetivo fue introducido por Virgilio y luego empleado también por Horacio, para calificar a pueblos o personajes arqueros; Ovidio lo usa con bastante frecuencia, especialmente para definir a Cupido (*Am.* 2, 5, 1; *Trist.* 5, 1, 22; *Met.* 10, 525; etc.), y con toda probabilidad al poeta de Sulmona deben los trovadores medievales su gusto por el término. Si hay aljaba es evidente que su arma de ataque es el arco: *arcum Cupidineum // uernula retexit* (59, 4, 3-4: «el arco de Cupido el mozo me mostró»); *arcum leua possidet* (92, 72, 3: «tiene su arco en la mano izquierda»); *periere Cupidinis arcus* (105, 6, 4: «están destrozados los arcos de Cupido»); *arcum cuius reformido*

8 Estudio la violencia ejercida por los dioses del amor contra los enamorados en Carracedo Fraga (2016).

(117, 5, 4: «su arco mucho temo»); *mittit... neruo stridente sagittas* (154, 6: «dispara flechas con su estridente arco»). Elemento fundamental son, por lo tanto, las flechas, que aparecen mencionadas explícitamente en un buen número (en concreto 20) de los poemas objeto de nuestro análisis: los vocablos utilizados son tanto el sustantivo específico *sagitta* (5 ocurrencias) como nombres más genéricos, pero cuyo significado queda precisado sin duda por el contexto, sean estos el término más común *arma* (1 ocurrencia) o sustantivos que significan «arma arrojadiza», *iaculum* (5 ocurrencias) y, sobre todo, *telum* (12 ocurrencias).

En el poema 154 se habla de cinco tipos de flechas, que son asociadas a las cinco fases o etapas que la tradición escolar y literaria establecía para una relación amorosa completa⁹: verse, hablar, besarse, tocarse, realizar el coito. En la tradición mitológica se hablaba, en cambio, de dos clases de flechas: de oro y de plomo. Según explica Ovidio (*Met.* 1, 466-471), los dardos con la punta de oro provocan el amor, mientras que las saetas con las punta plúmbea impiden o destruyen el amor. También los poetas de los *Carmina Burana* se hacen eco de esa tradición. En tres poemas el estado de enamoramiento es presentado así: *tela Cupidinis aurea gesto* (71, 4b, 1: «las flechas áureas de Cupido llevo»); *Venus me telo uulnerauit // aureo* (78, 3, 1: «Venus con una flecha de oro me ha herido»); *iocundemur... aurea Cupidinis // ad iacula!* (150, 3, 5-6: «¡disfrutemos con los dardos de oro de Cupido!»). En otra composición encontramos el juego con los dos tipos de flechas, para significar figuradamente el amor no correspondido: *Pereant iacula, // quibus sic pereo! // Fixus sum aureo; // figitur plumbeo // florens uirguncula* (106, 1, 3-7: «¡Mueran los dardos por cuya culpa así muero! Fui alcanzado por un dardo de oro; es alcanzada por uno de plomo la joven doncella»). Así pues, cuando en el poema 135 leemos *nunc, Amor aureus, aduenies* (4, 1: «ahora vendrás, áureo Amor»), parece claro que el epíteto ovidiano (cf. *Am.* 2, 18, 36) está evocando las flechas de oro causantes del enamoramiento. El calificativo *ueneneus* («venenoso») atribuido a las flechas en 155, 2, 2, sugiere los sufrimientos o incluso la muerte con los que tan a menudo también es asociado o identificado el amor¹⁰.

9 Además del trabajo ya citado Carracedo Fraga (2011), véase Carracedo Fraga (1999).

10 Metáforas habituales también en la lengua amorosa son las relacionadas con el fuego, de ahí que se atribuya con frecuencia a las flechas de Cupido el poder incendiario o que incluso se incluya una antorcha entre las armas utilizadas por el dios. Lo recoge Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: *sagittam et facem tenere fingitur: sagittam, quia amor cor uulnerat; facem, quia inflammat* (8, 11, 80: «es representado portando una flecha y una antorcha: la flecha, porque el amor hiere el corazón; la antorcha, porque lo inflama»). En los *Carmina Burana* encontramos igualmente la combinación expresa de los dos elementos en la estrofa 3 del poema 78 más arriba reproducida.

Otra característica importante que configuró la imagen de Cupido fueron las alas. Con ellas, como se explica en el poema 154, se quiere simbolizar la movilidad y ligereza del dios niño en los dos sentidos de ambas palabras: por un lado el carácter voluble y cambiante, por otro lado la agilidad, la rapidez y la capacidad de llegar con prontitud a cualquier lugar. Esto segundo lo dice claramente el poema 87: *Amor uolat undique* (4, 1: «Amor vuela por doquier»). Son las alas las que sirven para presentar al dios trabajando con agrado e intensidad entre clérigos en la composición 92: *uolat et duplicibus Amor plaudit alis, // Amor indeficiens, Amor immortalis* (24, 3-4: «vuela y bate el Amor sus dos alas, el Amor incansable, el Amor inmortal»). En el poema 105 las alas se convierten, en cambio, en la mejor muestra de un Cupido cansado, abatido y mancillado: *en Cupido... manu multa tactis alis* (2, 3: «he aquí Cupido con sus alas por muchas manos sobadas»); *ale contrectate // nec, ut decet, ordinate* (4, 3-4: «sus alas manoseadas y no, como conviene, bien arregladas»).

La principal función de la presencia de Cupido, solo o en compañía de su madre Venus, es, por supuesto, significar el estallido de la pasión amorosa. En un grupo numeroso de los poemas objeto de nuestro interés (son 17) la llegada de la primavera pone en marcha la actividad de los dioses del amor, para despertar entre los seres humanos los sentimientos amorosos. El marco primaveral está incluido siempre que el poema es un canto general al dominio del amor sobre todos los hombres y mujeres, especialmente los jóvenes, y en todos esos casos aparecen mencionados o actuando los dos dioses: 58, 80, 136, 138, 143, 144, 148, 150, 161. Más frecuente es, en cambio, que el objeto primordial del poema sea describir los efectos singulares del amor en el poeta, tanto en una presentación positiva como en una versión de sufrimiento, motivado éste generalmente por la falta de correspondencia. En estas composiciones puede aparecer o no aparecer la referencia a la primavera (8 poemas frente a 13, respectivamente) y casi siempre interviene solamente Cupido: lo acompaña Venus en 6 de los 21 poemas y en dos de ellos (56 y 73) debido a que la diosa, vista como jueza suprema, es la destinataria de solicitud de ayuda y protección por parte del poeta¹¹.

Hay también otros aprovechamientos más singulares de la figura de Cupido. En la larga composición 76 el poeta describe con continuo juego de alegoría su lle-

11 También en dos poemas, 135 y 165, el poeta se dirige exclusivamente a Cupido para implorar su favor. Especialmente original es el breve himno suplicatorio incluido en la estrofa cuarta del poema 135 (cf. Bisanti 2011): 83-100. Por otra parte, queda fuera de la clasificación que acabo de presentar la composición 99, ya que en ella ni hay marco primaveral ni es el poeta el objetivo de Amor todopoderoso, sino la reina cartaginesa Dido.

gada a un burdel que semeja convento¹² en busca de curación de su «enfermedad» a manos de la superiora o madama, a la cual se da el nombre de Venus y la cual es presentada muy oportunamente, por lo tanto, como *genetrix Amoris* (17, 1: «madre de Amor»). En un tono muy solemne, pero cargado de ironía, se defiende el autor del poema 117 de que lo acusen de infidelidad a su amada y para ello jura poniendo por testigos al Dios cristiano y a todos los dioses paganos, algunos de los cuales enumera nominalmente¹³. Allí están las nueve Musas, como divinidades virginales femeninas patronas de los distintos tipos de poesía, también la amorosa, pero están sobre todo (así lo destaca el propio poeta: *quod et maius est*, «lo que es más importante», 4, 1) Júpiter, como seductor de Dánae y Europa, y Apolo y Marte, *qui amoris sciant artem* («que conocen las artes amorios»), es decir, son mencionados tres dioses no precisamente modelos de fidelidad, sino de relaciones promiscuas y adúlteras. Cierra la lista el dios Cupido, cuyas armas dice el poeta «temer», justamente porque las presenta como causa de los múltiples enamoramientos de quien quiere aparecer como fiel en el amor (nótese la presencia destacada del adverbio en el verso): *arcum iuro cum sagittis, // quas frequenter in me mittis* (6,1-2: «juro por tu arco y tus flechas, que con frecuencia contra mí lanzas»). Recordemos, por otra parte, que el poema 154 es un ejercicio escolar consistente en una descripción detallada del dios del amor¹⁴.

Un motivo temático que encontramos en algunos de los *Carmina Burana* es el dilema que describen los poetas, *clerici* letrados, entre dedicarse con atención a su actividad académica o entregarse a los placeres del amor, o, como ellos dicen, entre ser *alumnus Palladis* («alumno de Palas») o *miles Veneris* («soldado de Venus»). Al erudito Pedro de Blois debemos el elaborado poema 108 (compuesto en torno a 1190), todo él dedicado a presentar la desgarradora lucha a que se ve sometido el narrador para decidir a quién seguir: la Razón o Amor, el *studium* («estudio») o las *blanditiae* («encantos amorios»). Desde el momento en que estas últimas están pintadas con todo detalle en la estrofa 2b, podemos intuir quién acabará triunfando: *Sed, Ratio, // procul abi! Vinceris // sub Veneris // imperio* (3b, 4-7: «¡Pero, Razón, márchate lejos! Serás vencida bajo el poder de Venus»). Más sorprendente es la función atribuida a Cupido en el poema 84: el dios incita al amante y dirige directamente las acciones de éste, para perpetrar la violación de la serrana Fílida¹⁵.

12 Cf. Vollmann 1987: 1036-1039 y Walsh 1993: 55-62.

13 Un análisis del poema ofrece Elliot (1982).

14 Véase el trabajo ya mencionado Carracedo Fraga (2011).

15 En los códigos del amor cortés estaba reconocida la posibilidad de conseguir los favores sexuales de personas de baja condición mediante el recurso a la violencia, como claramente lo menciona Andrés

Otro es el papel que juega Cupido en la muy extensa *altercatio* que constituye la elaborada pieza 92. El dios del amor ha herido a dos nobles jóvenes, presentadas como Fílida y Flora, y ha provocado que se hayan prendado respectivamente de un caballero y de un clérigo. Ambas salen a pasear al campo en una mañana de primavera y allí inician un largo debate sobre cuál de los dos destinatarios de su amor es más digno y mejor amante y, por lo tanto, más dispuesto a los designios de Amor. Después de exponer cada una con detalle sus argumentos, acuerdan proponer como juez de su certamen al propio Cupido en un proceso legal perfectamente definido. Eso lleva a las doncellas al fantástico mundo paradisíaco en el que mora el dios, el cual entra en escena acompañado de su numerosa corte y es presentado con un porte solemne y con sus principales atributos, como puede verse en la estrofa 72: *uultus sidereus* («rostro resplandeciente»), *pennatus* («alado»), *arcum leua possidet et sagittas latus* («en su mano izquierda tiene el arco y en su costado las flechas»), *potens et elatus* («poderoso y sublime»). Teniendo en cuenta la condición del autor del poema, no podría la resolución del tribunal ser otra que la habitual en las varias creaciones literarias relativas al *conflictus* en el amor cortés entre hombres de armas y hombres de letras que nos han llegado de los siglos XII y XIII: *ad amorem clericum dicunt aptiorem* (78, 4: «dictan que el clérigo es más apto para el amor»)¹⁶.

Como indomable, omnipotente, subyugador incluso de dioses, porque ningún ser divino ni humano es inmune a sus flechas, estamos viendo que es presentado Cupido en los *Carmina Burana*, en consonancia con la imagen creada en la tradición clásica. Supone, pues, un sorprendente contraste la aparición del dios en el poema 105. La figura de Cupido es descrita en clara oposición con su habitual aspecto esplendoroso mediante la acumulación de numerosos elementos negativos: *crinali, torque spoliatus* (2, 1: «expoliado de diadema y de torques»), *perturbatum // habituque disturbatum* (3, 1-2: «perturbado y de aspecto desaliñado»), *sic deformati cultus* (4, 2: «de atavío tan descompuesto»), con sus alas totalmente destrozadas, como ya se ha comentado más arriba (2, 3: *manu multa tactis alis*; 4, 3-4: *ale contrectate // nec, ut decet, ordinate*), y, sobre todo, *mesto uultu, numquam talis* (2, 4: «con su rostro afligido, nunca igual»), *mesti uultus* (4, 1: «de rostro afligido»), *Amor, quondam uultu suavis, // nunc merore graui grauis* (5, 1-2: «Amor, antes de rostro suave, ahora grave por aflicción

el Capellán en su *De amore*, 1, 11, 3-4. Para un análisis detallado del poema véase Carracedo Fraga (2016).

16 Un análisis de este poema 92, visto cada vez más como sátira, y de sus relaciones con otras composiciones similares puede verse en Hurst (1995), Bisanti (2010: 45-82) y Classen (2013).

grave»)¹⁷. El propio dios, siempre presentado como audaz, incansable e invencible, se reconoce ahora a sí mismo totalmente extenuado y derrotado: *uigor priscus abiit, euanuit iam uirtus, // me uis deseruit, periere Cupidinis arcus* (6, 3-4: «mi antiguo vigor desapareció, ya se desvaneció mi poderío, mi fuerza me abandonó, están destrozados los arcos de Cupido»). El relato está presentado en forma de un sueño monitorio en el que Cupido se presenta al poeta para advertirlo de que el motivo de tanta desolación no es otro que la decadencia del amor cortés de acuerdo con los preceptos del gran maestro clásico, Ovidio¹⁸.

En la extraordinaria antología de poemas amorosos que nos transmiten los *Carmina Burana*, tan coloreados de tradición clásica, es evidente el importante papel que juega Cupido junto a su madre Venus. En 79 poemas del total de 131 (60 %) intervienen los dioses del amor actuando solos o en pareja. Son los responsables principales de desencadenar las pasiones del amor y de ser su motor y acicate con todas las consecuencias, pero sirven también como elemento argumental para introducir otros temas relacionados: dilemas vitales, debates sociales, contiendas amorosas, defensa del amor cortés, juegos alegóricos.

Bibliografía

- Bisanti, A. (2011), *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli: Liguori Editore.
- Bretzigheimer, G. (2007), «*Artes amoris: Carmen Buranum 105: amor manifestus*», *Mittelalterliches Jahrbuch* 42/2, pp. 211-234.
- Carracedo Fraga, J. (1999), «*Mittit pentagonas neruo stridente sagittas*. Teoría y práctica de un tópico literario en los *Carmina Burana*», in X. L. Couceiro *et alii* (eds.), *Homenaxe ao profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 131-143.
- Carracedo Fraga, J. (2004), *Carmina Burana: poemas de amor*, Vigo: Galaxia.

17 El poeta resalta el contraste que supone el aspecto ahora deteriorado por el abatimiento de quien siempre es visto esplendoroso: *uultus est sidereus* («su rostro es resplandeciente», se dice en 92, 71, 1), *claro cultu* («de resplandeciente aspecto», en 156, 2, 9), *uultu clarior sereno ceteris* («más resplandeciente que todos en su sereno rostro», en 165, 1, 5).

18 Todo el poema es un claro homenaje a la *auctoritas* ovidiana con un continuo juego de intertextualidad con pasajes de la obra del poeta de Sulmona, especialmente *Ars* 2, 493-640 y *Pont.* 3, 3. No se puede descartar un enfoque irónico por parte del autor, como defiende Elliot (1981), pero tampoco se puede negar un grado de autenticidad en el lamento por el deterioro en las artes del amor cortés; cf. Walsh (1993: 132-136), Bretzigheimer (2007) y Tuzzo (2014).

- Carracedo Fraga, J. (2011), «Una descripción de Cupido en los *Carmina Burana* (CB 154)», in M. J. Domínguez *et alii* (eds.), *La palabra en el texto: Festschrift für Carlos Buján*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 21-30.
- Carracedo Fraga, J. (2016), «Violence in the Love Poems of the *Carmina Burana*», in *Violence in the Ancient and Medieval World*, Leuven: Peeters, en prensa.
- Classen, A. (2013), «Dialectics and Courtly Love: Abelard and Heloise, Andreas Capellanus, and the *Carmina Burana*», *Journal of Medieval Latin* 23, pp. 161-183.
- Elliot, A. G. (1981), «The Bedraggled Cupid: Ovidian Satire in *Carmina Burana* 105», *Traditio* 37, pp. 426-437.
- Elliot, A. G. (1982), «The Art of the Inept *Exemplum*: Ovidian Deception in *Carmina Burana* 117 and 178», *Sandalion* 5, pp. 353-368.
- Groos, A., (1976), «Amor and his Brother Cupid: the Two Loves in Heinrich von Veldeke's *Eneit*», *Traditio* 32, pp. 239-255.
- Hurst, P. W. (1995), «On the Interplay of Learned and Popular Elements in the “De Phyllide et Flora” (*Carm. Bur.* 92): a Preliminary Study», *Mittellateinisches Jahrbuch* 30/2, pp. 47-59.
- Pittaluga, S. (1998), «Modelli classici nei *Carmina Burana*», in *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, Trento: Università degli Studi di Trento, pp. 399-417.
- Schumann, O. (1941), *Carmina Burana*. I, 2: *Die Liebeslieder*, Heidelberg: Carl Winter.
- Tuzzo, S. (2014), «L'auctoritas ovidiana in CB 105», in *Auctor et auctoritas in Latinis Medii Aevi litteris. Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, Firenze: Sismel, pp. 1147-1163.
- Vollman, B. K. (1987), *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, Fankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Walsh, P. G. (1993), *Love Lyrics from the Carmina Burana*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

***Et a et o*: El estribillo en la lírica amorosa latina medieval**

EVA CASTRO CARIDAD

Universidade de Santiago de Compostela

Uno de los recursos formales empleados en las cantigas profanas galaico-portuguesas es el refrán. Esta formulación rítmica es un rasgo que se localiza fundamentalmente en las cantigas de amigo y sólo tangencialmente en las cantigas de amor y en las de escarnio. Se afirma que este recurso rítmico-compositivo tiene su origen inmediato en la poesía de los trovadores provenzales, aunque el mediato se podría remontar primero a la lírica grecorromana y más tarde a la lírica litúrgica latina medieval. En todo caso, el refrán es un elemento de origen popular que tuvo un tratamiento literario. El objetivo del presente trabajo es trazar una breve sinopsis del uso del estribillo en el ámbito grecolatino, para hacer posteriormente una primera aproximación al uso del refrán en la lírica amorosa latina medieval.

Es sabido que en el ámbito de la poesía arcaica griega, el origen de la formulación literaria lírica se encuentra, al igual que la épica, en la tradición griega de corte oral, que se articulaba en torno al canto monódico de un solista, o bien al canto coral. En este último caso el solista era acompañado por un coro que, además de bailar, entonaba estribillos que podían consistir en una frase corta o simplemente en gritos rituales. Los poetas romanos adoptaron esta expresión popular helenística, pero en su tratamiento literario, como harán Catulo, Virgilio u Ovidio. En relación a la lírica litúrgica latina medieval, uno de los cantos comunales es el responsorial, donde al solista le respondía el coro entonando un refrán, estribillo o *responsum*, que consiste en una frase corta que desde el punto de vista fónico presenta semejanzas con el texto

principal. Es este *cantus responsorius* de tipo salmódico el que está más cerca de las tradiciones populares, no solo por su origen en la tradición sinagoga, sino porque, como señaló san Agustín mediante su *Hymnus contra partem Donati*, cuyo primer verso comienza con *Abundantia peccatorum*, y en sus *Retractationes* I, 20, el estribillo, además de la rima, la estructura abecedaria y el ritmo cuantitativo, era una fórmula tradicional, mediante la cual el pueblo podía ser instruido, ya fuera en la ortodoxia cristiana, ya en las doctrinas heréticas.

Lo que ahora interesa destacar no son tanto los temas desarrollados en la lírica helénica¹, como el hecho de que en la lírica coral ritual de tipo himnico y de origen popular, el coro respondiera con expresiones fundamentalmente vocálicas al solista. Así en la lírica griega popular, en concreto en el peán, canto coral masculino de victoria o de petición de ayuda a Apolo, el coro entonaba tras cada una de las estrofas del solista el grito *ié paían*, que funcionó a modo de un largo estribillo, como se aprecia en una inscripción del s. IV a.C de la ciudad de Eritras, donde el coro entona (Rodríguez Adrados 1980: 65, núm. 26): «Iéh Peán, oh iéh Peán, iéh Peán, oh iéh Peán, oh Peán, oh iéh Peán, oh señor Apolo, protege a los jóvenes, protégelos». En otros cantos corales de este tipo, además del grito ritual del estribillo del coro, también el solista lanzaba en medio de sus cantos esas exclamaciones vocálicas, como se aprecia en el largo peán delfico de Filodamo de Escarfia en honor a Dioniso (Rodríguez Adrados 1980: 67-69, núm. 28): «dios del “evoi”... evoí, oh Yábaco, oh, ié Peán». Uno de los elementos que manifiesta no solo la antigüedad de estas manifestaciones poético-musicales, sino su origen popular, es su organización formal, mediante el empleo de refranes y estribillos. La iteración de sencillas fórmulas rítmicas permitía la participación del pueblo en cantos comunales. Esto sucedió con los peanes, y también con otras manifestaciones populares como los himeneos, cantos corales de boda entonados en honor al dios Ὑμέναιος por el alegre cortejo que acompañaba a la desposada a la casa de su marido. En esta ocasión, el estribillo consistía en la repetición de la invocación *hymèn o, hymènaie o*. Del mismo modo, aunque en situación bien distinta, el estribillo del lamento fúnebre del treno era con frecuencia simples exclamaciones de pena y dolor. En definitiva, los tipos de celebraciones en los que tuvo cabida la expresión lírica popular fueron tan variados como la misma naturaleza social humana: canciones rituales en honor a los dioses, en la celebración de una boda, en el recuerdo de un fallecido,

1 Son relevantes los trabajos sobre huellas y paralelismos de temas y motivos de la lírica griega en tradiciones literarias posteriores, como los de Bowra (1961), Gangutia (1972), Fernández Delgado (1981) o Amado (2001).

convivales y simposíacas, agonísticas o de rivalidad entre solistas o coros, canciones entonadas antes y después de una batalla, canciones de trabajo relacionado con la cosecha o con el tejido de telas, conjuros, canciones que acompañaban juegos atléticos o infantiles e, incluso, eróticas.

Si damos un salto a la literatura romana, se observa que los escasos ejemplos de poesía con refrán se encuentran en las reelaboraciones cultas de géneros populares². Es el caso de los cantos de boda o himeneos elaborados por Catulo, *carm.* 61, *Collis o Heliconii*, y *carm.* 62, *Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo*, y *carm.* 64, *Peliaco quondam prognatae vertice pinus*.

El primero de los poemas citados, un texto fragmentario, está formado por unas cuarenta y seis estrofas de cinco versos líricos, compuestos por cuatro gliconios y un ferecracio, en el que se celebran las bodas de Junia Arunculeya y L. Manlio Torcuato. El grito ritual con el que se invoca al dios Himeneo se encuentra configurando los dos últimos versos de quince estrofas. La fórmula *o Hymenae Hymen, o Hymen Hymenae* se encuentra en las primeras estrofas (vv. 4-5, 39-40, 49-50 y 59-60), en tanto que la exclamación adornada con el elemento vocálico *io*, es decir, la variante *io Hymen Hymenae io, io Hymen Hymenae*, se emplea en los versos 124-125, 144-145, 149-150, 154-155, 159-160, 164-165, 169-170, 174-175, 179-180, 184-185, 189-190. El segundo poema, *carm.* 62, es un texto, también fragmentario, compuesto en la actualidad por sesenta y siete hexámetros dactílicos, que reelabora literariamente un canto de bodas. La exclamación *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!* se repite en nueve ocasiones a manera de refrán (vv. 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48, 59, 67), aunque no de modo regular tras un número determinado de hexámetros. El estribillo puede aparecer tras cuatro, cinco o más versos. El tercer ejemplo está tomado también de Catulo, en este caso del *carm.* 64, un epilio conocido como «Las bodas de Tetis y Peleo» formado por cuatrocientos ocho hexámetros dactílicos, donde se narra de modo épico la unión entre el héroe Peleo, nieto de Zeus y futuro padre de Aquiles, y Tetis, una de las cincuenta nereidas. La parte final del poema incluye una canción de tela que entonan las Parcas sobre el futuro de los jóvenes esposos (vv. 323-381). De manera regular, aunque no sistemática, cada tres o cinco versos se incluye el hexámetro *currite ducentes subtegmina, currite, fusi!*, que se repite en doce ocasiones a modo de estribillo (vv. 327, 333, 337, 342, 347, 352, 356, 361, 365, 371, 375 y 381).

2 Una buena exposición sobre el origen popular de las poesías con refrán y su posterior desarrollo literario, desde Teócrito hasta Catulo y Virgilio en Richter 1970: 9-23, quien recoge la referencia explícita de Plinio, *Historia Naturalis* 28, 19 sobre la poesía con estribillo.

La referencia directa a este estribillo cantado por las Parcas se localiza en una de las églogas más famosas de Virgilio, la cuarta, *Sicelides Musae, paulo maiora canamus* (Egl 4, 1), donde en un momento determinado el poeta relaciona el futuro del hijo de Polión, cuyo nacimiento está cantando, con el texto de Catulo al afirmar:

‘Talia saecla’ suis dixerunt ‘currite’ fusis
Concordes stabili fatorum numine Parcae. Egl. 4, 46-47

No parece casual que sea precisamente en la poesía bucólica teocritea, de marcado origen popular, donde Virgilio no solo evoca el empleo de un refrán, sino que él mismo elabora refinados poemas pastoriles en los que el estribillo es uno de sus elementos formales identificadores. Así sucede, por ejemplo, en la Égloga octava, *Pastorum musam Damonis et Alpheisiboei*, uno de los exponentes más elaborados del canto popular amebéo, es decir, el canto de competición entre dos individuos (Richter 1970: 9-23; Cucchiarelli 2012: 405-418). La intervención del pastor Damón se organiza en series irregulares de hexámetros dactílicos que finalizan con el estribillo *Incipe Maenalius mecum, mea tibia, uersus* (Egl 8, vv. 21, 25, 28^a, 31, 36, 46, 51 y 57. El v. 61, que es el final de su parlamento, adopta la variante *Desine Maenalius, iam desine, tibia uersus*). El canto de Alfesibeo emplea como estribillo *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* (v. 68, 72, 76, 79, 84, 90, 94, 100 y 104). El v. 109, con el que se pone punto y final a la intervención de Alfesibeo y a toda la égloga, presenta la variante *Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis*.

Una de las composiciones del *Appendix Vergiliana*, en concreto la conocida como *Dirae* (‘Maldiciones’) se sirve del recurso formal de la *repetitio* del verso *Sic precor et nostris superent haec carmina uotis* (vv. 25, 47). En realidad no se puede identificar como un estribillo propiamente dicho, pero llama la atención que se emplee en una pieza de origen popular, como son las imprecaciones.

Ovidio solo emplea el estribillo en una única ocasión, en concreto en *Amores* I, 6, *Ianitor (indignum!) dura religate catena*. El poema pertenece al subtipo del *Paraclausithyron*, es decir, el canto del amante ante las puertas cerradas de la casa de la amada. El poema, escrito en dísticos elegíacos (hexámetro dactílico + pentámetro), emplea como estribillo el pentámetro *Tempora noctis eunt: excute poste seram* (vv. 24, 32, 40, 48 y 56), que funciona como último verso de ‘estrofas’ formadas por cuatro dísticos. Todos los comentaristas del texto señalan que se trata de un poema que reelabora un motivo amoroso usual en la poesía grecorromana, pero que al incluir el empleo del refrán remite a un uso popular de las ‘serenatas’ (Ramírez de Verger 1991: 14, n. 4).

De fecha indeterminada, pero en todo caso de la tardía antigüedad, es el famoso poema conocido como *Pervigilium Veneris*, compuesto por noventa y tres tetrámetros trocaicos catalécticos, que contiene el estribillo *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*, con el que se abre y cierra el poema y que se repite en nueve ocasiones más (vv. 1, 8, 12, 27, 36, 48, 57, 68, 75, 80, 93), siempre tras una distribución irregular de versos. Se trata de un poema que elabora las fiestas primaverales en honor de Venus, siguiendo un rito local rural, posiblemente celebrado en Sicilia. Además de los elementos de contenido, el empleo del refrán apunta a ese origen popular.

Hasta la elaboración de los grandes cancioneros latinos medievales, el uso del estribillo no solo se mantendrá en las manifestaciones tradicionales, sino que será una formulación básica en el canto litúrgico latino medieval. En la actualidad conservamos los *Carmina Riuipullensia*, *Carmina Cantabrigensia* (Cambridge, University Library, MS Gg 5.35), *Carmina Arundeliana* y los *Carmina Burana*. Salvo el primero, que solo recoge poemas de amor, los otros tres contienen piezas líricas de todo tipo: amorosas, satíricas, religiosas y morales. Con respecto al uso del estribillo hay que señalar que también los *Carmina Riuipullensia* se distinguen de los demás, puesto que no emplean esta técnica compositiva.

El cancionero de Cambridge (Cambridge, University Library, MS Gg 5.35, c.a. 1050) contiene ochenta y tres piezas, de las cuales diez emplean estribillo: CC 7, 9, 16, 17, 18, 22, 33, 49, 81, 83. Los contenidos de estas composiciones con refrán son tan variados como la propia colección cantabrigense: conmemorativos, como los plantos por el obispo Heriberto de Colonia (CC. 7), por el rey Enrique II (CC. 9, 17) y por Conrado II (CC. 33), o la *celebración* de la coronación de Enrique III (CC. 16); religiosos, e incluso litúrgico, (CC. 81, 83); morales con ecos litúrgico-religiosos (CC. 18); *Carmina uernalia* o cantos primaverales de Pascua (CC. 22), y *Carmina amatoria* (CC. 49). Esta diversidad se plasma asimismo en la estructura rítmica de los textos; así, el estribillo se encuentra en piezas compuestas a la manera de: secuencias o prosas rítmicas (CC 7, 9 y 82); estrofas con versos rítmicos (CC. 16, 17, 33 y 81); estrofas con versos cuantitativos de dímetros yámbicos (CC. 18, dispuestos en estrofas tetrásticas abecedarias), o de dísticos elegíacos (CC. 22); versos rítmicos con rima aabb (CC. 49). En relación al texto que constituye el refrán, éste puede ser el texto de la primera estrofa que después se repite como estribillo, como sucede en CC. 16: *O rex regum, qui solus in euum / regnas in celis, Heinricum nobis / serua in terris ab inimicis* (con rima interna entre hemistiquios), y CC. 22: *Salue, festa dies, toto uenerabilis euo, / qua Deus infernum uicit et astra tenet*. El estribillo puede ser un texto que resume el contenido de la pieza y que se repite tras cada estrofa o semiestrofa, como en CC. 7: *Pater, Nate, /*

Spiritus sancte, te laudamus...; CC. 9: *Imperatoris Heinrichi / catholici, / magni et pacifici / beatifica animam, Christe*; CC. 17: *Heinrico requiem, rex Christe, dona perhennem*; CC. 18: *Adtende homo, quia puluis es / et in puluerem reuerteris*; CC. 33: *Rex Deus, uiuos tuere et defunctis miserere*; 81: *Dauitice, Dauitice, Dauitice clamant ergo (x3) / post Saulem*; y CC. 83: *Ut post cursum fragilis uite / possimus uiuere, obseca*. O bien el estribillo funciona como segundo hemistiquio de cada uno de los versos, como sucede en CC. 49:

Ven<i> d<ilectissim>e	et a et o
gratam me <in>uisere	et a et o et a et o
in languore pereo	<et a> et <o>
<uenerem de>sidero	< et a et o et a> et o.
Veni ..l h ..	<et a> et <o>
de.es ro .l	<et a> et <o>
Si cum clauē ueneris	et a et o
<mo>x intrare poteris	et a et o et a et o

Este poema es uno de los seis *amatoria* de la colección (CC. 27, 28, 39, 40, 48 y 49). Salvo CC. 40 y 48, las demás piezas fueron sometidas a la *damnatio* en alguna o casi todas sus estrofas, debido a la fuerte carga erótica (Lo Monaco 2009: 68, donde recoge las opiniones previas de Strecker 1926, Spanke 1942, Dronke 1968² y 1978², y Ziolkowsky 1998). El *Carmen* 49 tiene evidentes resonancias del *Cantar de los Cantares* 2, 10; 2, 5; 5, 8 y 5, 2, 4-6 (donde se recoge la imagen del cerrojo que en el poema se transforma en 'llave'); sin embargo, la ambigüedad de las expresiones y su doble lectura más profana llevaron al censor a eliminar casi por completo el poema, que se caracteriza por ese estribillo vocálico de tipo popular que puede remitir a una canción de baile y al mismo tiempo a los suspiros de la amada.

Los *Carmina Arundeliana*, conservados en un códice del siglo XIV, forman un conjunto de veintiocho piezas religiosas, satíricas y amatorias elaboradas en el siglo XII (Meyer 1908/1970). Siete de esos poemas (CA 5, 7, 9, 14, 15, 16 y 21) tienen refranes, interpretados tras cada una de sus estrofas rítmicas. Salvo la última composición (CA 21: *Latebat in scriptura*), los demás poemas con refrán son *amatoria*, cuyo estribillo sirve para plasmar el sentido general de la pieza:

CA 5: *Flammis uolens ingeri minus uri sicio; / minus urar ueteri traditus incendio.*
CA 7: *Felix morbus, qui sanati / nescit sine morbo pari!*

CA 9: *Felicibus stipendiis / suos Veneri remunerat, / dum lusibus et basiis / medetus
his quos uulnerat.*

CA 14: *O[ooo] languéo. / Causam languoris uideo / nec caueo / uidens et prudens
pereo³.*

CA 15: *Ha! Quam dulcia sunt gaudia / fideliter amantis! / incendia ledencia /
<sunt> uoces adulantis.*

CA 16. *Ab! Quam grauia / michi sunt imperia / ueneria, / cum nequeant deponi. /
Lex Amoris anxia / lex <est> legum nescia / lex obuia legum rationi.*

La colección de *carmina amatoria* del *Codex Buranus* (CB 56- 186) presenta abundancia de poemas con refranes. Éstos pueden encontrarse en cantigas de métrica cuantitativa o rítmica (CB 56, 59, 75, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 94, 95, 96, 109, 113, 115, 123, 130, 149, 152, 159⁴, 179, 180, 181, 182, 183, 184 y 185), o en piezas compuestas a la manera de prosas o secuencias rítmicas (CB 63, 80, 108). Al igual que sucede en las estrofas, sobre todo de carácter rítmico, donde el plurilingüismo es un recurso del *ornatus*, en cuanto que se entremezcla versos en latín con otros en italiano, francés y alto alemán medio, los estribillos pueden servirse de este procedimiento. Así en CB 94 el refrán emplea el latín y el italiano: *Audi, bella mia! / Mille modos Veneris / da – hi! – zeualeria*; en CB 95 su estribillo está escrito sólo en francés antiguo: *Tort a uers mei ma dama!*; y en los restantes ejemplos es el alto alemán medio el que se intercala con el latín, como en CB 149: *Floret silua undique: / nah mime gesellen ist mir we!*; en CB 180: *Mandaliet, mandaliet, / min geselle chömet niet!*; en CB 184: *Heia, heia, wie si sanch! / cicha, cicha wie si sanch! / uincula, uincula, vincula rumpebat*, y en CB 185: *Hoy et oe! / Maledicanturr tilie / iuxta uiam posite!*

De entre todos estos ejemplos de poemas con refrán destacan especialmente los que se sirven de fórmulas vocálicas:

CB 82: *Oooaia! / Amoris solamine / clerus scit diligere / uirginem plus milite!*

CB 94: *Audi, bella mia! / Mille modos Veneris / da – hi! – zeualeria*

CB 96: *O uireat, / o floreat, / o gaudeat / in tempore iuuentus!*

3 Este poema se conserva además de en *Carmina Burana* 108, en los *Carmina Cantabrigensia posteriora* (Cambridge, University Library, MS Ff.1.17, fol. 2 r-v [fol. 1r-v], s. XII. Este último testimonio conserva la notación musical, donde se observa que la exclamación inicial O es la base de un largo melisma, de ahí que los editores opten por representar este hecho mediante la repetición gráfica de la vocal (Stevens 2005: 66-71).

4 Este poema es el mismo que el CB 85.

CB 108: *O languet! / causam languoris uideo / nec caueo; / uidens et prudens pereo.*

CB 179: *O! O! / totus floreo! / Iam amore uirginali totus ardeo; / nouus, nouus amor est, quo pereol!*

CB 184: Heia, heia, wie si sanch! / cicha, cicha wie si sanch! / *uincula, uincula, vincula rumpebat,*

CB 185: Hoy et oe! / *Maledicanturr tilie / iuxta uiam posite!*

La exclamación vocálica no solo formó parte del refrán, sino que pudo ser empleada como elemento constitutivo del verso, como en CB 116, donde se triplica la iteración de *hei morior* (Est. 1, vv. 10-11), *hei potero* (Estr. 2, vv. 10-11) y *hei lamberem* (Estr. 3, vv. 10-11), o como en CB 177, una pieza plurilingüe, cuyas dos primeras estrofas están en latín y la tercera y última en latín y alto alemán medio, que emplea la interjección *Eia!* al final de las dos primeras estrofas (Estr. 1, v. 5 y Estr. 2, v. 5). Es más, una larga exclamación en lenguaje críptico, todavía hoy indescifrable, se encuentra en la primera estrofa del poema amatorio CB 174: *Veni, ueni, uenias, / ne me mori facias! / Hyria hyrie / nazara trilliriuos!* El empleo de estos estribillos vocálicos se encuentra en poemas donde se canta a la alegría del amor (CB 82), al amor entre jóvenes (CB 94, 96), el debate entre el amor y la razón (CB 108), a la pasión carnal (CB 179) y a la belleza de las jóvenes descritas en las pastorelas (CB 184, 185).

A mediados del siglo XII, el trovador provenzal Jaufré Rudel (c.a. 1130-1170) compuso su *No sap chantar qui so non di*, que se caracteriza porque al final de las seis coblas y de la tornada es de carácter vocálico: *mais valra, a, a* (v. 6); *m'en venra, a, a* (v. 12); *no s'esca, a, a* (v. 18); *mi desva, a, a* (v. 24); *s'o fara, a, a* (v. 30); *en Tolza, a, a* (v. 36), y *chantara, a, a* (v. 38). Este breve refrán de tipo vocálico experimentará un mayor desarrollo en la lírica gallego-portuguesa debido a la marcada tendencia por finalizar los estribillos en formas gramaticales constituidas por monosílabos (o bisílabos) vocálicos del tipo: *dizen que mays d' oyto dias non á / e a mi é que mays d' un an' y á!* de la cantiga *Estes con que eu venho preguntei*; o *Madre, creer-vos-ei eu d' al* de Johan Soarez Coelho en su poema *Filha, direi-vos ùa ren*; o *alá est u el é* de Johan Lopez de Ulhoa en su cantiga *Que trist' oj' eu and' e faço gran razón*, o *Madr', eu amostrar-vo-lo-ei!* de Nuno Fernandez (Torneol?) en *Dizede-m' ora, filha, por Santa Maria*; o *esta coita sofr' eu / por vós, senhor, que eu* de Don Denis en *Em gram coita, senhor*, o bien *sol que a visse; poy' la vi, / ouo' eu mayor coita des y* de Roi Fernandiz en su *Quand' eu non podia ver*, o bien *desassanha-lo-ia* de Lopo en *Assanhou-se, madr', o que mi quer gran ben*.

Una mención aparte merecen las cantigas cuyos estribillos contienen exclamaciones vocálicas del tipo de *Ai Deus, e u é?* del poema *Ai flores, Ai flores do verde pino* de

Don denis; o bien *Amor ei!* de *Eno sagrado en Vigo* de Códax; o incluso el enigmático *EOI!* que Afonso Lopez de Baian toma de la *Chanson de Roland* para su texto *Sei axi Don Belpelbo en ùa sa maison*.

Los usos de esos refranes vocálicos y exclamativos se rastrea incluso en la literatura medieval castellana, en piezas de marcado origen popular, como sucede en los villancicos interpretados por los pastores de Juan del Encina y Lucas Fernández. Así Encina hizo uso de esos estribillos vocálicos, del tipo *¡huy, ha! ¡huy, ho!* en la *Égloga II*, vv.181-260 y de la exclamación *¡Hurriallá!* en la *Égloga VII*, vv. 209-253; en tanto que Fernández creó el verso *¡Huy, ha, huy, ho, he, huy ha!* en su *Comedia*, fols. A, v. 624.

Con lo hasta ahora expuesto, es de señalar que, si bien el estribillo es ya una formulación de origen popular que tuvo un tratamiento literario ya desde los orígenes de la lírica griega, el refrán de tipo vocálico/exclamativo puede ser considerado un subtipo especial. Una primera aproximación al tema permite apuntar que tanto la lírica latina medieval, como la lírica gallego-portuguesa reservaron este procedimiento sobre todo para los poemas de carácter amoroso.

Bibliografía

- Amado Rodríguez, T. (2001), «Literatura greco-latina y literatura gallega: Algunas calas», *Cuadernos de literatura griega y latina* 3, pp. 61-125.
- Bowra, C.M. (1961), *Greek lyric poetry*, Oxford: Clarendon press.
- Brea, M. – P. Lorenzo Gradín (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo: Edicións xerais.
- Carracedo Fraga, J. (2004), *Carmina Burana. Poemas de amor*, Santiago de Compostela [Vigo]: Galaxia.
- Cristóbal, V. (2012), «Sexo ritual en el *Pervigilium Veneris*», *AnMal Electrónica* 32 ISSN 1697-4239.
- Cucchiarelli, A. – A. Traina (2012), *Le Bucoliche*, Roma: Carocci editore.
- Fernández Delgado, J.A. (1981), «Antecedentes griegos de la primera literatura gallega», in M. C. Díaz y Díaz (ed.), *Primera reunión gallega de Estudios clásicos* (Santiago-Pontevedra, 2-4 julio 1979), pp. 407-417.
- Gangutia Elícegui, E. (1972), «Poesía griega de amigo y poesía árabe-española», *Emerita* 40, pp. 329-396.
- Lo Monaco, F. (2009), *Carmina Cantabrigiensia. Il Canzoniere di Cambridge*, Pisa: Pacini Editore.
- Meyer, W. (1908/1970), *Die Arundel Sammlung mittellateinischer Lieder*, Darmstadt: W.B.

- Nisbet, R.G.M. (1978), «Virgil's Fourth *Eclogue*: Easterners and Esterners», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 25, pp. 59-78 [reimpr. Ph. Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessments of classica Authors*, London 1999, Routlege, pp. 256-].
- Quesnay, I. M du (1976/1977), «Vergil's Fourth *Eclogue*», *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*, pp. 25-99.
- Ramírez de Verger A. – F. Socas (eds.) (1991), *Ovidio. Obra amatoria I: Amores*, Madrid: CSIC.
- Richter, A. (ed.) (1970), *Virgile. La huitième bucolique*, París: Les Belles Lettres.
- Riquer, M. de (1983), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, tomo I, Barcelona: Ariel.
- Rodríguez Adrados, F. (1980), *Lírica griega arcaica*, Madrid: Gredos.
- Stevens, J. (2005), *The Later Cambridge Songs: An English Song Collection of the Twelfth Century*, Oxford: Univ. Press.
- Tavani, G. (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.

Más allá del mar tenebroso*

DOLORES CORBELLA

Universidad de La Laguna

Introducción

Toda apropiación del espacio, decía Paul Zumthor, incluye un aspecto irracional y fantástico (1994: 17). Cuando en los siglos XIV y XV los europeos comenzaron las incursiones hacia el Atlántico sur superaron muchas barreras pero no siempre supieron interpretar aquellas novedades exóticas que la naturaleza y la cultura africanas les presentaban. Por lo general, recurrieron a la tradición, mezclando realidad y mito, describiendo y enfrentándose a aquel nuevo viaje iniciático *além-mar* con las concepciones y sistema de valores medievales y con las leyendas y modelos del imaginario clásico¹. De ahí la aparición de los mismos tópicos en las crónicas de conquista y en los relatos de viajes, tanto en los relativos a África, como en los posteriores a América. El avance fue imparable, primero de norte a sur y luego de este a oeste. Pero la realidad descubierta superaba todo lo imaginable y, en ocasiones, junto a los tópicos, el viajero no logró alejarse en sus descripciones del asombro que le producía que esos

* Del Proyecto FFI-2013-43937-P (Ministerio de Economía y Competitividad).

1 «Básicamente, los mismos principios cosmográficos, los mismos prejuicios simbólicos (con fuertes connotaciones teológicas) formaron, incluso hasta las primeras travesías del Atlántico, el entramado que tuvieron más o menos que utilizar para interpretar lo ajeno, es decir, diferenciarlo y dar cuenta de ello; concebirlo» (Zumthor 1994: 248).

nuevos mundos no encajaron con las ideas preconcebidas con las que había iniciado su travesía. Para analizar este escepticismo y el modo de afrontar la alteridad, nos centraremos en dos de los documentos principales que dan cuenta de aquella inicial expansión atlántica, ambos de mediados del *Quattrocento*: la *Crónica de Guinea* de Gomes Eanes de Zurara y las *Navegaciones* de Alvise Ca da Mosto. La abundancia de este tipo de escritos revela el interés y la curiosidad que aquellos descubrimientos suscitaron, en una época en que el «viejo mundo» se abrió a «nuevos mundos» también posibles, más allá de las fronteras conocidas².

1. Barreras geográficas

Una vez que en el año 1249 el reino de Portugal terminó de reconquistar el Algarve occidental inició una expansión marítima que lo convertiría, en los siglos siguientes, en el dueño de las costas africanas. Aunque hay noticias de incursiones de navíos catalanes e italianos, únicamente las pretensiones castellanas llegaron a poner en peligro el señorío portugués sobre el Atlántico, una disputa por el *mare clausum* y lo que este concepto representaba que quedaría resuelta, a grandes rasgos, con los Tratados de Alcáçovas (1479), de Tordesillas (1494) y de Zaragoza (1529).

Apenas se sabía nada del África subsahariana durante la Edad Media y, en todo caso, lo poco que se conocía procedía de informaciones indirectas, generalmente a través de los testimonios que proporcionaban los comerciantes árabes que monopolizaron el comercio caravanero por las regiones del interior³. Seguramente de estas mismas fuentes procedían las noticias sobre las «tierras del Mediodía» que recogió Ramón Llull en su *Blanquerna* en 1283⁴. La descripción de Zanzíbar (literalmente,

2 Alvise Ca da Mosto, en el Proemio que precede al relato de sus navegaciones, señala que ha compuesto su libro para dejar constancia de las muchas maravillas que contempló en unas «regiones tan diferentes y desconocidas que, en comparación con las nuestras, según he comprobado y entendido, podrían corresponder a otro mundo».

3 Las oportunidades que tenían los musulmanes para viajar por Asia o África quedan bien ilustradas por el relato del tangerino Ibn Baṭṭūṭa quien, en 1325 y hasta mediados de ese siglo XIV, visitó la India y China (tal como habían hecho Marco Polo y otros viajeros europeos) y, a su vuelta, cruzó el Sahara y llegó al río Níger, situado en el reino africano de Mali.

4 Las referencias se encuentran en los capítulos 84 y 88. «Con les lletres foren llestes en presencia de l'apostoli e dels cardenals, entrà un gentil que venia de vers migjorn, d'una terra qui és dintre les arenes, part una ciutat qui ha nom Gana. En aquella terra havia gran re de reis e de princeps qui adoraven idoles, e lo sol, e les estelles, e les aus, e les bèsties. Aquelles gents d'aquella terra són moltes, e són negres, e non han lig» (Llull 1987: 238); «Lo cardenal partí lo món en dotze

«costa de los negros») que ofreció Marco Polo a Rustichello de Pisa, diez años más tarde, en 1293, resulta asimismo reflejo de relatos orales que conoció el veneciano en su paso por Irán⁵. También llegaron ecos a Occidente de la peregrinación a la Meca que realizó, en 1324, Mansa Musa, procedente de Mali: del esplendor del oro que derrochó en este viaje aquel gobernante musulmán quedó la representación iconográfica que aparece en los mapas que dibujaron en Mallorca Angelino Dulcert (en 1339) y Abraham Cresques (1375).

Si los viajes por el interior del continente africano habían sido escasos y prácticamente todas las noticias se debían a la mediación de los pueblos del Magreb, hasta esa época muy pocos navegantes europeos occidentales habían tenido la osadía de costear el litoral y adentrarse en el mar-océano, por lo que el conocimiento de aquellos mares resultaba en extremo fragmentario. A finales de ese mismo siglo XIII, en 1291, los hermanos genoveses Ugolino y Vadino Vivaldi traspasaron el estrecho de Gibraltar y bordearon las costas de Marruecos con el fin de abrir la travesía marítima hacia la India⁶. A pesar de que fue una expedición fallida, Dante parece que se inspiró en esta proeza para esbozar algunos de los tercetos que aparecen en el canto vigésimo sexto del *Inferno* de su *Divina Comedia*, el conocido como «Canto de Ulises».

Hasta la primera mitad del siglo XIV había cierta unanimidad al considerar que la Tierra contaba con tres continentes, tres mares y cinco climas. La creencia popular señalaba que el estrecho de Gibraltar marcaba la ecúmene y, si se superaba, la

provincies e féu dotze missatges que anassen per lo món per saber l'estament del món. Esdeven-se que un missatge del cardenal anà a migjorn, e atrobà en una càfila sis mília camells carregats de sal qui partien d'una vila qui ha nom Tibalbert [Tabelbalat], e anaven a la terra on ix lo flum de Damiata [el Níger, tomado por el Nilo]. Tantes de gents atrobà aquell missatge, que en quinze dies fo venuda tota la sal; e aquelles gents són totes negres, e adoren ídoles, e son hòmens alegres e qui tenen justícia molt fortment e qui aucien tot home qui atroben en mentida, e de tot ço que han fan comú. En aquella terra ha una illa en mig lloc d'un gran estany; e en aquella illa està un drac al qual fan sacrifici les gents d'aquella terra e lo qual aoren com a déu» (*Ibid.*: 249).

5 «Todos los habitantes de la isla son idólatras. Son también gruesos de talle, pero la altura de su cuerpo no guarda la proporción debida a su gordura; en efecto, si se extendiesen en altura como requeriría su grosor, sin duda parecerían gigantes. No obstante, son muy fuertes, pues uno de ellos lleva tanto peso como puedan cargar cuatro hombres de otra región; también uno de ellos engulle comida por cinco de otra región. Son negros y andan desnudos, pero tapan sus vergüenzas. Su cabello es tan apelmazado y crespo, que apenas puede desrizarse con agua. Tienen boca muy grande, nariz respingona hacia la frente, grandes orejas y ojos espantables. Sus mujeres son igualmente monstruosas: tienen boca grande, nariz chata, ojos saltones y las manos cuatro veces más gruesas que las mujeres de los demás pueblos» (Polo 1988: 159).

6 No se sabe exactamente en qué dirección, si bordeando la costa africana o anticipándose a la ruta colombina. Vid. Martínez 2001.

navegación se volvía impracticable, por lo que Hércules había mandado a poner allí sus columnas. Mientras que el *Mare Nostrum* conducía al hombre medieval hacia unos espacios perfectamente definidos, el Océano Atlántico señalaba la frontera: el límite se encontraba en la periferia y traspasarlo significaba superar el temor lógico que suponía enfrentarse a lo desconocido, al peligro de su inmensidad y a los abismos a los que conducía⁷. Hasta entonces, aunque no son muchas las navegaciones efectivamente documentadas, destaca, por su repercusión, la de Lancelotto Malocello en 1336, organizada seguramente por Manuel Pessagno, un almirante genovés afincado en Portugal. Reflejo de esta expedición es la aparición, en 1339, del nombre de la *Insula de Lanzarotus Marocelus* en el citado atlas de Angelino Dulcert. Un lustro más tarde, en 1341, el rey portugués Alfonso IV alentó un nuevo viaje comandado por el genovés Niccoloso da Recco, del que se conserva el texto redactado en latín por Boccaccio entre 1342 y 1344, titulado *De Canaria et insulis reliquis ultra Ispanian in Oceano noviter repertis*, quizá el primero que describe con detalle los rasgos del hombre atlántico. Pero no solo portugueses e italianos surcaban aquellas costas, sino que catalanes y mallorquines también se atrevieron a traspasar el Mediterráneo y a luchar contra las bravas aguas del Atlántico, como Jaime Ferrer que, en 1346, partió de Mallorca en busca del Río de Oro: de su travesía quedó constancia también en el atlas de Abraham Cresques de 1375. Las incursiones y razias tuvieron que haber sido continuas a partir de ese momento, lo que permitió que a mediados de aquel siglo XIV el portulano Laurenciano (fechado en 1351) ofreciera un perfil bastante certero de las costas africanas.

En los inicios de la centuria siguiente ocurrieron dos acontecimientos fundamentales. Uno fue el descubrimiento de la *Geografía* de Ptolomeo en Occidente: aunque se trataba de una obra conocida por árabes y bizantinos, la traducción latina y su posterior difusión en Europa no se llevó a cabo hasta 1406. El otro hecho decisivo fue la toma de Ceuta en 1415, que permitió a los portugueses no solo sustituir a los musulmanes en el control de aquel paso estratégico en el tráfico entre el Mediterráneo y el Atlántico, sino también iniciar la exploración oceánica proyectada por la monarquía de Avis. Enrique el Navegante, a partir de 1419, sería el encargado de alentar

7 Soler (2003: 96-97) lo describe perfectamente: «el Aliud Mare, el além-mar lusitano, el espacio que se abre hacia poniente más allá del finisterre, es el océano. Es el mar infinito e ilimitado, es el mar del “modo senza gente” del canto XXVI del Infierno de Dante por el que navegará Ulises siguiendo al Sol; es el Mar Coalhado por el que se adentra San Amaro buscando el Paraíso Terrenal, el mar helado, el mar inmóvil; es el mar de leche del Tristán, según un tópico de la literatura medieval de influencia céltica; y es el mar “verde de tinieblas” que describen los navegantes árabes».

ese nuevo periodo de expansión que no buscó un rédito inmediato sino asegurar en cada campaña los logros alcanzados así como vencer los obstáculos que esos nuevos descubrimientos suponían⁸.

Superar cada cabo de la costa africana se convirtió en un reto ante ese temor ancestral y los mismos topónimos así lo representaban. Se decía que «quien navegue más allá del cabo de Nun (no), volverá o no»⁹, mientras que el cabo Bojador, un poco más al sur, era conocido en la época también como el «cabo del miedo». Señalaba Zurara en su *Crónica de Guinea* que se trataba de un «espejismo», los marinos estaban «amenazados no solo por el miedo sino también por su sombra», en alusión al imaginario atlántico. Todos consideraban que más allá no encontrarían ni gente ni poblado alguno:

la tierra es tan arenosa como los desiertos de Libia, en donde no hay agua, ni árboles ni hierba verde; el mar está tan bajo que a una legua de la costa no hay más que una braza de profundidad, y las corrientes son tan fuertes que el barco que vaya más allá no podrá regresar jamás. Por eso nuestros antepasados nunca se arriesgaron a pasarlo. El conocimiento que tenían de allí era tan escaso que no supieron recogerlo en los mapas que rigen la navegación por todos los mares (Zurara 2012: 133)¹⁰.

Aquel desafío se hubiera eclipsado sin un avance, lento pero efectivo, en los nuevos conocimientos astronómicos y sin las mejoras en los medios y en las técnicas de navegación. Hubo que adaptar los navíos a las exigencias de los vientos y las corrientes atlánticas. De las galeras tradicionales se pasó al barco, al *barinel* y, hacia 1441, a las carabelas con dos mástiles con velas latinas triangulares, que exigían una tripulación más reducida, que presentaban mayor gobernabilidad y resultaban más apropiadas ya que permitían navegar contra el viento. Se mejoró el empleo de los instrumentos de medición (Chaucer, a fines del siglo XIV, por ejemplo, escribió un

8 «Así fueron las cosas avanzando poco a poco, y las gentes fueron ganando confianza para seguir esa ruta, unos por servir, otros por alcanzar honor, y otros con la esperanza de beneficios» (Zurara 2012: 150).

9 Münzer 1958: 223; Valentim Fernandes 1940: 39. El viajero alemán señalaba que las corrientes marinas eran tan impetuosas que nadie osaba navegar en aquellos parajes. Este topónimo se ha identificado con el actual cabo de Juby.

10 El Infante don Enrique convencido de la viabilidad de la empresa que alentaba, según el relato de Zurara, reconvino a sus capitanes: «En verdad estoy asombrado de cuánta imaginación ponéis todos en algo tan poco conocido, pues si al menos las cosas que cuentan tuvieran alguna autoridad, por poca que fuere, no os haría tan gran agravio. Pero me estáis diciendo que seguís la opinión de cuatro marinos que, quitándolos de la ruta de Flandes o de algún otro puerto al que navegan frecuentemente, ni siquiera saben sostener la aguja o la carta de marear» (Zurara 2012: 134). Tras esta amonestación, su escudero Gil Eanes afrontó con determinación la avanzadilla hacia el cabo Bojador, en 1434.

tratado sobre el astrolabio) y poco a poco se extendió el uso de la brújula y de las cartas marinas; se observaron los vientos y las corrientes y se establecieron nuevas rutas (como la *volta da Guiné*) que facilitaban el regreso a Europa¹¹.

Pero la avanzadilla hacia el Atlántico sur deparaba otra novedad, el descubrimiento del cielo del hemisferio austral. Alvise Ca da Mosto advertía, en el último capítulo del relato de su primera navegación, de 1455, que había llegado a una zona del río Gambia donde le era imposible calcular la latitud con el cuadrante, debido a que no conseguía divisar la tramontana¹². A cambio, en el firmamento se le presentan «seis estrellas bajas sobre el mar, claras, brillantes y grandes. Por ello pensamos que se trataba del Carro del Sur»¹³. El navegante veneciano, que había salido de Lisboa en una de las naves dispuestas por el Infante don Enrique, no fue el primero en advertir que, cuando se aproximaban al Ecuador, la silueta de la estrella Polar se situaba a la altura del horizonte hasta perderse, pues mucho antes algunos de los viajeros que habían emprendido la ruta de Asia (Juan de Montecorvino —en su Carta Índica—, Marco Polo —según las referencias que proporcionó al astrónomo Pietro d'Abano—, Jordanus de Severac —en su *Mirabilia Descripta*— o Juan de Marignolli —en su *Chronica Boemorum*—), habían quedado desconcertados por este fenómeno (Mollat 1990: 117-120; Phillips 1994: 236), que intuyeron pero que no describieron con la exactitud de Ca da Mosto. La pérdida de la estrella Polar en el horizonte no solo desconcertaba al navegante sino que aumentaba su temor ante la imposibilidad del regreso. De nuevo tendría que superar las barreras naturales, en este caso las celestes, para continuar aquel avance que le llevaría a seguir trazando la ruta hacia el Atlántico sur.

2. Barreras míticas: miradas cruzadas

Los navegantes incorporaron a sus relatos todas las leyendas, maravillas y monstruos que habían circulado en Europa durante la Edad Media. De ahí que no resulte extraño que uno de los motivos que esgrimieron los conquistadores franceses de las Canarias fue que las islas servirían de enclave para llegar al mítico reino del Preste Juan («También se podrían tener con facilidad noticias del Preste Juan, y sería

11 Ca da Mosto, en el Proemio a su primera navegación, ya en 1454, afirmaba que las carabelas portuguesas eran «los mejores veleros que surcan el mar y estando provistas de todo lo que necesitaban, el Infante consideraba que era imposible que no pudieran navegar por cualquier parte».

12 En alusión a la Estrella Polar, por indicar el norte.

13 *Carro del Ostro*, es decir, Carro del Sur o Austral. Se refiere a la constelación Crux o Cruz del Sur.

la mayor alegría que podría recibir, y quienes se internaran en la región encontrarían bastante cerca de aquí cierto linaje llamado farfán, que son muy buenos cristianos y les podrían dar muchas informaciones de gran provecho, pues conocen el país, sus comarcas y hablan sus lenguas», *Le Canarien* 2003: 105)¹⁴, o que Zurara argumente que una de las razones para luchar contra los infieles y llegar hasta Guinea era que «por allí había estado San Brandán» (2012: 130). En los relatos ocupan un lugar destacado las descripciones de animales exóticos, como los elefantes, las tortugas o los cocodrilos¹⁵, aunque siguen apareciendo los unicornios (en realidad, rinocerontes)¹⁶, el pez-caballo (el hipopótamo)¹⁷, los dragones «que no poseen alas ni pies» (serpientes)¹⁸, las sirenas (delfines)¹⁹, los sátiros (chimpancés)²⁰ o, incluso, hormigas enormes que transportaban gran cantidad de oro²¹.

14 Las referencias al Preste Juan son continuas en estos relatos. Vid. también Zurara 2012: 131 y 148. Los redactores de *Le Canarien* siguieron, en su descripción de África, los datos que recogieron del *Libro del Conosçimiento* (1999: 166-167).

15 Vid. Béguelin-Argimón 2011: 217-225.

16 «Lo que refería este negro al rey por medio de aquella mujer no se entendía, salvo que le había dicho que en su país se encontraban, entre otras cosas, unicornios vivos», cuenta Ca da Mosto al final de su descripción.

17 Ca da Mosto lo pudo ver en el río Gambia: «Este animal es casi de la misma naturaleza que el lobo marino, que unas veces permanece en el agua y otras en tierra, y de estos dos elementos se nutre. Su aspecto es el siguiente: el cuerpo grande como una vaca, corto de patas; las patas y la cabeza tienen la misma forma que un caballo, con dos dientes grandes, uno por cada lado, como el cerdo salvaje, de gran tamaño puesto que los he visto de dos palmos y más de largo». Estos *caballos de agua* o *caballos de río* llamaron asimismo la atención de Ibn Baṭṭūṭa (2005: 822) y de otros viajeros árabes posteriores como León Africano (1995: 350).

18 Como las serpientes que aparecen en la descripción de Senegal que nos ofrece Ca da Mosto en el relato de sus navegaciones. La figura de este animal tendió a asociarse al dragón como encarnación de Satanás y del Anticristo, dotado de garras y alas. En época posterior la existencia de estos seres todavía se mantuvo en la creencia popular: «En ciertas cuevas del Atlas se encuentran dragones enormes, animales pesados que se mueven con esfuerzo porque tienen una parte del cuerpo muy gruesa; el busto, y las otras muy delgadas, tanto por el lado de la cola como por el de la cabeza. Son muy venenosos y si por casualidad alguien les toca o sufre su mordedura, sus carnes se vuelven frágiles de repente, se ablanda como jabón y no puede salvarse» (León Africano 1995: 351).

19 «Por esa banda hay unos peces extraordinarios, que se mantienen erguidos cuando oyen llegar los barcos y los esperan hasta que los tienen cerca, y cuando vuelven a caer al mar dan tal golpe que se oye desde muy lejos; su altura sobre el mar puede llegar al tamaño de una lanza; los marineros los llaman sirenas, y después de haberse dejado ver, habitualmente se desata una tempestad en el mar» (*Le Canarien* 2003: 130-133).

20 «Também há'qui homens salvages, a que os Antigos chamaram Sátiros, e são todos cobertos de um cabelo ou sedas quási tão ásperas como de porco; e estes parecem criatura humana e usam o coito com suas mulheres como nós usamos com as nossas; e em vez de falarem, gritam quando lhe fazem mal» (Pereira 1988: 118).

21 Como las que aparecen en el *Libro del Conosçimiento* (1999: 169) y en *Le Canarien* (2003: 110).

Pero la maravilla se presenta no solo ante el europeo que contempla aquella nueva realidad, sino también en la mirada del aborigen, cuya opinión queda a menudo plasmada en el relato: los pequeños incisos de etnografía comparada, que dan cuenta de su carácter, actitud y pensamiento, si bien pueden encontrarse en época temprana, se van haciendo más comunes a medida que avanza el *Quattrocento* porque, como afirma Pimentel (1997: 53), «Mas também o estrangeiro intruso foi descoberto pelo outro». La primera visión de los europeos debió de producir en los africanos una gran conmoción y aunque la imagen que se ofrece de aquellos pueblos aparece muy influida por la categoría mental del hombre occidental, en ocasiones se insiste en la alteridad, lo que incita a repensar, hasta cierto punto, no solo los conceptos sino también la cultura del otro²².

En la Edad Media, al peligro que representaba el desconocimiento del mar y del cielo se unía la idea de que más allá de la ecúmene, según la teoría de los climas, no podía existir vida humana. La región habitada limitaba al norte con los hielos y, al sur, esto es, la región equinoccial (o tórrida), la frontera la marcaba el desierto. Pretender sobrepasar ese nuevo espacio situado en los confines suponía enfrentarse a las maravillas y moverse, como señala Soler (2003: 226), «entre la anomalía, la excepcionalidad y la ignorancia». En realidad, sí que había constancia de la existencia de gentes en la zona del Ecuador por las noticias que, a través de los árabes, habían llegado a Occidente, tal como hemos señalado anteriormente. Hacia el año 1260, Alberto Magno de Alemania había escrito en su *De Natura Locorum* que aquella zona era habitable, aunque ningún europeo hubiera llegado hasta allí (Philips 1994: 240).

Al comprobar empíricamente que las antípodas también estaban pobladas, el viajero intentó describir esa nueva alteridad contraponiéndola a lo que esperaba encontrar y destacando aquello que, por comparación, le resultaba más llamativo y diferente según las concepciones antropológicas tradicionales. En su imaginario pervivía la concepción que aparecía en el mapamundi de la tienda de Adrasto del *Roman de Thèbes*, lleno de «monstruos de mil maneras, pájaros voladores y bestias feroces. Los

22 El cronista Gomes Eanes de Zurara, cuando tuvo lugar el primer encuentro con las poblaciones que se hallaban al sur del cabo de Bojador, se pregunta «qué pasaría por la mente de aquellos hombres ante la sorpresa de ver a dos mozos tan atrevidos, de color y facciones tan diferentes de los suyos, y qué pensarían del motivo que los había llevado allí, y, además, montados a caballo con lanzas y espadas, armas que algunos de ellos nunca habían visto. Estoy convencido de que no les habría faltado valor y de que se habrían enfrentado a ellos con más arrojo si no se hubieran quedado paralizados por la sorpresa» (Zurara 2012: 136-137).

hombres como nosotros estaban bien pintados, mientras que los de Etiopía eran completamente negros» (*Libro de Tebas* 1997: 109-110)²³.

La zona calcinada o *perusta* supuestamente tendría que estar deshabitada (de ahí el comentario de Dante «tras el sol a la región sin gente»), por lo que uno de los aspectos que más llamó la atención de los europeos al llegar al África subsahariana fue la presencia de aquellas tribus y el color de su piel, conocido ya desde antiguo por las referencias bíblicas pero que seguía causando extrañeza y era símbolo de la fealdad y de las tinieblas. «Sudán», «Etiopía» o «Guinea» eran en aquella época denominaciones genéricas, que incluían regiones muy diferentes y alejadas unas de otras²⁴. La Geografía antigua reconocía la existencia de dos Etiopías, una cerca de la salida del sol y otra en Mauritania. Guinea designaba las tierras al sur del cabo Bojador, entre el río Senegal y Cabo Verde, que separaba las zonas desérticas de las verdes. La región de Sudán comprendía igualmente toda la región subsahariana hasta la selva ecuatorial. Los tres topónimos, aparte de esa relación designativa, tenían en común su sentido etimológico. La voz *Etiopía*, de origen griego, hacía referencia a «los que tienen la cara quemada». Entre los musulmanes, Sudán (*bilād as-sūdān*) correspondía a «la tierra de los negros». Y el topónimo Guinea, de procedencia más controvertida, se ha solidado identificar con la palabra bereber Ghinawen «gente quemada», que los portugueses tomaron en préstamo durante aquellas primeras expediciones. De este nombre y de su gentilicio, el mismo Gomes Eanes de Zurara, a mediados del siglo XV, ofrecía la explicación: «Los que residen en este verdegal son completamente negros, y por ello esta región se conoce como Tierra de los Negros o país de Guinea, razón por la cual sus hombres y mujeres se llaman guineos, que significa literalmente negros» (2012: 225).

El cromatismo va a ser motivo de asombro y un elemento que permitirá a los viajeros distinguir la diversidad de pueblos africanos²⁵. Ca da Mosto diferenciará entre los blancos habitantes del Reino de Fez, frente a los azanegas (que define como «berre-

23 Un amplio comentario de este mapa puede encontrarse en el artículo de Rubio Tovar (2009).

24 «A pesar de que en esta historia hemos dado a veces el nombre de Guinea a la tierra a la que llegaron los primeros, lo hemos hecho de forma general ya que no se trata de un único país, puesto que son regiones que están muy alejadas unas de otras y existen grandes diferencias entre ellas» (Zurara 2012: 176).

25 En la cultura nórdica el color empleado para referirse a los africanos es el azul. Los «hombres azules» aparecen, por ejemplo, en la obra titulada *Heimskringla*, de Snorri Sturluson (fechada entre 1178/9 y 1241). En *Bláland* («tierra azul», esto es, África) vivían gnomos y gigantes, así como hombres azules. En el antiguo nórdico *blámaður* significaba 'hombre azul' y *Blámannaland* era la 'tierra de los hombres azules'. Debemos esta información a la Dra. Erla Erlendsdóttir.

tinosa», «de piel muy oscura tirando a negra») y los negros de Etiopía, esto es, los negros de la región al sur del Senegal²⁶. De la misma manera, Zurara, al separar a los esclavos llegados a Lagos, señala que «Había algunos casi blancos, hermosos y proporcionados; otros menos blancos, que podían pasar por mulatos; otros tan negros como etíopes, tan poco agraciados de cara y de cuerpo que quienes los miraban creían ver imágenes del hemisferio inferior» (2012: 165), aludiendo con ello a la carga mítica que suponía la existencia de seres monstruosos en aquellos lugares situados en la periferia²⁷.

Pero los textos ofrecen noticias asimismo sobre el asombro que causaba en los africanos el color del hombre blanco. Así lo relata Ca da Mosto cuando visitó el mercado de la tierra de Budomel, en Senegal:

Estos negros, tanto hombres como mujeres, se acercaron a mirarme como si yo fuera algo maravilloso. Nunca antes habían visto a un cristiano y les parecía increíble que estuviera allí. Y no menos admirados estaban de mi ropa y de mi blancura. [...] Algunos me tocaban las manos y los brazos, me frotaban con saliva para comprobar si mi blancura era pintura sobre la piel y, al ver que era tan clara, se quedaban admirados.

Otro aspecto que llamó la atención de los viajeros fue la antropofagia que se atribuía a los pueblos africanos. Así aparece en la crónica de Zurara en relación a unos moros en el río Tider: «es cierto que suelen comerse los hígados unos a otros y beber su sangre. Se dice que esto no lo hacen habitualmente sino solamente con quienes matan a sus padres, a sus hijos o sus hermanos, considerándolo la forma de vengarlos» (2012: 205)²⁸. Ibn Baṭṭūṭa también comenta que el sultán Mansa Musa desterró a un

26 En más de una ocasión incide en esta diferencia: «Me parece increíble que más allá del río todos sean muy negros, grandes, gruesos y bien proporcionados y que la tierra se muestre verde, llena de árboles y fértil, mientras que los de aquí son hombres morenos, pequeños, flacos, enjutos y de pequeña estatura, y el país árido y seco» (Ca da Mosto: cap. «Del gran río llamado Senegal...»).

27 En *Le Canarien* (2003: 130) los narradores señalan que «más allá de la isla de El Hierro, siguiendo recto hacia el sur, a once leguas de distancia hay una isla que se llama Los Reyes, muy poblada por gentes que son rojas». El color de la piel será un rasgo que el mismo Colón utilizará en la descripción de los indios a su llegada a América, que define como «de la color de los canarios, ni negros ni blancos». Esto se debía, como señala el mismo Almirante, a que la tierra a la que ha llegado se sitúa en el mismo paralelo de las Canarias, por lo que las gentes no son tan oscuras como las que se encuentran más al sur («y ellos ninguno prieto, salvo de la color de los canarios, ni se debe esperar otra cosa, pues está Lestegüeste con la isla del Fierro en Canaria, so una línea»). Vid. Colón 1984: 31.

28 El cronista recuerda que el libro de Marco Polo relatava hechos similares, frecuentes en los pueblos de Oriente, haciendo referencia seguramente a los habitantes de la isla de Cipango que, cuando prendían a algún cautivo y no conseguían hacer efectivo el rescate, lo mataban y se lo comían cocido.

país de los paganos de hábitos antropofágicos a un cadí por haberle mentido y añade que «los infieles no lo devoraron por ser blanco, pues dicen que la carne del blanco es perjudicial porque no está madura y sólo la de los negros alcanza la sazón, según pretenden» (2005: 823)²⁹. Pero el mismo Zurara advertía que esta práctica no estaba tan alejada de la cultura occidental y, de hecho, «entre nosotros es corriente decir, cuando nos referimos a uno que siente odio por otro, que le tiene tanta aversión que si pudiera le comería el hígado o bebería su sangre» (2012: 205), mientras que Ca da Mosto, al preguntar a los habitantes del país de Gambia el motivo que les llevaba a huir del trato de los portugueses, señala que estos creían «que los cristianos comíamos carne humana y que no comprábamos negros sino para devorarlos». Quedaba cuestionada así la cruel naturaleza de este hecho no solo entre los indígenas sino también entre los pueblos pretendidamente civilizados (Soler 2003: 309).

Las embarcaciones aborígenes suscitaron tanta admiración entre los viajeros europeos que las llegaron a considerar una maravilla más de aquellas tierras, tal como describe Nuno Tristão (otro de los caballeros al servicio de Enrique el Navegante) a su llegada a Arguim (Zurara 2012: 150-151):

De ella vieron partir veinticinco almadías de troncos con muchos hombres totalmente desnudos, no tanto a causa del agua como por su inveterada costumbre. Su manera de navegar era manteniendo el cuerpo en la almadía y las piernas en el agua, con las que se ayudaban a modo de remos, y en cada una iban tres o cuatro. Como era algo a lo que los nuestros no estaban habituados, al verlos desde lejos creyeron que se trataba de aves que se desplazaban de esa forma y, aunque notasen gran diferencia de tamaño, pensaron que podían existir en esas regiones, de las que se contaban otras maravillas mayores.

Es la misma impresión que recibió Colón cuando, el 13 de octubre de 1492, ante el encuentro con los taínos de la isla de Guanahaní (San Salvador), escribió que aquellas gentes se acercaron «a la nao con almadías, que son hechas del pie de un árbol como un barco luengo y todo de un pedaço y labrado muy a maravilla según la tierra, y grandes, en que en algunas venían 40 y 45 hombres, y otras más pequeñas» (1984:

29 Colón alude en varias ocasiones a situaciones similares en América, como cuando señala que «lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bevían la sangre y le cortavan su natura» (1984: 51). Vid. también el capítulo inicial de la primera *Década* de Pedro Mártir de Anglería, donde describe con todo detalle esta práctica atribuida a los caribes (Anghiera 1989: I, 1, 12).

31-32). Pero mayor fue la expectación e incluso el temor que los navíos europeos causaron en el ánimo de las poblaciones africanas que los confundieron, como los navegantes portugueses, con aves o peces, pero también con fantasmas o, incluso, con demonios. Así lo describe Ca da Mosto en relación con los azanegas:

Os puedo asegurar que la primera vez que divisaron las velas de los navíos sobre el mar (algo que ni ellos ni sus ancestros nunca antes habían visto) creyeron que se trataba de grandes pájaros con alas blancas, que volaban y procedían de alguna extraña región. Cuando las embarcaciones arriaron las velas para acercarse, viéndolos de lejos algunos pensaron que aquellos navíos podrían ser peces, mientras que otros decían que se trataba de fantasmas nocturnos y estaban aterrizados³⁰.

Ese temor era lógico pues, según algunas profecías, el ocaso de aquellas culturas aborígenes se iniciaría con la llegada de «gente de donde nace el sol, vendrían en pájaros negros sobre las aguas con alas blancas», como aparece en la relación de Gómez Escudero sobre las islas Canarias (Morales Padrón 2008: 444). A su llegada a las islas del Caribe, Colón describe que, a grandes voces, los indios llamaban a todos diciéndoles: «Venid a ver los hombres que vinieron del cielo, traedles de comer y de beber» (1984: 33)³¹.

Bibliografía

- Anghiera, P. Martire d' (1989), *Décadas del nuevo mundo [1530]*, Madrid: Polifemo.
- Béguelin-Argimón, V. (2011), *La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media. Análisis del discurso y léxico*, Lausana: Hispanica Helvetica.
- Ca da Mosto, A. (en prensa), *De las navegaciones del señor Alwise Ca da Mosto, gentilhombre veneciano [1455-1456]*. Edición, introducción y notas de E. Aznar, D. Corbella y A. Tejera.

30 Una vez superado ese primer encuentro, la carabela siguió despertando en el africano cierta inquietud. Indica Ca da Mosto que incluso «Pensaban que los ojos que se encontraban en la proa de los barcos eran verdaderos y que por ellos veían en qué parte del mar se encontraban. Decían que éramos grandes magos, casi como diablos».

31 Bartolomé de Las Casas en su *Historia de las Indias* se refiere al asombro con el que los indígenas de *Guanahani* observaron la llegada de aquellas gentes, «admirados de ver aquellos navíos, que debían pensar que fuesen algunos animales que viniesen por la mar, o saliesen della...» (Casas 1994: vol. 3, t. I, 552).

- Casas, B. de las (1994), *Obras Completas*. Transcripción del texto autógrafo por M. Á. Medina, fijación de las fuentes bibliográficas por J. Á. Barreda, estudio preliminar y análisis crítico por I. Pérez Fernández, Madrid: Alianza Editorial.
- Colón, C. (1984), *Cristóbal Colón: Textos y documentos completos*. Prólogo y notas de C. Varela, Madrid: Alianza Editorial.
- Fernandes, V. (1940), *O manuscrito «Valentim Fernandes» [1506-1507]*. Oferecido à Academia por J. Bensaúde; leitura e revisão das provas das A. Baiao, Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- Ibn Battūta (2005), *A través del Islam [1326-1349]*, Madrid: Alianza Editorial.
- Le Canarien (2003), *Le Canarien [1402-1420]*. Manuscritos, transcripción y traducción de B. Pico, E. Aznar y D. Corbella, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- León Africano, J. (1995), *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay [c1349]*. Traducción, introducción, notas e índices de S. Fanjul con la colaboración de N. Consolani, Barcelona: Lunweg Editores.
- Libro de Tebas* (1997), *Libro de Tebas* (traducción de P. Gracia), Madrid: Gredos.
- Libro del Conosçimiento* (1999), *Libro del Conosçimiento de todos los rregnos et tierras et señoríos que son por el mundo, et de las señales et armas que han*. Edición facsimilar del ms. Z, a cargo de M. J. Lacarra, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Llull, R. (1987), *Llibre d'Evast e Blanquerna*, M^a J. Gallofré (ed.), Barcelona: Edicions 62.
- Martínez, M. (2001), «Boccaccio y su entorno en relación con las Islas Canarias», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, pp. 95-118.
- Mollat, M. (1990), *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Morales Padrón, F. (2008), *Canarias: Crónicas de su conquista*, Sevilla-Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- Münzer, H. (1958), *Do descobrimento da Guiné pelo infante D. Henrique [1494]*, in A. Brásio, *Monumenta missionaria africana. África Ocidental (1342-1499)*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, pp. 214-253.
- Pereira, D. Pacheco (1988), *Esmeraldo De Situ Orbis [c1506]*. Establecimiento do texto por J. Franco Machado, introdução e notas históricas de D. Peres, Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- Phillips, J. R. S. (1994), *La expansión medieval de Europa*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pimentel, M. do R. (1997), «Aspectos do Relacionamento intercultural no expansionismo português», in A. Tejera Gaspar (ed.), *La sorpresa de Europa*, La Laguna: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 45-65.
- Polo, M. (1988), *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*. Edición, introducción y notas de J. Gil, Madrid: Alianza editorial.

- Rubio Tovar, J. (2009), «Geografía y literatura: algunas consideraciones sobre los mapas medievales», in J. I. de la Iglesia Duarte (coord.). *Viajar en la Edad Media: XIX Semana de Estudios Medievales (Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2008)*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 103-133.
- Soler, I. (2003), *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*, Barcelona: El acantilado.
- Zumthor, P. (1994), *La medida del mundo*, Madrid: Cátedra.
- Zurara, G. E. de (2012), *La Crónica de Guinea. Un modelo de etnografía comparada*. Edición, introducción y notas de E. Aznar, D. Corbella y A. Tejera, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa *

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

Nun artigo titulado «*Dona e senhor* nas cantigas de amor» publicado hai máis de vinte e cinco anos, M. Brea iniciaba e descubría unha liña de investigación novidosa na lírica galego-portuguesa revisando desde unha perspectiva filolóxica algunhas das consideracións estereotipadas que ata ese momento se vertían nesa tradición trobadoresca sobre o ámbito feminino (Brea 1990). Esa achega marcaba un fito, pois avanzaba no estudos de «xénero», que empezaban neses momentos a agromar, ao mesmo tempo que afondaba nas investigacións sobre a poesía cultivada no Noroeste Peninsular.

Como continuación desa estela emprendida no seu día pola homenaxeada, fixarémonos na recreación da raíña Beatriz de Suabia no corpus da lírica galego-portuguesa. A súa presenza esténdese ás poéticas profana e relixiosa, en tanto que protagoniza o único exemplo de *pranto* feminino conservado na poética do Noroeste peninsular, *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora* de Pero da Ponte, e participa, ademais, no relato de dúas cantigas marianas de carácter narrativo, un feito singular e insólito no ámbito feminino medieval. Dous dos dirixentes máis relevantes do panorama político-cultural medieval hispánico, Fernando III e Alfonso X, estarán vencellados estreitamente á súa figura.

* Esta contribución enmárcase dentro do proxecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Desde o punto de vista histórico, Beatriz de Suabia gozou dun papel excepcional no espazo feminino rexio peninsular, tanto pola importancia da familia á que pertence (a dinastía alemá dos Staufen) como pola transcendencia que implicou o seu matrimonio con Fernando III para o futuro político do reino de Castela. Primeira esposa do Rei de Castela e León e nai de Alfonso X, Beatriz é filla de Felipe de Suabia, proclamado «Rei dos Romanos» á morte do seu irmán Henrique VI —aínda que non coroado como tal—, e da princesa bizantina Irene. Polo tanto, a súa liñaxe ten dobre ascendencia imperial (paterna e materna) e o seu enlace con Fernando III permite, ademais, a Castela entroncar coa monarquía europea máis importante abrindo o reino a unha das casas con máis poder na Idade Media. O matrimonio foi celebrado o día 30 de novembro de 1219 no mosteiro burgalés de Las Huelgas, só uns días despois de que o rei castelán fose armado cabaleiro¹. Entre os motivos que influirían para a concertación do casamento parece que tivo importancia, en primeiro lugar, o interese de reforzar a posición de Castela, fronte ás intrigas do seu pai Alfonso IX de León e, en segundo lugar, o afán de outorgar lexitimidade ao infante Fernando posta en dúbida por decisións papais². As crónicas latinas redactadas durante o reinado de Fernando III ofrecen información ampla sobre este evento nupcial (a preparación do enlace entre as partes e os fastos nupciais)³.

Ademais, o labor que exerceu a raíña Beatriz na estratexia do Reino de Castela foi fundamental, sobre todo, despois da súa morte acaecida en 1235, no momento en que Alfonso X, o seu primoxénito e herdeiro da coroa, emprende o famoso *fecho del imperio*. Recordemos que se trata dunha das empresas máis ambiciosas deste rei, sobre a que fundamenta gran parte da política exterior e sobre a que recae un dos seus máis célebres fracasos (Valdeón Baruque 2004-2005). Tras o falecemento dos dous representantes da casa Staufen —Federico II, en 1250, e o fillo Conrado IV, catro anos máis tarde— Alfonso X reclama o dereito lexítimo á herdanza imperial. Non se pode esquecer tampouco que o matrimonio con Beatriz significaba un importante e sólido

-
- 1 A propia raíña Berenguela foi a encargada de buscar unha esposa para o infante Fernando, mentres que por parte alemá actuou como representante da familia, Federico II de Hohenstaufen, primo de Beatriz de Suabia. Sobre a celebración deste matrimonio, vid. Gómez Jiménez (2006: 63-65, 75-76) e Colmenero (2010: 14-15).
 - 2 A lexitimidade do seu papel de herdeiro fora cuestionada no momento da anulación do matrimonio dos seus pais pola bula emitida polo papa Inocencio III argüindo parentesco próximo. Un detallado estudo sobre esta alianza matrimonial no seu contexto político pode consultarse en Colmenero 2010.
 - 3 Concretamente o *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy comenta: «Duxit namque uxorem ex imperiali genere Romanorum Deo deuontissimam feminam nomin Beatricem» (Falque 2003: 333).

ascenso para Fernando, posto que os primeiros tempos do seu reinado (levaba só dous anos como rei de Castela no momento de casar) non foran fáciles fundamentalmente a causa da oposición paterna e pola oposición de certos nobres casteláns que cuestionaban a súa entronización tras a morte de Enrique I⁴. Beatriz actuará pois de «elo» de enlace entre a dinastía Staufen e o reino de Castela⁵. Non obstante, cómpre sinalar que a vida da raíña a carón de Fernando quedou agachada pola forte personalidade do monarca co que estaba casado e pola figura da súa sogra, dona Berenguela de Castela (1180-1246), quen desempeñou un papel político moi activo no reino.

O falecemento de Beatriz aconteceu en Toro, cando tiña trinta e sete anos e despois de dar a luz a seis fillos e tres fillas, ademais de Alfonso X. As crónicas da época apenas deron noticias do óbito⁶. O seu cadáver foi inhumado nun primeiro momento no Panteón Real do mosteiro de Las Huelgas de Burgos, onde casara, xunto ao sepulcro de Henrique I. Alí os seus restos permanecerán ata 1279, ano no que Alfonso X manda trasladalos á Capela Real da Catedral de Sevilla, lugar no que xa repousaban os de Fernando III. Parece que o cambio de ubicación se relaciona co interese de Alfonso X en ser coroado como Rei de Romanos⁷ deseñando un escenario funerario espectacular, acorde ao seu status de herdeiro do reino de Castela e León e como «legítimo sucesor de la dinastía Staufen a través de la figura de su madre» (Molina López 2014: 376)⁸. A Capela estaba proxectada como un espazo suntuoso no que deberían estar dispostos, ademais dos sepulcros de Fernando III, Alfonso X e Beatriz, as tres figuras dos defuntos a tamaño natural en posición sedente e baixo baldaquino. Lamentablemente non se conservan as esculturas na actualidade. Segundo a opinión

4 Máis información sobre a situación política en Colmenero 2010: 20.

5 Desta alianza dinástica «que en primer plano se había proyectado con fines tácticos de corto plazo, surgió una amistad entre el emperador Federico II y el rey Fernando III el Santo. Por medio de la cooperación mutua en asuntos militares así como por el afán especial de Beatriz de mantener las relaciones con el emperador, se intensificó la alianza» (Colmenero 2010: 22).

6 No *Chronicon mundi*, xa citado, lese: «Era M^a. CC^a.LXX^a.III^a regina domina Beatriz obiit et sepulta est Burgis in regali cimiterio, quod bone memorie fecerat Castelle rez» (Falque 2003: 340). González Jiménez relata como aconteceu o óbito: «a su regreso [refírese a Fernando III] de Ponferrada, donde pasó los últimos días de octubre, el día 3 de noviembre hizo alto en Villalobos. Allí debió de enfermar de forma repentina la reina doña Beatriz. Llevada a toda prisa a Toro, fallecería dos días más tarde» (2006: 149).

7 O epitafio escrito na tumba de Fernando está redactado en catro linguas (árabe, hebreo, español e latín), en consonancia co espírito da empresa cultural alfonsí, e recrea un perfil laudatorio do rei (vid. Sánchez Ameijeiras 2002: 261 e 270).

8 Sobre a construción da Capela dos Reis de Sevilla por parte de Alfonso X, vid. Molina López 2014: 377-381; e Sánchez Ameijeiras 2002.

dos expertos, a diferenza das figuras xacentes nos sarcófagos, este tipo de representacións funerarias recrearían unha imaxe en vida dos reis⁹, un culto novidoso na época e que gardaría relación con gustos europeos (posiblemente coa escultura da tumba Carlomagno na catedral de Aix-la-Chapelle e con precedentes hispánicos como a do Cid en S. Pedro de Cardeña)¹⁰. O enxoval que acompañaría o simulacro debeu ser, así mesmo, singular e acorde co conxunto mortuorio¹¹.

2. Se a representación artística da morte de Beatriz é excepcional na catedral de Sevilla, a evocación que se transmite a través da lírica destaca pola súa significación e relevancia e, en certa medida, garda relación co monumento hispalense. A súa figura é recordada na poesía relixiosa nas c. 292 e 256 das *CSM*. Son dous textos de tipo «biográfico», vencellados ás circunstancias persoais do Rei Sabio (sobre todo, para resaltar a condición e calidades de Alfonso en tanto figura rexia) e que están acompañados, no códice florentino, dunhas ilustracións realizadas por un miniaturista algo peculiar («poco dotado», en palabras de Sánchez Ameijeiras 2002: 257).

Dentro do conxunto marial, a primeira das composicións sobresa pola alusión auto-xustificativa de Alfonso X á construción ostentosa do conxunto funerario da Capela Real¹². O monarca explica o proceso da *traslatio* dos restos maternos desde as Huelgas proporcionando, ademais, información fidedigna da primitiva configuración das tumbas e das esculturas. O rei a través deste milagre dá a coñecer que «fez mui rica sepultura que costou mui grand'aver» (Mettman 1988: III, nº 292, v. 42) para o seu pai «o bon Rei Don Fernando» (v. 8) e para a súa «moller Beatriz» (v. 38):

[...] quando o corpo de ssa madre fez vïr
de Burgos pera Sevilla, que jaz cabo d'Alquivir,

9 A escultura de Fernando III está representada nas ilustracións da c. 292 das *CSM* do códice rico de Florencia (Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R.20, f. 12r.), que comentaremos máis tarde a propósito da referencia que inclúe a Beatriz de Suabia. Para unha descrición do corpo defunto da raíña, vid. Molina López 2014: 383; e acerca do seu enterramento e os avatares que sufriu, vid. Sánchez Ameijeiras 2002: 259-260.

10 Sánchez Ameijeiras 2002: 262-263. Segundo esta historiadora, Alfonso X puido, ademais, coñecer o monumento labrado na catedral de Saint-Denis para Luis IX coa intención de enxalzar e consolidar á figura dun monarca, considerado naqueles momentos xa santo (p. 263).

11 Destaca no enxoval funerario da raíña un «cojín, decorado con bordados que representan escenas galantes que serán relacionadas con algunhas obras del entorno de Federico II, como los frescos del Palazzo Finco en Bassano del Grappa» (Molina López 2014: 373).

12 Vid. sobre o espírito autorial e a intención política que se manifestan na compilación marial neste tipo de composicións Fournès 2000: 351-352 (sobre todo).

e en ricos mōimentos os fez ambos sepelir,
obrados mui ricamente cada ñu a seu sinal
(vv. 51-54).

O corpo da súa nai estaba incorrupto:

Ca o achou tod'enteiro e a ssa madre, ca Deus
non quis que sse desfzessen, ca ambos eran ben seus
quites, que nunca mais foron San Marcos e San Mateus,
(vv. 46-48).

O segundo relato miraculístico, en cambio, ten como protagonista á propia raíña, quen recibe a graza e o servizo da Virxe pola devoción que profesaba a Esta. O exordio anuncia que o prodixio versa sobre «Como Santa Maria guareceu a Reña Dona Beatriz de *grand'enfermidade*, porque aorou a sa omage con grand'esperança» (Mettman 1988: II, nº 256). Trátase dunha cantiga moi breve na que o monarca se presenta ante o público como testemuña directa (voz de narrador en primeira persoa)¹³ do que aconteceu: cando estaba en «Conca» por «mandado» de Don Fernando, a «Reynna Dona Beatriz» (v. 12) púxose enferma e, aínda que «de Monpislér boos físicos y eran» (vv. 17-18), dérona por morta. «Mas la Reña, que serva era da que pod'e que val» (v. 25) fixo traer unha imaxe da Virxe «feita de metal», que «... guariu a Reña tan ben [...] que nada non sentiu en» (vv. 36-37).

3. Ademais destes dous textos marianos, Beatriz de Suabia é a destinataria do único lamento funerario feminino conservado das nosas letras medievais, *Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vos ten ora*, de Pero da Ponte¹⁴. A composición encádrase na tipoloxía do *pranto*, que tivo un cultivo restrinxido na tradición galego-portuguesa¹⁵: só se conservan cinco *prantos*, dos cales catro foron escritos polo mesmo autor —Pero da Ponte—, polo que a súa práctica está cinxida a unhas condicións espazo-temporais bastante concretas (a corte de Castela e o período entre 1235-1252) nas que tería un

13 «e pero era menño, menbra-me que foi assi/ ca m'estava eu deante e todo vi e oý» (256, vv. 6-7). Respecto a este milagre, vid. o estudo de Rubio Flores 2002-2003.

14 Seguimos a ed. de Panunzio 1992: 112-114. O pranto foi editado anteriormente por Michaëlis 1990: I, 896-897, nº 461; e por Filgueira 1977: 61.

15 Sobre a tipoloxía do *planh* occitano, vid. Thiry 1978 e Bertolucci 2001: 328 (onde se indica a bibliografía fundamental); e sobre o *pranto* galego-portugués, vid. Tavani 1988: 207-210, Jensen 1993 e Brea 2000.

importante labor de mecenado o rei que artellou as *CSM*. É sabido que a corte alfonsí se converteu nun contexto fecundo para a adaptación das formas occitanas puidendo o mesmo Alfonso X xogar un papel relevante no encargo dunha cantiga laudatoria na memoria da súa nai. Non esquezamos que Pero da Ponte está activo nas cortes de Fernando III e de Alfonso X, con quen mantén unha relación literaria estreita polas pegadas e alusións que se perciben no cancionero profano do propio rei¹⁶. Filgueira Valverde, bo coñecedor da nosa lírica e estudoso da tipoloxía do *pranto*, valoraba a figura de Pero da Ponte como innovador da tradición e como adaptador de tipoloxías foráneas (1977: 58)¹⁷. Neste caso a novidade é, se cabe, máis excepcional, posto que os prantos románicos dedicados ás damas son escasos¹⁸.

Desde o punto de vista formal, a composición consta de tres cobras *unissonans*¹⁹ de versos decasílabos e coa ligazón interestrófica de *coblas capcaudadas*. O esquema métrico, como é habitual na tipoloxía, articúlase como un *contrafactum* que recolle un modelo pretérito. O esquema rimático utilizado nesta ocasión polo autor gozaba de ampla difusión na lírica occitana e, en cambio, era de escaso uso na lírica galego-portuguesa (Frank: 577, Pelosini 1999: 226). Esta característica formal debe ser valorada como especialmente destacable, pois reflicte a relación intertextual deste pranto galego-portugués co seu antecedente románico. Curiosamente o trovador occitano Aimeric de Peguilhan emprega idéntico patrón rimático para cantar a morte de «la bona contessa Beatriz» (PC 10.22)²⁰.

A organización conceptual da composición de Pero da Ponte segue os parámetros do xénero. O eloxio do defunto constitúe un dos elementos vertebradores e fundamentais do *pranto*, posto que, ao tratarse dunha lamentación pola morte dunha persoa destacada, era de obrigado cumprimento o enalzamento do finado. A figura

16 Recordemos como Alfonso X, en *Pero da Ponte, paro-vos sinal*, crítica a P. da Ponte porque «Vós non trobades come proença / mais come Bernaldo de Bonaval» (vv. 13-14). Sobre a relación entre P. da Ponte e Alfonso X, vid., entre outros, Panunzio 1992: 38-49 e Paredes 2010: 236.

17 P. da Ponte sobresa nos cancioneros polo número de cantigas do seu corpus (máis de cincuenta) e pola variedade tipolóxica do mesmo (á parte dos tres grandes xéneros, compuxo *tençons*, un *partimen* e *prantos*). Participa, ademais, na actividade cultural peninsular (citado por A. Eanes do Coton e por D. Denis). Vid. o apartado «Introdución» de Panunzio 1992: 11-49.

18 Na lírica occitana non se rexistra ningún *planh* destinado a unha raíña e son escasos os dedicados a unha muller: tan só se conservan cinco e todos compostos no século XIII. Vid. ao respecto os datos e bibliografía sobre o tema que achegan Bertolucci 2001: 327-329 e Thiry 1978: 41-42.

19 Panunzio (1992: 112) interpreta a II cobra «con inversión de rimas con distinto esquema», e Tavani, en cambio, como cobras alternas (*RM* 168: 3).

20 Trátase do *planh* co *incipit De tot en tor es er de mi partitz* (Riquer 1975: II, nº 193, 977-979).

retórica utilizada para tal fin era a hipérbole xeral, totalizadora, sen alusión a detalles precisos do personaxe. No noso texto o encomio feminino adquire unha función relevante ao percorrer as cobras inicial e final ocupando, polo tanto, un espazo significativo no corpo da cantiga (abre e pecha a composición circularmente). O pranto iníciase cunha imprecación a Deus nos dous primeiros versos («destroyrdes este mundo assy» v. 2), a partir da cal comenza a *laudatio* de Beatriz, que é cualificada como a mellor dama que existiu neste mundo despois da Virxe:

a melhor dona que era hy,
nen ouve nunca —vossa madre fora—
(vv. 3-4).

Aínda que a II cobra actúa de paréntese na representación feminina ao estenderse o tema do desprezo do mundo esbozado nos versos iniciais, a III cobra recolle e amplía os primeiros versos coa insistencia no desamparo no que queda a humanidade coa súa desaparición e, o que é máis importante, reforza a louvanza feminina a través de secuencias hiperbólicas totalizadoras:

[...], poys non leixou hy
nenhun conorto e levou d'aqui
a bona Raynha, que end'é fora,
dona Beatrix! Direy-vus eu qual:
non fezo Deus outra melhor nen tal,
nen de bondade par non lh'acharia
home no mundo, par Santa Maria!
(vv. 18-24).

Nótese a construción sintáctica dos versos finais a través de series coordinadas en forma negativa (*non... nen... nen... non*) para dar relevo á carga semántica de desolación e afición que determina a noción da morte, presente na composición.

A concentración dos elementos temáticos arredor do eloxio á dama é patente e visible. Pero da Ponte para resaltar as virtudes de «Beatrix» selecciona cualificativos laudatorios comúns e xerais, que non aportan información particular sobre a súa figura: o apelativo «bona Raynha»²¹ é reforzado a través do superlativo «outra melhor», dous versos máis adiante, e logo reiterado na expresión amplificadora «de bondade par

21 Michaëlis propón a lectura «a bõa rainha» (461, v. 20).

non acharía home no mundo»²². O poeta enxalza pois a boa disposición e a 'bondade' dunha raíña²³, sen alusións concretas ás nocións das características da *descriptio* física da finada nin a uns méritos pormenorizados²⁴.

En conclusión, a figura de Beatriz de Suabia é posta de relevo grazas á intervención de Alfonso X, quen quixo que a súa pegada perdurase non só na representación artística da Capela Real de Sevilla, senón tamén no acervo lírico da tradición poética galego-portuguesa (profana e relixiosa). O seu fillo deixou patente o recordo da súa nai en dous relatos miraculísticos das *CSM* e seguramente tamén interveu na iniciativa poética de Pero da Ponte, con quen tiña unha «constante ligação» (Oliveira 1994: 543) para que compuxera unha *laudatio* fúnebre, o único *pranto* feminino das nosas letras, que contribuiría a exaltar a liñaxe rexia e as súas aspiracións imperiais. Unha significativa e notable excepción no panorama da «assenza pressoché totale della funzione encomiastica presso i poeti galego-portoghesi» (Bertolucci 1998: 42).

Bibliografía

- Bertolucci Pizzorusso, V. (1998), «La funzione encomiástica nei trovatori provenzali e galego-portoghesi», in A. Toubert (ed.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes Colloque de l'AIEO (16-18 oct. 1995)*, Amsterdam: Rodopi, pp. 41-49.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (2001), «La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le *planb*», in G. Kremnitz et alii (eds.), *VI Congrès Intern. de l'AIEO (12-19 sept. 1999). Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Wien: Praesens, pp. 327-333.
- Brea, A. J. (2000), «Os prantos galego-portugueses», in M. Brea (coord.), *Literatura*, t. XXX: *Idade media*, A Coruña: Hércules de Ed., pp. 284-293.
- Brea, M. (1990), «Dona e senhor nas cantigas de amor», *Estudios Románicos 4 (Homenaje al profesor Luis Rubio)*, vol. I, pp. 149-170.

22 Cropp sinala este epíteto como característico da *descriptio* feminina na lírica occitana (1975: 153-154).

23 A 'bondade' é unha cualidade especialmente destacada da *senhor* en *Quer'eu em maneira de proença* de D. Denis, *O ouç'eu dizer hũu veru'aguysado* de E. Fernandiz d'Elvas, *Amia senhor, que me ten en poder* de J. Airas, *Muytos que mh-oen loar mba senhor* de J. Lobeira, *Sennor fremosa, pois que Deus non quer*, e *Tanto falam do vosso parecer* de P. Gomez Charinho. Sobre o campo sémico da 'louvanza da dama', vid. Tavani 1998: 110.

24 En futuros estudos abordaremos a análise pormenorizada deste *pranto* no marco da tipoloxía románica e en relación cos outros *planbs* femininos conservados.

- Colmenero López, D. (2010), «La boda entre Fernando III el Santo y Beatriz de Suabia: motivos y perspectivas de una alianza matrimonial entre la Corona de Castilla y los Stauffer», *Miscelánea Medieval Murciana* 34, pp. 9-22.
- Cropp, G. M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz.
- Falque, E. (2003) (cura et studio), *Lucae Tudensis Chronicon mundi*, Turnhout: Brepols.
- Fernández Fernández, L. (2012), «Muy noble, et mucho honrado. La construcción de la imagen de Fernando III», in C. de Ayala – M. Ríos (eds.), *Fernando III. Tiempo de Cruzada*, México-Madrid: UNAM – Silex, pp. 137-174.
- Filgueira Valverde, X. (1977), «El 'Planto' en la Historia y en la Literatura Gallega», in Id., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia: Bello, pp. 9-115.
- Fournès, Gh.(2000), «Alphonse X, auteur et acteur des *Cantigas de Santa María*», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 23, 1, pp. 349-361.
- González Jiménez, M. (2002), «Fernando III el Santo y Alfonso X el Sabio: a propósito de su 750º aniversario», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 30, pp. 73-86.
- González Jiménez, M. (2006), *Fernando III el Santo*, Sevilla: Ed. Fundación José Manuel Lara.
- Jensen, F. (1993), «Pranto», in G. Lanciani – G. Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Mattoso, J. (1997), «O pranto fúnebre na poesia trovadoresca galego-portuguesa», in E. Finazzi Agrò (a cura di), *Per via. Miscellanea di studi in onore di G. Tavani*, Roma: Bulzoni, pp. 205-223.
- Mettmann, W. (1988) (ed.), *Cantigas de Santa María*, Madrid: Cl. Castalia, 3 vols.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990) (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, reimpr., Lisboa: Casa da Moeda – Imprensa Nacional, vol. I.
- Molina López, L. (2014), «El ajuar funerario de Beatriz de Suabia: elementos para una propuesta iconográfica del simulacro de la reina en la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla», *Anales de historia del arte* 24 (extra), pp. 373-388 (accesible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48283, consulta 06/10/2015).
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- Panunzio, S. (1992) (ed.), *Pero da Ponte, Poésias*, Vigo: Galaxia (trad. ital. 1967).
- Paredes, J. (2010) (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X*, ed. crít. con trad., notas y glosario, *Verba*, Anexo 66.
- Pelosini, R. (1999), «Contrafazione e imitazione métrica nel genere del compianto fúnebre romanzo», in *Métriques du Moyen Age et de la Renaissance. Actes du Colloque Int. du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, Paris-Montreal: L'Harmattan, 1999, pp. 207-232.
- Riquer, M. de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 3 vols.
- Rubio Flores, A. R. (2002-2003), «El milagro de la curación de doña Beatriz y la conquista de Capilla (CSM 256)», *Alcanate* 3, pp. 297-308.

- Sánchez Ameijeiras, R. (2002), «La fortuna sevillana del Códice Florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes», *Quintana* 1, pp. 257-273.
- Tavani, G. (1998), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia: Vigo.
- Thiry, Cl. (1978), *La plainte funèbre*, Typologie des sources du M. Age occidental, Turnhout: Brepols, 1978.
- Valdeón Baroque, J. (2004-2005), «Alfonso X y el Imperio», *IV Semana de Estudios Alfonsíes*, *Alcanate* 4, pp. 243-255.

O amigo melfitano (II)

JOSÉ LUÍS COUCEIRO PÉREZ

Universidade de Santiago de Compostela

O libro que o seu autor melfitano, Nicola Albani, non puido ver impreso en vida foi, sen embargo, o elixido e adoptado como obsequio institucional naquel ano de 1993 —dous séculos e medio despois— polo Consorcio de Santiago e publicado con todo o coidado por Edilán, empresa de recoñecido prestixio nestes labores. Sería o número I da Biblioteca Facsimilar Compostelana, dirixida por Darío Villanueva, o actual Director da Real Academia Española. A obra titúlase *Viaje de Nápoles a Santiago de Galicia*¹, que será obxecto de futura documentación e estudo.

As observacións e percepcións de conxunto que anota Albani, sobre todo as referidas ó medio físico e ós modos de vida do noroeste peninsular, fan aconsellable que se traten unitariamente aquelas, xa a partir de León e sen ter en conta as posibles marcas fronteirizas das que, por outra banda, el é ben consciente. Iguais consideracións faremos para o norte de Portugal, por onde pasará ata tres veces.

Se a calidade literaria non é unha das virtudes do diario, deixando de lado a experiencia vital e humana que significa tan longa peregrinación, qué é o que hoxe pode levar a un lector a dedicarlle tempo e un certo esforzo á lectura destas páxinas? Pensamos que, cando menos, podería haber un dobre motivo: o primeiro é a visión

1 O título breve que lle dera no seu momento N. Albani foi o seguinte: *Verídica Historia o' sia Viaggio da Napoli a S. Giacomo di Galizia*. Así, pois, hoxe temos N. Albani, *Viaje de Nápoles a Santiago de Galicia*, Madrid, Edilán para Consorcio de Santiago, 1993, 291 páxinas con 21 láminas.

directa e sen prexuízos que Albani dá das terras que pisa en Galicia, singularmente de Santiago. Non son moitos os testemuños cos que contamos para esta época, aínda que algún deles é ben interesante, como os relatos que deixa a peregrinación de Cosme de Médicis e o seu séquito no século XVII; ata que Albani non faga o seu diario non teremos nada semellante, polo menos en italiano. O segundo motivo, sería o de tratar de calibrar, dende un punto de vista léxico, a actualidade da lingua empregada.

Vexamos o primeiro aspecto. O capítulo XI iníciase coa saída de León o día 14 de novembro de 1943 e concluírase coa chegada a Compostela o día 25, é dicir, once días despois, facendo etapas relativamente cómodas en canto á distancia, a menos que aparecera mal tempo: son uns 300 kms que cobre en doce días reais. Situándose na capital, sabe da antigüidade e importancia política no seu tempo de León e da súa sona arquitectónica, pero chámalle moito a atención que unha urbe tan notable pase moitos meses coas rúas cubertas de auga, de tal xeito que as xentes gastan maiormente botas e zocos. No inverno a cidade queda baixo a neve durante meses, fenómeno meteorolóxico que prolonga ata a mesma Compostela. Albani anticipa, pois, algo que coñecerá no futuro e que, en datas posteriores e con tempo, en Compostela ou xa en Nápoles, consignará por escrito.

Ese primeiro día axuda a apagar un incendio en San Miguel del Camino, onde arden casas e albós, entre atagallidos de mulleres e nenos; os poucos vellos que quedan no lugar non son capaces de dominar as lapas. Bota en falta a presenza de mozos entregos e de adultos vigorosos. Anota que esa ausencia débese ás continuas levas promovidas polo rei, e así, cando os rapaces chegan ós 16 ou 18 anos, xa mozos, procuran poñerse fóra do alcance da autoridade real. A virulencia do suceso faille reparar no tipo de construción das casas: é case toda tipo palloza, con un muro de pedra que chega todo o máis á altura dunha persoa, muro cuberto co propio barro ou lama do mesmo camiño; eses muros cóbrense con colmo ben disposto, pero como se ve, é un material doadamente inflamable. Fíxase en que as mulleres e nenos van moi pobremente vestidos, cun aspecto mísero e case salvaxe, pero observa que son moi bos cristiáns. Esta situación de miseria non lle resulta novidosa, xa que a observara anteriormente noutras partes de España, singularmente no traxecto da meseta norte cara a León.

En días sucesivos pasa por Astorga, praza forte, ben situada e mellor construída, pois aproveita o terreo chan; no camiño que o leva a Ponferrada, pérdese por dúas veces. Ve xentes moi pobres, cubertas exteriormente co que hoxe podemos identificar coas corozas e apenas observa vestidos de tea; o calzado, sempre de zocas ou zocos. Anota que a xente case non usa de diñeiro: as dúas pesetas con que socorre a unha familia que o acolle por unha noite na palleira da casa parecíanlles un estimable tesouro.

Pasada Vilafranca e metido na noite, recíbeo na súa pobre casa un párroco onde, así e todo, conta con diverso persoal de servizo. No medio destas necesidades o señor abade dorme na sala común cos criados, sobre un mal leito individual, pero os seus serventes déitanse todos xuntos, uns contra ós outros, no chan, sobre palla e ó lado dun burro e dunha vaca; desta comunidade veciñal cos animais dá unha boa idea o feito de que a vaca, no medio da noite, estivo a punto de pisar a Albani mentres durmía. Por suposto, non hai luz nin de aceite nin de sebo —todo moi caro—, só ardía un algo de leña que non chega a identificar. O cura atende algunha outra aldea e ten permiso para dicir varias misas sempre —subliña con estrañeza— coas botas postas, para non perder tempo en calzarse e descalzarse. Chámanlle a atención os bois grandes, as mulas enormes como elefantes; en cambio, as vacas son pequenas e de capa vermella.

Consigna o seu paso pola Faba e tamén é consciente do paso dun reino a outro, de León a Galicia; acusa a fortísima subida ata O Cebreiro, desnivel tamén maldicado polos actuais peregrinos. Xa chegado ó Cebreiro, fíxase no convento, atendido segundo el, por dominicos, pero daquela cun só monxe de misa. No hospital, onde se ve obrigado a pernoctar, ten que asistir á agonía dun peregrino que, moi enfermo, morre esa mesma noite; ó lado do cadáver cea e dorme. Pouco. A aldea, dunhas vinte ou trinta casas, parécelles ós veciños grande e que de alí para diante xa os lugares serán todos máis pequenos. No inverno, O Cebreiro está baixo a neve.

Na baixada a Triacastela, pérdese todo o día; hai moitas corredeiras e non atopa unha estrada mestra que o poida guiar e unicamente coa axuda dun carreteiro logra chegar á unha vila, pobre e deserta, desprovista de víveres, de xeito que alí non se pode comprar nada; só atopa algo de derivados do leite, algún ovo, algo de legumes e, o máis habitual, nabos ou castañas cos que xa tiña entrado en contacto anteriormente. O pan non se fai con trigo, senón con maíno, «grano d'India». Tampouco hai viño, xa que é moi caro. Ata non hai augas boas, porque pensa que son de choiva. Nun camiño e nunha vila de peregrinación, como é Triacastela, non hai, pois, nin taberna nin pousada. O que viaxa por estas terras ten que levar consigo as provisións precisas. Por iso sorpréndese gratamente cando chega a Portomarín e pode comer peixe ata fartarse; péscase nun bo río, río que non chega a identificar: O Miño sairalle máis veces ó paso, pero aparentemente non se decata da identidade. Portomarín ten ademais un bo hospital que incluso dá esmola, pero en especie. De feito, todas as ceas que lle ofreceran ata o momento foran sopas de nabos; a esmola en metálico só reaparecerá ó chegar a Melide: no balance que vai facendo, entre esta vila galega e Astorga nunca lle deron cartos. Como se ve, o relato do peregrino avanza inconexo e delavazado.

Sen dar máis detalles, como podía ser o seu paso por Arzúa, lugar que figura ben anotado na táboa itineraria final, un par de días despois, xa se vai quedar na aldea de san Marcos, derriba de Compostela. Ese día é un 24, así que determina buscar pousada para pasar esa noite e así poder chegar á cidade apostólica en día 25 —día da festividade de Santiago, pero en xullo—. No medio destas cavilacións empeza a chover con moita forza e comproba que ninguén o recibe como peregrino, pese a que a noite se lle bota enriba. O home vese obrigado a ir polas rúas, malas, berrando e pedindo de viva voz pousada, visto que ninguén o acolle; ofrécella finalmente o veciño máis pobre do lugar, cargado de fillos, e a quen Albani, sempre sensible e compasivo, recompensa cunha peseta e coa esmola en especie recollida ese día ó longo do camiño. Tamén aquí rexistra que tódalas casas de san Marcos teñen o teito de palla.

A entrada en Santiago produciuse, pois, o 25 de novembro, con tan grande emoción que, recapitulando, despois de algo máis de 2000 millas, véñenlle á memoria os perigos, traballos e penitencias pasados. A continuación de visitar o sartego do santo apóstolo, busca pousada no que hoxe é hostel, pois sabe que lle corresponden tres días de estancia. Infórmanos que, coma el, fano outros 30 ou 40 peregrinos tódolos días, así que aínda que sexan malas as camas, aquí están aloxados 160 romeiros, cifra, como se ve, aproximativa. A comida faina no convento dos franciscanos, unha esmola, tamén en especie, que lle ofrecerán todos os días con xenerosidade. Mentres visita diariamente a catedral, pregúntalles ós curas e cóengos os detalles de todo o que observa no seu interior, de tal xeito que logo pode escribilo puntualmente na súa pousada.

Cando se lle acabaron os días no hospital, busca unha pensión para se quedar na cidade unha temporada. O de ofrecer, mediante o correspondente pago, pousada ós peregrinos é unha actividade habitual das mulleres compostelás. Quédase, pois, varios días a fin de poder cumprir con calma as devocións prescritas ós peregrinos. Destaca entre estas a confesión xeral, obriga que cumpre confesándose cun frade napolitano que o aguantou —así o manifesta— por case cinco horas e conclúe coa comunión. Ademais trata de poñer en práctica aquelas devocións que lle poden procurar moitas indulxencias, unha preocupación e valoración constante ó longo da súa viaxe; importantes en Compostela son as que remontan ó papa Calisto II.

Son días consagrados case todos eles a recorrer as igrexas da cidade, pero especialmente os recunchos da catedral onde dá conta cun certo detalle do sartego santo e do coro —ocupa daquela o centro da nave maior—, das capelas —moi importantes e luxosas as fundadas por reis—; detalles de santos, de devocións, de rituais, de usos —ás veces ridículos—, de xestos (prostracións, bicos, abrazos), da natureza das reliquias, das lendas e invocacións ou oracións deturpadas por unha piedade chea de

estereotipos. Para dar unha idea cabal do que está vendo ou describindo, procura facer comparacións con Nápoles, sobre todo cando se trata de elementos urbanos: rúas, prazas, igrexas ou pazos, se hai empedrado ou é paso perigoso, etc. Se se trata de devocións ou beneficios espirituais, as referencias e similitudes establécense con Xerusalén —onde nunca estivo, pero da que xa ten información, supoñemos que pormenorizada, malia que só nos mostra ó final do seu libro un itinerario, pero é capaz de facer comparacións. Máis firmes e inmediatas son as que establece con Roma, onde se detivo varios días ó principio da súa peregrinación.

Á descrición xeral de Santiago dedícalle un longo parágrafo: a pesar de que está mal situada e que non é «carozzabile», a cidade merece a súa aprobación pola poboación —50.000 habitantes—, pola abundancia de vituallas, de comerciantes, de peregrinos e pola existencia da universidade e de grandes conventos, sobre todo o de san Martiño Pinario (que el confunde co dun san Vento, quizás pola presenza dos frades beneditinos; na actual praza de Cervantes aínda está unha igrexa dedicada a san Bento). Chámalle a atención a abundancia de pescado e aproveita a ocasión para dar unha máis precisa ubicación de Compostela en relación co mar.

Hai un momento en que repara que está acabando o seu libro (92c) e antes de pechalo quere darnos a súa visión de España e dos españois. A terra está ben situada, é espazosa e ten bos ríos navegables, pero está menos poboada que Francia. A densidade é baixa e os españois «poltroni». «Le donne son tutte brutte e di bassa statura» apreciación que repetirá algunha vez máis —e que curiosamente destacaron anos antes os acompañantes de Cosme de Médicis— e os homes «suppalidi» —entendemos «moi pálidos», en contraste cos portugueses como vimos antes—; son moi cristiáns, sen herexías, circunspectos no trato, secos e bravísimos como soldados de infantaría, de grande enxeño. Aprecia que estas virtudes, as grandes mostras de cortesía en adultos, son ridículas nos estudantes, xente nova. Por todas partes hai grande miseria. Sigue unha pequena descrición administrativa «delle Spagne».

O día 6 de decembro celebra Albani o seu santo, san Nicolás, e tamén o seu «compleagnos», invitando os italianos que coñece en Santiago máis algúns veciños. Organiza a festa ó estilo de Nápoles, con músicas, foguetes e árbores de artificio, rodeado de nenos que na rúa lle dan vivas, algo que lle trouxo á memoria festas parecidas diante do palacio Farnese en Roma. Causou grande contento, xa que festas deste estilo non as había en Santiago. Todos os seus onvitados cearon ben, con abundancia de carne e viño, cun gasto de 86 *carlini*: non lle sobrou nada «che tutti volorno in scialata ed in vino»; ó día seguinte consigna as felicitacións recibidas polas rúas con «vivas ustè por mucos agnos».

Finaliza este seu primeiro tomo cunhas recomendacións para peregrinos e un prolixa mostra de etapas con expresión das millas e leguas andadas. E aquí, en Compostela, decide prolongar a viaxe ata Lisboa, en vez de ir a París como tiña pensado antes, para na capital francesa poder facerse cun pasaporte que lle permitira chegar a Xerusalén. Incluso tiña proxectado os posibles contactos unha vez chegado a París.

Así pois, abandonada a desviación gala, o día 12 de decembro emprende o camiño portugués saíndo para Padrón. Parécenlle estas terras da Maía máis ricas, máis feraces, que as andadas ó oriente de Compostela; nótase na esmola e nunha abundancia maior de vituallas, sobre todo de pescado. A hospedaxe en Pontevedra atópaa moi cativa, pero en cambio mellora a esmola en metálico e sorpréndeo a beleza e calidade material da cidade. De aquí pasa a Redondela onde, deixando de lado un incidente de carácter cómico-erótico con dúas peregrinas, vai apreciando como melloran as condicións materiais dos lugares, ata tal punto que pode prescindir da esmola en especie e se lla dan, repartila entre outros necesitados. Observa que a mariña é rica fronte a pobreza da montaña, pero as dúas rexións moi caritativas na súas posibilidades. De Redondela vai á vila de Lunghera², distante cinco légoas, lugar que á súa vez

2 Polo nome non podemos identificar actualmente a tal vila de *Lunghera*. Pola distancia podía ser Vigo, cidade que coñecerá en viaxe posterior e cuxa entidade, xa daquela, non lle podía pasar desapercibida. En Vigo pasará unha longa enfermidade e terá vivencias suficientes para ter na memoria unha forte e apreciable imaxe da cidade olívica. A posibilidade máis real é O Porriño xa que convén para unha distancia cómoda, cinco leguas, desde «Rotundinella», paso case obrigado para comunicarse con Portugal. Pero descoñecemos os chanzos precisos do desenvolvemento da vila louriná, cabeza dun territorio arqueoloxicamente ben rico e antigo. Pontearas, outra posibilidade, é un claro desvío, e foneticamente non hai correspondencia. O máis parecido desde este punto de vista é Lagares, pero sáltase Vigo. Hai que pensar nunha mala anotación e que tal etapa non existiu, pois a distancia Redondela-Tuí é asumible para calquera mediano andador, para canto máis para un bo andador como é Albani. Se as anotacións diarias son reais, debeu de estar tres días en Redondela e non só dous. Se a etapa existiu, a tal *Lunghera* acáelle ben ó Porriño, nada máis que polas leguas. A descrición de *Lunghera* é suficientemente xenérica para que se poida corresponder con dúcias de vilas, mentres que a de Tuí, que vén a seguir, sobre todo a da catedral, é bastante achegada ó que debeu de ser a sede episcopal no XVIII. A verba *longuera* aparece rexistrada no dicionario da RAE cun significado alleo ó noso ambiente. Os dicionarios galegos non rexistran un posible *longueira*. Recordo que J.A. de la Riera, coñecedor deste paso do noso peregrino e magnífico informador de tódolos camiños, pero especialmente deste, o portugués, a poucos quilómetro da súa casa, tampouco puido localizar o topónimo. Por outro lado, a percepción dos topónimos por parte de Albani, na súa entidade fónica, é moitas veces aproximada, sobre todo se non é unha vila dunha certa entidade física; cando se lle parece a algún topónimo italiano ou simplemente a unha verba deste idioma é fácil que se confunda. Na sección do seu relato que aquí nos marcamos destacan: Puente d'Vrbino/Orbino (83b) por Órbigo; Zebreos (84c) por Cebreiro; Legundi (86a) por Ligonde; Melid (86a) por Melide; Padrona (92c) por Padrón; Rutindella (103b) por Redondela; río Umilio (104c) por río Miño; Valenza del miglio (104c) por Valença do Míngo; Ponte di san Paolo (126a) por Ponte san Paio; río Omilia

está separada outras sete de Tui; nesta vila seguen mellorando as condicións da esmola, pero como praza de armas, comparada coa veciña Valença, deixa moito que desexar.

No mes de xaneiro do ano 1745, e visto que Lisboa non está moi lonxe de Santiago e movido pola piedade, volve Nicola Albani a Galicia para gañar as indulxencias do Ano Santo que se celebra nesa data. O día 24 chega outra vez a Tui e de aquí vai a Pontesampaio onde, agora si, repara na magnífica fábrica da ponte e na presenza das ostras, na súa explotación comercial e conseguinte expedición a Madrid. Fóra deste detalle, esta segunda peregrinación cóntase de xeito condensado.

Xa en Pontevedra faise pasar por cura para que o traten mellor á hora do hospedaxe, trato discriminatorio que observara no paso anterior. Sen máis consideracións descritivas, o día 28 chega de novo a Compostela. Observamos que no tramo portugués desta segunda peregrinación, despois do seu paso por Ponte de Lima e de camiño para fronteira española, é dicir, repasando polo mesmo itinerario onde sufrira o asalto do bandido portugués e que tan dramaticamente acabara, no relato non aparece para nada, nin a mínima alusión ós feitos. Un mal soño. Como, chegado a Compostela, non ten nada novo que dicir remítese ó expresado na primeira parte. Unicamente dá as noticias propias dese Ano Santo, da Porta Santa, do grande número de confesores (600) e do abarrote da catedral día e noite.

O día 11 de febreiro, aproveitando os servizos remunerados que lles pode prestar a uns cabaleiros italianos, con paga e sen hábitos de peregrino, regresa a Lisboa; cambia o ton e modo do relato, que se volve máis circunstanciado. É así dá conta como ó pasar por Vigo estes cabaleiros principais foran recoñecidos e tratados como persoas importantes, incluso Albani. Este recoñecemento e trato fan que o grupiño pase aquí algo máis de dous meses.

Nesta inesperada e prolongada estancia, un militar español recoñece o propio Albani como un criado que o atendera en Nápoles. O militar, comandante da praza vaguesa, trátao con moita deferencia e consideración, indicio este de que xa daquela, en Nápoles, Albani debía de ser algo máis que un paxe ou un simple marmitón. A cidade e o trato recibido foi, pois, moi do seu agrado. Aquí en Vigo padece unha longa enfermidade da que tarda semanas en curarse; non dá queixas dunha mala asistencia. No relato destaca para os seus futuros lectores a fortaleza militar da vila olívica.

(129c) por Miño; Villa del Camino (129c) por Caminha. Na parte da narración portuguesa xorde, de cando en vez, unha misteriosa e desubicada Ancona: o lector tarda en decatarse de que está por Angola.

Con certa prása e totalmente reposto, Albani e os seus amos saen da cidade o día 15 de abril. Ós tres días chegan á Guarda, lugar moi miserable e con pobres defensas, como que os soldados son case todos inválidos. Aquí os viaxeiros alugan cabalos a prezo alto xa que van pasar a outro reino, explica o narrador.

E ata aquí as vivencias e comentarios que conserva por escrito o peregrino referidos a Galicia. Como se pode observar neste resumo, o detalle, fóra dalgúns aspectos arquitectónicos e suntuarios de tipo urbano, é moi escaso; para quen se achegue con curiosidade, á hora de coñecer a través dos ollos e memoria de Albani a realidade dunha parte de Galicia, queda desilusionado, pois o relato constrúese ó redor dunha vivencia demasiado persoal e algo roma na súa manifestación. É de sinalar unha constante no modo de relacionarse con outros peregrinos ou simples viandantes: o trato soe ser mínimo; a non ser que teña algunha dificultade (pousada, perda do camiño, necesidade de pedir esmola) procura ir só. Nas vilas e grandes cidades onde permanece algún tempo, busca preferentemente o contacto con italianos e mellor con napolitanos.

Desde o punto de vista dun lingüista, a segunda das razóns para lermos a obra, chama moito a atención que pasados os Pirineos e andando pola Península non repare para nada nin no catalán, nin no castelán e tampouco no galego. Só en Portugal fai alusión a algunhas palabras ou expresións en portugués, pero deturpadas por trazos propios do castelán. Algo máis de fortuna temos á hora de avaliar as condicións económicas polas aldeas e vilas por onde pasa: condicións moi precarias, vilas desabastecidas, con pouca circulación de moeda, xente pobremente vestida e, nalgún caso, con aspecto famélico. Só cambian estas condicións, observa o napolitano, cando se vai de Santiago cara ó mediodía. Como se trata dun verdadeiro peregrino, que fai penitencia, que vive da caridade e que cumpre con todos os ritos recomendados pola Igrexa ou a piedade popular nos lugares de culto, a peregrinación para Albani, espiritualmente falando, foi un éxito, xa que colmou as súas expectativas. Incluso foi un éxito desde o punto de vista material como se verá cando, ó seu regreso a Nápoles, siga ascendendo no seu estado: acabará a súa vida laboral como *Lettirario maggiore* e finalmente, porteiro da *Somigliaria reale*, cargos que parecen satisfacelo, non tanto a nós, pois a súa significación e función real escápasenos.

Despois da longa aventura humana representada polas peregrinacións a Santiago de Compostela, hai, como dixemos, outro aspecto interesante para un estudio lingüístico: o especial italiano do século XVIII que natural e directamente emprega Albani, que nos obriga a nós, os lectores de hoxe, a unha consulta frecuente dos dicionarios, consulta que a moderna tecnoloxía alivia bastante, pois temos a posibilidade de traballar *on line*, evitando así caros recursos lexicográficos.

Sería tamén moi interesante un estudo morfolóxico deste italiano tan precisamente acoutado en espazo cronolóxico e topográfico; estilisticamente aprécianse uns usos constantes de alomorfos que desbotou a lingua literaria actual e que xa só recollen as gramáticas históricas. Menos interese ofrece a sintaxe polo apreciado anteriormente: un discurso que tende á rixidez, pouco moldeado falto dunha subordinación variada e matizada, discurso que transmite unha sensación de amaneiramento.

Ben máis viva e chea de interese pode resultar a lectura do relato para o lexicógrafo afeccionado, sobre todo para un lexicógrafo cispirenaico, pois estamos nunha época en que as relacións políticas e culturais entre as dúas penínsulas mediterráneas acadan o seu maior grao de proximidade, se ben resaltan máis as diferenzas. Como este estudio sería máis longo do que permiten as indicacións desta homenaxe, consíntaseme concluír cunha pequena anécdota propiciada, en cambio, por unha afinidade que chega ata os nosos días e que pode contrastar co italiano setentrional.

Cando Albani está resumindo a súa folla de servizos (p.158a), introduce unha frase que, lida por vez primeira non fun quen de interpretar: «...*e fatto anche lui m'avea un'Abito di Campagna, ne da me incignato ancora, ne me lo incignai*», pero que me levou á lectura demorada do diario do peregrino de Melfi.

No trato que algúns tivemos con cidadáns italianos que permanecían entre nós por cursos, incluso por anos santos, períodos, pois, máis longos, sempre lles chamou a atención a verba «estrear» empregada no sentido de ‘usar por primeira vez’ algo, sinaladamente estrear unha prenda de vestir; o concepto era para nós, ibéricos, claro e preciso, pero eles non atopaban na súa lingua un termo único para expresar esa mesma idea; eles servíanse para expresar ese mesmo contido dun circunloquio. Por iso moitos lectores e aprendices do italiano quedamos satisfeitos cando, servíndonos de Albani, puidemos responder ós nosos interlocutores con ese simple «incignare»; non lembro ningún falante desta lingua, do italiano, que coñecera a palabra, a pesar seren moitos deles doutores e profesores da disciplina. A verba, caera, pois, en desuso. De feito o bo e amplo dicionario³ bilingüe actual de Arqués-Padoan (2010) non a ten e no seu lugar coloca un «sfoggiare», que non se corresponde. O máis breve de Sañé-Schepisi (2005) tampouco coñece a voz, aínda que si estaba recollida no Ambruzzi (1973), se ben ó final dunha listiña de verbas de valores aproximativos, o cal quere dicir, ó noso entender, que tampouco a este lle resultaba clara a equivalencia. Outro dicionario bilingüe actual, o de Laura Tam (2004), si que o recolle, se ben o considera raro.

3 Usamos os dicionarios que temos máis a man, a modo de exemplos, todos *s.v. incignare*.

E sen embargo «incignare» está claro xa no Zingarelli (2003), sen ningunha restrición no seu uso, mentres que xa para Devoto-Oli (1998) mércelles a cualificación de rexional, o mesmo que Treccani. Para Gabrielli resulta así mesmo rara; tal como a trata debeu ter diante o lema do dicionario etimolóxico de Pianegiani que lle concede unha certa amplitude, con referencias a linguas e dialectos do mediodía italiano; así mesmo moi ben documentada no etimolóxico de Cortelazzo-Zolli (1999) que, como é sabido, usa o Zingarelli como base do seu lemario. Que esta palabra, descoñecida hoxe para xente culta, está hoxe recluída nos dicionarios, parece deducirse da breve nota de P. Stefanato en *Il Giornale.it*; na súa sección «Il rigattiere di parole», antes de desenvolver o que etimólogos só indicaban por riba, di: «E' una parola rara, ma è l'unica della lingua italiana a possedere un preciso significato, a indicare un'azione molto comune "indossare per la prima volta un abito" (Treccani) per lo più con l'idea di un piccolo evento festoso»⁴.

Dito doutra maneira, parece que a importancia do estreo de algo, fora roupa, calzado, coche, pucho, ten para nós un algo sinalado, unha marca de importancia desde o punto de vista psicolóxico, incluso social, mentres que para un italiano é algo do pasado. Neste sentido está máis preto Nicola Albani co seu *incignarsi* que os seus descendentes, aínda que dadas as circunstancias —a punto de ser despedido— lle falte ese punto de ledicia que aprecian os dicionarios. Esperamos retomar un día este fermento lexicográfico, pois son bastante as voces documentadas na súa narración e que non figuran nestas obras lexicográficas ou o fan con sentidos diferentes.

Bibliografía

- Albani, N. (1993), *Viaje de Nápoles a Santiago de Galicia*, Madrid: Edilán para Consorcio de Santiago.
- Ambruzzi, L. (1973), *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo*, Torino: Paravia.
- Arqués, R.- A. Padoan (2010), *Il grande dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*, Bologna: Zanichelli.
- Cortelazzo, M. - M. A. Zolli (1999²), *Il Nuovo etimologico: DELI-dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Devoto, G. - G. C. Oli (1998), *Compatto: dizionario fondamentale della lingua italiana*, Firenze: Le Monnier.

4 Dal Rigattiere di parole: «Incignare», 14 mag 2013.

- Gabrielli = http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/I/incignare.aspx?query=incignare/
- Pianegiani = <http://www.etimo.it/?term=incignare&find=Cerca>
- Sañé Colomer, S. – G. Schepisi (2005), *Il Dizionario spagnolo-italiano = El diccionario italiano-español*, Bologna: Zanichelli-Vox
- Tam, L. (2004), *Grande dizionario di spagnolo*, Milano: Ulrico Hoepli
- Treccani = <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/incignare/>.
- Zingarelli, N. (2003 [1922]), *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli.

Act sans paroles
Saggio d'un nuovo commento al *Decameron*:
la novella IV 5

ALFONSO D'AGOSTINO
Università degli Studi di Milano

M'è grato offrire alla cara amica e illustre romanista Mercedes Brea un *specimen* del nuovo commento al *Decameron*, cui sto attendendo insieme con la bravissima Ilaria Tufano. Si tratta, nella fattispecie, di uno dei capolavori del Boccaccio, la novella di Lisabetta da Messina¹ e dunque l'idea di commentare nuovamente un simile testo, che gode d'un'amplessissima, anche se a volte irriducibile bibliografia² (come c'è capitato del resto ad altre novelle, prima fra tutte quella di ser Cepparello)³, costituisce

1 Poiché a un'altra cara amica santiagohe, Isabel Fernández, ho offerto un analogo campione del commento (D'Agostino 2016: la novella di Bergamino, I 7), ripeterò in queste prime righe alcune informazioni generali sulla natura del mio lavoro. Ringrazio Matteo Milani per aver letto il *pro-manuscripto*.

2 Nel commento la bibliografia è limitata a pochi titoli per ovvie ragioni d'opportunità; per maggiori ragguagli mi permetto di rinviare a D'Agostino 2014. Com'è noto, una delle maggiori divergenze fra i critici riguarda la qualifica di testo «elegiaco» ovvero «drammatico» da attribuire alla novella. Nel saggio citato ho preso chiara posizione a favore dell'opzione drammatica, riconoscendo che «è difficile o inopportuno (come già notava Segre) parlare *tout court* di elegia. Forse potremmo inventarci una nuova categoria: quella di elegia *in factis* e non *in verbis*, imitando la differenza che oppone l'*allegoria in verbis* a quella *in factis* (la cosiddetta *figura*)» (D'Agostino 2014: 717-718).

3 Si veda D'Agostino 2010.

per me una vera e propria sfida⁴. Il commento è strutturato in due parti: da un lato un cappello iniziale che introduce alla lettura della novella, evidenziandone i temi, le caratteristiche salienti, le eventuali fonti e i macrorapporti con le altre novelle del *Decameron*; e dall'altro, in calce al testo criticamente rivisto rispetto alla fondamentale edizione Branca (1976), un corredo di note, tendenzialmente asciutte, ma impegnate a riconoscere, fra gli aspetti cruciali dell'arte compositiva di Boccaccio, le sequenze discorsivo-narrative del *capitulum* (Rubrica; Raccordo; Preambolo; Parti narrative; Epilogo), le eventuali ulteriori articolazioni interne, le isotopie tematiche, i rimandi lessicali (almeno quelli più significativi) ad altre novelle, i principali esiti della poetica dell'autore e i tratti stilistici più pregnanti. Si omettono, invece, gli elenchi scolastici di figure retoriche (che vengono valorizzate solo quando realmente innervano il testo)⁵ e il riconoscimento dei «versi» (in genere endecasillabi e settenari) nel tessuto ritmico ben noto della prosa boccacciana. Si evitano altresì, almeno di norma, quelle annotazioni linguistiche seriali che saranno convogliate in una specifica «Nota linguistica», la cui lettura dovrebbe facilitare la comprensione del testo. Anche le note erudite, di cui abbonda il classico commento di Branca, sono state ridotte alle poche ritenute indispensabili. Talora, invece, si dà notizia di qualche piccola novità testuale nei confronti dell'edizione di Vittore Branca. Nel commento B. sta ovviamente per Boccaccio e *D.* per *Decameron*. I capilettera in neretto nel testo indicano le iniziali rubricate nell'autografo (*B*, il ms. Hamilton 90 della Staatsbibliothek di Berlino), soluzione già adottata nell'edizione diplomatico-interpretativa curata da Singleton 1974, nella versione spagnola di María Hernández Esteban 1994 (2011⁹), nell'edizione di I 1 di D'Agostino 2010, in quella italiana integrale di Fiorilla 2011 e in quella di Quondam-Fiorilla-Alfano 2013. Seguo la commatizzazione di Branca 1976, anche se non sempre è soddisfacente, ma non i suoi «a capo»; come altri editori (per es. Singleton 1955 e Rossi 1977), infatti, vado a capo solo quando lo fa l'autore.

[IV 5]

La novella, uno dei capolavori del *D.*, è una storia «coloniale», svolgendosi a Messina, ma nell'ambiente dei commercianti toscani, e risale a un'epoca imprecisata, verosimilmente non troppo anteriore al racconto di Filomena. La vicenda prende

4 In particolare dopo il classico commento di Branca 1980 e quello, recentissimo, di Quondam-Fiorilla-Alfano 2013.

5 In questa novella è decisivo l'uso di sineddoche (in primo luogo), metonimia e metafora; altre figure importanti (come succede spesso nel *Decameron*), sono il poliplotto e il chiasmo: si veda il commento.

spunto da una canzone «popolare» siciliana che dà voce al lamento di una donna sconsolata per il furto d'un vaso di basilico: è una sorta di *chanson de femme* o lirica di *gender*, il cui *incipit* è citato alla fine (§ 24) e della quale esistono due manoscritti toscanizzati posteriori al *D.* e da esso influenzati. Forse suggestionato dalla paronomasia creata dall'identità di base etimologica fra *testo* 'vaso di coccio' e *testa* 'capo' (la seconda estratta per metafora dal primo), B. scrive un breve, asciutto e a volte addirittura spigoloso testo narrativo che funziona al contrario di una *razo* provenzale (per quest'ultimo caso si veda IV 9); infatti il racconto di Lisabetta trascende il banale contenuto della «siciliana», al più legata a valori folclorici della pianta (per esempio l'esposizione del vaso di basilico alla finestra è un gesto che in certe tradizioni implica la disponibilità della vergine al matrimonio), in una storia di straordinaria intensità drammatica, nella quale allo spunto popolareggiante si uniscono memorie classiche (le *Heroides* di Ovidio per la descrizione della donna che piange prima l'attesa e poi la perdita dell'amato, le *Metamorfosi* di Apuleio per l'apparizione in sogno di Lorenzo e le tragedie di Seneca per l'orrido gesto della decapitazione), bibliche (Giuditta e Oloferne, cf. § 16) e religiose d'altro tipo (il «miracolo» del cadavere intatto e il gesto dei martiri che indicano in visione il luogo dove giace il loro corpo, per consentirne la traslazione). La novella è all'insegna dell'incomunicabilità delle parti in causa (Lisabetta e i suoi indistinti fratelli) fondata su una mescolanza di fattori psicologici e sociologico-ambientali e sullo stato di soggezione della fanciulla, che si traduce nel mutismo. È un *act sans paroles*, scelta assai peculiare nel libro destinato proprio a esaltare la parola, che oppone la protagonista sia all'eloquenza straripante di Ghismonda (IV 1), sia al misurato eloquio della moglie di Guglielmo Rossiglione (IV 9): insomma, se tatticamente il racconto di Lisabetta sta al centro della giornata, da questo particolare punto di vista si colloca a una delle due estremità espressive (altrettanto priva di dialogo, ma per ragioni assai distinte, sarà la IV 7). La novella, una di quelle riprese dal film di Pasolini, pare strategicamente costruita su alcuni elementi di base, uno dei quali è l'intervallarsi di piccoli blocchi narrativi, nei quali si alternano i fratelli oppositori e l'innamorata Lisabetta, raramente descritti in contatto; l'altro è la deviazione, lo spostamento di elementi significanti, che giocano sincreticamente un doppio ruolo nell'asse della verosimiglianza e in quello della metafora: per es. Lisabetta spicca con le sue mani la testa dal cadavere di Lorenzo, ma l'affida poi alla sua fantesca che la rechi in grembo (§ 16); agli occhi di eventuali persone che le vedessero, è certo più naturale che a portare un peso sia la serva e non la padrona, e tuttavia quel gesto s'intrude di valenze necrofile in modo vicario: Lisabetta lascia che sia l'altra donna ad avere il contatto fisico e macabramente erotico con il suo amato. L'eroina muta si esprime solo cogli occhi, sia prima, nella breve sequenza della seduzione di Lorenzo (§ 5), sia dopo, nella riduzione per sineddoche di tutto il suo corpo all'organo della vista, paragonabile all'altra sineddoche basilare del racconto, quella della testa di Lorenzo, vagheggiata come preziosa reliquia dell'essere amato. I silenzi di Lisabetta, tuttavia, non solo svelano il suo stato di soggezione (Segre), tant'è che, in mancanza di discorsi diretti, l'unico *verbum dicendi* associato alla fanciulla è *domandare*, spesso ripetuto e deputato a indicare una volta di più il rapporto di

dependenza da chi comanda; essi esprimono anche e soprattutto la sua incapacità di vivere. Se in questa novella l'amore si «democratizza» (Baratto), l'esito tragico è pure indizio della difficile coabitazione sociale di valori cortesi e borghesi, uno dei motivi conduttori dell'intero *Decameron*. L'ispirato genio narrativo di Boccaccio non si lascia ridurre neppur qui a uno schema predeterminato: Lisabetta è a volte tanto fragile da non riuscire a reagire o da consumarsi nel pianto, e a volte invece è tanto forte da tagliar la testa dal busto dell'amato. Quest'alternanza, lungi dall'esser indice d'incertezza narrativa, è al contrario la manifestazione della simpatetica adesione dell'autore alla sua creatura, del suo programma di scrittura pronto a seguire il personaggio per quello che è: una fanciulla incapace di trovare una soluzione di vita che concili la sua passione totale con le avverse circostanze esterne (le ragioni mercantili) e che pertanto si perde, anima e corpo, in un'allucinata impossibilità di vivere e di comunicare. D'altra parte verso la fine del racconto l'insistenza del verbo *maravigliarsi* riferito ai fratelli (§§ 20, 21 e 22) palesa l'incapacità da parte loro di comprendere la passione e il dramma della sorella. Nella tesa linearità della novella, si noti l'uso abbondante di gerundi, capaci di accelerare la sequenza degli avvenimenti; parallelismi e contrasti risaltano poi con grande efficacia le linee dell'azione e i comportamenti dei personaggi con i loro sentimenti in filigrana; e il poliptoto spesso s'incarica di unire e divaricare al tempo stesso il destino delle *dramatis personae*.

Bibl.: Baratto 1982, Branca 1956, D'Agostino 2014, Getto 1958, Marchesi 1999, Momigliano 1924, Natali 2009, Picone 2001, Sanguineti 1993, Segre 1982, Terzoli 2001, Tufano 2007.

^[1] *I fratelli d'Ellisabetta uccidono l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettila in un testo di basilico, e qui vi si piagnendo ogni dì per una grande ora, i fratelli gliela tolgono ed ella se ne muore di dolor poco appresso. Rubrica.*

1. RUBRICA. *Ellisabetta*: è il nome della santa il cui figlio, Giovanni Battista, muore decapitato (Picone). In più richiama Elissa, che, oltre a essere una delle narratrici, è anche l'altro nome di Didone, l'amante abbandonata. ~ *l'amante*: il significato oscilla tra 'innamorato' e 'amante'. Grazie alla tecnica della *breuiatio*, la parola *amante* consente di comprimere in quell'unico termine la parte della novella che narra l'innamoramento dei due giovani (§ 5), per concentrarsi sui fatti capitali del resto della storia: uccisione; visione; dissotterramento; sottrazione; morte della protagonista. ~ *in sogno*: il sogno rivelatore è frequente nella letteratura medievale e nello stesso B. (*Filocolo*, IV 74; *Comedia*, XXXV 84 ss.; *Filostrato*, VII 23 ss.; *Trattatello*, I 16 s.; 185 s., 208 ss.; *D.*, IV 6, IX 7, oltre l'*Amorosa Visione* e il *Corbaccio*); si veda Balestrero 2009. ~ *sia sotterato*: congiuntivo non casuale: suggerisce che Lisabetta non sapeva della morte dell'amato e quindi tanto meno della sua sepoltura. ~ *sotterato ... disotterra*: la *figura etymologica* sottolinea due dei momenti-chiave della novella. ~ *dissotterra la testa*: prima, però, dovrà spicarla dal busto, particolare omissso sia per brevità, sia (forse) per opportunità. ~ *testo*: vaso di terracotta, in evidente paronomasia con *testa*, nome d'identico etimo; come si capisce fin d'ora, il

[2] Finita la novella d'Elissa e alquanto dal re commendata, a Filomena fu imposto che ragionasse; la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

[3] -La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sí alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa; e a ricordarmi di quella mi tira Messina poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

[4] Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano; e avevano

giuoco di parole è ricco di significati nascosti (come la testa nel testo). ~ *quivi sí*: sopra il vaso. ~ *per una grande ora*: a lungo. ~ *gliete*: invariabile (qui per *glielo*). ~ *Rubrica*: parola omessa da Branca.

2. RACCORDO. Comma all'insegna della compassione e dei pietosi sospiri, elementi normali dell'elegia, che qui però ha piuttosto la cifra del patetismo. Con la parola *compassione* inizia un *fil rouge* di pietà, che lega questa alla precedente novella: in questo comma, appunto, *compassione*, poco dopo *pietoso sospiro*, nel comma seguente *men pietosa*; invece nel resto del racconto leggeremo solo una volta l'avverbio *pietosamente* (al § 11, dove significa 'in modo da destar pietà'). È come se Filomena accumulasse tutta la pietà prima di iniziare e poi narrasse in modo distaccato, lasciando trapelare il dolore e lo strazio dall'oggettività tragica del racconto. ~ *alquanto dal re commendata*: ricevute una serie di lodi da parte di Filostrato. ~ *pietoso sospiro*: cf. anche i *pietosi sospiri* di IV Introd. 32.

3. PREAMBOLO. *graziose*: cf. I Introd. 2. ~ *genti di sí alta condizione*: personaggi di così alto rango (i re di Sicilia e Tunisi). ~ *di quella*: della storia di Lisabetta; il pronome *quella* si riferisce alla parola *novella*, che indica qui la vicenda, non la forma letteraria in cui è calato il racconto. ~ *mi tira Messina*: mi spinge la citazione della città di Messina; la scelta della narrazione è dettata, come altre volte nel *D.*, da un'associazione di memoria. ~ *l'accidente*: il tragico evento.

4-5. PRIMA PARTE, divisibile in due momenti: presentazione delle *dramatis personae* (§ 4 e parte del 5) e innamoramento (il resto del § 5).

4. *tre*: numero che ha, almeno in certi contesti, valenza folclorica. Ma in questo caso, come in quello dei due fratelli usurai di I 1, si tratta di attori quasi indistinguibili per un unico attante (di loro non si dà alcuna descrizione fisica, né si dichiara il nome): anche qui, come nella prima novella, la presenza d'una pluralità di personaggi permette un più fluido sviluppo dell'azione. ~ *giovani*: tutti i personaggi del racconto sono giovani, il che rende più dura la rappresentazione dei rapporti umani e più angoscioso l'esito della vicenda. ~ *e mercatanti*: di professione mercanti. Sulla presenza, nei secoli XIII e XIV, di gruppi mercantili sangimignanesi a Messina informa efficacemente Branca. ~ *uomini*: la specificazione, in apparenza sovrabbondante, vuol dire che a ereditare erano stati solo loro, non la sorella, di cui la narratrice parlerà subito dopo. ~ *rimasi*: la frase insinua il sospetto che la ricchezza sia solo ereditata e non costruita anche con il loro sforzo (cf. pure il § successivo). ~ *una loro sorella*: normale, nella lingua antica, l'uso dell'articolo indeterminativo seguito da possessivo per indicare un individuo unico e non uno fra tanti (cf. V 4.4: «d'una sua donna chiamata madonna Giacomina»); qui la sorella è una sola. ~ *Elisabetta*: alterna con *Lisabetta*. ~ *bella e costumata*: qualità topiche (*Quondam*), sono gli stessi attributi della figlia del re di Tunisi (IV 4.5). ~ *bella*: l'asciuttezza del racconto riduce la *descriptio puellae* (descrizione della bellezza della donna) a quest'unico aggettivo. ~ *che che se ne fosse cagione*: la reticenza, mentre sembra togliere importanza alla cosa, la mette in evidenza in modo allarmante. La situazione ricorda vagamente quella di Ghismonda (IV 1.4). Lisabetta, della quale ignoriamo quanti anni abbia, è comunemente *matura viro*, cioè in età da marito.

una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata, la quale, che che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano.^[5] E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in uno lor fondaco un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva, il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo piú volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente a piacere; di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori, incominciò a porre l'animo a lei; e sí andò la bisogna che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi, fecero di quello che piú desiderava ciascuno.^[6] E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo e di piacere, non seppero sí segretamente fare che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse. Il quale, per ciò che savio giovane era, quantunque molto noioso gli fosse a ciò sapere, pur, mosso da piú onesto consiglio, senza far motto o

5. *in un lor fondaco*: analogamente a *una loro sorella* del § 4, non significa che avessero piú di un mazzino (*fondaco*). ~ *un giovinetto*: il diminutivo non indica necessariamente che fosse piú giovane dei tre fratelli. ~ *pisano*: pur in ambiente siciliano, la partita si svolge tutta fra toscani. ~ *Lorenzo*: nome che rimanda a quello di San Lorenzo martire; se la morte è diversa, nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze Lorenzo è il custode del tesoro della Chiesa, come il giovinetto pisano è l'amministratore dei tre fratelli; inoltre il destino di entrambi è legato a una pianta: all'alloro quello del martire, al basilico quello del personaggio boccacciano. Infine *Lorenzo* forma allitterazione iniziale con *Lisabetta*, come *Guiscardo* con *Ghismonda*. ~ *i lor fatti guidava e faceva*: sovrintendeva ai loro affari e li realizzava; era l'amministratore dell'impresa commerciale. I tre fratelli appartengono a una classe mercantile benestante ma oziosa. ~ *assai bello... leggiadro molto*: descrizione non molto diversa da quella di *Lisabetta*. ~ *guatato*: guardato fissamente e con intenzione. Seduzione senza parole, ma fatta di soli sguardi. ~ *stranamente*: straordinariamente, moltissimo. ~ *lasciati suoi altri innamoramenti di fuori*: troncando alcune relazioni fuori di Messina (o fuori dell'ambiente nel quale lavorava). ~ *bisogna*: faccenda. ~ *igualmente*: l'uguaglianza, in fondo, è indizio della legittimità del loro amore. ~ *assicuratisi*: sentendosi sicuri; cf. II 6.36. ~ *fecero di quello... ciascuno*: casta allusione a un rapporto carnale.

6-9. SECONDA PARTE, divisibile in due momenti: scoperta della tresca (§§ 6-7) e omicidio (§§ 8-9).
6. *buon tempo*: cf. IV 6.17, VIII 9.10 ecc. ~ *non seppero sí segretamente fare*: non riuscirono ad agire con la sufficiente circospezione in modo da evitare. ~ *che il maggior de' fratelli*: solito *che* ripetuto dopo inciso; la precisazione (*il maggior*) forse fa riferimento alla maggior responsabilità di cui il piú anziano dei fratelli è investito. ~ *accorgersene... accorgesse*: il poliptoto, riferendosi a soggetti diversi, unisce nel lessema i due personaggi e al tempo stesso ne divarica, nella morfologia, i comportamenti. *Accorgersi* è uno dei verbi tematici: cf. anche *accorto* (§ 5), *se n'accorse* (§ 8), *ci siamo accorti* (§ 20) e *accorgendosene* (§ 20). ~ *savio*: l'aggettivo, che può apparire strano nel contesto del racconto, allude forse alla prudenza del fratello, che non agisce prima di essersi consultato con gli altri. ~ *molto noioso gli fosse*: gli provocasse un gran dolore. ~ *a ciò sapere*: il fatto di sapere ciò (la soggettiva è introdotta da *a*; Ageno 1964, p. 224 ss.). ~ *piú onesto consiglio*: come il precedente *savio*, indicherà la decisione prudente di lasciar passare del tempo prima d'intervenire. ~ *senza far motto o dir cosa alcuna*: senza fiatare o parlare, iterazione praticamente sinonimica; l'abbinamento di *motti* e *parole* non è infrequente: cf. per es. IX 1.14 e «Qui con risa e con dolci parole, | con lieti motti e con ragionamenti» (*Filostrato*, II 35.1-2). ~ *rivolgendo*: meditando. ~ *trapassò*: passò la notte.

dir cosa alcuna, varie cose fra sé rivolgendo intorno a questo fatto, infino alla mattina seguente trapassò. ^[7] Poi, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò; e con loro insieme, dopo lungo consiglio, diliberò di questa cosa, acciò che né a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse, di passarsene tacitamente e d'ingnersi del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa infino a tanto che tempo venisse nel quale essi, senza danno o sconcio di loro, questa vergogna, avanti che più andasse innanzi, si potessero torre dal viso. ^[8] E in tal disposizion dimorando, così cianciando e ridendo con Lorenzo come usati erano, avvenne che, sembianti facendo d'andare fuori della città a diletto tutti e tre, seco menaron Lorenzo; e pervenuti in un luogo molto solitario e rimoto, veggendosi il destro, Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva, uccisono e sotterrarono in guisa che niuna persona se n'accorse; ^[9] e in Messina tornatisi dieder voce d'averlo per loro bisogno mandato in alcun luogo; il che leggiermente creduto fu, per ciò che spesse volte eran di mandarlo da torno usati. ^[10] Non tornando Lorenzo e Lisabetta molto spesso e sollecitamente i fratei domandandone, sí come colei a cui la dimora lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto instantemente, che

7. *di questa cosa*: a proposito di questa cosa. ~ *né a loro né alla sirocchia*: i tre fratelli pensano «saviamente» all'onore dell'intera famiglia, sorella (*sirocchia*) compresa. ~ *passarsene tacitamente*: passar tutto sotto silenzio. ~ *ingnersi... nel quale*: far finta di non aver visto né saputo nulla, in attesa del momento in cui. ~ *sconcio*: grave fastidio. ~ *di loro*: di tutti e quattro.

8. *in tal disposizion dimorando*: fermi in tale decisione. ~ *cianciando*: chiacchierando. ~ *avvenne che*: come di consueto, indica uno snodo del racconto. ~ *sembianti facendo*: facendo finta; continua l'isotopia (ricorrenza di unità di significato che assicurano omogeneità semantica al testo) della finzione nel comportamento dei fratelli (cf. *ingnersi* al § 7). ~ *solitario e rimoto*: altra iterazione sinonimica, particolarmente gradita a B.; il corpus dell'OVI registra due casi dal *D.* (qui e a II 6.10), entrambi riferiti a *luogo*, e uno dal *Trattatello* (52.25, riferito a persona), più tre ricorrenze d'altri autori trecenteschi. ~ *veggendosi il destro*: vedendo che si offriva loro l'occasione. ~ *uccisono e sotterrarono*: punto di massima asciuttezza del racconto e avvio d'un macabro balletto: Lorenzo è sotterrato (§ 8) e dissotterrato (§ 15), la sua testa di nuovo sotterrata nel testo (§ 17), dissotterrata (§ 21) e ancora sotterrata (§ 22). ~ *niuna persona se n'accorse*: per il verbo cf. § 6; qui il soggetto è il coro dei personaggi di contorno (torneranno al § 19).

9. *dieder voce*: sparsero la voce. ~ *leggiermente*: facilmente. ~ *da torno*: in giro (per commissioni).

10-13. TERZA PARTE: visione.

10. *Non tornando... domandandone*: anche il chiasmo unisce i nomi e allontana le azioni. ~ *sollecitamente*: con premura; forma omoteleuto con il successivo sinonimo *instantemente* (con insistenza). ~ *la dimora lunga gravava*: il lungo ritardo riusciva penoso. ~ *avvenne un giorno che*: altro punto di svolta. ~ *domandandone*: la ripetizione dell'identica forma contribuisce a rendere il senso d'angoscia della richiesta; *domandare* è il verbo che esprime il rapporto essenziale tra Lisabetta e i suoi fratelli (cf. cappello introduttivo): poco dopo avremo ancora *domandi* e *domanderai* (§ 10), *domandarne* (§ 11) e, verso la fine della novella, *domandava* (§ 20), *adimandare* (§ 21), *adimandando* (§ 23). ~ *che (l'uno)*: usuale ripetizione di *che* dopo inciso. ~ *l'uno dei fratelli*: non importa quale (cf. *supra*, § 6).

l'uno de' fratelli disse: «Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo che tu ne domandi cosí spesso? Se tu ne domanderai piú, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene». ^[11] Per che la giovane dolente e trista, temendo e non sappiendo che, senza piú domandarne si stava, e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse; e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva e senza punto rallegrarsi, sempre aspettando si stava. ^[12] Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo» che non tornava ed essendosi alla fine piagnendo adormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno, pallido e tutto rabuffato e co' panni tutti stracciati e fracidi: e parvele che egli dicesse: ^[13] «O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'atristi e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso piú ritornarci, per ciò che l'ultimo dí che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisono». E disegnatole il luogo dove sotterato l'aveano, le disse che piú nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve. ^[14] La giovane» destatasi, e dando fede alla visione, amaramente pianse. Poi la mattina levata, non avendo ardire di dire alcuna cosa a' fratelli, propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel sonno l'era paruto. ^[15] E avuta la licenzia d'andare alquanto fuor della terra a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata e tutti i suoi fatti sapeva, quanto piú tosto poté là se n'andò; e tolte via foglie secche che nel

11. *dolente e trista*: altra iterazione quasi sinonimica (addolorata e infelice), peraltro molto comune nella letteratura del Due-Trecento. ~ *temendo e non sappiendo che*: geniale introspezione: il senso di timore è indefinito; cf. anche II 5.70 e IV 6.18 e altri luoghi boccacciani. ~ *ne venisse*: abituale particella espletiva (*ne*) col verbo *venire*. ~ *alcuna volta con molte lagrime*: inizia qui, e procederà in crescendo, il tema delle lagrime, che si tradurrà in una vera e propria isotopia. ~ *lunga dimora*: in chiasmo col *dimora lunga* del § 10; la figura retorica serve a imprigionare il personaggio nell'attesa dell'amato. ~ *senza punto rallegrarsi*: senza trovare ragioni di allegria in nessun'altra cosa.

12. *Avvenne... che*: cf. §§ 8 e 10. ~ *pianto... piagnendo*: il *Leimotiv* delle lagrime (cf. § 11) è sottolineato da figure retoriche, qui dal poliptoto. ~ *l'apparve... fracidi*: Lorenzo «ha l'aspetto d'un risuscitato, e porta in tutta la persona le tracce della lotta mortale, che prima non era stata descritta ed ora s'intravede» (Momigliano). B. ricorre a una tecnica narrativa raffinata, grazie alla quale, senza farlo vedere, il novellatore colma una lacuna narrativa precedente (una sorta di «analessi occulta»): Lorenzo rivelerà sí all'amata il suo omicidio, ma non i modi, che vanno desunti da questa breve descrizione. ~ *nel sonno*: in sogno (cf. § 1). ~ *rabuffato*: scarmigliato. ~ *fracidi*: nota realistica, apparentemente inutile, che invece permette di collegare i due personaggi (Lorenzo e Lisabetta) anche nell'isotopia dell'umido, del bagnato.

13. *fieramente*: implacabilmente. ~ *ritornarci*: ritornare qui, nel mondo, da te; cf. IV 2.19 nonché *If VIII 96*. ~ *disegnatole*: mostratole (cf. § 1, *mostrale*).

14-18. QUARTA PARTE, divisibile in due momenti: dissotterramento (§§ 14-16) e vagheggiamento (§§ 17-18 e parte del 19).

14. *propose*: decise. ~ *volere*: verbo espletivo.

15. *alquanto fuor della terra*: un po' fuori della città, fuori porta. ~ *a diporto*: fa *pendant* con *a diletto* del § 8, instaurando un parallelismo fra le due uscite da Messina. ~ *d'una... sapeva*: una donna (una fante-

luogo erano, dove men dura le parve la terra quivi cavò; né ebbe guari cavato, che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto; per che manifestamente conobbe essere stata vera la sua visione.^[16] Di che piú che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi non era da piagnere, se avesse potuto volentier tutto il corpo n'avrebbe portato per dargli piú convenevole sepoltura; ma veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto la testa, e quella in uno asciugatoio involuppata, e la terra sopra l'altro corpo gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartí e tornossene a casa sua.^[17] Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo di questi ne' quali si pianta la persa o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sú la terra, sú vi piantò parecchi piedi di bellissimo basilico salernetano, e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci o delle sue lagrime non innaffiava giammai.^[18] E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina, e quello con tutto il suo desiderio vagheggiare, sí come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.^[19] Il basilico, sí per lo lungo e continuo studio, sí per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta che

sca) che aveva accompagnato altre volte Lisabetta e Lorenzo e conosceva la loro storia d'amore. Altro particolare realistico: Lisabetta è una giovane nubile sottomessa alla potestà dei fratelli (Quondam) e anche le altre volte che avrà chiesto il permesso di andare fuori porta, per trovarsi con Lorenzo, si sarà portata appresso la donna; questo dettaglio tornerà utile alla costruzione della novella (cf. § 16). ~ *guari*: molto. ~ *in niuna cosa... corrotto*: intatto, che non aveva iniziato a subire il processo di decomposizione (elemento con sfumature "miracolose", che si trova in vari racconti pii; cf. il cappello introduttivo). ~ *conobbe*: si rese conto; forma poliptoto col successivo *conoscendo* (§ 16).

17. *tutta con le sue lagrime... dandole*: si comporta come Ghismonda (IV 1.55). ~ *un grande e un bel testo*: si noti la ripetizione superflua dell'articolo. Cf. § 1. ~ *persa*: maggiorana (la maggiorana compare anche nella canzone "siciliana"). ~ *la vi*: ve la (normale ordine dei pronomi atoni). ~ *piedi*: gambi, cespi (e, per sineddoche, piante). ~ *basilico salernetano*: dovrebbe essere *selemontano* (come si legge nella canzone) o *silermontano*; forse si tratta di corruzione popolare (Branca), forse è deformazione voluta da B. per collegare il basilico alla scuola salernitana, magari spinto dal fatto che Salerno è ben presente nella IV giornata (novelle 1 e 10) e altrove (II 4 e VIII 10). ~ *da niuna... giammai*: non innaffiava mai il basilico con altro liquido che non fosse acqua di rose, acqua di fiori d'arancio (profumi molto usati, cf. VIII 10.18) o le sue stesse lagrime (quindi tutti liquidi "nobili").

18. *con tutto il suo desiderio vagheggiare*: immagine intrisa di folle erotismo. ~ *sopr'esso andatasene*: chinandosi sul vaso di basilico.

19-22. QUINTA PARTE: sottrazione (il primo periodo del comma 19 appartiene alla parte precedente).

19. *lungo... studio*: cure lunghe e assidue. ~ *la grassezza... corrotta*: la fertilità della terra concimata dalla testa in decomposizione. ~ *servando... continuo*: tenendo continuamente questo comportamento.

dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto. E servando la giovane questa maniera del continuo, piú volte da' suoi vicini fu veduta, ^[20] li quali, maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti, il disser loro: «Noi ci siamo accorti che ella ogni dí tiene la cotal maniera». Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo. Il quale non ritrovando ella con grandissima istanzia molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò, né altro che il testo suo nella infermità domandava. ^[21] I giovani si maravigliavan forte di questo adimandare e per ciò vollero vedere che dentro vi fosse; e versata la terra, videro il drappo e in quello la testa non ancora sí consumata che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei esser quella di Lorenzo; ^[22] di che essi si maravigliaron forte e temettero non questa cosa si risapesse: e sotterrata quella, senza altro dire, cautamente di Messina uscitisì e ordinato come di quindi si ritraessono, se n'andarono a Napoli. ^[23] La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adi-

~ *vicin*: il coro di personaggi anonimi, anche loro "autorizzati" dal narratore a parlare (§ 20). ~ Per quanto riguarda l'esposizione del vaso di basilico alla finestra, che notificherebbe la disponibilità della vergine al matrimonio (cf. il cappello introduttivo), anche qui si assiste a una deviazione: la grasta che lo contiene, insieme con la testa di Lorenzo, indica in effetti l'impossibilità del ricongiungimento con l'essere amato.

20. *della sua guasta... fuggiti*: del fatto che la bellezza di Lisabetta era sfiorita e (diventata pelle e ossa) gli occhi erano così infossati che parevano fuori dalle orbite. Descrizione minimalista, come la *descriptio puellae* del § 4: l'opposizione tra bellezza e bruttezza, nello stesso soggetto a distanza di tempo, richiama la rappresentazione di Santa Maria Egiziaca (avvenente giovane meretrice prima e poi anziana eremita imbruttita dalle privazioni) nei testi agiografici e nei poemetti a lei dedicati. ~ *accorgendosene*: rendendosi conto (che era vero); cf. § 6. ~ *avendonela... giovando*: avendola rimproverata per il suo comportamento, ma senza successo. ~ *con grandissima istanzia... richiese*: ripete, con varianti, la situazione del § 10. ~ *domandava*: nuovo poliptoto con *adimandare* del § 21.

21. *maravigliavan*: cf. il cappello introduttivo. ~ *consumata*: decomposta.

22. *maravigliaron*: altro poliptoto con *maravigliavan* del § 21. ~ *temettero non*: solita costruzione latineggiante coi *verba timendi*: temettero che si risapesse. ~ *cautamente... Napoli*: la fuga dei fratelli è da confrontare con quella di Guglielmo Rossiglione (IV 9.24), timoroso «de' paesani e del conte di Proenza», mentre la triangolazione Toscana-Sicilia-Napoli ricorda quella Perugia-Palermo-Napoli della bella ciciliana di Andreuccio (II 5). ~ *ordinato come di quindi si ritraessono*: organizzato il modo per abbandonare Messina.

23-24. CONCLUSIONE: morte ed epilogo.

23. *restando*: cessando. ~ *piagnere*: ennesimo poliptoto (con *piagnendo*). ~ *pure*: continuamente. ~ *Ma poi... si canta*: anche questa fine è da confrontare con quella della novella IV 9: qui la tragica vicenda è la fonte d'ispirazione di una canzone per un anonimo poeta, lì la pietà degli abitanti della contrada porta alla sepoltura degli amanti, sul cui monumento vengono posti dei versi «significanti quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte» (§ 25).

mandando, piagnendo si morì; e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

[24] Quale esso fu lo malo cristiano,
che mi furò la grasta, *et cetera*.

Bibliografia

- Agno Brambilla, F. (1964), *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Balestrero, M. (2009), *L'immaginario del sogno nel «Decameron»*, Roma: Aracne.
- Baratto, M. (1982), «Struttura narrativa e messaggio ideologico», M. Lavagetto (ed.), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma: Pratiche, pp. 29-47.
- Branca, V. (1976), *G. Boccaccio, Decameron*. Ed. crit. secondo l'autografo hamiltoniano [a c. di V. B.], Firenze: Accademia della Crusca.
- Branca, V. (1980), *G. Boccaccio, Decameron*, a c. di V. B., Torino: Einaudi.
- Coluccia, R. (1975), «Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina», *Medioevo Romanzo* 2, pp. 44-153.
- D'Agostino, A. (ed.) (2010), *G. Boccaccio, La novella di ser Cepparello. Decameron, I 1*, Milano: LED.
- D'Agostino, A. (2014), «Gli occhi di Lisabetta (*Decameron* IV 5)», in P. Canettieri - A. Punzi (ed.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, voll. I, pp. 703-720.
- D'Agostino, A. (2016), «La virtù nascosa nelle parole». Saggio di un nuovo commento al *Decameron: la novella I 7*», in C. F. Blanco Valdés - A. Domínguez (eds.), *Madonna à 'n sé vertute con valore. Estudios en homenaje a Isabel González*, Universidad de Santiago de Compostela - Universidad de Córdoba, pp. 167-179.
- Fiorilla, M. (ed.) (2011), *G. Boccaccio, Decameron*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Getto, G. (1958), *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino: Petrini.
- Hernández Esteban, M. (ed.) (1994 [2011⁹]): *G. Boccaccio, Decamerón*, Madrid: Cátedra.
- Marchesi, S. (1999), «Lisabetta e Didone: una proposta per *Decameron* IV.5», *Studi sul Boccaccio* 27, pp. 137-147.

24. Chi fu la malvagia persona che mi rubò il vaso da fiori ecc. Nel senso generico di 'persona' la parola *cristiano* sembra usata qui per la prima volta (cf. TLIO). *Grasta* è meridionalismo (siciliano e calabrese). La canzone è leggibile in Coluccia 1975.

- Momigliano, A. (1924 [1964⁴]), *Il Decameron* [49 novelle commentate da A. M., a c. di E. Sanguineti], Torino: Petrini.
- Natali, G. (2009), «Lisabetta da Messina o dell'elegia», in G. Natali - P. Stoppelli (ed.), *Studi di letteratura italiana in memoria di Achille Tartaro*, Roma: Bulzoni, pp. 133-151.
- Picone, M. (2001), «La "ballata" di Lisabetta (IV.5)», in Peter Wunderli *et al.* (eds.), *Ita-lica-Retica-Gallica: studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, Tübingen-Basel: Franke, pp. 311-330 [poi in Id. (2008), *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a c. di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna: Longo, pp. 215-234].
- Quondam, A.- M. Fiorilla - G. Alfano (eds) (2013), *G. Boccaccio, Decameron*, Milano: BUR.
- Rossi, A. (ed.) (1977), *G. Boccaccio, Il Decameron*, Bologna: Cappelli.
- Sanguineti, E. (1993), *Gazzettini*, Roma: Editori Riuniti.
- Segre, C. (1982), «I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio», in M. Lavagetto (ed.), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma: Pratiche, pp. 75-85.
- Singleton, Ch. S. (ed.) (1955), *G. Boccaccio, Il Decameron*, Bari: Laterza.
- Singleton, Ch. S. (ed) (1974), *G. Boccaccio, Decameron*, ed. diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Terzoli, M. A. (2001), «La testa di Lorenzo: lettura di *Decameron* IV,5», *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. extraordinario, pp. 193-211.
- Tufano, I. (2007), «"Qual esso fu lo malo cristiano". La canzone e la novella di Lisabetta (*Decameron*, IV. 5)», *Critica del testo* 10/2, pp. 225-239.

La flor, el caballo y el amigo. El sincretismo armónico del *Cancionero del rey Don Denis*

GIMENA DEL RÍO RIANDE
SECRET-IIBICRIT, CONICET (Buenos Aires)

Para las almas generosas todas las tareas son nobles.

1. Lo sincrético armónico en el *Cancionero del rey Don Denis*

Con la lucidez y el didactismo que la caracterizan, y con el fin de acercarse al *sincretismo armónico*¹ del que es ejemplo la cantiga de amigo *Levantous' a velida* (B569, V172), Mercedes Brea nos regaló una de las mejores descripciones del *Cancionero del rey Don Denis* (= *CDD*):

É de todos coñecido que o *Cancioneiro de Don Denis* representa en certo modo —tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda a produción trobadoresca

1 Como concepto aplicado a la literatura, véase el fundamental trabajo de Richthofen (1981). Abordé este fenómeno desde la noción de transculturación en el *CDD* en Río Riande (2010, I: 251-255).

(non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval (Brea 2000: 139).

En el *CDD* el maridaje de la práctica compendiadora y la voluntad de renovación en la hora tardía de la lírica trovadoresca, a través la hibridación de motivos románicos, gallego-portugueses o propiamente *dionisinos* que se solapan y desdibujan, hace aún más evidente lo sincrético armónico que Brea señalaba para la famosa reelaboración regia del alba románica y que, en muchos sentidos, puede extenderse a la cantiga de amigo que de aquí en adelante nos ocupará, *Amad' e meu amigo* (B570, V173).

La pieza se transmite en los apógrafos coloccianos a continuación de la antes mencionada, en la zona dedicada al género de amigo del *CDD*², sin más errores que los que habitualmente hacen a las piezas paralelísticas de metro breve con estribillo y *leixaprén*:

- | | |
|-----|--|
| I | Amad' e meu amigo,
valha Deus,
vedela frol do pinho,
e guisade d' andar. |
| II | Amigu' e meu amado,
valha Deus,
vedela frol do ramo,
e guisade d' andar. |
| III | Vedela frol do pinho,
valha Deus,
selad' o baiosinho,
e guisade d' andar. |
| IV | Vedela frol do ramo,
valha Deus,
selad' o bel cavalo,
e guisade d' andar. |

2 La sección de cantigas de amor de Don Denis comienza en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (B) en el folio 111r y finaliza en el 124r, donde se inicia el corpus de amigo, que termina en el 133v. En el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V) las cantigas de amor lo hacen del 7r al 20v, donde se da comienzo al corpus de amigo, que se cierra en el 39r. El grupo de composiciones de escarnio es transmitido solo por B entre los folios 320v-322v.

V Selad' o baiosinho,
valha Deus,
treidevos, ai amigo,
e guisade d' andar.

VI [Selad' o bel cavalo,
valha Deus,
treidevos, ai amado,
e guisade d' andar.]

(Rio Riande 2010, II: 1565)

2. El sincretismo de lo románico y lo gallego-portugués

Una lectura rápida del texto, guiada por su estructura versal y algunos términos clave para el género, nos indicaría que estamos ante una típica cantiga de amigo denominada por la crítica especializada como de tipo tradicionalista o popularizante. De acuerdo a sus rasgos formales, podríamos considerarla parte de un corpus delimitado *a posteriori* y compuesto por unas cuarenta y cuatro piezas que se construyen en *cobras alternativas* con *refrán*, paralelismo y *leixaprén*³, y donde cuatro de estas utilizan, además, estribillo intercalar, un recurso menos abordado por los gallego-portugueses y más querido por los *trouvères*: *Eu velida non dormia* (B829, V415), de Pedr' Eanes Solaz, *Jus' a lo mar e o rio* (B1157, V759), de Johan Zorro, y *Levantous'...* y la pieza que aquí traemos, del rey Don Denis. Así y todo, los esquemas rimáticos de estas dos últimas no se documentan en la lírica *d'oïl*; tampoco los hallamos en las *Cantigas de Santa María* y resultan dos *unica* en los cancioneros profanos gallego-portugueses. Muy similares, ambos se construyen métricamente sobre versos breves, de entre siete y tres sílabas: a6' B5' a6' C3' B5', para el primer caso, a6' B3 a6' C6, para el segundo⁴.

3 El único caso que parece contradecir la unión de la forma paralelística con estribillo y el *leixaprén* es el de la cantiga de amigo de maestría *Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!* (B1135, V726) de Bernal de Bonaval. De este conjunto de cantigas solo dos son de amor.

4 Don Denis usó el *refrán* intercalar en otras siete cantigas de amigo con diferente estructura estrófica y versal: *Levantous' a velida* (B569, V172), *O voss' amig', amiga, vi andar* (B574, V178), *Quisera vosco falar de grado* (B585, V188), *Ai fals' amigu' e sen lealdade* (B595, V198), *Amiga, quen vos ama* (B598, V201), *Amigo, pois vos non vi* (B599, V202), *Non sei og', amigo, quen padecesse* (B604, V207).

También coinciden en la hibridación de rimas asonantes⁵ —habituales en el ámbito de la lírica tradicional— con las más cortesanas rimas consonantes.

Este encuentro sincrético de formas métrico-rimáticas ajenas a la lírica gallego-portuguesa con artificios compositivos propios de esta tradición se constata asimismo en la semántica de la cantiga. Es destacable, a pesar de la marca de género que aportan los términos, lo inusual de la estructura del apóstrofe inicial *Amad' e meu amigo*. Se trata de un compuesto que, más allá de no hallarse en otro texto del corpus de amigo, pone en primer lugar el término *amado*⁶, cuando es sabido que este funciona siempre como el segundo en los característicos pares rimáticos sinonímicos *amigo/amado*, tal y como luego sucede en los terceros versos de las últimas dos estrofas de la cantiga. No obstante, la distribución circular de estos vocablos como apóstrofes en las dos primeras coplas y como rimemas en las dos últimas, junto con lo acotado con respecto a la forma métrico-rimática de la pieza y sus rimas mixtas, intensifica su similitud con las canciones de danza románicas, sin dejar de apelar a los artificios propios del género de amigo.

Lo mismo puede apuntarse con respecto a ciertos ingredientes que igualmente colaboran con el carácter sincrético de la composición. Por un lado, la inusual construcción interjectiva *valha Deus*, del primer verso del *refrán*, no se constata en verso alguno de la tradición lírica gallego-portuguesa profana o mariana, donde es frecuente la más extensa *se Deus me valha* y sus reelaboraciones. Junto con ello, el hecho de no estar esta acompañada por el esperable y normativo complemento indirecto, deja inconcluso su sentido, pudiendo bien relacionarse así con los sentimientos de la amiga (el más esperable *Deus me valha*) o con la ventura de su amigo (*Deus vos valha*). Esta interjección de carácter coloquial acerca la cantiga del rey a canciones como *A la entrada del tens clar* (BEdT 461,012), donde la interjección *eya* juega a intercalarse entre los versos⁷. Finalmente, en lo que hace a la también inusual forma *treidevos* (*treide*, del verbo *traer*), es reseñable que su valor parece hibridar aquí el de *vīr* con valor de imperativo —atestado en unas diez composiciones de amigo de tipo paralelísticas⁸ y siempre en boca de la joven protagonista del género (Fernández Guiadanes *et al.*

5 Tímbicamente, muy similares: -i~a y -a~a, en *Levantous'*... y -i~o y -a~o, en *Amad'*...

6 El verso 1 en *BV*, «Amigue meu amigo», da cuenta de un simple error de copia que se constata en el apóstrofe de la estrofa II, «Amigue meu amado».

7 Lyons (en Vázquez Veiga 2003: 47) apunta a la improductividad de buscar un contenido proposicional y una perfecta gramaticalidad en interjecciones como ¡válgame Dios! y Knuutila (2004: 211) las clasifica como *emotional interjections*.

8 Y en el escarnio *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452, V1062), de Johan de Gaia.

1998: 201)— con el significado etimológico latino de *trahĕre*, ‘traer hacia sí’ (DLE, *traer*). Esta serie de formas extrañas a la norma gallego-portuguesa se continúa en el segundo verso del *refrán*, con otra expresión inédita en los cancioneros, *guisade d’ andar*. Rige así, tal y como en el castellano antiguo, el infinitivo para el verbo *guisar*, acompañado de la preposición *de*, con el sentido de ‘decidir, disponer, resolver’ (DLE, *guisar*), aquí adaptado al sentido de ‘marchar, emprender la marcha’.

Todas estas estructuras y términos, que desdibujan los límites de lo gallego-portugués y se integran en un espacio románico más amplio, se resignifican, a su vez, en la voz femenina que exhorta al amigo a emprender la marcha hacia ella. Estamos, en este caso, ante el perfil de una mujer fuerte y decidida (Fidalgo 1998: 193) que no es del todo común en el género de amigo⁹ y que hace que la “dialéctica de la actividad” en el texto resulte la contracara de la más frecuente relacionada con la tristeza de la joven por partida del amigo en la lírica gallego-portuguesa (Ron Fernández 1994: 115-134) y que, en última instancia, la del contexto opuesto al del alejamiento del poeta sufriente de su amada en los exordios primaverales de la lírica *d’oc y oíl*, *topos* este último que, como veremos en las líneas que siguen, resulta clave en la cantiga.

3. El sincretismo de lo románico, lo gallego-portugués y lo dionisino

La voz femenina habla imperativamente al amigo. Lo insta así a reparar en la *flor do pinho/flor do ramo*, a ensillar su *baio* *sinho*/ *bel cavalo* y emprender la marcha hacia ella.

Si bien las referencias a rocines y mulas pueblan las cantigas de escarnio¹⁰, los caballos no son parte del universo de amigo gallego-portugués. En el ámbito de la prosa portuguesa, el adj. *baio* aplicado al caballo se documenta en la en la *Cronica troyana*: «(...) trouxerō lle hu) *caualo bayo* despaña» (CORPUS, *bayo*)¹¹, resonando de

9 Marcando, de este modo, una diferencia con las cantigas en las que la muchacha desea (con pesar y cierta inseguridad) que regrese su amigo. Para más precisiones sobre temas y elementos característicos de la cantiga de amigo es referencia ineludible Brea-Lorenzo Gradín (1998). Para enmarcarla correctamente en ámbito románico sigue siendo imprescindible Lorenzo Gradín (1990).

10 En el *CDD*, tres cantigas de escarnio trabajan sobre los términos rocín, mula y sus equívocos: B1535, B1536, B1537.

11 Como bien recuerda Martínez Pereiro (1996: 119), un término similar al *baio* *sinho* de nuestra pieza, *mua baia*, se menciona únicamente en la cantiga de amor *A por que perço o dormir* (B960, V547) de Johan Airas y en el escarnio *Don Meendo, Don Meendo* (B474bis) de Alfonso X, aunque el sentido del proverbio de los versos «quen leva o baio, non leixa a sela», esto es, «Uno piensa el bayo y otro el que le ensilla» (NTLLE, *Diccionario* de 1780), no está presente en la frase de la cantiga dionisina,

algún modo en esta referencia el carácter sobrenatural del que da cuenta en la épica francesa con el nombre *Baiard* en el *Roman de Alexandre*, el *Renaud de Montauban* o en el cantar de los *Quatre fils Aymon* (van Dijk-Noomen 1995: 30, 46)¹². La reelaboración en la cantiga dionisina del nombre *Baiard* a través de un diminutivo que denota «valores como ‘aquele que é um *X* pequeno ou delicado’» (Pante s/d), *baiosinho*, hibrida este carácter mágico del animal de la épica francesa con un término propio del léxico portugués del rey¹³. El hábil procedimiento compositivo, que apunta a un sincretismo tal en el que los elementos se hallan tan fundidos que son difíciles de descubrir con una simple lectura¹⁴, se refuerza en el par sinonímico de *baiosinho*, *bel cavalo*, expresión que se documenta para la lírica gallego-portuguesa únicamente en esta pieza dionisina. *Bel cavalo* resulta asimismo de una poderosa intertextualidad con el elemento transpirenaico: lo encontramos en la forma *bel cheval* en textos como el mencionado *Guillaume de Dole* de Jean Renart: «Quant ele vit le *bel cheval*», en los *lais* de Marie de France: «Un *bel cheval* li ad doné» o en el *Roman de Horn* de Thomas: «Ne nul *bel cheval* n’ ai» (Vine Durling 1997: 128).

A estas imágenes importadas superpuestas en la figura del caballo se suma que el acto de ensillarlo no se relaciona directamente con las actividades que los enamorados desarrollan en las cantigas de amigo¹⁵. Apenas podría pensarse dentro del corpus de piezas en las que se menciona la partida del amigo a la *cas del-Rei* —10 cantigas,

selad o *baiosinho*. En otro orden de cosas, la correcta interpretación del término *bayo* proviene del latín *badius*, ‘rojo amarillento’ (Sobrinho 1775, XIII: 99), y no del blanco amarillento al que apunta el DLE en su entrada para el término (‘caballo o yegua de color blanco amarillento’), mal aconsejado por Covarrubias cuando explica que *bayo* es «(...) color, no embargante que comúnmente se escribe y se pronuncia con V, según su origen ha de ser porque los latinos le llamaban *balius color* (...)» (Riquer 1943: 185-186).

12 También en textos franceses como el *Roman de Berte* (Raynouard 19-- , I: 168), en el *Poème de Rhône* o el *Guillaume de Dole* de Jean Renart, entre muchos otros, encontramos múltiples referencias a los bayos (Mistral 1966, I: 209).

13 Según Martínez Pereiro (1996: 121), «O uso do diminutivo e da adxectivación positiva asociada ao animal reflicte nun desprazamento dos sentimentos da namorada». Otra interpretación del animal en Brea-Díaz-González Fernández (1984: 76).

14 De parte del receptor actual. Para el momento de *performance* trovadoresca este sincretismo bien puede entenderse en la recepción de «(...) un público de ‘entendedors’, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval» (Rossell 2000: 164).

15 Como es esperable, el verbo *selar* se documenta en textos en prosa de trasfondo artúrico o de tipo cronístico como la *Demanda do Santo Graal*, casi siempre acompañado por otro como *enfrear*: «foi-se enfrear seu cavalo e *seelou-o*», o la *Cronica Geral de 1344*: «et das guaças que lhe Deus deu (...) mandauos aqui duzentos caballos *sellados* et emfreados».

según Ron Fernández (1994: 120-121)— o con las huestes regias¹⁶. Entenderíamos, dentro de este contexto, en primer lugar, que el amigo dejaría la compañía del rey y los suyos para ir hacia su amada, pero lo más destacable sería aquí que el hecho de ser un hombre del rey y de poseer un caballo daría a nuestro amigo el carácter de caballero, una precisión en su estatus social que no es común en el género de amigo.

En síntesis, este regreso del amigo-caballero a la compañía de su amiga resulta una actividad infrecuente en el corpus de amigo que, sumada a la intertextualidad del *cheval baiard* y el *bel cheval* en los pares *baiosinho* y *bel cavalo*, colaboran con la construcción y la recepción sincrética de la cantiga, entre lo transpirenaico y lo gallegoportugués, situándola en un cruce genérico, entre la épica, la lírica y el *roman* a través del retorno de este caballero-amigo-(¿guerrero?) luego de ver la *frol do pinhol/frol do ramo*, elemento que, como fue adelantado, nos lleva a pensar en los exordios primaverales característicos de estos géneros.

La *frol do pinho* a la que el amigo-caballero recurre antes de emprender la marcha hacia su amada mantiene una relación intertextual marcada doblemente: por un lado, lo hace con las flores del verde pino de la cantiga dionisina *Ai flores, ai flores do verde pino* (B568, V171), y esta, a su vez, con, *Lanquan li jorn son lonc en may* (pc 262, 2; f 376: 8) de Jaufré Rudel. Como es ya sabido, con el fin de dar con el sentido de las *flores do verde pino*, Roncaglia (1984: 1-10) revisó las ramas de la tradición manuscrita del trovador de Blaja para dar con la lección *fors dels bel pis* ('flor del bello pino'), error por la flor del exordio primaveral occitano, *la flors d'albespis*¹⁷. La variante errónea de la que da cuenta la cantiga de Don Denis, trovador de «(...) un pays où le mot albespi est inconnu» (Roncaglia 1984: 8), se testimonia en otra pieza paralelística del género de amigo, *O anel do meu amigo* (B920, V507) de Pero Gonçalves de Portocarreiro, en el *verde pino*, se reelabora, a través de los mismos rimemas y rimas en esta pieza en la *frol do pinho*¹⁸. Así como, por su cronología, es difícil saber si la cantiga Pero Gonçalves de Portocarreiro precede o no a la para nosotros hoy mucho más famosa de Don

16 Esto solo sucede en dos cantigas, *Fois' o meu amigo d' aquí* (B83, V420), de Pero da Ponte, y *Dos que ora son na oste* (B556, V159), del rey Don Denis.

17 El eminente filólogo señaló entonces que: «En tout cas, les *flores do verde pino* semblent bien n'être autre chose qu'un déguisement des *flors d'albespi* traditionnelles dans la lyrique des troubadours: un déguisement qui reproduit justement la variante laquelle le *Chansonnier d'Urfé* a transformé les *flors d'albespis* de Jaufré Rudel en *fors dels bels pis*» (Roncaglia 1984: 5).

18 Los pares *verde pino/verde ramo* no solo se repiten además en *Ai, flores, ai, flores do verde pino* (B568, V171) y en una gran cantidad de canciones y romances de tipo tradicional portugueses (Aliete Galhoz 1995: 239).

Denis y a esta, no resulta descabellado pensar que la *frol do pinho* funciona aquí sincréticamente, en un perfecto proceso de transculturación, fusionando el elemento floral de los exordios primaverales líricos transpirenaicos y las flores de los (verdes) pinos dionisinas. La originalidad de este procedimiento compositivo radica en que el rey propone así un sincretismo ya no solo entre lo románico y lo gallego-portugués sino con su propia obra, subrayando su rol en la tradición lírica gallego-portuguesa como el trovador más prolífico y virtuoso, una característica que, de algún modo, puede leerse en esa cantiga-manifiesto que es *Proençaes soen mui ben trobar* (B524b, V127).

4. Conclusión

Afirmar que la flor del (verde) pino es la imagen más sincrética y original del *CDD* y que, de algún modo, a través de la singular característica de la piña, el trovador supera a los poetas que solo trovan no *tempo da frol* (B524b, V127)¹⁹, resulta una hipótesis tan arriesgada como atractiva; no mucho menos aventurada es la que se pregunta por la cercanía material de las piezas sobre las flores de los pinos, sorprendentemente separadas en el cancionero dionisino por la ya mentada *Levantous'*... Lo que queda claro es que ningún elemento —estructural o temático— parece funcionar de modo aislado en esta cantiga sino en una sutil sedimentación de diferentes sentidos posibles alimentados por tradiciones diferentes, en un sincretismo que puede hacerse extensivo a todo el *CDD*, un texto tan armónico como complejo para quienes desde lejos buscamos acercarnos a él.

Bibliografía

- Aliete Galhoz, M. (1995), «Mais Algumas Notulas em Torno Aos Contos de Trabalho de Tras-os-Montes», in M. Caspi (ed.), *Oral tradition and Hispanic literature: essays in honor of Samuel G. Armistead*, New York: Garland Publications, pp. 231-243.
- Brea, M. (2000), «Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo harmónico», in J. L. Rodríguez (ed.), *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións, tomo II, pp. 139-151.

19 Entendiendo la flor como transformación de la piña, en ese florecer mucho más extenso y duradero que la de la simple flor del arbusto (*aubéspine*).

- Brea, M. - J. M. Díaz de Bustamante - I. González Fernández (1984), «Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa», *Boletim de Filologia* 29, pp. 75-100.
- Brea, M. *et al.* (1996-), MedDB — *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa*, <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html> (30/12/2015)
- Brea, M. - P. Lorenzo Gradín (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo: Eds. Xerais de Galicia.
- Davies, M. - M. Ferreira (2006-), *Corpus do Português* (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX), <http://www.corpusdoportugues.org> (= CORPUS) (30/12/2015)
- Dijk, H. van - W. Noomen (1995), *Aspects de l'épopée romane: mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen: E. Forsten.
- Fernández Guadanes, A. - F. Magán Abelleira - I. Rodiño Caramés - M. Rodríguez Castaño - X. X. Ron Fernández - M. C. Vázquez Pacho (eds.) (1998), *Cantigas do Mar de Vigo. Edición 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.
- Fidalgo, E. (1998), «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», in *Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 189-212.
- Knuuttila, S. (2004), *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford: Clarendon Press.
- Lorenzo Gradín, P. (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez Pereiro, C. P. (1996), *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Lugo: A Nosa Terra.
- Mistral, F. (1830-1914), *Le poème du Rhône en xii chants; texte Provençal et traduction Française*, Paris: Lemerre.
- Pante, M. R. (s/d), «Abordagem dos morfemas derivacionais empregados nas cantigas d' amigo galego-portuguesas», *Revista Philologus* 14, www.filologia.org.br/revista/, (30/12/2015)
- Raynouard, F. J. M. (19--), *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues*, Heidelberg: Carl Winter, 5 vols.
- Real Academia de la Lengua Española (2015), *Diccionario de la Lengua Española. Edición del Tricentenario*, <http://dle.rae.es> (= DLE) (30/12/2015)
- Real Academia de la Lengua Española (2015), *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll> (= NTLLE) (30/12/2015)
- Richthofen, E. (1981), *Sincretismo literario: algunos ejemplos medievales y renacentistas*, Madrid: Alhambra.
- Río Riande, M^a. G. del (2010), *Texto y contexto. El Cancionero del rey Don Denis. Edición crítica, estudio y anotación filológica*, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols. [Tesis doctoral inédita].
- Riquer, M. (ed.) (1943), *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Horta.

- Ron Fernández, X. X. (1994), «*Ir-se quer o meu amigo d'aquí*. Dialéctica de una actividad», in E. Fidalgo - P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 115-134.
- Roncaglia, A. (1984), «*Ay flores, ay flores do verde pino*», *Boletim de Filologia* 19, II, *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, pp. 1-10.
- Rossell, A. (2000), «Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval», in Bagola, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*, Hamburg: Helmut Buske, pp. 149-156.
- Vázquez Vega, N. (2003), *Marcadores discursivos de recepción*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sobrino, F. (1775), *Nouveau Dictionnaire de Sobrino, françois, espagnol et latin...*, Amberes: Freres de Tournes, tomo XIII.
- Vine Durling, N. (1997), *Jean Renart and the art of romace: essays on Guillaume de Dole*, Florida: University Press of Florida.

Con la disculpa del *Codex Calixtinus*: de Erasmo a Lutero

JOSÉ MANUEL DÍAZ DE BUSTAMANTE

Universidade de Santiago de Compostela / Centro «Ramón Piñeiro»

Todo viaje implica un camino que recorrer; pero no todos los caminos son iguales: no es lo mismo *iter* (es decir, el viaje con itinerario y destino conocidos) que *error* (el viaje en cuanto tal, sin rumbo fijo y con destino incierto), y hay diferencia entre un viaje terrestre y uno marítimo: por tierra se puede «hacer camino al andar», pero por mar, sin rutas visibles, cualquier rumbo corre el peligro de convertirse en *error*. Esto es lo que significan los *adynata* del libro de los Proverbios¹.

Detrás de toda pesquisa filológica actúa siempre la curiosidad por la historia de las palabras y, en el caso de la peregrinación, no deberíamos esperar algo diferente. Tenemos *peregrinus*, tenemos *viator*, pero tenemos también *via*, *iter*, *error*. El *Liber sancti Iacobi* suele emplear, entre algún otro término aislado, *iter* y *via*: por supuesto, el de Santiago es un *iter* claro y determinado². Lleno de peligros y de tentaciones, de

1 Vulg. prov. 30, 18-19: «Tria sunt nimis difficilia mihi, et quattuor penitus ignoro: viam aquilae in caelo, viam colubri super petram, viam navis in medio mari et viam viri in adulescentula».

2 *Via* aparece empleado en todo el texto, y especialmente en el himno *Dum pater familias, Iacobus Gallicia/ opem rogat piam,/ plebe cuius gloria/ dat insignem viam/ ut precum frequentia/ cantet melodiam...* vv. 11-16 (fol. 222r), en la *Lectio III* hablando del camino a Padrón: *Ripe Saris et Huliae via...*, en las *Lectioes de traslacione beati Iacobi* (fol. 224r) y en uno de los dísticos de la *Visio cuiusdam Fucconis: In lacrimis mensuret iter mensura viarum...* (fol. 225r). Por lo demás, hay sólo tres o cuatro casos de

esfuerzos y de penurias, pero un *iter*, es decir, un viaje determinado a un lugar distante que implica un movimiento de cualquier tipo. Este *iter* puede aprovecharse de la existencia de una *via*, esto es, de un camino más o menos delimitado que lleva de un punto a otro, y por el que se circula a pie o en un vehículo, o a lomos de una cabalgadura. Y al pensar en un vehículo, pensamos en el verbo correlato *veho*, emparentado con *via*; pero también con *vexo*, esto es, ‘zarandear’ o ‘ajetrear’ en su sentido original y muy propio de los viajes «a la antigua».

Error no tiene, en el *Liber sancti Iacobi*, el sentido normal en latín de ‘movimiento errático’, sino el más actual de ‘equivocación’ o de ‘concepto equivocado’, y está frecuentemente relacionado con el área semántica de las creencias o de la capacidad de juicio: *supersticionis/ gentililitatis/ gentili/ muliebri/ hereticorum errore* (1:15; 3:1; 3:0; 1:16; 1:10 etc.). Un caso particular, especialmente sugerente, es el del término *trames*, que suele aparecer como expresión del camino recto, sin desvíos ni rodeos, como en el precioso

sic beatus apostolus, noue legis lator, rectissimus uiator, ad celum tramitem fidei
erexit, asperum iter planans, duros repellens lapides, tortuosam dirigens callem
diuinorumque preceptorum nodos agens in uirgultis iuxta eam, ut posteri apercius
ire mererentur, exiguum semitam latam fecit uiam itineri ueniencium post se

de 1:6 (fol. 28v) en el que aparece una notable acumulación de términos perfectamente especificados, que se puede comparar con «*Similis est etiam illi qui in deserto tramitem rectam requirit*» de 1:2 (fol. 17r), que evoca las dificultades de quienes han de surcar también los mares, o con la elaborada denominación misma del Camino de Santiago que se lee en «*per brachium dextrum illum de funere erigens, ut tramitem Iacobitanam cum parentibus suis uelociter incederet*» de 2:3 (fol. 143r). Recuerdo ahora la antífona de Henry Purcell, basada en el salmo 107 (*Confitemini Domino, quoniam bonus, quoniam in seculum misericordia eius*), sobre quienes se juegan la vida navegando: *They that go down to the Sea in Ships*³.

viator y uno o dos participios *vians*: *Pastor et panis positus vianti,/ quo viatores fragilis diete/ iustificemur*. en los sáficos del fol. 222v. Llamo así la atención sobre el hecho de que aparecen en textos poéticos, aunque lo normal es el uso «aséptico» que pasa del centenar de ejemplos. Su predominio frente a *iter* es abrumador: ciento y pico frente a 75 ocurrencias.

3 El texto que me interesa es Vulg. psalm. 107, 23-29: «*Qui descendunt in mare nauibus, facientes operationem in aquis multis, Ipsi uiderunt opera Domini, et mirabilia eius in profundo, Dixit, et excitatur spiritus procellae, et exaltati sunt fluctus eius, Ascendunt usque ad caelos, et descendunt usque ad abyssos, anima eorum in malis tabescit. Turbantur, et iactantur, sicut ebrius, et omnis sapientia eorum absorbetur, Et clamauerunt ad Dominum, cum tribularentur, et de angustiis ipsorum eduxit eos. Et statuit procellam in tranquillitatem, et siluerunt fluctus eius*». La historia de la composición de Purcell, muy dentro del espíritu del protestantismo precapitalista, se recoge por lo menudo en *The*

Una lectura sin prisa del libro quinto del *Liber sancti Iacobi* compostelano me hizo ver que había, realmente, un lado oscuro en el Camino poblado de ladrones, salteadores, asesinos, estafadores, pícaros y tentadoras al que los pobres peregrinos debían enfrentarse. Pronto me atrajo la honestidad con la que el autor de la Guía aconsejaba hacer tal o cual otro desvío para visitar las reliquias de tal o cual santo milagrero (inferior al Apóstol por supuesto, pero muy digno también) en el capítulo octavo del libro V, *De corporibus sanctorum que in itinere sancti Iacobi requiescunt, que peregrinis eius sunt visitanda* (*Liber sancti Iacobi* 1998: 241-250). Y recordé que, precisamente, por los mismos derroteros iba la condena protestante de la peregrinación «supersticiosa»⁴.

Realmente, el asunto que me interesa es tanto el del *homo viator* como el del *peregrinus*. Tengo en mientes el título famoso de Gabriel Marcel, pero debo prescindir aquí de toda *Metafísica de la esperanza*⁵, para ocuparme, más prosaicamente, de la dimensión terminológica (y para qué negarlo, también alegórica) que se esconde tras la voluntad de peregrinar. O de viajar⁶. En un luminoso prólogo de devoción al libro de un amigo, Gustavo Bueno observa que

Las ideas de *viaje* y de *camino* son ideas genuinamente antropológicas: ni los planetas, ni las plantas, ni siquiera los animales, ni los grandes simios, ni los homínidos, viajan, salvo por metáfora; ni tienen caminos, sino órbitas, trayectorias, rutas o

-
- Universal Magazine* (1777): 282. La tradición se mantiene viva: el texto latino del mismo salmo es la letra del *Canticum Calamitatis Maritimae* (1997), un oratorio coral en ocho partes del compositor finlandés Jaakko Mäntyjärvi. La clave estaba en que no era lo mismo arriesgarse a un viaje, máxime por mar, para negociar y buscar el sustento que para realizar una peregrinación *sub specie religionis*.
- 4 Está claro que en el Camino de Santiago hubo de todo, y que tanto los devotos católicos como más adelante los píos protestantes tuvieron que ser conscientes de la picaresca y de la degradación que se entremezclaban con la más cándida de las piedades. En el *Liber sancti Iacobi* hay un pasaje que me gusta especialmente porque conlleva un soplo de aire fresco y de realidad que no siempre han querido ser bien interpretados: me refiero a la vivacidad de *Clamabat namque more peregrinali, excelsa uoce: ¡deus, adiuuua, sancte Iacobe!* que vemos en 1:2 (fol. 17r). En Erasmo (1729):441-442 Ogygio cuenta el temor que, con razón, le inspira la costa del estrecho de Calais, y el abordaje de piratas de bajura especializados en esquilmar a los viajeros a punto de abordar las naves para cruzar al continente: la situación era tanto más grave cuanto que se tratara de *peregrini*. Nos hemos preguntado alguna vez ¿qué quiere decir, realmente, ese *more peregrinali*?
- 5 Marcel 2005: 19: «Referirnos al pasado es inevitablemente mirar lo que se presenta como un camino recorrido, es evocar a aquellos que nos han acompañado, que han hecho con nosotros tal parte del viaje. La idea de viaje, que no se considera habitualmente como dotada de un valor o alcance específicamente filosófico, presenta sin duda la inestimable ventaja de recoger en sí determinaciones que pertenecen a la vez al tiempo y al espacio; y valdría la pena investigar cómo se opera en ella semejante síntesis».
- 6 Biaggini 2007: 27: «... le cheminement terrestre implique une aliénation (“en ageno moramos”). En effet, comme tout pèlerin, l’homme vit ici-bas en étranger —étranger à ce qui l’entoure et étranger à lui-même—, ce qui comporte son lot de fatigue et de souffrances».

rutinas. Por otra parte, viaje y camino son indisolubles, como lo son el andar y el suelo en el que se apoya un pie después del otro. El viaje y el camino se reducen al círculo del ser humano (Bueno 2000:15).

Acerca de los móviles y anhelos de los peregrinos se ha escrito tanto que podría parecer una bobería seguir dando vueltas y más vueltas a unos asuntos que, desde el monumental estudio de Vázquez de Parga, Lacarra y Uría, o desde la síntesis puntual de García de Cortázar, han quedado sobremanera claros⁷.

Lutero sentía una preocupación tan grande por la impiedad que, según él, comportaba la costumbre de llevar a cabo peregrinaciones penitenciales, que critica a quienes las hacen en unas doscientas ocasiones, o más, a lo largo de su obra. Es bien sabido que en su proclama a la nobleza cristiana de la nación alemana pide a los príncipes que prohíban las peregrinaciones, así, de plano, por los graves perjuicios de tipo económico y civil que comportan a los individuos, a las familias y a la sociedad (Lutero 1520a: 25r-35v).

En la segunda parte, tras la exposición del asedio a las tres murallas del Papado, también conocida como *De los abusos que han de ser discutidos en un Concilio*, a su vez dividida en tres partes, Lutero dedica dos de los 27 artículos a la necesidad de suprimir las peregrinaciones a Roma (artículo 12 de la parte I) y a la destrucción de iglesias y capillas rurales que fueran foco de peregrinaciones (artículo 20 de la parte II). Como remate, el artículo 21 de esta misma parte se dedica a exponer la necesidad de acabar con la mendicidad y los pordioseros en toda la Cristiandad.

El célebre artículo 12 no es un sinsentido, como querían ver sus adversarios⁸, porque Lutero argumenta con humor que los peregrinos solamente van a encontrar

7 Vázquez de Parga, *et alii*. 1993. Como contrapunto, aduciría de buen grado el testimonio de la *Encyclopédie* de Diderot, *s. v.* Pèlerinage. Artículo de Louis de Jaucourt, redactado en Diciembre de 1765: «...voyage de dévotion mal entendue; les idées des hommes ont bien changé sur le mérite des pèlerinages. Nos rois et nos princes n'entreprennent plus des voyages d'outre-mer, après avoir chargé la figure de la croix sur leurs épaules, et reçu de quelque prélat l'escarcelle et le bâton de pèlerin. On est revenu de cet empressement d'aller visiter des lieux lointains, pour y obtenir du ciel des secours qu'on peut bien mieux trouver chez soi par de bonnes œuvres et une dévotion éclairée. En un mot, les courses de cette espèce ne sont plus faites que pour des coureurs de profession, des gueux qui, par superstition, par oisiveté, ou par libertinage, vont se rendre à Notre-Dame de Lorette, ou à S. Jacques de Compostelle en Galice, en demandant l'aumône sur la route».

8 Véase una síntesis excelente, aunque *pro parte*, en *De sacris peregrinationibus* 1759:17-20, en la que los monjes benedictinos que protagonizan la disertación tratan del venenoso coloquio *Peregrinatio religionis ergo* de Erasmo y, además, de la discusión entre Lutero y Ambrosio Catarino Politi. En pp. 35-44 se trata *De honestate et utilitate peregrinationum* (cf. 53-57) y se discute, sin citarlo expresamente, el artículo 20 de Lutero 1520.

en Roma motivos de escándalo y ofensa; no obstante, la principal preocupación del agustino es hacer ver que Dios ha ordenado que el hombre cuide de su familia y de su peculio, y por ello es malo alejarlo de su hogar y de sus asuntos, someterlo a los peligros y tentaciones de un viaje siempre incierto y hacerle correr con unos gastos muy elevados, tanto en viáticos como en limosnas penitenciales. Lo mismo ocurre, pienso, con el artículo 20: no se trata de predicar el vandalismo sino, a partir del caso alemán, acabar con los abusos de las peregrinaciones a los pequeños santuarios rurales, en las que se entremezclaban peligrosamente superstición y explotación de los fieles: Lutero demostró en su vida ser un hombre de familia y por ello hemos de creer en la sinceridad de su alarma ante el continuo ir y venir de peregrinos en busca de unas devociones que podrían encontrar en cualquier iglesia de sus respectivas localidades: tan ciegos son los fieles como sus pastores. Porque es aquí donde viene a cuento el vocablo *peregrinus*: hoy por hoy los lexicógrafos convienen en que designa, básicamente, a quien está fuera de su casa (y de ahí su raíz *peregre*, y no es preciso recordar que en su origen era el estar alguien en despoblado) y Lutero ve esto como algo pernicioso.

La argumentación del artículo 21 es tajante: ningún cristiano debe verse obligado a la mendicidad ante otros cristianos. Y aquí vuelvo a plantearme la cuestión: ¿qué es exactamente *clamare more peregrinali*?⁹.

Hay tres obras clave de las que vale la pena ocuparse: el diálogo *Peregrinatio religionis ergo* que Erasmo incluye entre sus *Colloquia familiaria*¹⁰, y el correlato de Lutero, titulado *De Erasmo roterodamo*, que forma parte del más amplio *Colloquium de eruditione*¹¹. Junto a estas dos piezas hay que situar las *Declamatiunculae populares* de Lutero dedicadas a los Diez mandamientos; entre ellas interesa la dedicada al primero de ellos, *Non habebis deos alienos* porque, al tratar de las formas sutiles de la idolatría que subyacen al culto supersticioso de los santos, esgrime alguno de sus mejores argumentos contra la peregrinación penitencial.

En el coloquio erasmiano dialogan dos bátavos, Menedemo y Ogygio. Éste acaba de regresar de una peregrinación *ad divum Iacobum compostellanum* y, ya de paso, de visitar el santuario de santa María *Parathalassia*, en la costa de Kent¹². Es intere-

9 La traducción del *Liber sancti Iacobi* (1951:40), no ayuda en este caso.

10 En realidad, hay dos obras estrechamente relacionadas: Erasmo 1729, *De votis temere susceptis* (pp. 26-30) y *Peregrinatio religionis ergo* (pp. 409-446).

11 Lutero 1571: dos de los coloquios dedicados a los cultos rayanos en lo supersticioso son complementarios: el *De legendis Sanctorum* (pp. 47-48), y el *De idolatria* (pp. 99v-103v). El coloquio *De eruditione* (pp. 187v-205v) trata, en su mayor parte, *De Erasmo roterodamo* (pp. 192-205v).

12 Gretser (1606) conoce sobradamente la historia de las peregrinaciones mayores y menores, y da la impresión de estar informado de aspectos de la *via iacobeae* tan específicos como los que contiene el

sante que un habitante de los Países Bajos haga la ruta marítima del Camino Inglés a Compostela y que se desvíe a Inglaterra antes de volver a casa¹³; pero lo fundamental es que Ogygio ha debido emprender el penoso viaje no *animi gratia*, como le sugiere Menedemo, sino *imo religionis ergo*, por un voto ajeno:

OG. Mater uxoris voto sese obstrinxerat, ut, si filia peperisset masculum vitalem, ego divi Jacobo praesens praesenti salutem dicerem, et gratias agerem. ME. Salutasti divum tuo dumtaxat, et socrus nomine? OG. Imo totius familiae verbis. ME. Equidem arbitror, nihilo minus salutis futurum fuisse familiae, etiamsi Jacobum insalutatum reliquisses. Sed obsecro, quid respondit agenti gratias? OG. Nihil, sed offerenti munus, visus est arridere, et capite leviter annuere, simulque porrexit hoc imbricatum putamen (Erasmus 1729: 409-410).

Motivos de espacio me impiden ocuparme aquí del momento en que Menedemo se interesa por la salud y aspecto del Apóstol y por su culto¹⁴, aunque es ejemplo claro de lo que será la religiosidad protestante, pues debo referir el segundo de los grandes asuntos en que coinciden, criticando la credulidad popular y los abusos eclesiásticos, Erasmo y Lutero: la inconveniencia social y cívica de la peregrinación, entendida

Codex Calixtinus que, sin embargo, no menciona siquiera: Gretser 1606: 274-285 (*Liber II, Caput XVI: De peregrinatione ad S. Iacobum Apostolum*), que remata con una condena de la vesania erasmiana: «Hanc adeo laudatam, totque miraculis illustratam peregrinationem scurrili sua dicacitate salibusque insulsis impudenter exagitat Erasmus in suo Peregrino, qui tamen hac styli petulantia nihil aliud quam noui Luciani cognomentum et gloriam, si qua est ea gloria, obtinuit». En ella, y es una paradoja, viene a coincidir con Lutero.

- 13 Gretser 1606: 68 menciona que Matthaeus Paris, al año 1170, escribe que falleció el inglés Godricus Eremita, quien «Hierosolymam et Dominicum sepulchrum devotissime visitaverat, et inde per sanctum Iacobum in Angliam remeaverat». Es decir, dando un rodeo semejante al del erasmiano Ogygio.
- 14 Hay dos pasajes especialmente corrosivos (que, en su momento escandalizaron al mismísimo Lutero (1571: 203): «Legite Dialogum ipsius de peregrinatione, quam totam religionem irrideat, ex particularibus abominationibus ultimò concludens, totam religionem reiiciat, cum tamen Dialecticè ex puris particularibus nihil sequatur»). Me refiero a «ME. Dic mihi, quid valet, agitque vir optimus Iacobus? OG. Multo frigidius solito. ME. Quid est in causa? Senium? OG. Nugator, scis, divos non senescere. Verum haec nova persuasio quae late pero orbem divagatur, facit, infrequentius salutetur solito: et, si qui veniunt, salutant tantum; nihil aut quam minimum donant, dicitantes, eam pecuniam rectius collocari in egenos. ME. Impia persuasio! OG. Itaque tantus apostolus, qui solet totus gemmis et auro fulgere, nunc stat ligneus, vix sebecam habens candelam. ME. Si verum est, quod audio, periculum est, ne reliquis divis idem veniat usu». El segundo asunto, mucho más relevante, que dejo para otra ocasión, es la historia de la corrosiva carta de la Virgen (datada *Calendis Augusti, anno filii mei passi 1524*) que Erasmo elabora a partir de su conocimiento de la apócrifa *Epistola Dominica* al ocuparse de los autores patristicos.

como un abandono de familia y patrimonio. Al final del diálogo, Menedemo le dice a Ogygio que él no está para peregrinaciones, porque bastante tiene con

...stationes obire romanas. OG. Romanas, qui Romam nunquam videris? ME. Dicam. Sic domi obambulo, ingredior conclave, curoque, ut salva sit filiarum pudicitia. Rursus hinc in officinam; contemplor, quid agant famuli famulaeque: inde in culinam, circumspiciens, si quid opus sit admonitu: hinc alio atque alio, observans, quid agant liberi, quid uxor, sollicitus, ut omnia sint in officio. Hae mihi sunt stationes Romanae. OG. At ista pro te curaret divus Jacobus. ME. Ut ipse curem ista, praecipiant sacrae litterae, ut divis committam, nusquam legi praeceptum (Erasmo 1729: 445-446).

Por último, querría reseñar algunas de las opiniones de Lutero respecto a las peregrinaciones. Me refiero a determinados pasajes de sus *Declamatiunculae populares* en los que no se toma a la ligera el asunto, ni lo reduce a un ejercicio de ingenio y agudeza (como hace Erasmo) sino que, cuando está exponiendo algo tan grave como los Diez Mandamientos al pueblo de Wittemberg, aprovecha para explicar con sencillez que algunos ritos y costumbres tenidos por inocuos pueden ocultar, o conducir a, graves faltas e impiedades; para ello relaciona las flaquezas más comunes con las tres edades del hombre, y va enumerando sus debilidades y errores. El motivo central, cuando se ocupa del primer mandamiento, *Non habebis deos alienos*, es una serie de reflexiones sobre el culto de los santos que reviste dos modos: el primero *propter temporalia et corporalia* (Lutero 1520:167 ss.) y el segundo *vere et interne* (ibid. 173 ss.): todo cuanto hay de viciado en su culto se debe a las manifestaciones y algaradas externas, a la credulidad de las gentes más sencillas (y especialmente de las mujeres) y, sobre todo, a la codicia pecaminosa de los sacerdotes¹⁵.

La base argumental está clara: quien se entrega a la peregrinación descuida los oficios religiosos en su comunidad y, lo que es peor:

Quod per vias perdunt tempus, et substantiam profundunt, peccatis mltis sese onerant, dum vana fabulantur, vel audiantur, vel vident, et domum, rem, familiam negligunt, hoc est frustra laborant, et multa mala committunt (Lutero 1520: 176).

15 Lutero 1520:171: «Et plane hanc fidem in mulierculis scio regnare, quod in quacunque re audierint aliquem sanctum versatum, hunc in eadem credunt plurimum valere, ac velut dominum constitutum. Et sacerdotes aliquot hanc superstitionem non reprimunt, maxime si et lucrum odoretur. Igitur sicut dixi, permittit haec deus, et largitur quae petuntur, non quod magna sint, sed quia bonus et clemens tam infirmos ita fovens, quam indignos ita remunerans, quorum ignavus animus nescit meliora et aeterna petere, quae verum deum decet et delectat peti et largiri».

En esta exposición del Primer Mandamiento, Lutero hace suya la objeción que se plantea a partir de votos comprometidos para peregrinar

Ad S. Petrum in urbe, ad S. Iacobum, ad Hierusalem, ad Treverim, denique in diversa loca ad honorandum reliquias sanctorum et indulgentias obtinendas (Lutero 1520:177).

y responde que no peca quien omita el cumplimiento del voto, pues no se trata de preceptos sino de algo voluntariamente asumido, de un deseo. Nótese la sutil diferencia entre las apreciaciones de Erasmo y de Lutero: no es de extrañar que, en la edición de Basilea que manejo, haya una apostilla marginal impresa que dice: «Peregrinationes ad S. Iacobum sunt minus utiles quam vera opera pietatis», pero que, según parece al segundo, son siempre menos dañinas que las romerías locales por dedicación o patronato de iglesias rurales,

Vel in deserto, el pagis positaram: ubi tamen videas tot tabernas et ganeas, ut Babylonem credere possis (sic enim hodie agunt dedicationum et patronorum festa) vesperi vero domum redeunt pleni indulgentiis, id est, cerevisia, luxuria, et aliis portentis peccatorum quibus ibidem servierunt. Si tamen redeunt, nam ferme est velut regulare aliquos occidi, aut saltem graviter vulnerari in dedicationibus, habeo ut in proverbium transierit: Indulgentias dedicationis distribui sero, cum sese trucidaverint, aut saltem laeserint. Has diabolus miserrimas nobis assidue auget ignominias, et adhuc melius ducimus esse tales dedicationes non tolli, quam illas fieri (Lutero 1520: 177).

Me ha interesado hacer unas calas en la historia del concepto de peregrinación como riesgo y, llegado el caso, como riesgo poco asumible. Para ello me he movido por el *Liber sancti Iacobi* compostelano recopilando términos de movimiento y de localización, y he usado como *contrapunctus* textos de la época de declive de las grandes peregrinaciones, *maiores* y *minores*, para establecer las líneas de horizonte en las que se moverá una investigación que estoy planeando sobre el léxico del movimiento de masas en la Edad Media y que llevaré a cabo, Dios mediante, cuando disponga de tiempo jubilar.

Bibliografía

- Biaggini, O. (2007): «Todos somos romeos que camino pasamos»: 'homo viator' dans le 'mester de clerecía», in C. Heusch y G. Martin (coords.), *Homo viator. Errance, pèlerinage et voyage dans l'Espagne médiévale. Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 30, pp. 25-54.
- Bueno, G. (2000), «Homo viator. El viaje y el camino» in P. Pisa, *Caminos Reales de Asturias*, Oviedo: Pentalfa, pp. 15-47.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers.../ Mis en Ordre & publié par M. Diderot & M. D'Alembert...*, Nouvelle édition, Genève: Chez Pellet, 1777.
- Erasmo (1729), *Desiderii Erasmi/ Roterodami/ Colloquia./ cum/ notis/ selectis/ variorum./ Addito indice novo*. Delphis- Lugduni Batavorum: apud Adrianum Bemen [et] Samuellem Luchtmans.
- García de Cortázar y Ruíz de Aguirre, J. Á. (1993), «El hombre medieval como «Homo Viator». Peregrinos y viajeros» in J. I. de la Iglesia Duarte (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*. Nájera: Semana de Estudios Medievales, pp. 11-30.
- Gretser, J. (1606), *IACOBI GRET-/SERI SOCIETATIS/IESV SS. THEOLOGIAE IN ACADEMIA INGOLSTADIENSI Professoris/ De/ SACRIS ET RELIGIOSIS/ PEREGRINATIONIBVS/ LIBRI QVATVOR./ Eiusdem/ DE CATHOLICAE ECCLESIAE/ PROCESSIONIBVS SEV SVPLICA-/ TIONIBVS LIBRI DVO. Quibus adiuncti:/ DE VOLVNTARIA FLAGELLORVM/ Croce, sev de Disciplinarvm/ vsu libri tres*. Ingolstadii: Ex Typographia Adami Sartorii MDCVI.
- Liber Sancti Iacobi* (1951), *Codex Calixtinus*. Traducción por los Profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento, CSIC, 1951 (hay una reedición a cargo de X. Carro Otero [Santiago de Compostela]: Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, D.L. 1992, y otra edición revisada por Juan J. Moralejo y María José García Blanco, [Santiago de Compostela]: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2004; nueva edición actualizada por María José García Blanco, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia- Turismo de Galicia, 2014).
- Liber sancti Iacobi* (1998), *Codex Calixtinus*, K. Herbers - M. Santos Noia (eds.), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Lutero (1520a), *An den christlichen Adel deutscher Nation. Von des christlichen Standes Besserung*: D Martinus Luther. Vuittemberg: [Lotter, 1520].
- Lutero (1520b), *R. P. Doct./ Martini Lv-/therii Augustiniani theo-/ logi synceri lucubra-/ tionum pars una,/ quas aedidit usque in annum prae-/ sentem XX. Catalogum earum/ versa tibi pagina indicabit. [...]* Basileae: apud Adam Petri, anno Domini MDXX, mense Iulio.

- Lutero (1571), *Colloqvia, Meditationes, Consolationes, Consilia, Iudicia, Sententiae, Narrationes, Responsa, Facetiae, D. Mart. Luth. piae & sanctae memoriae, in mensa prandij & coenas, & in peregrinationibus, observata & fideliter transscripta*. Tomvs primvs [...] Francofurti ad Moenum: [per Nicolaum Bassum & Hieronymun Feverabent 1571].
- Marcel, G. (2005), *Homo Viator. Prolegómenos a una metafísica de la esperanza*, Salamanca: Ediciones Sígueme. [Traducción de la nueva edición de 1998 que contiene dos textos inéditos de Gabriel Marcel y un Epílogo de Pierre Colin. Presentación de la edición española de Juan Daniel Acosta].
- De sacris peregrinationibus* (1759), *De sacris peregrinationibus rebusque connexis Dissertatio theologico-Dogmatica, qua illarum omnium honestas et utilitas ex SS. Litteris et primorum Ecclesiae saeculorum traditione ostenditur inspersis pro opportunitate iis, quae attingunt celebrem peregrinationem ad Montem SS. Trinitatis, Sonntagberg in Austria inferiori, in territorio etsub cura vicini Monasterii Seittenstettensis, Ord. S. P. Benedicti, cum assertionibus ex universa Theologia in eodem Monasterio publicae disputationi exposita, auctore et praeside P. Norberto Pampichler...* Defendentibus RR. PP. Isidoro Oberleuthner et Joanne Bapt. Planck... Styrae: Typis Gregorii Menhardt. Anno MDCCLIX.
- The Universal Magazine of Knowledge and Pleasure... An Impartial Account of Books in several Languages and of the State of Learning in Europe. Also Of the Stage, New Operas Plays and Oratorios*. Vol. LXI, London: John Hinton, at the King's Armas in Paternoster Row, near Warwick-Lane, December 1777.
- Vázquez de Parga, et alii. (1993), *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, L. Vázquez de Parga - J. M. Lacarra - J. Uría Ríu (eds.), Pamplona: Iberdrola- Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 3 vols. [facsimil de la edición de Madrid: Escuela de Estudios Medievales, 1948].

Per un ambiguo sentimento dai Trobadors ai Siciliani: lat. IN ODIO, INODIARE

ROCCO DISTILO
Università della Calabria

Le ricerche sui sentimenti a cui qui si vuole accennare pongono diverse difficoltà operative, specialmente di fronte all'esigenza di superare la geografia delle singole tradizioni linguistiche e di volgere uno sguardo comparativo allargato dai centri alle periferie: dalle aree francesi e ispaniche a quelle italiane, dai *trobadors* occitani alle espressioni poetiche del Sud d'Italia. Non v'è dubbio che la stratificazione diacronica e diatopica possa cominciare a meglio caratterizzarsi in presenza di basi filologico-informatiche che introducano a una valutazione critica dei dati osservabili (cfr. Antonelli *et alii* 2011; Distilo 2013).

Com'è risaputo, fondamentale è la riduzione della polisemicità lessicale che può essere cercata principalmente tramite l'analisi delle cooccorrenze. Si son già provate altrove le difficoltà di ottenere sicure e definitive distinzioni semantiche nella lirica trobadorica, specialmente nel caso di lessemi omonimi riconducibili alla medesima etimologia latina e a un suo significato «generale» ma diacronicamente differenziati in almeno due classi onomasiologiche (Distilo 2015a). È ben noto, per esempio, che alla continuità romanza del lat. IRA sono con certezza riconoscibili una linea semantica 'ira, collera' e un'altra 'dolore, tristezza', tuttavia non sempre si riesce a proporre,

tenendo conto della complessità lessematica medievale, un'ipotesi capace di superare i limiti di una cauta propensione verso il secondo nodo semico, che comunque nella lirica occitanica si mostra assolutamente predominante (Distilo 2015b). Non meno scabroso è seguire i percorsi di altri lessemi polisemici, attivi all'interno di uno stesso paradigma semantico e coi medesimi tratti semici irradiati dalla lirica gallo-romanza anche nelle aree più lontane e linguisticamente meno contigue. È il caso degli sviluppi del lat. INŌDIARE, attestato almeno a partire dalla fine del secondo secolo d. C. (*Itala, Exodus* 5,21); un etimo che, formatosi sulla locuzione IN ODIO ESSE, trova prosecuzione romanza in una ricca morfologia derivazionale e nella geografia di quasi tutta la Romània, con conseguenze semantiche fino alla nostra epoca.

Nel percorrere i luoghi del grande medioevo poetico è indubbiamente difficile, allo stato attuale della ricerca, poter dedurre se vi siano rintracciabili alcuni dei tratti semici più vicini all'esperienza culturale e letteraria moderna: se e quando i sentimenti siano definibili come 'noia, tristezza, tormento', con rapporto prioritario alla base concettuale di TRISTITIA, invece che a quella quelli di 'ripugnanza, tedio, disgusto', di cui nella tradizione classica (e poi cristiana) del latino era portatore TAEDIUM (basti anche una scorsa al dizionario Gaffiot),

tædet, tædūt et tæsum est, ēre, ¶1 impers. a) aliquem alicujus rei, être dégoûté, fatigué de qqch : eos vitæ tædet CIC. Att. 5, 16, 2, ils sont dégoûtés de la vie ; vos talium civium tædet CIC. Fl. 105, vous êtes dégoûtés de tels citoyens ; me convivii tæsum est PL. Most. 316, j'ai été dégoûté du festin ; b) [avec inf.] tædet audire... TER. Phorm. 486, cela vous dégoûte d'entendre..., cf. VIRG. En. 4, 451 ; 5, 617, etc. ¶2 pers., decad. : cæpi tædere captivitatis HIER. Malch. 7, j'ai commencé à être las de la captivité.

tædium, ii, n. (tædet), ¶1 dégoût, ennui, lassitude, fatigue ; aversion, répugnance : tædium afferre alicui LIV. 34, 34, 2, apporter de la lassitude à qqn ; rerum adversarum SALL. J. 62, 9 ; belli LIV. 8, 2, 2, dégoût de l'adversité. lassitude de la guerre ¶ pl., VIRG. G. 4, 332 ; OV. M. 13, 213 ¶ esse tædio alicui PLIN. Ep. 8, 18, 8, inspirer de la répugnance à qqn ¶2 [fig.] vetustas oleo tædium affert PLIN. 15, 7, la vieillesse rend l'huile répugnante, lui donne un goût désagréable [rance] ; ea tædia PLIN. 34, 167, ces incommodités.

una parola divenuta sempre più circoscritta all'interno del lessico dotto e con minime continuità nei volgari romanzi, come appare, per le lingue gallo-romanze, dal FEW

taedium ekel.

1. Abearn. *tedi* m. „ennui, dégoût“, rhod. *tèdi*. — Ablt. Chav. *tedá* v. n. „languir. être sur le point de mourir“.

2. Afr. *tedement* adv. „à contre-cœur“ (ca. 1330, NphM 41, 114).

3. Mfr. *tedieux* adj. „importun, ennuyeux“ (1387–1552), apr. *tedios* (1420, Pans). — Ablt. Mfr. *tedieuselé* f. „ennui, dégoût“ (flandr. ca. 1508).

4. Mfr. nfr. *attédier* v. a. „ennuyer, fatiguer“ (15. jh.–Fur 1690, Gdf 8, II, 225; Chastell; Molin; Hu), v. r. „être importuné“ (Est 1549–Voult 1613), havr. hag. v. a. „ennuyer, fatiguer“, Schweiz „id., importuner les autorités en s’adressant à elles“ (15.–19. jh., BGl 9, 51; Gl 2, 90), npr. *ate-diá* „ennuyer“, Vialas *ate-dyá* ALLO 1166, — Ablt. Mfr. *attédiation* f. „ennui“ (Molin–Cotgr 1611), neuch. Waadt „ennui, importunité“ (15.–18. jh.). Mfr. *attédiement* m. (Pasquier–Stør 1628); *attedieux* adj. „ennuyeux“ (ca. 1560).

Lt. TAEDIUM ist erbwörtlich erhalten in altröm. *tiegio*, logud. *teyu* „totenklage“, südsard. *teu* „piagnisteo, gemiti“ Z 33, 669, galiz. *teyo* „drehkrankheit der schafe“ Z 27, 126. ML 8522; R 73, 161. Im gallorom. lebt es nur in entlehnungen: 1 aus dem subst. *taedium*. Das hapax unter 2 ist eine merkwürdige bildung, offenbar als adverb vom lt. subst. abgeleitet. 3 ist entlehnt aus lt. *taediosus* „ekelhaft“. Im mlt. hat man ein verbum *attaediare* „anekeln“ gebildet. Dieses ist vom fr. entlehnt worden, über die verwaltungssprache. Vereinzelt hat es sich in mundarten gehalten. Auch ait. *atediare* „langweilen“ Z 45, 575.

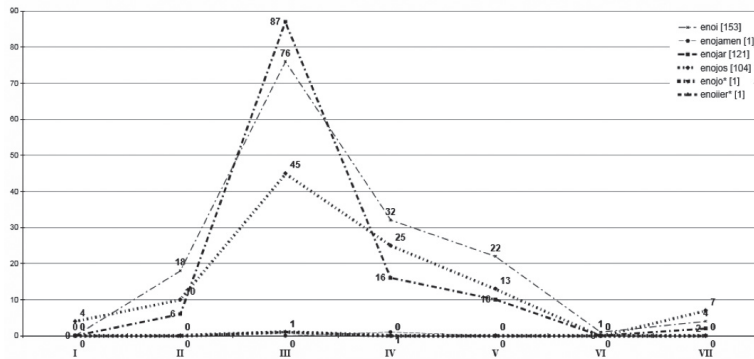
come anche dalla lessicografia italiana e ispanica¹.

Par chiaro che, alla confluenza dei tratti semantici specifici di queste due emozioni primarie, nella varietà delle esperienze poetiche non manchino sentimenti di non sempre accessibile complessità, tuttavia sono molto deboli quegli elementi che inducono al richiamo di stati d’animo ascrivibili al campo specifico di una «noia» nell’accezione ‘vuoto’ e ‘nulla’, e paiono eccessivamente caute quelle tendenze a indirizzare l’interpretazione/traduzione dei continuatori di IN ODIUM nell’amplissima area di ‘tristezza’ o ‘malinconia’, con opacizzazione dei pur minimi tratti di ‘contrarietà’ e di ‘contrasto’ (nei confronti di qualcuno o di qualcosa) che nella tradizione latina contraddistinguono la semantica di TAEDIUM e INODIARE.

Tramite i database disponibili possiamo accostare alla semantica dei derivati medievali di INODIARE, nella loro formalizzazione poetica, a cominciare dalla lirica dei trovatori, dei trovieri, dei trovatori galego-portoghesi e catalani, fino alla poesia italiana. L’indicizzazione dei lessemi romanzi per etimo, secondo la preziosa convenzione FEW, e una lemmatizzazione nelle diverse lingue, con le opportune annotazioni linguistiche, presentano il vantaggio di dar conto anche della variabilità diacronica. E così appare subito agli occhi come, alle origini della lirica romanza,

1 FEW 13/1, 30–31; DEI s. *tedio*; Faré, s. *taedium*. Corominas-Pascual, s. *tedio*. Nessuna occorrenza nei corpora dei lirici medievali, con l’eccezione di due esempi in quello galego, dove (accanto agli sviluppi di INODIARE, su cui Brea 2015) si rilevano *tejo* e *entejo* ‘tedio, aborrecimento’: la prima occorrenza nella *cantiga moral* di Martin Moxa (Tavani 94.15), «se and’ ou sejo | o cor m’ está ‘n tejo | que me faz cuydar»; la seconda nella *cantiga d’escarnio* di Johan Soarez Coelho (Tavani 79.35, con citaz. in DDGM), «sobejo: | e que grand’ entejo | toda molher á» (cito da *TrobVers*, s. etimo TAEDIUM). Sarà utile ricordare qui che, in francese antico, nello *Psautier Oxford* (prima metà sec. XII) *ennui* è traduzione del lat. *taedium* (citazione del TLF, s. *ennui*, <http://atilf.atilf.fr/>), a cui si rinvia anche per altre attestazioni antico-francesi e per una bibliografia essenziale).

la prima attestazione sia rappresentata, nel *vers* di Guglielmo IX, da quell'*enojos* di pelo rosso deputato al supplizio dell'aristocratico pellegrino capitato nell'*ostau* di N'Agnes e N'Ermessen²: un'occorrenza che si situa in un'area molto prossima alla base etimologica, fra 'odio' e 'fastidio', per denotare una presenza 'odiosa', 'molesta', 'ripugnante'³: Ma, com'è noto a tutta la lessicografia, non è solo questa accezione etimologica che ha accompagnato l'evoluzione e la diffusione del lessema, che qui si compendia in un diagramma diacronico⁴:



Il flusso dei lemmi in frequenza assoluta, grosso modo nel primo secolo dei *trobadors*, mostra anzitutto un prevalenza numerica nel segmento corrispondente all'attività poetica fra l'ultimo quarto del sec. XII e il primo ventennio del successivo. Le 371 occorrenze sub INODIARE, quantificate nel grafico, corrispondono al paradigma lessicale che qui si riporta⁵:

- 2 «n' Agnes anet per l' *enoios*, | et fo granz et ag loncz guinhos» (GIPeit, Eusebi 1995a, 5, 46; BdT 183,12).
- 3 Sarebbe interessante notare le varietà traduttive di «l'enoios» usate dagli studiosi: a una prima scorsa appaiono 'la déplaisante créature', 'la vilaine bête', 'le fâcheux', 'el odioso', 'l'odiós', 'worry', 'the bothersome thing', 'verdrusseregend', 'il noioso', 'la bestiaccia', 'la peste', 'il guastafeste'.
- 4 In *TrobVers* (nella piattaforma attiva all'interno del Laboratorio di Filologia e linguistica informatica dell'Università della Calabria) i periodi cronologici, nella configurazione attuale, si succedono secondo la seguente corrispondenza: I) 1100-1140, II) 1140-1180, III) 1180-1220, IV) 1220-1260, V) 1260-1300, VI) 1300-1350, VII) 1275-1300, VIII) 1300-1350, IX) testi non databili.
- 5 Sono segnati con asterisco i due lemmi che, pur appartenenti al corpus trobadorico, si riferiscono a occorrenze alloglotte, francese nel primo caso (GcFaid BdT 167,50), italo-settentrionale nel secondo (il più antico esempio italiano, nel genovese del contrasto di RbVaq, BdT 392,7). Il computo (e ogni riferimento) è qui limitato alla lirica, e dunque grosso modo ai testi dei repertori Frank e Zufferey: non vengono considerati né i circa sessanta esempi ricorrenti nella poesia didattica e narrativa né quelli, non molti e tardivi, della prosa (un esempio interessante in un documento giuridico, del 1195, pubblicato da Brunel: «E non deg n in posc nuil embar ni nuil *enoch* metre»).

enoi (*enoc, enog, enoi, enoig, enois, enoy, enuec, enuech, enuecs, enueg, enuegz, enuei, enueigz, enueis, enueitz, enueiz, enuetg, enuetz, enuey, enuey', enueyztz, enui, enuich, enuig, enuiz, enujos, enuo, enuocs, enuoi, enuois, enuy, enuys*), enoier* (*enui*), enojamen (*enoyamen*), enojar (*enoi, enoi', enoia, enoian, enoians, enoiar, enoiatz, enoiera, enoill, enois, enoja, enojant, enojar, enojat, enojatz, enojet, enueg, enuega, enuege, enuei, enuei', enueia, enueiar, enueion, enuej', enueja, enueje, enuey, enug, enui, enuia, enuiar, enuiat, enuiatz, enueion, enuig, enujan, enujar, enujei, enujes, enuoi, enuy*), enojo* (*enoio*), enojos (*'nojós, ennojós, enoios, enoiosa, enojos, enojosa, enoyos, enueios, enueioza, enueyos, enuios, enujos, enuois, enuyos, enuys*)

Per una visione geograficamente più allargata, alla varietà di questo inventario si possono utilmente allegare i paradigmi degli altri corpora romanzati:

1) della lirica trovierica (*trouveors*):

enoier (*anoie, anoiét, anue, anuier, enoie, enuie, enuier, enuoye*), enoios (*anuieus, anuieuse, anuious, enuieus, enuieuse, enuieuz, enuieix, enuious, enuiooux*), enui (*anoi, anui, anuis, ennoi, ennui, enui, enuy*), nuie (*nuie*);

2) della lirica profana galego-portoghese (*trobadores*):

nojar (*nojado, nojados, nojar*), nojo (*noj', nojo*), nojoso (*nojós, nojoso*);

3) della poesia catalana:

enuig (*enug, enugs, enuig, enuig[s], enuigs, enuy, enuys, enuyts*), enujar (*enu[e]y, enuga, enugaven, enugen, enuges, enugets, enugeu, enuguara, enuiat, enuig, enuja, enujan, enujar, enujara, enujats, enujava, enuya*), enujar (*enuig*), enujos (*enugos, enujos, enujosa, enuyos, enuyosa*);

4) della Scuola siciliana:

inodiare (*inodiare*), inoia (*inoia*), inoiare (*inoiare*), inoioso (*inoiosa*), noia (*noia*);

5) della poesia castigliana:

enojar (*enoja, enojar, enojado*), enojo (*enojo, enojos*), nojoso (*nojós, nojoso*).

Nella sua globalità, il quadro di questo microcosmo lessicale fa risaltare quasi tutta la costellazione dei significati già noti alla lessicografia (da Levy e Tobler-Lommatzsch, a Corominas-Pascual e Seoane), ma anche intravedere, alle prime prove di

verifica testuale, quanto sarebbe importante una rianalisi indirizzata specificamente alle strutture collocazionali di tutto il corpus romanzo. Probabilmente sarà proprio lo studio delle solidarietà lessicali che potrà offrire una possibilità di progredire nell'approfondimento semantico, superando alcuni limiti dei singoli casi-studio. E in questa direzione non sarà inutile presentare qui qualche appunto.

Anche una parziale osservazione mostra come si debba dedurre la predominanza di questi lessemi nella semantica di *ODIUM*, e quindi di 'noia' equivalente a 'fastidio, molestia, uggia', al di là di un generico 'dispiacere'. È certamente questo il senso quando nel cotesto c'è un legame attanziale con *GENS*:

enoi (s.m.)

- [1] *e que val viure ses valor
mas per enoi far a la gen?
ja Domnedeus no 'm azir tan*
BnVent, Appel 1915, 31 (Sansone 1984-1986, 20),
12 [2 - canso]

enojar (v.)

- [1] *vilas a costum de trucia
que de gent viure s'enucia,
e quan en gran ricor pueia,*
GIMagr, Gouiran 1985, 47, D.A. (Paden -
Sankovitch - Stäblein 1986, 28), 10 [3 - sirventes]
- [2] *molt m'enoja d' una gent pautoneira
car an tornat pros Lombarz en eranza,
c' uns non conois cui don ni cel q' engeira,*
Palais, Ricketts 1986, p. 234, 1 [4 - cobla]

enojos (agg.)

- [1] *que sol viure d' autruy cansos,
q' es enoios a tota gen;
mas car cujava esser pros,*
MoMont, Routledge 1977, 18, 69 [3 - sirventes]
- [2] *mas una genz enoiosa e fèra,
cui gauz ni bes ni alegrers non plaz,
nos guerreian, don mos cors es iraz,*
RmSal, Rieger 1991, 23, 33 [4 - canso]
- [3] *e prometetz lo 'm e no 'us tire,
sivals per mal de l' enojosa gen,
q' aurian dol, si 'm vezian jauzen,*
GuiUss, Audiau 1922, 1, 40 [4 - canso]
- [4] *una genz es d' un enoios talan,
qe vivon gras don deurian morir,
q' en l' autrui oill sabon pel descobrir*
An., Kolsen 1917, 21, 1 [8 - cobla]

e verso analoghi risultati indirizza tendenzialmente un sondaggio di cooccorrenza versale con *DICERE*:

enoi (s.m.)

- [1] *e ses mal ghenb, ses blasm' e sens folia,
ses enueg dir e senes vilania.*
BgPal, Beretta Spampinato 1978, 2, 32 [2 - canso]
- [2] *quar aver deu de si meteus paor
selv que d' autruy ditz enuetz ni folbor.*
BgPal, Beretta Spampinato 1978, 2a, 42 [2 - canso]
- [3] *e gens d' avol linhatge
dir l' aun enueg e faraun li outratge.*
RbVaq, Linskill 1964, 29 D.A., 27 [3 - sirventes]

- [4] *no val ni gens razonars
ditz enueg ni vilanatge.*
RbVaq, Linskill 1964, 30 D.A., 32 [3 - canso]
- [5] *qu' ieu de lieis mal non retraia,
e dir n' ai enueitz e viltatz,
sitol s' es messong' e foldatz,*
PVID, Avalle 1960, 13, 24 [3 - canso]
- [6] *al paire d' en Ponso Gaifier;
qe 'n dis un tal enueich l' autrier,
don men, qe no 'm dis point de ver;*
GarApch, Latella 1994, 8, 13 [3 - sirventes]

- [7] *tal que ja hom no 'm n' essejn;*
say dir enuig e plaser.
vers es que 'm so d' aitan reconogutz
 RmMirav, Topsfield 1971, 5, 4 [3 - canso]
- [8] *vers sa donna, pos n' a fag son talen;*
anz en dizon enoi e wiltenezza,
e ia enantz non los veirei fallir,
 Pist, Niestroy 1914, 11 (Harvey - Paterson 2010, p. 1027), 21 [4 - partimen]
- [9] *e fazia chansos enaissi com sabia.*
er no ditz mas enois lai o no tangeria:
vos man, e 'us prec que 'l diris no 'us enuei ges,
quar del taisser grat cortezia 'm ren,
 BertZorzi, Bertoni 1915, 67 (Folena 1990, p. 114), 62 [6 - sirventes]

enojos (agg.)

- [1] *qu' ieu non venques tres o dos;*
e s' ai dig que enojos,
ma grans dolors m' en abriava
 RbAur, Pattison 1952, 19, 47 [2 - canso]
e sembla qi los ditz que 'ls fezes, si podia.
 EvClerm, Aston 1974, 2, 17 [4 - sirventes]
- [2] *dones no la garda sos sens bos?*
mas la laid' ab digz enoios
deu gardar lo maritz senatz,
 GcFaid, Mouzat 1965, 59 (Harvey - Paterson 2010, p. 396), 27 [3 - partimen]
- [3] *car s' ieu la vauc vezer tot a prezen,*
diran mesonjas maint enujos plaides;
et enaixi pot ben esdevenir
 GIStDid, Sakari 1956, 12, 36 [3 - canso]
- [4] *Bonifaci Calvo, mon sirventes*
mas la laid' ab digz enoios
deu gardar lo maritz senatz,
 GcFaid, Mouzat 1965, 59 (Harvey - Paterson 2010, p. 396), 27 [3 - partimen]

- [10] *senber, a vos que val*
dir enuetz ni foltatz?
que res no 'y gazanhatz,
 GuiCav, Jones 1934, App. I, 2 (Ricketts 2000, p. 24; Harvey - Paterson 2010, p. 455), 14 [4 - tenso]
- [11] *gart ans c' aytal no pusc' om far de luy,*
e qui mays val, deu dire mens d' enuy;
e cel qui vol ditz ses faitz enançar
 Cerv, Coromines 1988, 8, 19 [7 - canso-sirv.]
- [12] *sos digz en fag leyal e ben estan,*
e no volgues enuegz dir contrastan,
[si del contr]ast pro no degues aver.
 RmCor, Cura Curà 1999-2002, 79, 31 [9 - sirventes]

enojar (v.)

- [1] *pero d' aitant la prec, s' a lieis platz, qe 'm manteigna:*
no 'ill enoi s' en dic ben ni a mal no s' o teigna,
et aissi sofrirai tot so que m' en aveigna
 GIStDid, Sakari 1956, 13, 22 [3 - canso]
- [2] *be m' enueia, so auzes dire?*
hom parliers qu' es d' avol servire
et hom que vol trop autr' aucire
 MoMont, Bartsch - Koschwitz 1904, col. 146 (Routledge 1977, 11), 1 [3 - sirventes]
- [3] *puois me destreing, forses leis sol d' aitan*
que no 'ill enoi, si vau dir humilmen:
que nom fassa languir tan longamen;
 PoChapt, Napolski 1879, 11, 37 [4 - canso]
- [4] *tot home qu' acuelh ni ditz*
fals dig ni ver enojos
faiz tan doloros,
 BertZorzi, Levy 1883, 7, 96 [6 - canso-sirv.]

Il complesso dei dati evidenzia un rapporto fra i tratti semantici più intensi del livello etimologico con la polarità negativa e dispregiativa del dintorno cotestuale, come accade chiaramente in:

enoi (s.m.)

- [1] *non es amors, mas es ufana,
et es enois, vilani' e foudatz,
qui no gara cui deu esser privatz.*
BnVent, Appel 1915, 22, 23 [2 - canso]
- [2] *e ses mal gienh, ses blasm' e sens folia,
ses enueg dir e senes vilania.*
BgPal, Beretta Spampinato 1978, 2, 32 [2 - canso]
- [3] *- Albert marques, enoi e vilania
sabetz ben dir e mieis la sabetz far,
e tot engan e tota fellonia*
AlbMalasp, Linskill 1964, 4 (Sansone 1984-1986, 56;
Harvey - Paterson 2010, p. 68), 28 [3 - tenso]
- [4] *c'om qu' es cortes en sap melhs eschivar
enoig, vilania e failliso,
per qu' eu estauc en bona sospexo.*
PVid, Avalle 1960, 48, 39 [3 - canso]
- [5] *et agra 'm mort ses faillia
l'enois e la vilania
d' Argentos,*
BtBorn, Gouiran 1985, 3, 54 [3 - canso]
- [6] *no val ni gens razonars
ditz enueg ni vilanatge.*
RbVaq, Linskill 1964, 30 D.A., 32 [3 - canso]

- [7] *quar an baissatz los perfietz ergulhos;
que sol l' enueis dels vilas borbonos
me trenca 'l cor e 'l me franh e 'l me briza.*
PVid, Avalle 1960, 21, 7 [3 - sirventes]

enajos (agg.)

- [1] *als durs, crus, cozens lauzengiers
- enojos, vilans, mals parliers -
dirai un vers que m' ai pensat;*
RbAur, Pattison 1952, 37, 2 [2 - sirventes]
- [2] *quar d' amor son tug siey fag avinen;
e pus hom es vilas ni enoios,
pueys en amor non a renda ni ses:*
MoMont, Routledge 1977, 4, 23 [3 - canso]
- [3] *me fai partir e delonbar
de manhs vilas clams enojos;
e si 'm nualb,*
GrBorn, Sharman 1989, 20, 87 [3 - canso]
- [4] *si deu gardar qe lauzengiers non creia,
car son vilan, enoios, plen d' enveia,
ni ja nul temps non dolhan lur dampnatge;*
BtBornFils, Kolsen 1936, p. 285, 27
[4 - sirventes].

Ancor più significativa risulta, come in qualche punto si è già potuto notare, l'aggregazione di INODIARE con la qualificazione, quasi professionale, dell'attore più molesto e importuno della scenografia cortese, il *lauzengier*⁶,

6 Com'è noto, si tratta di un lessema d'origine germanica (*LAUSINGA) specializzato nell'attrazione di tutti i sensi spregiativi dell'adulazione, della falsità e della maldicenza: basti ricordare qui il vocabolario trobadorico della cooccorrenza di *LAUSINGA con FALSUS e altri lessemi connessi in sinonimia o analogia, per ritrovarvi anche l'intensificazione di 'malvagità, crudeltà' (in BnVent: *mas fals lauzenger engres*), 'inganno, imbroglio' (ancora in BnVent: *ni fals lauzengiers trichaire, e 'lh lauzenger e 'lh trichador*; GaucFaid: *qe ja lausengier d' engan ple*), e soprattutto 'maldicenza, calunnia, infamità' (in MBru, *lauzengier, lenguas trencans*; id., *lauzengier ni mal parlier acusador*, ArnTint, *lauzengiers lengua-forbitz*; PAlv, *lauzengiers lengutz*; in BeatrDia, *lauzengier mal dizen*; RmMirav, *lausengiers ni malparlaire*; ArnDan, *lauzengier fals, lengua de colobra*; id., *lauzengier qui pert per mal dir s' arma*; id., *fals lauzengiers, fuoc las lenguas vos arga*; AimPeg, *de lauzengiers ni de mals parladors*; Cerveri, *car il no tem lauzenjar ne mal dir*).

enois s.m.

- [1] *a pauc de chantar no 'm recre*
per enueg dels lausenjadors,
mais forsa d' amor m' en rete
 FqMars, Squillaciotti 1999, 19, 2 [3 - canso]

enojos agg.

- [1] *ni non dompnei; e si 'm val atretan,*
que lausengier fals, enoios, fradel,
desenseignat, vilan e malapres
 BtBorn, Gouiran 1985, 21, 12 [3 - sirventes]
- [2] *li lauzengier e l' enoios*
m' enoian molt e li janglos.
et enoia 'm loncs parlamens
 MoMont, Routledge 1977, 8, 15 [3 - sirventes]

- [3] *ja pelz enojos lausengiers*
per cui Jovens baixs' e destrui
no 'il toillatz lo joi ni 'l condui
 G1StDid, Sakari 1956, 6, 29 [3 - canso]
- [4] *tan fan d' enuei nuech e dia*
fals lausengier enuios
qu' oms pras creire no 'ls deuria
 ArnCat, Blasi 1937, 5 (Riquer 1975, 273),
 34 [5 - canso]
- [5] *enujos son li lauzengier,*
e 'lh gilos q' us no s' en defen;
gar on plus vos faran parven
 DPrad, Schutz 1933, 11, 21 [7 - canso]

e, con questa solida contiguità lessicale, i discendenti di INODIARE e di *LAUSINGA partecipano di un territorio semantico facilmente delimitabile fuori dal codice cortese, dove attingono all'ampio spazio occupato da SILVATICUS⁷, in quel vocabolario morale identificativo della distanza sociale che separa la corte dalla *descortezia* e dagli uomini *d'estraign manier*:

enojar v.

- [1] *de totz avinens assais,*
conosc qu' enoia als savais,
per qu' ieu m' o pretz per un dos;
 Perd, Chaytor 1926, 9 (Riquer 1975, 189), 14 [4 - cobla]

enojos agg.

- [1] *per qe d' amor an atretan*
li malvas enojos savai,
con li meillor e 'l plus prezan,
 Cercam, Rossi 1996, p. 78, 9 [1 - sirventes]
- [2] *ren que destrics me sia ni dampnatges,*
vos deu esser enojos e salvatges.
 RmMirav, Topsfield 1971, 3, 24 [3 - canso]

lauzengier s.m.

- [1] *si no fos gens vilana*
e lauzenger savai,
eu agr' amor certana;
 BnVent, Appel 1915, 37 (Riquer 1975, 61), 42 [2 - canso]

- [2] *com era nostre jois verais*
tro lauzengiers crois e savais
nos loigneront ab lor fals brais.
 RbAur, Pattison 1952, 15, 27 [2 - canso]
- [3] *o 'l sieus bells cors sojorn' e jai;*
per que tem lauzengier savai,
qui fa drutz e domnas doler
 PVID, AValle 1960, 7, 20 [3 - canso]
- [4] *c' ab lo fals brais*
dels lauzengiers savais
- cui Dieus abais! -
 GcFaid, Mouzat 1965, 25, 73 [3 - canso]
- [5] *don' ab bels digs francs e verais,*
non crezas lauzengiers savais!
mon cor aves pres e liat
 Caden, Zemp 1978, 4, 48 [4 - canso]

7 Nel corpus della lirica trobadorica, l'annotazione con quest'etimo raggiunge 225 occorrenze, che si situano in una gamma di significati che va da 'selvaggio' a (un meno probabile) 'sciocco'.

In questo senso è utile sintetizzare, per seguire ancora qualche percorso romanzo di INODIARE, alcune prove effettuate sul corpus della lirica oitanica. Anche qui sembra ritrovarsi una prevalenza delle accezioni già notate nei trovatori. Nei luoghi di cooccorrenza con GENS:

enoios agg.

- [1] *que merveille est se je rienz hé,
neïs cele anuieuse gent.*
GaBru, Lerond 1964, 31, 8 [2 - chanson]
- [2] *et de bone compaigne,
et sage entre anuieuse gent,
qui de mon cuer est saisie.*
GaBru, Petersen Dyggve 1951, p. 212, 19
[2 - chanson]
- [3] *ainz que fussent passé
cele tant enuieuse gent,
que li plus dou monde s' i prent.*
An., Spanke 1925, 105, 29 [9 - chanson]

enui s.m.

- [1] *anui font gent noveliere,
de mort soient acoreit,
ke par lor face priere*
GaBru, Petersen Dyggve 1951, p. 344, 11
[2 - chanson]
- [2] *plus grant pooir de cestui.
fole gent plaine d' anui,
trestout cil ki ami sont,*
DucBra, Tischler 1997, XII, 1058, 7 [5 - chanson]
- [3] *soffrirs attrait amors, s' ains la conui,
et orguels fait a maintes gens anui.*
Guich, Långfors 1926, II, p. 198, 32 [5 - jeu parti]

e a questa *anuieuse gent* non può non appartenere, ovviamente, il *losengier*,

losengiers s.m.

- [1] *maiz tant enquierent felon,
losengier et males genz!
or l' ai ensi en pourpens*
ChasCou, Lerond 1964, 10, 15 [2 - chanson]
- [2] *dont bone amors me destraint et atise,
mais que je voi fausse gent losengiere*
- Monteploier si que chascuns la prise,
JaqCys, Hoepffner 1938, 8, 27 [5 - chanson]*
- [3] *en sus s' en traiva:
ce fet la gent losengiere
que ja dex n' avra.*
An., Spanke 1925, 104, 37 [9 - chanson]

ma nella lirica trovierica l'accezione cotestuale sembrerebbe equamente distribuirsi fra il valore 'fastidio' e un senso 'pena' provata per qualche contrarietà⁸.

Con questi criteri di combinazione lessico-grammaticale (che andranno sperimentati su più larga scala) si possono superare alcuni limiti della dizionaristica tradizionale, ma soprattutto potranno divenire meglio osservabili comparativamente le relazioni interlessicali e interculturali, anche al di là delle singole tradizioni linguistiche. A questo proposito grande importanza assume un'indagine che parta dai verbi-

8 Anche per i trovieri un esame approfondito dei rapporti fra i due campi resta ancora da fare, nonostante le importanti pagine di Lavis 1972, che però vertono principalmente su 'dolore'.

supporto, fra i quali sono rilevanti i lessemi più produttivi sotto l'aspetto sintattico-attanziale, come (da un accesso etimologico) HABERE, ESSE, TENERE, PREHENDERE, FACERE, AUTUMARE, ecc.⁹

Si può aggiungere qui qualche annotazione sulla «poesia dell'IN-ODIUM» fuori dalle tradizioni gallo-romanza, a cui peraltro la variazione semantica sembra essere piuttosto vicina. Certamente in linea col valore più aspramente negativo del sentimento di ripugnanza sono le ricorrenze dentro il genere «enueg», sperimentato, in linea col modello provenzale (una canzone-serventese) del Monaco di Montaudon, in quasi tutte le lingue romanze e particolarmente in Italia settentrionale, nei primi decenni del Duecento, da Girardo Patecchio e poi da Ugo di Perso: il lessico dei testi definiti in questo specifico genere non può che ritenersi, per il vocabolario delle discendenze di INODIARE, un importante termine di comparazione, con cui non può non misurarsi ogni indagine sulle tradizioni linguistiche del medioevo italiano.

Analogo appare il comportamento nella Scuola Siciliana, sia nei più antichi Siciliani, sia nei Siculo-toscani (ma si può dire altrettanto della tradizione poetica propriamente «toscana»), dov'è attestata la forma dell'infinito *inodiare* ('odiare', per gelosia) in contrapposizione rimica con *amare*:

*qual più dovrìa amare,
mi conviene inodiare perché ciò face.*
Neri de' Visdomini, 49:2, 42

Anche qui *noia* è assolutamente 'fastidio, molestia' (come d'altra parte nel Monge de Montaudon) quando in connessione con *lauzengiers/menzonieri* e *menzogna*, con *gente* e *omo/salvaggio*:

*io me 'nde moro, e fonne saramento».
però gran noia mi fanno menzonieri,
si 'mprontamente dicono lor menzogna,*
Giacomo da Lentini, 27.13, 9

*o Deo, come sostenemi la terra?
e' par ch'io viva i noia de la gente,
ogn'omo m'è salvaggio.*
Folcacchieri, 21,1, 5

⁹ In corrispondenza su questi due ultimi verbi, fra i tanti esempi di supporto-verbale in funzione IN ODIUM/INODIARE presenti nella lirica romanza, ricordiamo qui due occorrenze del corpus galego-portoghese: in una *cantiga d'escarnio* e in una *tensó* la struttura (più volte iterata) del *refram* è data da *fazer/tomar* e *nojo*:

*deu por vassalo de si a senhor:
faz sempre nojo, non vistes maior.*
Lapa 140, 6 [4 - escarnio persoal]

*nojo tom' e quer prazer:
ja nom posso me all fazer.*
FerVelho, Lanciani, A propósito, p. 160, 1 [3 - tenso]

E a questa accezione chiamano fermamente le occorrenze in cui *noia* è rimante strutturato in contrapposizione con *gioia*, a partire da Giacomo da Lentini, con polo semantico negativo rafforzato dall'agg. *croia* 'avvilente, pessima'),

per quant'aggio di gioia
tant'aggio mala noia:
la mia vita è croia

Giacomo da Lentini, 27.15, 159.

Non diversamente si situa la semantica di questo tipo di antonimia negli altri luoghi poetici della Scuola, mentre non risultano agevolmente riducibili le ambiguità linguistiche in tanti casi di dittologia o di iterazione (quasi-)sinonimica, in particolare quando costituita da più di due elementi e INODIARE cede tratti della sua semantica etimologica per intensificare la lessematica di 'tristezza, afflizione' in contrapposizione con quella di 'gioia, piacere, godimento, amore'. Paiono chiari in questo senso (cito dai più antichi, ma l'esemplificazione potrebbe continuare allargandosi in un più ampio corpus) esempi come

che, lasso, l'avenente
eo vo cercando, ed ò noie e pene.
cotanto n'ò dolore

Giacomo da Lentini, 27.50

fannomi noia e pesanza
di voi, mia vita piagente,

per mantener loro usanza,
Odo delle Colonne, 51.1, 33

ch'assai val meglio poco di ben senza
briga ed inoia ed affanno aquistato,
co rico per ragione,
Piero della Vigna, 55.2, 32

dove indubbiamente il mosaico negativo (*noie, pene, dolore; noia, pesanza; briga, inoia, affanno*) è rappresentato in più potente contrasto tramite l'intersezione di quel tratto IN-ODIO che non sembra aver mai estinto la sua forza orientativa, anche al di là del canone di Scuola. Non manca nel realismo primo-trecentesco del Sud-Italia, in un testo poetico trecentesco di scripta greco-romanza, dove la triade emozionale di Piero della Vigna riappare per marcare il fastidio della notte, in un'alba d'incresciosa separazione in cui la donna si rivolge delusa all'amante, catturato dal sonno¹⁰, esortandolo a lasciare il giaciglio:

10 Da sottolineare anche il richiamo del lessema *aquistato/ακουσπάρε*, pur con diverso referente, che sembrerebbe rafforzare un'ipotesi di rapporto intertestuale, ma qui è chiaramente riconoscibile soprattutto il verso della ben nota «ceciliana» fatta conoscere nel 1871 da Carducci e più volte ristampata («già non sia amante per donna aquistare»).

ββέλλου μισσέρε, ασσάι δουρμίστι,
 κου μμίκου νον γανδίστι,
 ζζο μ' ι[ν]κρίσζι
 (...)
 οιννει ββριγα ε δουλειζια τι κουβένε,
 νον σίτι αμαντε δε δοννα ακουιστάρε
 (...)
 περ όμου σζι τεινε ουνα ταλε σζογια
 σζε λλι αννογια.

Anche in questi versi, di sicura scrittura salentina, la contrapposizione a 'gioia/godimento' può essere percepita come 'noia' (ancor qui nel canonico rapporto rimico): a quest'uomo incapace d'amore, che ha disdegnato e schifato l'offerta di tanto *joi*, non spetteranno che gli affanni e i tormenti del giorno¹¹.

Bibliografia

- Antonelli, R., Brea, M., Canettieri, P., Distilo, R., Leonardi, L. (2011), *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Accademia Nazionale dei Lincei: Roma.
- Brea, M. (2014), «A expresión da ira nas cantigas de amor e de amigo», *Revista Galega de Filoloxía, Lingua texto, diacronia. Estudos de linguística histórica*, Monografía 9, L. Irín García - X. López Viñas (eds.), pp. 59-96.
- DDGM = González Seoane, E. (dir.) (2006-2012), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega* (<http://sli.uvigo.es/DDGM/>).
- Distilo, R. (2007), «Parole al computer. Dal genere al motivo d'alba (per un'ignota «alba di malamata»», in *Testo, metodo, elaborazione elettronica, Atti del V Convegno internazionale interdisciplinare* (Messina - Catania - Brolo, 16-18 settembre 2006), a c. di D. A. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo, Messina: Lippolis, pp. 101-115.
- Distilo, R. (2013), «Per un portale del lessico poetico europeo (*TrobVers/MHDBDB*)», in *Le forme e la storia*, n.s., 6, pp. 209-214.

11 Un primo tentativo di edizione interpretativa, con riconoscimento di questa «alba di malamata», in Distilo 2007.

- Distilo, R. (2015a), «*L'espressione dei sentimenti nella poesia trobadorica: per una onomasiologia dell'affettività e delle emozioni*», in M. Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 39-55.
- Distilo R. (2015b), «*Etimi e lemmi del "trobar": fra stati d'animo e sentimenti eccessivi*», in «*Ragionar d'amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015 (mediEVI, 9), pp. 13-29.
- Lavis, G. (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XIIe-XIIIe s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris: Les Belles Lettres.

O *dano* na lírica profana galego-portuguesa*

ANTONIO AUGUSTO DOMÍNGUEZ CARREGAL
IES Armando Cotarelo Valledor

Dentro do léxico do sufrimento amoroso da lírica profana galego-portuguesa, existen unha serie de termos de destaque, como *coita*, *afan*, *pesar*, *pena*, *trabalho*, entre outros. Tamén se inclúe nesta serie o *dano*, que analizaremos neste traballo.

1. Etimoloxía

O substantivo latino DAMNUM, co significado de ‘dano, perda, prexuízo, detrimento’, era común na lingua clásica, e pasou a practicamente todas as linguas románicas, como atesta o *REW* §2468 (1935:230). Tamén indica Corominas no *DCECH* (1980, II: 425) que é vocábulo antigo nas linguas peninsulares.

2. O emprego do termo na lírica occitana

O termo *dan* e o seu sinónimo *damnatge* teñen unha frecuencia relativamente importante no vocabulario occitano, segundo os datos que podemos extraer da base

* Este contributo é un resultado parcial do proxecto *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, subvencionado polo Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) coa referencia FFI2012-37355.

de datos *Trobadors*¹. Tanto Cropp (1975: 277-280) como Bec (1971: 118-121) destacan o valor dos dous termos dentro do universo léxico dos trobadores como valor oposto ao de *pro*, asociado nun primeiro momento ao contexto xurídico de dano/beneficio, pero indo moito máis alá deste significado especializado. Como afirma o último autor:

On ne saurait être plus clair. Le *pro*, quelles que soient l'élasticité sémantique du terme et son ambiguïté sur le plan du comportement de la dame, ressortit tout naturellement au champ sémantique du *joi*. Réciproquement, le *dans* transcende la plupart du temps sa stricte signification juridique et devient dommage pour l'ensemble de l'être: dommage juridique, d'abord, mais encore et surtout moral, psychologique, voire physique. Il y a là la même élasticité sémantique que nous soulignons à propos du *profit*: polysémie latente, qui impose une formulation stylistique rigoureuse, alternativement caractérisée par l'emploi de la *séquence antinomique* (antithèse) et de la *séquence synonymique* (redondance).

O *dan* é, polo tanto, un termo amplo, que pode referirse ao campo legal, pero tamén ao físico e psicolóxico. Esa polisemia permite a súa asociación fluída a outros termos do campo léxico do sufrimento, como *enoi*, *afan*, *esglai*, *ira*, *mal*, e tamén a oposición a outros vocábulos asociados á alegría, como *joi*, *jauzimen*, *solatz*, *be*, etc. Como afirma Cropp (1975: 280), «Le poète a donc eu la possibilité d'employer au sens propre les termes *damnatge*, *dan*, suggeréant ainsi les contrariétés et la force destructive et hostile de l'amour, ou d'introduire ces termes dans un vers exprimant regrets et douleur».

3. O emprego do termo na lírica galego-portuguesa

Na lírica profana galego-portuguesa aparece tamén o termo *dano*, sen un sinónimo equivalente ao *damnage* occitano, e moito máis minoritario. De feito, aparece en *MedDB* en só 21 cantigas² de 15 autores pertencentes ao terceiro e cuarto períodos trobadorescos³. Canto á distribución xenérica, temos 5 cantigas de amor, 6 de amigo e 10 de escarnio que inclúen este vocábulo.

1 A base de datos rexistra 622 ocorrencias de *dan* (da que se debería excluír probablemente alguna forma do verbo *dar*), e case cen de *damnage* (17 *damnatge*, 4 *damnage*, 1 *damnaje*, 10 *dampnage*, 1 *dampnag'*, 49 *dampnatge*, 7 *dampnatges*).

2 A base rexistra 21 formas de *dano* en 18 cantigas e 7 formas de *dan'* en 3 cantigas.

3 Empregamos a mesma división cronolóxica de *MedDB*, baseada á súa vez en Oliveira (1994).

Dentro das cantigas de amor, atopamos algunhas nas que o substantivo ten un significado ligado ao campo xurídico, como no exemplo que segue:

A coita que eu prendo, non sei quen atal prenda,
que me faz fazer sempre *dano* de mia fazenda.
(JSrzCoe, 79,45, III, 1-2)

Igualmente, nesta composición atribuída a Don Denis⁴:

Pero muito amo, muito non desejo
aver da que amo e quero gram bem,
porque eu conheço muy bem e vejo
que de aver muito a myn non me vem
atan grande folgança que mayor non seja
o seu *dano* d' ela: quem tal ben deseja
o ben de ssa dama em muy pouco ten.
(Den, 25,72=157,41, I)

Noutro texto, o substantivo aparece cunha acepción de dano sentimental, ao comentar a veracidade do refrán «bem e mal sempre na face vem», xa que ao ver o ben no rostro da súa senhor veulle o mal:

ca de quanto bem na sa face vy
vem end', amigos, tanto mal a mim,
per que o verv' em meu *dan'* é provado.

está o verv' em meu *dan'* acertado.

em meu *dan'* é o verv' afaçanhado.

E des entom, amigos, entendi
que este vervo, que eu senpr' ouvi,
hé com verdad' em meu *dan'* acabado.
(EstFdzElv, 33,7, I, 5-7, II, 7, III, 7, *finda*)

4 Como recolle a *MedDB*, esta composición pode ser tardía, e xa Tavani a inclúe na lista de textos anónimos.

Hai outros trobadores que empregan a oposición *dano/prol* de forma semellante aos trobadores occitanos coa parella *dan/pro*, a veces como parte dunha fórmula de intensificación cunha repetición simétrica de sinónimos e antónimos nun verso, como no primeiro exemplo:

E direi-vus, fremosa mha senhor,
pois vus non vir, quan perdudo serey:
perderei sen e esforç' e pavor,
e des i ben nen mal non sentirey;
e, mha senhor, al vus direy en:
non mi terrá conselho que mi den,
dano nen prol nen pesar nen prazer,
e per qual guisa m' ei mays a perder?
(MartSrz, 97,6, IV)

ca en quant' eu poder veer os seus
olhos, meu *dano* ja nunca farey,
mays mha gran *prol*. ¿Vedes por que, por Deus?
Ca me querra matar, se m' en partir,
esta gran coyta que me nunca fal.
(JFdzArd, 68,1, II, 3-7)

Dentro das cantigas de amigo, atopamos un exemplo no que o trobador xoga coas diversas acepcións do termo, cando a amiga fai alusión ao xogo amoroso como un *preyto*:

Sanhud' andades, amigo,
porque non faço meu *dano*
vosqu', e per fe sen engano
ora vos jur' e vos digo
ca nunca ja esse preyto
mig', amigo, será feyto
(JGarGlh, 70,45, I)

Tamén cabe a interpretación ambigua (sentimental e xurídica) nesta queixa da amiga pola tardanza do amigo:

Ca meu *dano* seria
de viver mais un dia
(JLpzUlh, 72,7, *fiinda*)

Noutros casos, o substantivo pode entenderse como sinónimo de *mal*:

Quiça quer-mi ora tal cousa dizer.
que lha poss' eu sen meu *dano* fazer.
(JAY, 63,56, fiinda)

Queixos' andades, amigo, d' Amor
e de mí, que vos non posso fazer
ben, ca non ei sen meu *dan'* én poder

Queixades-vos que sempre fostes meu,
amigu', e vos leixo por mí morrer;
mais dizede-mi como vos valer
possa, sen meu *dan'*, e guisalo eu
(JAY, 63,65, I, 1-3, II, 1-4)

Ca vós quisestes aver aquel ben
de min, que vus non podia fazer
sen meu gram *dan'*, e perdestes poren
quanto vus ant' eu fazia d' amor;
(JBav, 64,4, II, 1-4)

non querria meu *dano*, por saber
que podía per i meu ben aver.
(RoyMrzUl, 146,3, refran)

Chama a atención o número de cantigas de escarnio que empregan este vocábulo sobre o número total de textos, xa que representan case a metade do *corpus*. Dentro deste conxunto, podemos atopar autores que empregan un significado máis próximo ao campo xurídico, cun valor de 'prexuízo, penalización':

E veed' ora, amigos, se prend' eu engano
e fazed de guisa que seja sen meu *dano*;
(AyNz, 14,6, III, 1-2)

e se aquesto sofredes ben lheu
querran a outr' assi furtá-lo seu,
de que pode mui gran *dano* vñir.
(Alf X, 18,41, II, 5-7)

Noutros textos, o termo aparece como sinónimo de 'mal', tanto físico como psicolóxico:

E tornou-se contra seu gasalhado
e diz: “Amiga, mui’ ei gran pesar,
ca me non posso de *dano* guardar
d’ este corvo, que vejo tan chegado
a vossa casa, pois filha perfia
(JAY, 63,28, III, 1-5)

E ben seria meu mal e meu *dano*,
(JSrzCoe, 79,10, III, 1)

E dixi-lh’ eu: -Nom queirades seu *dano*
do capelam, nem perca rem per mêngua
em sa ajuda, e poede língua.
E diss’ ela: -Farei-o sem engano,
ca já em mim meteu do seu i bem;
e pois que todo assi em mim tem,
se o não ajudar, farei meu *dano*;
(JVelho, 82,1, IV)

Neste grupo, podemos encontrar un curioso escarnio de amigo de Guilhade, no que a amiga se queixa da actitude de Jan Garcia (o propio autor), que di que fai cantigas pero non morre de amor:

El disse ja que por mi trovava,
ar enmentou me quando lidava,
seu *dano* fez que se non calava,
(JGarGlh, 70,15, II, 1-3)

Nos autores do último período trobadoresco podemos atopar tamén cantigas satíricas nas que empregan o substantivo, nun caso cun sentido próximo ao campo legal, como queda patente coa relación cos termos xurídicos que aparecen no texto:

Meu *dano* fiz por tal juiz pedir
qual mi a Reíña, madre del-Rei, deu,
un cavaleiro oficial seu,
pois me non val d’ ante tal juiz ir:
ca, se vou i e lev’ o meu vogado,
sempre me diz que está embargado
de tal guisa que me non pod’ oir.
(EstGuar, 30,20, I)

Nos demais textos, o termo aparece cun significado próximo a ‘mal’, algunhas veces tamén combinado en expresións como *viir a dano*, co significado de ‘prexudicarse’:

Já Martin Vaásquez da astrologia
perdeu feúza, polo grand’ engano
dos planetas, per que *veo a dano*,
en que tan muito ante s’ atrevia;
ca o fezeron sen prol ordinar
por igreja que lhe non queren dar
e per que lh’ é defes’ a jograria.
(EstGuar, 30,18, I)

Ou *meter a dano*, co sentido de ‘provocar dano’:

Pois cata per u m’ espreite
con sas razões d’ engano
e me quer *meter a dano*,
(EstGuar, 30,27, I, 1-3)

E *ir a dano*, co significado de ‘estragarse’:

Na tenda nom ficou pano
nem cordas nem guarnimento
que toda non *foss’ a dano*
pelo apoderamento
da meestra que, tirando
foy tanto pelo esteo,
que por esto, com’ eu creio,
se foy toda espeçando.
(PPort, 118,11, II)

4. Conclusión

Como outros termos do campo léxico do sufrimento amoroso da lírica profana galego-portuguesa, podemos observar que o termo en estudo tamén existe noutras tradicións poéticas anteriores, como a occitana, aínda que non ocupe o mesmo espazo na constelación léxica. De feito, hai moitas máis ocorrencias na lírica transpirenaica que

na peninsular, e aqueles adoitan empregar en bastantes máis ocasións os paralelismos sinonímicos e antonímicos a partir dos termos *dan/damnatge*, principalmente co seu oposto *pro*, permitindo tamén un uso polisémico dos termos.

No caso galego-portugués, a frecuencia de uso é moito máis reducida, aparece relativamente tarde na cronoloxía trobadoresca e os xogos paralelísticos limítanse a uns poucos exemplos (97,6 e 68,1). Tampouco destacan os usos polisémicos do termo, que poderían ser máis comúns pola súa orixe patrimonial. Este feito volve confirmar resultados de anteriores indagacións noutros vocábulos que conforman este campo léxico⁵, que indican unha redución da variedade vista na lírica occitana e na minoración da frecuencia de uso dos compoñentes existentes na tradición peninsular en favor do maior protagonismo da *coita* como termo central da expresión do sufrimento amoroso.

Bibliografía

- Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, versión 2.3.3. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
<<http://www.cirp.es/meddb>>.
- Bec, P. (1971), «L'antithèse poétique chez Bernart de Ventadour», in I. Cluzel - F. Pirot (eds.), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège: Soledi, I, pp. 107-137.
- Corominas, J. - J. A. Pascual (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos. [= DCECH]
- Cropp, G. M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz.
- Distilo, R. (dir.) (2001), *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica in CD-ROM. Filologia informatica - Letteratura europea. Collana diretta da Roberto Antonelli*, Cosenza: Università degli Studi della Calabria.
- Domínguez Carregal, A. A. (2009), «O uso de *afan* na lírica galego-portuguesa», in M. Brea (ed.), *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. 153-168.
- Domínguez Carregal, A. A. (2010a), «*E ei end'eu mui gran pesar*: o *gran pesar* no léxico do sufrimento amoroso da lírica galego-portuguesa», in J. M. Fradejas Rueda - D. Dietrick Smithbauer - D. Martín Sanz - M. J. Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso*

5 Ver Domínguez Carregal (2009, 2010a, 2010b, 2011, 2013, 2015a, 2015b).

- Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid: Universidad, pp. 719-734.
- Domínguez Carregal, A. A. (2010b), «Un verso de Johan Soarez de Pavia e a adaptación do modelo poético occitano», in M. Brea - S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trovadoresco*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 65-73.
- Domínguez Carregal, A. A. (2011), «¿Es *pena* un castellanismo en gallego-portugués? Revisando un comentario de Menéndez Pidal», in M. A. Beas Teruel (ed.), *Nuevas líneas de investigación en el estudio diacrónico de la lengua española*, Palma de Mallorca: Universitat, pp. 171-178.
- Domínguez Carregal, A. A. (2013), «*Doo* no léxico do sufrimento amoroso da lírica profana galego-portuguesa», in E. Casanova Herrero - C. Calvo Rigual (eds.), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas*, 6-10 de septiembre de 2010, Valencia, Berlin: De Gruyter, tomo VII, pp. 115-124.
- Domínguez Carregal, A. A. (2015a), «*A coita do meu corazón*: unha fórmula na lírica profana galego-portuguesa», in M. Brea (ed.), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 251-261.
- Domínguez Carregal, A. A. (2015b), *O léxico da coita amorosa na lírica galego-portuguesa*, Universidade de Santiago de Compostela [Tese de doutoramento inédita].
- Meyer-Lübke, W. (1935³), *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter. [= REW]
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.

«La più bella cosa a vedere del mondo» Palacios maravillosos en el *Milione*

ANA M^a DOMÍNGUEZ FERRO

Universidad de Santiago de Compostela

Entre las múltiples «maravillas» con las que se describen las tierras de Oriente en la Edad Media, dentro del género de la literatura de viajes, se encuentran las descripciones de palacios y construcciones fabulosas que, en su mayoría, responden, desde el punto de vista formal, a procedimientos retóricos. Los viajeros seguían modelos consagrados y, concretamente en el caso de la descripción de la ciudad, sus fortificaciones, monumentos y palacios se desarrollan siguiendo un esquema compositivo fijo que procede de la teoría literaria de la tardía antigüedad, que precisó de forma muy minuciosa los preceptos del panegírico de ciudades (Curtius 1955: 228-229 y Pérez Priego 1984: 227). Los ejercicios retóricos sobre la *descriptio urbi*, tal y como la entienden las «autoridades», abundan en consejos sobre cómo realizar el encomio de una ciudad para halagar al emperador o para alimentar la conciencia cívica de la misma, aludiendo a sus tradiciones legendarias o a su historiografía e incluyendo elementos relativos al asentamiento geográfico, datos históricos y, en cuanto a la ciudad propiamente dicha, un recorrido por los espacios públicos más notables (González Alcázar 2008: 101).

Queremos aprovechar la oportunidad que se nos brinda de participar en este homenaje para tratar un tema querido y estudiado por Mercedes en uno de sus excelentes artículos, y mostrarle, desde estas páginas, nuestro agradecimiento y admiración, anteriormente como antigua alumna y, en la actualidad, como colega y amiga.

Nuestro trabajo intentará centrarse en el estudio del elemento retórico de la *laus urbium*, unido al concepto de lo maravilloso, ya que, en las narraciones medievales, bien sean cantares de gesta, romances o novelas sentimentales, «i mirabilia» son utilizados, entre otras cosas, como un recurso muy rentable para exaltar a los protagonistas. En esta ocasión, partiremos de un texto de viajes y, más concretamente, de la versión toscana del *Milione*, realizada en el primer decenio del siglo XIV para un público florentino, perteneciente a la clase burguesa que «fa copiare e tiene accanto nelle sue botteghe le novelle di Boccaccio e i libri di compra-vendita» (Bertolucci 2008⁴: 384)¹.

En primer lugar, con respecto al concepto de lo «maravilloso»², es necesario precisar que, en la Edad Media, el término engloba un conjunto de seres, objetos y lugares que causan asombro y extrañeza y que no se pueden explicar de forma racional. Para ello, se recurría en latín al adjetivo MIRABILIS, derivado del verbo MIRARI, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adjetivo MIRUS ‘asombroso, extraño, maravilloso’ (Brea 1993: 48-49). Como queda claro, desde el punto de vista etimológico, «la maravilla no es una categoría abstracta sino un universo variado y su manifestación se relaciona con la contemplación» (Rubio Tovar 2006: 125) y en literatura las formas de la maravilla se muestran de diversas maneras:

hechos prodigiosos (como la tempestad en el lago cuando se arrojan restos impuros), objetos (como el anillo que vuelve invisible a quien lo lleva), personajes (como los animales blancos que vienen del otro mundo), mundos mágicos y atmósferas maravillosas que en su conjunto, o por separado, producen un sentimiento de extrañeza y asombro en el lector. La irrupción de alguno de estos elementos en nuestra realidad provoca la sensación de estar ante un universo con leyes propias, ilimitado y desconocido (Rubio Tovar 2006: 124).

Marco Polo, el más célebre de los mercaderes venecianos, realiza una expedición de la que tenemos constancia en uno de los libros de viajes más conocidos e influyentes, fruto de la colaboración entre el famoso viajero y el escritor de novelas caballerescas Rustichello da Pisa, durante el tiempo que coincidieron como prisioneros en las

1 Tomaremos como edición de referencia la realizada por V. Bertolucci (2008⁴).

2 Para estudios de carácter general relacionados con la maravilla en la Edad Media, además de los citados en el cuerpo del texto, vid. también el clásico de Le Goff 1985, utilizado como base para estudios posteriores, y Le Goff 2003, Lecouteux 1982, Harf-Lancner y Kappler 1980 y, más recientemente, la miscelánea editada por Mosetti Casaretto-Ciocca 2014.

cárceles de Génova³. En el texto, cuyo manuscrito más autorizado titula *Divisament dou monde*, —título que poco a poco fue sustituido por otros, entre ellos, *Milione* (Bertolucci 2008⁴: xi)— se relatan los 24 años que duró el periplo por Oriente (1271-1295). Marco junto con su padre Niccolò y su tío Matteo Polo, viajó a través de Persia, Oxiana, Kashgar y el desierto de Gobi durante cuatro años —su descripción de estos territorios es la primera que llegó a Occidente, y prácticamente la única hasta mediados del s. XIX—, hasta llegar al palacio de verano que Kublai Khan poseía en Shangdu⁴. En la corte del monarca permanecieron 17 años durante los cuales Marco se dedicó a recorrer el Imperio, desde las nieves del norte hasta Ceilán, Birmania, Siam, Java, Sumatra y Japón —tierras ignotas hasta entonces— (Peñalta Catalán, 2011: 163).

Después de los primeros capítulos, incluidos en el prólogo en el que se condensa el relato resumido del viaje, comienza la descripción de las tierras visitadas, hasta llegar a la ciudad de Chagannor, donde se halla el Gran Khan. Hasta aquí, aunque de forma muy sumaria, en ocasiones, el autor menciona ciudades y regiones donde se encuentran castillos o palacios, pero sin ningún tipo de descripción ni referencia a construcciones que causen asombro y maravilla. Sí describe, sin embargo, determinados fenómenos y hechos maravillosos como el milagro de la montaña de Bagdad (cap. 26-29), la leyenda de los Reyes Magos (cap. 31), encantamientos (cap. 35), magia (cap. 48), hechos extraordinarios en el desierto de Lop (cap. 56). Sólo en el momento en el que aparece la figura del actual Gran Khan, Kublai Khan (cap. 73-74), en el relato da comienzo una operación en la que el panegírico del monarca empieza por demostrar su pertenencia a un lugar especial, a través de un *topos* que tiene como objetivo primordial, la construcción de un héroe (González Alcazar 2008: 102). De este modo, inicia el autor con la descripción del aspecto exterior del palacio del Gran Khan, en Chagannor⁵, que traza siguiendo la preceptiva del *locus amoenus*, un lugar edénico en el que no faltan los elementos característicos: el agua presente en el lago, los cisnes, la abundancia de fauna, en este caso aves de presa que le permiten practicar la caza, etc. No estamos ante el típico jardín, cuya presencia es un argumento

3 La bibliografía sobre el tema es abundantísima por lo que remito a la edición de Valeria Bertolucci, ya citada, y a estudios de conjunto como el de Battaglia Ricci 1992 o, para cuestiones etnográficas, la recopilación de trabajos de Barbieri 2004.

4 También conocida como Xanadú, estaba situada al sur de Mongolia y era la residencia de verano preferida por Kublai Khan (1215-1294), quinto gran patriarca del imperio mongol y fundador de la dinastía Yuan de China, hijo de Tolui Khan y, por tanto, nieto del legendario Genghis Khan.

5 Al norte de Kalgan.

recurrente en la literatura de viajes de la Edad Media y que, en muchos casos, encierra un sentido simbólico y místico, pero sí es un jardín en el que está presente la mano del hombre que domina y controla el espacio. La impresión es la de un lugar que anticipa el Paraíso y que transmite fascinación y maravilla (Kappler 1980: 85):

Noi ci partiremo di qui e anderemo .iij. giornate e troveremo una città che si chiama Ciagannuor, nella quale àe uno grande palagio che è del Grande Kane. E sappiate che 'l Grande Kane dimora volentieri in questa città e in questo palagio, perciò ch'egli v'è lago e riviera assai. Ove dimora molte grue⁶; e àvi uno molto bello piano, ove dimora grue assai, fagiani e pernici e di molte fatte d'uccelli. E per questo vi prende il Grande Kane molto solazzo, perch'egli fa uccellare e gerfalchi e a falconi, e prendendo molti uccelli (...) E' v'à .v. maniere di grue: l'una sono tutti neri come carboni, e sono molto grandi; l'altra sono tutti bianchi e àno l'alie molto belle, fatte come quelle del paone, lo capo àno vermiglio e nero e molto bene fatto, lo collo nero e bianco, e sono maggiori de l'altre assai; E apresso a questa città à una valle ove 'l Grande Kane à fatte fare molte casette, ov'egli fa fare molte cators, cioè contornici; e la guardia di questi uegli fa stare più òmini. E àvine tanta abbondanza che ciò è meraviglia, e qua<n>do lo Grande Kane viene in quella contrada àe di questi uegli grande abbondanza. (cap. 73, p. 106- 108)⁷.

Por otra parte, es un jardín dentro del cual se ubica el palacio, a diferencia de lo que ocurre en el Occidente medieval, que expulsa de sus jardines los edificios sólidos e incluye únicamente tiendas, pabellones o pérgolas (Zumthor 1993: 104).

La expresión de lo maravilloso se realiza a través de distintas fórmulas y procedimientos retóricos reforzando y subrayando el estupor y la sorpresa que causan los lugares descritos, mediante figuras de amplificación como la *congeries* y la *exaggeratio*. Estos recursos eran habituales en la literatura medieval para incrementar los efectos de la maravilla, como lo demuestra el hecho de que algunos autores critiquen el abuso de estas fórmulas y se muestren contrarios a una amplificación enfática (Peron 2014: 505).

En el texto, la maravilla viene dada por la abundancia en cantidad o belleza expresada, de forma redundante, mediante la acumulación de adverbios o adjetivos como *assai*, *molte grue*, *grue assai*, *molte fatte d'uccelli*, *molto sollazzo*, *molte uccelli*, *molto grandi*, *molto belle*, e *sono maggiori de l'altre assai*, etc. o la reiteración del sustantivo *abondanza*, precedido de *tanta* o *grande*⁸.

6 Error por 'cisnes' (Bertolucci 1975⁴: 107).

7 El subrayado es mío a fin de facilitar la localización de los ejemplos.

8 Esta abundancia de bienes es una constante también en textos posteriores de exploradores y descubridores como manifestación de la riqueza de las nuevas tierras (Kappler 1989: 83).

Si en el ejemplo anterior la maravilla se encontraba en el exterior del primero de los palacios del Gran Khan mencionados, ahora entramos en otra de sus residencias, situada en Shangdu, el lugar de descanso veraniego preferido por el monarca, para admirar la belleza y la riqueza de los materiales con los cuales está construido y adornado su interior. La descripción es rica en elementos lexicales referidos al área semántica de un material precioso como el oro y en adjetivos y adverbios que insisten en la cantidad:

Quando l'uomo è partito di questa cittade e cavalca .iij. giornate, si si truova una cittade ch'è chiamata Giandu, la quale fee fare lo Grande Kane che regna, Coblai Kane. E àe fatto fare in questa città uno palagio di marmo e d'altre ricche pietre; le sale e le camere sono tutte dorate e è molto bellissimo maravigliosamente. E atorno a questo palagio è uno muro ch'è grande .xv. miglia, e quivi àe fiumi e fontane e parti assai. E quivi tiene lo Grande Kane di molte fatte bestie, cioè cerbi, dani e cavriuoli (...). Sappiate che 'l Grande Kane àe fatto fare in mezzo di questo prato uno palagio di canne, ma è tutto dentro innotato, e è lavorato molto sottilemente a besti' e a uccegli innotati. La copertura è di canne, vernicata e comessa si bene, che acqua non vi puote intrare (...). E àl fatto fare si ordinatamente, ch'egli lo fa disfare quando egli vuole, e fallo sostenere a più di .cc. corde di seta. (cap. 74, pp. 108-109).

La explicación del interior no es muy profusa ya que se detiene, únicamente, en mencionar la riqueza de los materiales. La frase que contiene este hecho se construye de forma enfática mediante un procedimiento intensificador, que combina un superlativo absoluto con un adverbio: «è molto bellissimo maravigliosamente». Esta fórmula redundante intenta poner de relieve el esplendor incomparable del palacio y su excepcionalidad. El palacio está rodeado por una gran muralla que circunda, también, prados, ríos, fauna variada y una especie de pabellón en el que hay pinturas que representan animales y aves de color dorado.

Otra figura que concurre para enriquecer de aspectos maravillosos y fantásticos estos lugares es la hipérbole o *exaggeratio* que provoca estupefacción o asombro hasta el punto de que algunos autores rechazan su utilización por considerar que, un abuso de esta figura, produce el efecto contrario y actúa contra la verosimilitud (Peron 2014: 506). Un ejemplo claro de utilización de este recurso está presente en la descripción del palacio que el monarca posee en Pekín y en el que se instala durante tres meses al año. El autor menciona de forma muy prolija las características principales del complejo, con todas sus dependencias y edificios en una narración que ocupa, prácticamente, todo el capítulo. Los elementos de lo maravilloso se encuentran en el interior

y estos se potencian mediante la hipérbole expresada a través del tópicos que Curtius llama del «sobrepujamiento» y que muestra «que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas» (Curtius 1955: 235):

E i mezzo di questo muro è 'l palagio del Grande Kane, ch'è fatto com'io vi conterò. Egli è il maggiore che giammai fu veduto: egli non v'à palco, ma lo spazzo e alto più che l'altra terra bene .x. palmi; la copertura è molto altissim[a] Le mura delle sale e de le camere sono tutte coperte d'oro e d'ariento, ov'è scolpito belle istorie di cavalieri e di donne e d'uccegli e di bestie e d'altre belle cose; e la copertura è altresì fatta che non si potrebbe vedere altro che oro e ariento. La sala è sì lunga e sì larga che bene vi mangia .viii. persone, e v'à tante camere ch'è una maraviglia a credere. La cobertura di sopra, cioè di fuori, è vermiglia, bioia, verde e di tutti altri colori, e è sì bene invernica che luce come cristillo, sicché molto da la lunga si vede lucire lo palagio; la coertura è molto ferma.(cap. 83, p. 127).

La hipérbole expresada en la frase «è il maggiore che giammai fu veduto» no es la única técnica narrativa de lo maravilloso del párrafo; otros elementos indican la excepcionalidad y causan asombro como son la altura, indicada mediante intensivos morfológicos como el sufijo *-ísimo*, o los ricos materiales utilizados en la decoración que cubren todas las paredes, insistiendo en la totalidad, mediante los adjetivos *tutte*, *molto*, los espacios son enormes —*sì lunga*—, numerosísimas las estancias —*tante camere*—⁹ y, todo ello, se resume con la expresión: «che è una maraviglia a credere». Otro elemento que contribuye a crear esta imagen de riqueza material y de maravilla es el resplandor y luminosidad del palacio que, gracias a los materiales empleados en su construcción, pueden apreciarse desde lejos. La *similitudo* con el cristal subraya esta idea, ya que el cristal era muy costoso y, por ello, muy apreciado en la Edad Media. Además la luz y el esplendor, desde el plano simbólico, añaden al lugar valores positivos que ensalzan aún más el espacio ocupado por el soberano¹⁰.

Este proceso hiperbólico continúa con la descripción del ajuar y menaje utilizados para la celebración de banquetes:

E i mezzo di questa sala ove 'l Grande Signore tiene corte e tavola, è uno grandissimo vaso d'oro fino, che tiene di vino come una gran botte, e da ogni lato di questo vaso ne sono due piccoli: di quella grande si cava vino, e de le due piccole

9 Sobre el tema de los intensivos morfológicos y la reduplicación intensiva, vid. R.A.E. 1991: 416 y ss. y, en italiano, Serianni 1988 y Simone 2008¹⁹.

10 Esto se puede apreciar también en el palacio del Prete Juan, descrito por Mandeville (Altamirano 2011: 54-55).

beveraggi. Àvi vasegli vernicati d'oro che tiene tanto vino che nn'avrebbe assai bene otto uomini, e ànne per le tavole tra .ij. l'uno; e anche àe ciascuno una coppa d'oro co manico, con che beono. E tutto questo fornimento è di grande valuta; e sappiate che 'l Grande Signore àe tanti vasellamenti d'oro e d'ariento che nol potrebbe credere chi nol vedesse. (cap. 85, pp. 132-133).

La liberalidad y magnificencia es tan increíble que el propio autor reconoce la dificultad para admitir la autenticidad de cuanto se está relatando y, para conceder verosimilitud al relato, recurre al topos del *videre o spraghis* autóptica, en cuanto fórmula de aseveración para certificar la verdad (Bertolucci Pizzorusso 1990: 282-283). En este caso, es verdad que no es el mismo autor el que se presenta directamente como testigo, no está presente el «yo» que certifica la autenticidad de lo narrado pero, de alguna manera, se da a entender que hay una experiencia personal directa que avala el discurso.

El último de los palacios del Gran Señor al que se hace mención es el situado en la cumbre de una montaña. El lugar ha sido recubierto de lapislázuli y el efecto que produce su contemplación se califica de maravilloso por el placer, *conforto e sollazzo*. La descripción es rica en elementos lexicales del área semántica de la vista que insisten en la relación entre la visión y la maravilla:

E sì vi dico ch'egli à fatto coprire tutto 'l monte della terra dell'azzurro, chè tutta verde, sicché nel monte nonn-à cosa se non verde, perciò si chiama lo Monte Verde. E sul colmo del monte à uno palagio tutto verde, e è molto grande, sicché a guardallo è una grande maraviglia, e non- è uomo che 'l guardi che non ne prenda allegrezza. E per avere quella bella vista l'à fatto fare lo Grande Signore per suo conforto e sollazzo. (cap. 83, p. 128- 129).

Las referencias anteriores giran alrededor de los palacios y residencias del Gran Khan y está presente en todas ellas un halo de asombro, de estupefacción que, curiosamente, ya no se aprecia en la *descriptio* de construcciones destinadas a vivienda de otros reyes y soberanos, como comprobaremos a continuación.

El palacio del Rey de Oro, título que se daban los soberanos de los *yurchen* de Manchuria (Bertolucci 2008⁴: 707), se presenta mediante adjetivos que insisten en la belleza pero no hay rastro de alusiones a la esfera de lo maravilloso:

In questo castello à un molto bello palagio, ove àe una bella sala molto bene dipinta di tutti li re che anticamente sono stati in quello reame; e è molto bello a vedere. (cap. 107, p. 166).

De la misma manera, del palacio del rey Mangala, tercer hijo de Kublai Khan, tan sólo se subraya su ubicación, la belleza de su factura y los ricos materiales con los que se adorna el edificio:

La villa è a ponente, e sono tutti idoli. E di fuori de la terra è 'l palagio di Mangala re, che è così bello com'io vi dirò.

Egli è in uno grande piano, ov'è fium'e lago e padule e fontane assai. Egli à d'atorno u. muro che gira bene .v. miglie, e è tutto merlato e bene fatto; e in mezzo di questo muro è il palagio, sì bello e sì grande che non si potrebbe meglio divisare; egli à molte belle sale e belle camere tutte dipinte ad oro battuto (cap. 110, p. 171).

Por último, fuera de los dominios del monarca, el palacio del señor de Zipangu¹¹ destaca por la suntuosidad en su decoración y los lujosos aposentos en los que no se han escatimado piedras preciosas, perlas de todos los colores y tamaños; el oro lo recubre todo: muros, paredes, ventanas pero también aquí, a pesar del *topos* de lo increíble (Curtius 1955: 231-235), echamos en falta en el discurso elementos que aporten una connotación mágica o maravillosa al espacio narrado:

Lo palagio del signore de l'isola è molto grande, ed è coperto d'oro come si cuoprono di quae di piombo le chiese. E tutto lo spazzo de le camere è coperto d'oro grosso ben due dita, e tutte le finestre e mura e ogne cosa e anche le sale <sono coperte d'oro>: non si potrebbe dire la sua valuta.

Egli àno perle assai, e son rose e tonde e grosse, e so' più care che le bianche. Ancora v'è molte pietre preziose; non si potrebbe contare la ricchezza di questa isola. (cap. 155, p. 235).

Para concluir este trabajo quisiéramos retomar la idea, apuntada más arriba, de que la presencia de los *mirabilia*, en el ámbito arquitectónico de los palacios, responde, en el relato del viaje de Marco Polo, como en otros textos de viajes, a los mismos mecanismos que contribuyen a configurar a los protagonistas de otros géneros de la literatura medieval, como los santos o los mártires de los textos hagiográficos, los héroes épicos o los caballeros del *roman*. Estos protagonistas son personajes extraordinarios cuyos prodigios (empresas, aventuras o experiencias) subrayan su condición de modelos sociales y culturales o, al menos, de personas dignas de admiración por sus capacidades excepcionales. Por esto, el perfil del héroe épico, de los caballeros y de los amantes corteses viene trazado y enriquecido recurriendo a los *mirabilia* que subrayan estas cualidades.

11 Japón (Bertolucci 2008⁴: 758 y ss.).

En nuestro caso, el autor retrata al soberano de los mongoles como un señor bondadoso y justo que procura protección a sus vasallos pero, al mismo tiempo, lo presenta con un halo de grandeza majestuosa que queda patente ya en el inicio de los capítulos dedicados a narrar las batallas y conquistas del Gran Señor: «Vo' vi cominciare a parlare di tutti gli grandissimi meraviglie del Grande Kane che aguale regna, che Coblain Kane si chiama, che vale a dire i.nostra lengua 'lo signore degli signori'» (cap. 75, p. 113).

La etopeya se completa recubriendo de una pátina de maravilla los lugares y espacios que habita, los aposentos que ocupa o los jardines de los que disfruta. Además, la insistencia en la riqueza de los materiales, en la abundancia y esplendor pone de relieve también el poder económico de los gobernantes de estas tierras, un elemento más que contribuye a engrandecer y potenciar el mito del monarca. La insistencia en lo extraordinario tiene como finalidad subrayar la excelencia del personaje y, de alguna manera, es una estrategia para persuadir y convencer al público de lo increíble y prodigioso de la aventura vivida por el veneciano.

Bibliografía

- Altamirano Meza, G. (2011), ««De las tierras del más allá»: Función ideológica de la maravilla y el exotismo oriental en *EL LIBRO DE ALEXANDRE* y *Le LIVRE DES MERVEILLES DU MONDE* de Jean de Mandeville», accesible en red (<http://www.academia.edu/7573341/>) [consulta 10/09/2015].
- Bertolucci Pizzorusso V. (1990), «La certificazione autoptica: materiali per l'analisi di una costante della scrittura di viaggio» in *L'uomo. Società Tradizione Sviluppo*. III, 2, pp. 281-299.
- Bertolucci, V. (ed.) (2008⁴), *Marco Polo. Milione*, Milano: Adelphi.
- Bertolucci Pizzorusso V. (2011), *Scritture di viaggio: relazioni di viaggiatori e altre testimonianze letterarie e documentarie*, Roma: Aracne.
- Brea López, M. (1993), «Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa María*», *Revista de Literatura Medieval* 5, pp. 47-61.
- Curtius, E.R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina* [traducción de de M.F. Alatorre y A. Alatorre], México-Buenos Aires: FCE.
- González Alcazar, F. (2008), «Elementos ficcionales en la sátira de ciudades» in *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, pp. 97-107.
- Kappler, C. (1980), *Monstres, démons et merveilles a la fin du Moyen Age*, Paris: Payot.

- Le Goff, J. (1986), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* [traducción de A. L. Bixio, 2ª ed.], Barcelona: Gedisa.
- Le Goff, J. (2003), *Merveilleux*, in J. Le Goff - J. Cl. Schmitt (eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident medieval*, Paris: Fayard, 2 vols.
- Orazi, V. (2014), «Metareale e soprannaturale nella letteratura (spagnola) del Medioevo», in F. Mosetti Casaretto - R. Ciocca (coords.), *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 299-320.
- Peñalta Catalán, R. (2011), «La fundación mítica de Venecia», en E. Popeanga (coord.), *Ciudades mito. Modelos urbanos culturales en la literatura de viajes y en la ficción*, Bruxelles: Peter Lang, pp. 151-173.
- Pérez Priego M. A. (1984), «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos* 1, pp. 217-239.
- Peron G. (2014), «Iperbole e meraviglioso nella «Guerra d'Attila» di Niccolò da Casola», in F. Mosetti Casaretto - R. Ciocca (coords.), *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 505-532.
- R.A.E. (1991), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe.
- Ronchi, G. (ed.) (2000), *Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana. Le divisament dou monde*, Milano: Mondadori.
- Rubio Tovar, J. (2006), *Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval*, accesible en red: <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6874/Monstruos%20seres.pdf?sequence=1> [consulta 10/09/2015].
- Serianni, L. (1988), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti* [con la collaborazione di A. Castelvechi], Torino: UTET.
- Simone, R. (2008 [1990]), *Fondamenti di linguistica*, Roma - Bari: Laterza.
- Zumthor, P. (1993), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media* [traducción de A. Martorell, 1994], Madrid: Cátedra.

Internautas y sociedad digital: una reflexión didáctica*

MARÍA JOSÉ DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

Hace algún tiempo, leía unos párrafos del libro *Et Dieu créa l'Internet* de Christian Huitema y buscando otros trabajos en esta línea descubrí que incluso el Papa, en un comunicado que presentó en el Día Mundial de las Comunicaciones, considera a Internet un «gift from God». Adentrándose en el tema y buscando más información sobre la sociedad digital, uno confronta inevitablemente con términos como «nativo digital» e «inmigrante digital», acuñados por Marc Prensky en su trabajo «On the Horizon» (2001), y con expresiones relativas al naufragio digital, siguiendo a Reig (2010). Estos me servirán como punto de partida para llevar a cabo un somero diagnóstico de tendencias sobre el uso de Internet, permitiéndome, a su vez, una aproximación al internauta de la sociedad digital.

* Los resultados de la investigación están en relación con el proyecto «Portal Lexicográfico: Diccionario online modular multilingüe y corpus informatizado anotado de la frase nominal» (PORTLEX), financiado por el MINECO (FFI2012-32456).

1. El giro digital

La diferencia entre nativo digital e inmigrante digital es relevante según Prensky (2001: 1) en el ámbito educacional:

Es asombroso para mí como en el debate actual acerca de la caída de la educación en EEUU ignoramos la más fundamental de sus causas. Nuestros estudiantes han cambiado radicalmente. Los estudiantes actuales ya no son las personas para las que nuestro sistema educativo estaba diseñado. [...] Los estudiantes universitarios de hoy representan la primera generación que creció con esta nueva tecnología. Han pasado su vida entera rodeados por y usando computadoras, video juegos, reproductores de música digital, cámaras digitales, teléfonos celulares y todos los juguetes y herramientas de la era digital. El promedio de los estudiantes universitarios de hoy pasa menos de 5.000 horas de sus vidas leyendo, pero más de 10.000 horas jugando video juegos (sin mencionar las 20.000 horas mirando tv). Los juegos de computadora, el email, internet, los teléfonos celulares y los mensajeros instantáneos son parte integral de sus vidas.

Así, los nativos digitales (también llamados generación N (por *net*, 'red' en inglés) o generación D (por Digital) son «todos “hablantes nativos” del lenguaje digital de las computadoras, los video juegos e Internet» (Prensky 2001: 1). Como nativos digitales también se entiende a la Generación Z¹, los *millennials* —grupo demográfico nacido entre 1994-2010 que representa el 25,9% de la población mundial (Verdú, 2015; vid. Gouws en prensa)—, de los cuales, según García Vega (2014), un 81% tiene perfil en Facebook y un 83% «duerme con el móvil al lado», acostumbrando a pasar unas 25 horas semanales en el espacio digital. Tienen como común denominador, según el *born digital book* (<<http://www.borndigitalbook.com/excerpt.php>>), que prefieren leer blogs a periódicos, que se citan en la red antes de encontrarse en persona, que probablemente nunca han usado una tarjeta de biblioteca, que prefieren mandar un mensaje a telefonar. En definitiva, son un grupo cuyas interacciones sociales y amistades están ligadas a las tecnologías digitales. Además, esta generación realiza su aprendizaje en gran parte fuera del aula, usa YouTube y recurre a los servicios online para las explicaciones que no entienden por parte del profesor (García Vega 2014). Prensky (2001) señala otras características propias de esta generación, como el hecho de que está acostumbrada a recibir información de modo rápido, a trabajar en

1 García Vega (2014) señala que se trata de unos 80 millones de personas en EE.UU. y algo más de ocho millones en España «y que en 2025 supondrá, vaticina la consultora Deloitte, el 75% de la fuerza laboral del mundo».

múltiples tareas simultáneamente, que prefiere el gráfico al texto, trabaja mejor en red y obtiene satisfacción en la gratificación instantánea y las recompensas frecuentes². Frente a estos, los inmigrantes digitales no somos de la generación N, somos aquellos que si bien nos dejamos fascinar por el mundo digital y usamos tecnologías, no hemos nacido en el mundo digital.

El conflicto surge pues, para Prensky, por el hecho de que «nuestros Inmigrantes Digitales, que hablan un lenguaje fuera de época (de la era pre-digital), están luchando para enseñar a una población que habla un lenguaje completamente nuevo» (2001: 2). Es necesario, por tanto, encontrar un camino formativo adecuado para esta nueva generación (vid. 3). No es de extrañar, por tanto, que el campo de enseñanza de lenguas extranjeras haya sido uno de los pioneros en la conjunción de didáctica de lenguas y tecnologías audiovisuales (Martins - Moreira 2012; Valcárcel 2015) y en el análisis y empleo de nuevos recursos tecnológicos junto con nuevos modelos de comunicación —como redes sociales, en especial Facebook y Twitter, chats y foros etc.— (Levy - Stockwell 2013, Razak, N.A. et al. (2013), Valcárcel 2015, VanDoorn - Eklund 2013, Wampfler 2013).

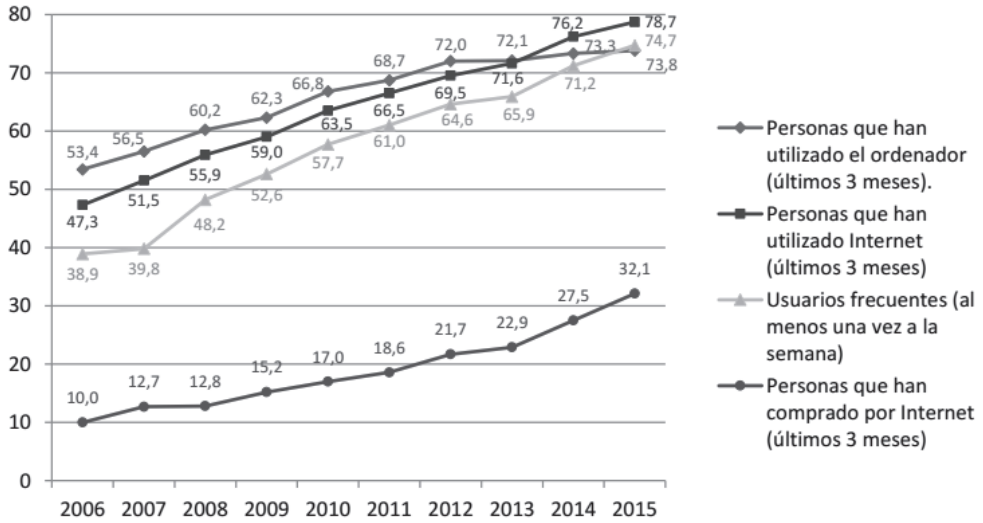
No sólo el ámbito del aprendizaje y lenguas extranjeras se han hecho eco de esta situación; otras ramas y disciplinas también vienen observando la necesidad de reorientarse y reinventarse debido a este giro social hacia las nuevas tecnologías (Horvath 2007, Gouws en prensa). Además, desde diferentes instituciones (véase, por ejemplo, la Agenda Digital para Galicia, para España y la Agenda Europea 2020 así como diversos estudios de la Unesco) se señala el imprescindible giro digital, con cuestiones centrales como el énfasis en la vida digital y la creación de una e-comunidad. Esta evolución, pues, hacia las humanidades digitales parece imparable. La pregunta que se plantea es qué podemos hacer desde el ámbito educativo y universitario y cómo debemos proceder. Desde mi punto de vista, en primer lugar, debemos saber quién es el ciudadano digital y qué hábitos tiene.

2. La sociedad digital en cifras

2.1. Hábitos de uso y equipamiento TIC

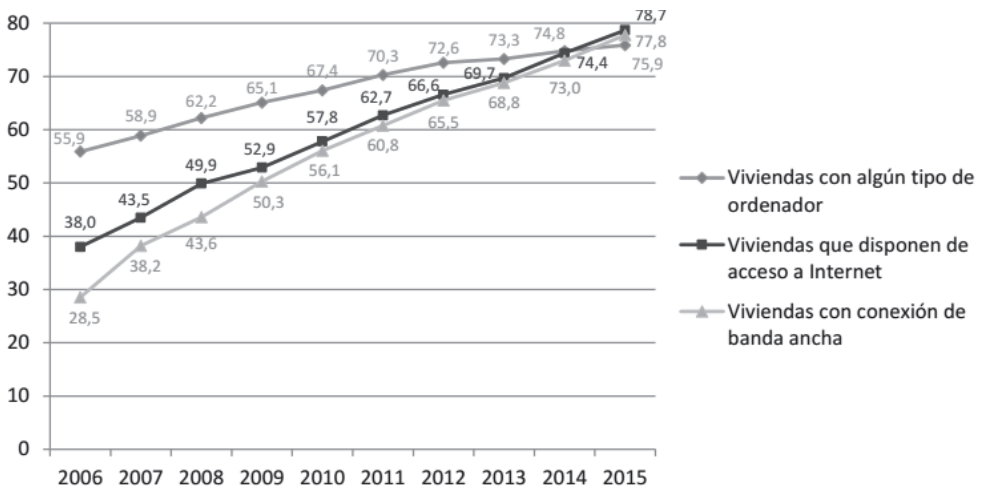
Según el Instituto Nacional de Estadística (INE) todos los parámetros consultados sobre el uso de TIC en España van en aumento:

2 Véase también <http://youthandmedia.org/wiki/Main_Page#What_is_the_Digital_Natives_project.3F> y <<http://www.zeit.de/2006/12/memedia/komplettansicht>>.



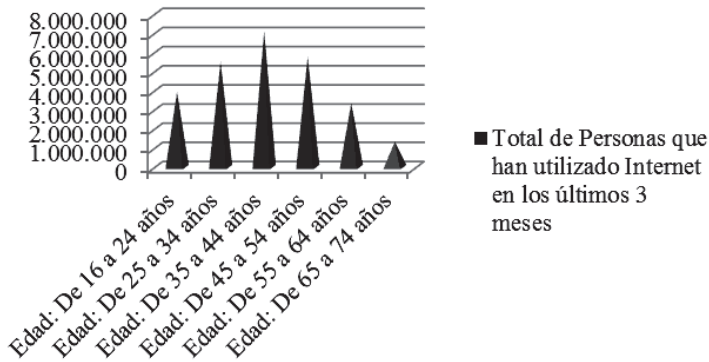
Gráfica 1. Evolución del uso de TIC entre las personas de 16 a 74 años. 2006-2015.

Un 78,7% de los hogares españoles tiene acceso a la Red. El principal tipo de conexión a Internet por banda ancha es, según el INE, a través de un dispositivo de mano (teléfono móvil de últimas generaciones —al menos de 3G—):



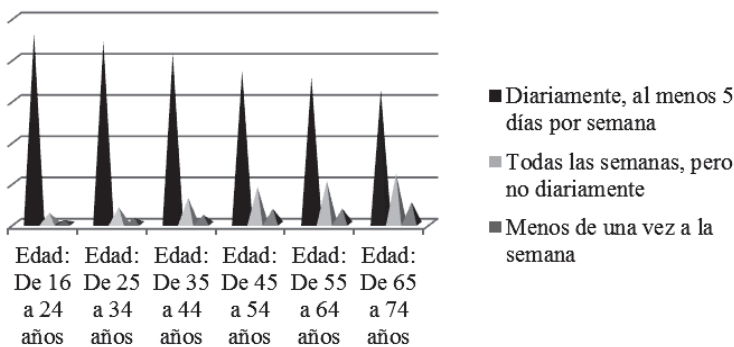
Gráfica 2. Evolución del equipamiento TIC en las viviendas. 2006-2015.

En cuanto al equipamiento tecnológico y los dispositivos de acceso, los estudios de IAB Spain (2014) destacan el notable aumento en la posesión de tabletas³ y de TV con Internet integrado. Según este Centro, el 64,3% de la población española entre 16 y 74 años utiliza Internet a diario en el 2015, siendo el reparto por edades el que sigue:



Gráfica 3. Uso de Internet en los últimos tres meses.

Si bien en la gráfica anterior se observa que el grupo mayoritario es el que abarca el período 35-44, en la gráfica 4 se observa que los internautas de la franja de edad 16-24 son los que usan diariamente o al menos 5 días por semana Internet, esto es, nuestros actuales o futuros estudiantes universitarios (vid. también Ceballos 2013):



Gráfica 4. Uso y frecuencia de Internet por edades.

3 Siguiendo a Meeker (2012), un 29% de los adultos estadounidenses tiene una tableta o un eReader propio, frente a un 2% tres años antes y ha crecido un 37% el número de suscriptores de móviles 3G. Además, las investigaciones de Meeker (2014) sobre la distribución diaria de tiempo delante de la pantalla indican que el medio más usado en muchos países es el *smartphone*.

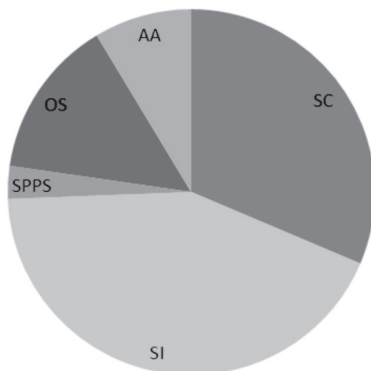
Atendiendo a un análisis por edades, resulta imprescindible atender a los datos de manejo de TICs y dispositivos por parte de la población infantil (10-15 años): el uso de ordenador es del 95,1% y el 93,6% utiliza Internet. La posesión de teléfono móvil crece a partir de los 10 años, alcanzando el 90,9% en la población de 15 años⁴:

	Uso de ordenador	Uso de Internet	Disposición de móvil
Total	95,1	93,6	67,0
Sexo			
Hombres	95,3	93,0	64,4
Mujeres	94,9	94,2	69,8
Edad			
10	90,8	88,0	29,7
11	93,9	94,5	42,2
12	96,6	92,0	69,5
13	96,1	96,2	78,4
14	96,5	95,8	90,4
15	96,3	94,8	90,9

Gráfica 5. Porcentaje de menores usuarios de TIC por sexo y edad. 2015.

2.2. Finalidad de uso de las TIC y tipo de búsquedas

El aspecto resumido en el título de este apartado se nos antoja de especial interés, puesto que puede indicar pautas de comportamiento con repercusión en el ámbito educativo, económico y social. Conjugando diferentes datos del INE llegamos a una distribución de finalidades de uso tal y como la que sigue:



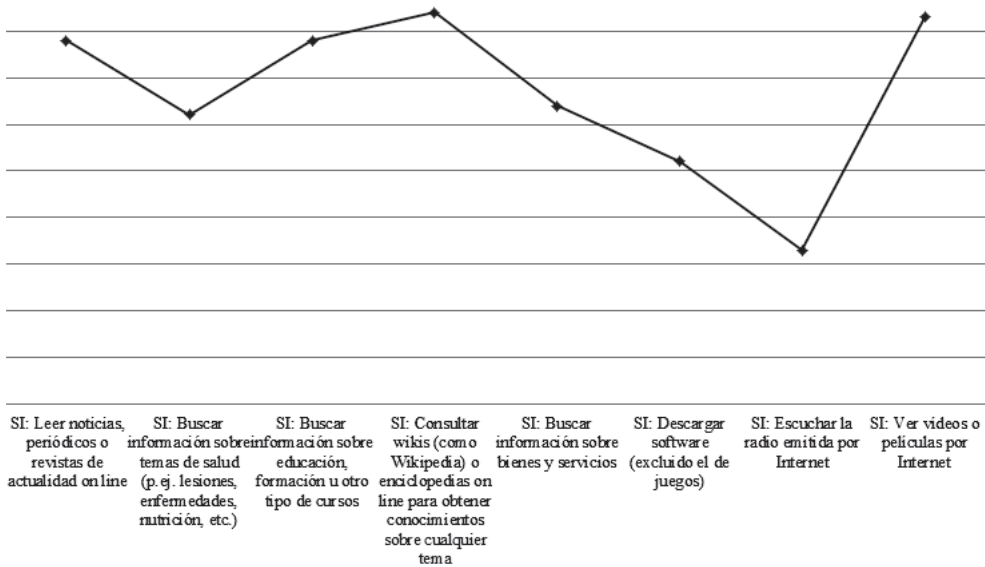
Desglose de abreviaturas: Servicios de comunicación (SC), Servicios relacionados con el acceso a la información (SI), Servicios relacionados con la vida profesional (SVP), Otros servicios (OS), Realización de actividades de aprendizaje a través de Internet con fines profesionales o privados (AA) y Servicios relacionados con la participación política y social (SPPS).

Gráfica 6. Servicios de Internet usados por motivos particulares en los últimos 3 meses según naturaleza del servicio.

4 Según datos publicados por el INE (<<http://www.ine.es/prensa/np933.pdf>>).

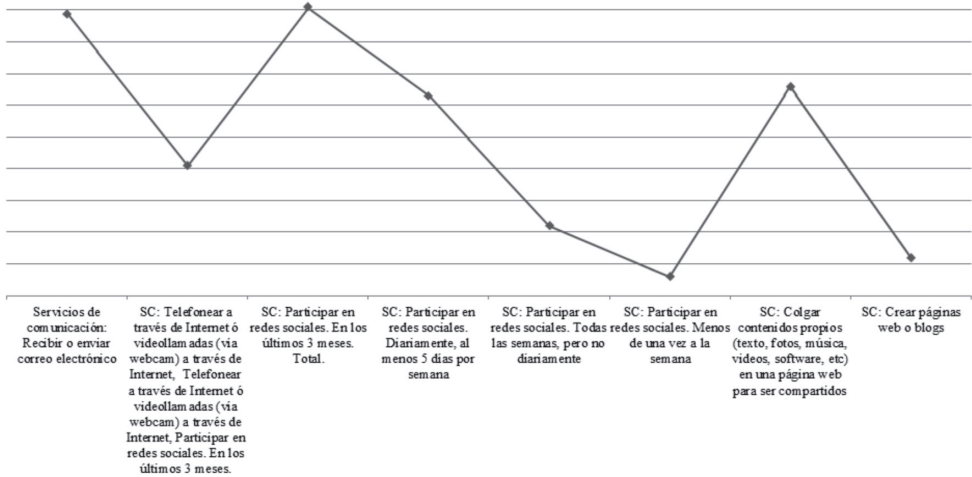
De interés para este artículo son los datos referentes a SI, SC y AA (gráfica 5):

i) *Actividades SI*: un análisis sobre las actividades SI permite concluir que, junto con la visualización de vídeos y películas, la búsqueda de información sobre educación y formación y la consulta de wikis o recursos electrónicos se encuentran bajo los parámetros de finalidad de búsqueda más recurrente para este propósito:



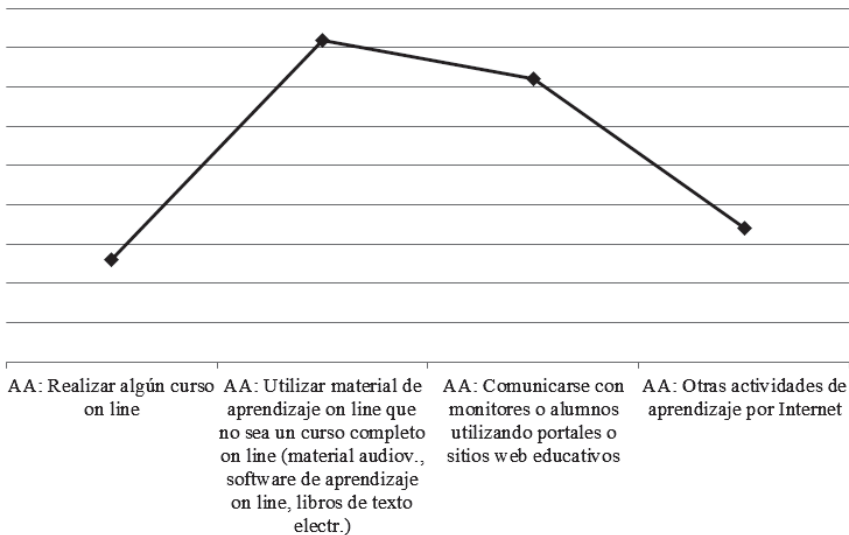
Gráfica 7. Servicios relacionados con el acceso a la información.

ii) En cuanto a las finalidades de uso de tipo SC, destacan el correo electrónico y la participación en redes de modo asiduo según el INE. El IAB Spain constata para el 2015 que un 82% de los internautas españoles entre 18-55 usan redes sociales, sirviendo, para más de 14 millones de usuarios en nuestro país, como principal dispositivo de acceso el PC (99%) –si bien tanto el uso del móvil y la penetración de *smartphones* sigue aumentando (tratándose en este último caso de un 75% de los internautas)–. Sobre el uso de redes sociales y las actividades realizadas el estudio de IAB Spain (2014) señala que un 39% de los encuestados publica contenidos y que un 29% se sirve de ellas para fines profesionales o estudio. Estos datos coinciden con los del INE, de donde se desprende, además, que los internautas cuelgan contenidos propios pero no crean webs o blogs:



Gráfica 8. Servicios de comunicación.

iii) *Actividades AA*: en relación a las actividades de aprendizaje a través de Internet con fines profesionales o privados destaca la consulta de material online que no sea en formato de curso completo:



Gráfica 9. Actividades de aprendizaje.

3. Algunas consideraciones para el ámbito formativo y educativo

La tendencia de uso de Internet parece irreversible, en especial, si se observan los datos de las gráficas 4 y 5 y las tendencias sobre el uso global de Internet que señala Meeker en diferentes estudios. En el ámbito educativo —y no sólo— deberíamos explotar el hecho de que los internautas se sirven actualmente de Internet para la búsqueda de información sobre educación y formación, consultan wikis y otros recursos electrónicos, participan habitualmente en redes sociales y utilizan material online para el aprendizaje comunicándose en portales o sitios web educativos (datos que concuerdan con la descripción inicial aportada sobre los nativos digitales). Una reflexión sobre medidas de carácter general de posible aplicación en nuestra actividad docente e investigadora se nos antoja urgente:

- a) *Sensibilización con criterios de inmediatez, participación, autoridad, calidad y credibilidad.* En el estudio de Prensky (2001) se indica que el usuario digital prima la inmediatez y la rapidez, datos que también permite concluir la encuesta UsoDeu (Domínguez - Valcárcel 2015) sobre manejo de diccionarios por parte de estudiantes universitarios. Así, en este estudio se concluye que uno de los recursos más habituales, tanto en el caso de una primera o posteriores consultas de tipo lexicográfico o traductológico, es *Google Translate*⁵, lo cual se puede deber a que 1) para las consultas de tipo bilingüe —a diferencia de las consultas monolingües—, los encuestados no tienen un concepto de autoridad claro (Domínguez-Valcárcel 2015: 184) y 2) a que los internautas prefieren una herramienta «que vale para todo» (Gouws en prensa), esto es, no quieren muchos instrumentos, sino uno único que les permita satisfacer sus diferentes necesidades de consulta. El peligro radica aquí en que los jóvenes internautas, los nativos digitales, conceden a Google una excesiva credibilidad, creyendo que los primeros datos que aporta son los más fiables (Hargittai et al. 2010, Reig 2010). Se requiere, pues, una actuación en esta línea.
- b) *La potenciación del aprendizaje activo frente al pasivo* mediante la transmisión de contenidos a través de proyectos, el diseño creativo y la propia investigación

5 Los datos de este estudio también permiten concluir que para un 97,10% de los encuestados el grado de satisfacción con la búsqueda digital está en estrecha relación con la rapidez y facilidad en la consulta —y no con la fiabilidad de los datos, con un 18,70%. Parametros que destacan en nuestro estudio son el acceso fácil (76,60%) y gratuito (66,70%).

por parte del alumnado se adecuaría al modo de comportamiento y aprendizaje de los nativos digitales (Horvath 2007, Prensky 2001). A su vez, tenemos que educar para pasar de un *Learning by lurking*⁶ a un *learning by doing* (Wampfler 2013: 18). En estrecha relación se encuentran, por tanto, mecanismos para la potenciación del aprendizaje: 1) el *diseño* de materiales digitales educativos y plataformas que permitan diferentes tipos de participación del usuario, como Portlex y Wikipedia⁷ así como de apps⁸, 2) la explotación del *concepto colaborativo y cooperativo* y el fomento del uso de las *redes sociales*, ya que los nativos digitales trabajan mejor en redes (véase Prensky 2001, Valcárcel 2015)⁹. En esta línea, estudios recientes constatan, por ejemplo, que el uso de las redes sociales en el ámbito educativo da lugar a una mejora de los resultados académicos de los estudiantes (Aydin 2012, VanDoorn-Eklund 2013), lo cual no es de extrañar, si tenemos en cuenta que los usuarios de la Web 2.0 —nuestros nativos digitales, en especial— interactúan habitualmente a través de las redes sociales —transformando con ello la comunicación social— y, por tanto, necesitan un modelo educativo que atienda a esta situación¹⁰. Asimismo, resulta imprescindible un cambio de rol en alumnos y docentes, pero también institucional y social-económico (Salinas 2004). En definitiva, tenemos que llevar a cabo un intercambio de información y aprendizaje colaborativo en entornos virtuales.

- c) *La investigación y la formación*: para potenciar el uso de las tecnologías digitales, se requiere, según la Unesco¹¹, la formación de docentes, pero

6 Se trata aquí del principio del 90-9-1: un 1% de los internautas crea contenidos, un 9% contribuye a ellos y un 90% son “sanguijuelas” (McConnell 2006, Nielsen 2006).

7 Portlex (<<https://diccionarioportlex.wordpress.com/>>), Wikipedia (<<https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>>), entre otros muchos.

8 Otra de las tendencias de carácter global que se observa es el aumento de descargas de aplicaciones app (Meeker 2014) y el acceso a Internet via *app* tanto mediante Tablet como móvil (IAB Spain 2014).

9 La propuesta sigue también la estela de los objetivos de la Agenda Digital Europea 2020, entre los que se encuentran el trabajo colaborativo de la comunidad en red y la participación activa de todos los implicados en la sociedad del conocimiento.

10 Meckel (2008: 17) señala:

Web 2.0. ermöglicht die selbst organisierte Interaktion und Kommunikation der Nutzerinnen und Nutzer durch Herstellung, Tausch und Weiterverarbeitung von nutzerbasierten Inhalten über Weblogs, Wikis und Social Networks. über kommunikative und soziale Vernetzung verändern die Nutzer die gesellschaftliche Kommunikation – weg von den Wenigen, die für Viele produzieren, hin zu den Vielen, aus denen Eins entsteht: das virtuelle Netzwerk der sozial und global Verbundenen.

11 <<http://www.unesco.org/new/es/unesco/themes/icts/teacher-education/portal-for-teachers/>>.

al mismo tiempo es preciso, desde mi punto de vista, un análisis de las tecnologías en sí – tanto de su manejo como de sus potencialidades. Un ejemplo: un análisis de la participación y compromiso (*engagement*) de los usuarios en diferentes portales y recursos permitirá extraer información sobre los procesos de aprendizaje en comunidades virtuales y permitirá, en definitiva, el diseño, optimización y uso de materiales adecuados. También se requieren datos más precisos sobre procedimientos de búsqueda de la e-información, lo que va ligado a la presentación y visualización de los contenidos digitales.

La cuestión no parece baladí, ya que desde diferentes contextos se viene subrayando la utilización inadecuada o ineficaz, cuando no el desconocimiento en diferentes aspectos y a diferentes niveles, de las herramientas online (Domínguez-Válcárcel 2015). Así, Reig (2010) considera en relación a los nativos digitales que «la idea de que de forma automática los jóvenes harán buen uso de las TIC porque les son naturales» no es adecuada, y afirma que «el cambio que proponemos no va a suceder de forma espontánea si dejamos que naveguen solos, que naufraguen [...], no de la forma rápida y permanente que muchos/as deseamos». ¡Manos a la obra, pues!

Y a mi amiga y compañera homenajeada: ¡Muchas gracias!

Bibliografía

- Aydin, S. (2012), «A review of research on Facebook as an educational environment», *Education Technology Research and Development* 60 (6), pp. 1093-1106.
- Ceballos, F. (2013), «Los jóvenes y el Internet», in <<http://www.cnnexpansion.com/opinion/2013/01/28/los-jovenes-y-el-internet>> [05/ 07/2015].
- Domínguez Vázquez, M^a J. - C. Valcárcel Riveiro (2015), «Hábitos de uso de los diccionarios entre los estudiantes universitarios europeos: ¿nuevas tendencias?», in M^a J. Domínguez Vázquez- X. Gómez Guinovart - C. Valcárcel Riveiro (eds.), *Lexicografía de las lenguas románicas II. Aproximaciones a la lexicografía contemporánea y contrastiva*, Berlin: de Gruyter, pp.165-189.
- García Vega, M. A. (2014), «El órdago de los ‘millennials’», in <http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/04/04/actualidad/1396638618_990658.html> [05/07/2015].
- Gouws, R. (en prensa), «La sociedad digital y los diccionarios», in M^a J. Domínguez Vázquez - M^a T. Sanmarco Bande (eds.), *Lexicografía y Didáctica*, Frankfurt: Peter Lang.

- Hargittai, E. *et alii* (2010), «Trust Online: Young Adults' Evaluation of Web Content», *International Journal of Communication* 4, pp. 468–494.
- Horvath, P. (2007), «Was tun mit den „digital natives“? Herausforderungen für Wirtschaft, Politik und Bildungssystem jenseits bloßer Bewahrpädagogik», in <http://www2.mediamanual.at/themen/kompetenz/60_Horvath-Was_tun_mit.pdf> [18/08/2015].
- IAB Spain (2014), «VI Estudio anual Mobile Marketing», in <http://www.iabspain.net/wp-content/uploads/downloads/2014/09/VI_Estudio_Anual_Mobile_Marketing_version_abierta1.pdf> [24/09/2015].
- IAB Spain (2015), «VI Estudio de redes sociales de IAB Spain», in <http://www.slideshare.net/IAB_Spain/estudio-anual-de-redes-sociales-2015> [8/09/2015].
- INE [Instituto Nacional de Estadística]: <<http://www.ine.es/>>.
- Levy, M. - G. Stockwell (2013), *CALL dimensions: Options and issues in computer-assisted language learning*, New York: Routledge.
- Martins, C.B. - H. Moreira (2012), «O campo CALL (Computer Assisted Language Learning): definições, escopo e abrangência», *Calidoscópico* 10 (3), pp. 247-255.
- McConnell, B. (2006): «The 1% Rule: Charting citizen Participation», *Church of the Customer Blog*, <www.churchofthecustomer.com/blog/2006/05/charting_wiki_p.html> [07/07/2015].
- Meckel, M. (2008), «Aus Vielen wird das Eins gefunden- wie Web 2.0 unsere Kommunikation verändert», *Politik und Zeitgeschichte* 38, pp. 17-23.
- Meeker, M (2012), *KPCB Internet Trends 2012*, in <<https://www.kpcb.com/file/kpcb-internet-trends-2012>> [21/09/2015].
- Meeker, M (2014), *KPCB Internet Trends 2014*, in <<https://www.kpcb.com/file/kpcb-internet-trends-2014>> [21/09/2015].
- Nielsen, J. (2006), «Participation Inequality: Encouraging More Users to Contribute», in *Nielsen Norman Group*. <<http://www.nngroup.com/articles/participation-inequality/>>
- Prezky, M. (2001), «Nativos Digitales, Inmigrantes Digital From On the Horizon». Traducción libre a cargo de M. Vanina Osés, con la colaboración de P. Morelli, in <<https://psiytecnologia.files.wordpress.com/2010/02/prezky-nativos-digitales-inmigrantes-digital-traducción.pdf>> [09/06/2015].
- Razak, N. A. *et alii* (2013), «Adopting social networking sites (SNSs) as interactive communities among english foreign language (EFL) learners in writing: Opportunities and challenges», *English Language Teaching* 6 (11), pp. 187-198.
- Reig, D. (2010), «¿Nativos o naufragos digitales? Actitudes y competencias», *El caparazón* in <<http://www.dreig.eu/caparazon/2010/07/29/nativos-naufragos-digitales-competencias/>> [05/07/2013].
- Salinas, J. (2004), «Innovación docente y uso de las TIC en la enseñanza universitaria», *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento* 1/1, <<http://www.uoc.edu/rusc/dt/esp/salinas1104.pdf>>.

- Valcárcel, C. (2015), «A participação num grupo Facebook para a aprendizagem do francês como língua estrangeira em contexto de formação híbrida», in J.J. Escola *et alii* (eds.), *Investigação e inovação no domínio das TIC no ensino*, Ourense: Auria Editora, pp. 151-156.
- VanDoorn, G. - A. A. Eklund (2013), «Face to Facebook: Social media and the learning and teaching potential of symmetrical, synchronous communication», *Journal of University Teaching & Learning Practice* 10 (1),
<<http://ro.uow.edu.au/jutlp/vol10/iss1/6>> [24/09/2015].
- Verdú, D. (2015), «La generación Z cambiará el mundo», in <http://politica.elpais.com/politica/2015/05/02/actualidad/1430576024_684493.htm> [09/06/2015].
- Wampfler, Ph. (2013), *Facebook, Blogs und Wikis in der Schule: Ein Social-Media-Leitfaden*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Contribución para os datos biográficos do trobador Pero d'Armea*

FRANCISCO FERNÁNDEZ CAMPO

Universidade de Santiago de Compostela

Ata o día de hoxe, poucos son os datos que coñecemos sobre a vida e vicisitudes de Pero d'Armea. As fontes nas que poderemos apoiar algunha hipótese para establecer a súa cronoloxía, orixe e ambiente no que se moveu o noso trobador son moi escasas.

1. O nome

Nos cancioneiros apenas podemos sinalar a aparición do seu nome nas rúbricas atributivas, pois hai unha soa alusión a el na cantiga *B 1603/ V 1135*, de Pero d' Ambroa, así como na *Tavola Colocciana*; nas rúbricas, en cambio, as alusións son máis numerosas, podendo rexistrar as seguintes:

- Rúbrica atributiva, de man do copista, en *B 1204* (f. 255vb): *Pero darmēa*¹.
- Rúbrica atributiva, da man de Colocci, en *B 1602* (f. 339ra): *pero darmea*.

* A presente colaboración deriva da miña tese de doutoramento, titulada *As cantigas de Pero D' Armea. Edición crítica e estudo*, vinculada ao Proxecto de Investigación *O Cancioneiro de xograis galegos (Edición crítica e estudo, en formato impreso e electrónico)*, subvencionado pola Dirección Xeral de I + D da Xunta de Galicia (PGIDIT03SIN20401PR), coordinado e dirixido pola Dra. D^a Mercedes Brea.

1 Transcribimos as rúbricas tal e como aparecen nos cancioneiros.

- Rúbrica atributiva indirecta, de man do copista, en *B* 1603 f. 339ra): *Estotra cātica fez pero dābrōa a pero darnea por estotra deçima que fāzera.*
- Rúbrica atributiva, de man de Colocci, en *V* 669 (f. 106vb): *Pero DARMĒa.*
- Rúbrica atributiva, de man de Colocci, en *V* 809 (f. 127rb): *Pedro darmēa.*
- Rúbrica atributiva indirecta, de man do copista, en *V* 1135 (f. 186vb): *estotra cātica fez pero dābrōa a pero darnea por estotra de çima que fezera.*
- A alusión que aparece no *incipit* da cantiga de Pero d' Ambroa, *Pero darnea quando composestes*. Nos primeiros versos das cobras II e III aparece citado xa só co nome propio en forma plena, co título de *Don* diante (*Don pedro*).
- Na *Tavola* recóllese o seu nome en dous números:
 - 1204 pero darmēa* (f. 304v)
 - 1602 pero darnea* (f. 307r)

Destes datos podemos deducir dúas modalidades de transcripción: o grupo de *Amor* e *Amigo* (representado neste caso só por *VC*), no que tanto os copistas coma Colocci escriben o apelido con til de nasalidade, e o grupo de *Escarnio* (*BVC*), no que o transmiten sen til. Por outro lado, o seu nome aparece na súa forma reducida (*Pero*), agás nas dúas ocasións en que aparece sen apelido, é dicir, nas alusións intratextuais dos primeiros versos das cobras II e III de *B* 1602/*V* 1135 (*Don pedro*). Como xa sinalara José L. Rodríguez (1988: 535)², o uso alternativo entre a forma reducida, reservada para acompañar o apelido, e a forma plena, só para usos «substantivos», parece ser moi común na antroponimia dos cancioneiros. Canto ao seu apelido, Tavani (1967: 486) decántase por *Arnea*, aínda que entre parénteses propón a alternativa *Armēa*; en cambio, fai todo o contrario no caso de Pero d' Ambroa, que indexa co nome de *Pero Garcia de Ambrōa* e, entre parénteses, sinala tamén a opción *Ambroa* (*ibid.*: 493).

O apelido xentilicio do noso trobador, que nos refire que era orixinario dunha localidade con ese nome, aparece nos cancioneiros baixo dúas formas: *arnea* e *armēa*, latinizado como *armena* ou *armenia*, das que a segunda quizais sexa a máis probable, sendo un erro de omisión, ben dos copistas ben de Colocci, a falla de signo de abreviatura. Na documentación medieval aparecen ambas as dúas denominacións.

Por outro lado, na toponimia galega actual recóllense os seguintes nomes de lugar:

2 Ademais do caso de *Pero/Pedro*, o prof. Rodríguez cita tamén os de *Bernal/Bernaldo*, *Fernan/Fernando*, *Martim/Martinbo*, e *Meem/Mendo*, entre outros exemplos.

- 1) O lugar de *Armeá* (ou *Castro de Armeá*), na freguesía de Augas Santas, do concello de Allariz, na Provincia de Ourense.
- 2) O lugar de *Vilarmea*, na freguesía de Fazouro, do concello de Foz, na provincia de Lugo.
- 3) O lugar de *Armea de Arriba*, na freguesía de *San Pedro de Armea*, do concello de Láncara, na provincia de Lugo.
- 4) O lugar de *Armea de Abaixo*, na freguesía de Santa María de Lama, do concello de Láncara, na provincia de Lugo.
- 5) A freguesía de *San Vincenzo de Armea*, do concello de Coirós, na provincia de A Coruña.

Para á freguesía de San Vincenzo de Armea, do concello de Coirós, a denominación *Armena* cítase nun documento de 12 de decembro de 1138 (*AHN, Clero, San Salvador de Cines, carp. 494, nº 12*), no que Alfonso VII concede carta de couto á igrexa de Santa María das Donas (Betanzos); entre as igrexas acoutadas cítase a de *Armena*:

...facio cartam cautacionis ecclesie sancte Marie de Dominabus, que est in territorio Nemitos, prope Iamrozo, iuxta rivulum Menete. Cauto siquidem predictam ecclesiam ex omni parte per circuitum per ipsos terminos quos in antea nominabimus, id est ecclesiam sancte Crucis, et ecclesiam de Porce Milios, quomodo hereditas ipsius ecclesie separatur ab hac hereditate et cauto Cyniensis monasterii, et a termino de Carrezeda, et ecclesiam de Curiolos, et ecclesiam de Colantes, quomodo sue hereditate dividitur ab hereditate monasterii de Spelunca. Deinde *ecclesiam de Armena* per rivulum Mandeo, et ecclesiam de Bravio per ipsum rivulum Mandeo... (Recuero Astray *et alii* 1998: 80-81, doc. 80).

Con anterioridade, nun documento de 1091, conservado no tombo de Samos, no que o abade Fromarico fai un inventario dos bens por el adquiridos para o mosteiro, lese: *Vicentium de Armena cum suis hereditatibus* (Lucas Álvarez 1986: 166, doc. 55).

Outra denominación que se pode atopar na documentación medieval é a de *Armenia*. No tombo de San Xulián de Samos rexístranse varias ocorrencias. Nun documento de 25 de febreiro de 978 no que un tal Ermenexildo e a súa muller Eldonza doan ao abade de Samos o mosteiro familiar de San Salvador de Barxa, por eles fundado, pódese ler: *Et in valle Nemitus ecclesia sancti Vicentii, villa vocabulo Armenia* (Lucas Álvarez 1986: 289, doc. 132).

Noutro documento do tomo de Samos, de 13 de maio de 1196, no que os irmáns Pedro e Poncio Vélez conveñen co mosteiro de Samos a metade da vila e igrexa de Fafián, dise:

Et ego Petrus dictus abbas cum universitate capituli samonensis pro memorato beneficio damus vobis sepedicto domino Petro Vele quicquid habemus vel habere debemus in terra de Nendos et de Prucios, videlicet, ecclesiam sancti Iuliani de Mar, *ecclesiam sancti Vicentii de Armenia*, ecclesiam sancti Salvatore de Colantes, ut teneatis eas in vita vestra (Lucas Álvarez 1986: 221, doc. 87).

De San Pedro de Armea, no concello de Láncara, hai tamén algunhas referencias documentais no tomo de Samos. Por exemplo, nun documento de 10 de abril de 1036, no que Velasco Arméniz e a súa muller Gontrode doan unhas vilas a San Antoniño e os seus monxes:

Et inde per terminum de *Armenia* usque in termino de sancto Petro usque in villa Agati usque in termino de villa Auzoni et inde per terminum de *Armenia* usque in sancta Martha (Lucas Álvarez 1986: 101, doc. 20).

Noutro documento de 7 de febreiro de 1111, no que Paio Citiz e a súa muller venden a Munio, vicario de Samos, unha herdade en Eiru Faligu, lese:

In Dei nomine. Ego Pelagius Citiz et uxor mea Maria...tibi Munio presbiter, qui es vicarius de Samanos ibi in sancto Antonino et *in Armenia*, in domino Deo eternam salutem amen (Lucas Álvarez 1986: 383, doc. 24).

A denominación *Armea* tamén aparece noutros dous documentos; nun deles, de 20 de decembro de 1133, no que Alfonso VII acouta a favor do mosteiro de San Salvador de Cis (Oza dos Ríos) algunhas igrexas, entre as que está a de San Vicenzo de Armea:

Ideoque ego Adefonsus Dei gratia Hispanie imperator, una cum coniuge mea regina domna Berengaria et vox nostra, ad honorem Dei per hunc nostre precessionis auxilium donamus, cautamus atque concedimus, cautum firmissimum et regia auctoritate ad monasterium quod nuncupat Sancti Salvatoris de Cinis, territorio Nemitus, pro remedio animarum nostrarum et parentum nostrorum, sive pro amore fidelissimo nostro comes Rodericus Petri, videlicet ecclesiam Sancti Martini de Bravio, et *ecclesia Sancti Vicencis de Armea*, et ecclesiam Sancti Salvatoris de Colantes et cum heremita Sancti Iuliani per suos terminos antiquos, videlicet: fontem de Cova, et inde ad fontem de Avelanares, et inde ad Boucam de Condessa, et inde ad

Rubeyra, et inde ad fontem de Mino, et inde ad Bovem Mortuum, et inde ad Portum de Quihiriz, et inde ad infesto per ipsum rivulum de Menede, et inde per terminos qui sunt inter Coyroos et Colantes, sicut vadit ad ipsum rogium qui discurrit inter Villare et Colantes, et inde per ipsum rogium usque ad ribulum Mandiu, et inde ad fontem ubi incepimus (Recuero Astray 1998: 48-49, doc. 50).

Outro documento, referido a Vilarmea de Fazouro, do concello de Foz, de 17 de outubro de 1258, no que o bispo Xoán II Sebastianes e mais o cabido da Catedral de Mondoñedo conceden ao chantre Rodrigo García todo o que lle correspondía da sucesión de Pedro Pérez, arcedián da catedral e do testamento do cóengo García Pérez:

...ex testamento Garsie Petri quondam ecclesie nostre canonici in uita ipsius cantoria scilicet in villa Aldriz, in Cinge, in villa Armea, in ecclesia de Burela, in ecclesia de Ceruo... (Cal Pardo 2005, doc. 78).

Do lugar do concello de Allariz non atopamos documentación, aínda que é coñecido actualmente como *Castro de Armeá*, con acentuación oxítona. Dada a lonxanía deste lugar do círculo xeográfico-ambiental no que se movería o noso trobador, cremos que podería quedar descartado como posible filiación.

Dos datos recadados, resulta aínda difícil conxecturar a acentuación do apelido, malia que parece máis clara a acentuación paroxítona:

- a) A partir de *Armenia*, ao igual que *ACENIA* > **ACENIJA* > **ACEIJA* > *ACEA*, a evolución podería ser: Ar´menia > [*ar´menja] > [*ar´meja] > [ar´mea]
- b) De [ar´mena] > [ar´mëa] > [ar´mea] (tras a desnasalización).

A orixe do topónimo é incerta. Héctor Iglesias (2007: 52-59) ponon en relación cos topónimos vascos *Armenia* e *Armentia* (Álava) ou o gascón *Armagnac*, concluíndo que quizais se trate dun antropónimo de orixe céltica ou ben caucásica, traído por individuos instalados na península ibérica e na «Wasconia» en época prerromana.

A terminación *-ea* está presente en numerosos topónimos galegos como *Acea*, *Area*, *Balea*, *Brea*, *Cea*, *Coea*, *Garea*, *Navea*, *Palavea*, *Pontevea*, *Romea*, etc., se ben esta terminación non ten unha orixe uniforme en todos os topónimos, como tampouco nos apelativos *cadea*, *candea*, *cea*, *lamprea*, *morea*, *pabea*, *rea*, *serea* ou *tea* (N. Ares, 2009: 269-270).

Bascuas (2006: 244-245) propón unha base *AR-MENA*, na que *ar* supón unha voz hidronímica que significaría «pasar», «fluir», máis un elemento *mena*, que tamén atopamos no latín *femina* («a que amamanta») ou *alumnus* («o que é amamantado»).

Á hora de facermos unha proposta de nome, cremos que tanto a orixe *Armena* ou *Armenia*, como as rúbricas coloccianas en *BV*, teñen un gran peso argumentativo a favor da denominación *Pero d' Armêa* como a orixinaria, o cal non é obstáculo para que tamén a denominación sen til, produto dunha desnasalización en galego medieval e dunha regularización gráfica moderna, sexa tamén válida.

2. A orixe

Os datos que nos fornece a documentación medieval non permiten máis que facer conxecturas sobre a orixe e filiación de Pero d' Armea. Os que puidemos recabar son os seguintes:

- En *ARG*, pergamiños, nº 327, con data de 1 de xuño de 1257, atopamos o documento se cadra máis coñecido, referido á compra-venda dunha herdade de Maria Pérez (¿a Balteira?) por parte do mosteiro de Sobrado «*fila de Dom pedro iohannis de gimaranes & de azenda pelaez cugia fuy esta herdades*»; na nómina de confirmantes figuran «*petro pelaez*» e un tal «*petro bofom*» (¿bufon?), como alcaides de Betanzos.
- Esta Maria Pérez tal vez sexa a mesma que o 7 de marzo de 1257, xunto co seu fillo Pedro Peláez (*Petrus Pelagii*), ambos os dous reseñados como *magistri*, venderon ao mosteiro de Sobrado unha herdade en Covelo, freguesía de Bravío, ao prezo de 20 floríns (*Tombo de Cascas*, f. 457).
- Algún destes «Petri» podería ser o mesmo que confirma outro documento, conservado C1 do *ACS*, fol. 153r, nº 13, de 15 de outubro de 1249, onde entre as testemuñas se cita a un tal «*p. iograr de betanciis*».
- De Sobrado é o documento 374, de 1220, sobre a resolución dunha demanda entre *Marina Froile de Balone*, a «*Riola*», e o seu fillo, *Oveco Iohannis*, a *Iohannis Verecundi, magister Brioni*, e os seus irmáns, por unhas posesións que van de *Balone usque ad grangiam de Brione*. Entre os testemuñantes cítase un tal *Petrus ioglar*.
- No tomo de Monfero, doc. 567 (4 de maio de 1297), refírese unha doazón de *Pedro Iogar* (sic) no lugar de San Xurxo das Torres.

A filiación luguesa tamén se pode conxecturar a partir da seguinte documentación dos *Tombo da Catedral de Mondoñedo*:

- Nos *calendarios*, doc. 203 (1276) pódese ler: «Fernandus Iohannis dictus Picancius assignou bens versus domum que fuit Iohannis Pelagii dicti de Lama, que est subtus domum *Petri Iocularis* et uxoris sue *Maior Pelagii*».
- Nos mesmos *calendarios*, no doc. 326 (1289), fálase de emprazamentos de bens: «in cortina de *Petro Ioglar* e vinea» do mesmo individuo.
- No doc. 333 (1290): «*Petrus Ioglar de Pomerio* et uxor sua *Maior Pelagii dicta Gaviana*» asignan para o seu aniversario a «*placiam*» que teñen en «*Pomerio*».
- A relación de identidades pode completarse mellor co doc. 58 (1254), onde se le: «*Martinus Pelagii dictus Leal*», pola súa alma deu á nai «*Maria Gavillana* domum et vinea de Pomerio». No doc. 62 (1255): «*Maria Pelagii filia Marie Gaviane* Pomerio Donego, cum viro suo *Pelagio Salido*» (de Maria Pelagii, do que se deduce que a súa irmá é *Maior Pelagii* (a que está casada co *Petrus Ioglar*)).
- No doc. 112 (1260 / 1360) refírese a morte de Maria Gaviana: «eodem die (xiiii kalendas nouembris obiit *Maria Martini Gaviana* Pomerio Donego».

En definitiva, estes datos documentais poderían apoiar tanto a hipótese da filiación mindoniense como a brigantina.

Do exposto ata o de agora e mais pola crítica e os estudos de literatura galega medieval, pouco máis podemos presentar que meras hipóteses, das que as máis aceptadas veñen sendo a súa condición de xograr, de probable orixe galega, que desenvolveu a súa actividade poética entre o segundo e o terceiro cuartos do s. XIII. Vexamos agora un breve resumo do estado da cuestión:

- C. Michaëlis (1904, I, «glossário»: 532), na súa glosa marxinal sobre a Balteira, apenas cita o seu nome pola súa relación literaria con Pero d' Ambroa (a cantiga *V* 1134).
- Nunes (1973: 241), remitíndose a Michaëlis, apenas nos di que se trata dun xograr galego contemporáneo de Pero d' Ambroa pola referencia da cantiga de escarnio coa que este contesta ao de Armea.
- Gumersindo Placer (1944-45: 396ss), seguindo a Murguía (1905: 47), sitúa o nacemento de Pero d' Armea na freguesía lucense de San Pedro de Armea, no concello de Láncara, relacionándoo co trobador Afonso Gómez

de Sarria. O único dato no que se apoia para esta afirmación é a alusión aos topónimos «San Segundo» e «San Felices», da cantiga de escarnio que Pero d' Ambroa lle dirixe a Pero d' Armea (*B* 1602, *V* 1134), que, segundo el, faría referencia a dúas ermidas situadas na val de Sarria, Santiago de Souto e San Fiz de Reimúndez. Non obstante, é un dato erróneo, xa que na cantiga lese «San Fagundo» e non «San Segundo». San Fagundo e San Felices fan clara referencia a dúas localidades leonesas do camiño de Santiago, Sahagún e San Felices (Alvar, 1986a: 93), o que parece constituír unha referencia irónica, que non real, na cantiga.

- Álvarez Blázquez (1955: 191-192) pon en relación a Pero d' Armea con Pero d' Ambroa, ademais de con Pedr' Amigo de Sevilha e María Pérez, a Balteira. Estes tres trobadores, xunto con Esquío, Guilhade e Mirapeixe, formarían parte da hoste de D. Rodrigo Gómez de Trastámara na campaña de Córdoba e Sevilla (1248). O estudoso non achega ningún dato ou documento en que basear esta afirmación. Por outra parte, tamén confunde a Fernand' Esquío co Fernand' Escalho da cantiga de escarnio antes citada de Ambroa. Álvarez sitúa o noso trobador na mesma localidade coruñesa onde tiña unha herdade a Balteira, é dicir, San Vicente de Armea.
- Reali (1964: 5) pon de manifesto que apenas hai datos de Pero d' Armea, agás o xa referido da cantiga alusiva de Pero d' Ambroa, sinalando que quizais Pero d' Armea era de clase social máis baixa.
- C. Alvar (1986: 91-92), no comentario da cantiga de escarnio de Pero d' Ambroa, despois de resumir o dito anteriormente, engade o dato da referencia a Fernand' Escalho, xogar ridiculizado en varias ocasión por outros trobadores, como Pero García Burgalês e Roi Paez de Ribela, dos que podería deducirse, xa que logo, unha certa relación con Pero d' Armea ou, alomenos, que formarían parte dun ambiente xograresco común.
- Resende de Oliveira (1994: 411; 1995:166-167), baseándose na súa colocación nos cancioneros e a súa relación con Pero d' Ambroa, trobador vencellado á corte de D. Rodrigo Gómez de Trastámara, sitúa a orixe de Pero d' Armea no concello de Coirós; por outra parte, opina que o uso da fórmula «branca e vermelha», utilizada tan só noutra ocasión na famosa cantiga *da guarvaya*, de Pai Soares de Taveirós, quen tamén frecuentou a dita corte, pon en ración a ambos os dous trobadores. Conclúe que pode tratarse dun xogar galego, activo no segundo e terceiro cuartos do s. XIII, e nativo da poboación onde D^a María Pérez posuía unha herdade que vendeu

ao mosteiro de Sobrado en 1257, citando o documento editado por Martínez Salazar (1911). Finalmente, sinala que tería percorrido terras leonesas, como pode deducirse das referencias a «San Fagundo» e «San Felices», antes mencionadas.

- Frateschi Vieira (1999: 140-43), seguindo os estudos anteriores, tamén considera a dupla asociación entre Pero d' Armea e Pero d' Ambroa, argumentada na súa orixe veciña e máis na cantiga coa que este último responde ao primeiro; o que pon en dúbida é que o ambiente desas composicións sexa a corte de Don Rodrigo Gómez; conclúe que, a falta de probas, sería máis prudente situar esas composicións e os seus autores no círculo rexio de Fernando III ou do seu fillo Afonso X. Por outra parte, sobre o feito de que Pero d' Armea e Pai Soares de Taveirós usen ámbolos dous case a mesma expresión (*branca e vermelha*), aínda que non exacta —xa que Pero d' Armea refírese a cosméticos, mentres que o primeiro úsao como descrición da dama—, non é proba suficiente para relacionalos directamente, posto que podería tratarse dun tópico da poesía trobadoresca en xeral.

De todo isto, podemos conxectar que Pero d' Armea foi un xograr galego que, polo seu apelido toponímico e a súa relación con Pero d' Ambroa, orixinario de San Tirso de Ambroa, no concello veciño de Irixoa, probablemente fose orixinario do concello de Coirós, na provincia da Coruña, onde se atopa unha localidade chamada San Vicenzo de Armea. A área de influencia na que se movería o noso trobador sería a dos mosteiros de Monfero, de Caaveiro e de Sobrado, dos que dependía toda a comarca brigantina, incluíndo, por tanto, Irixoa e Coirós. Non obstante, non podemos descartar a posibilidade dunha orixe mindoniense, puidendo terse desprazado logo á area brigantina.

3. Ambiente e relacións

Pola súa relación con Pero d'Ambroa, podería deducirse que desenvolveu a súa actividade poética entre o segundo e o terceiro cuartos do século XIII, posiblemente en contacto co círculo señorial de Rodrigo Gómez de Trastámara, e formando parte dun pequeno grupo de xograres galegos (Resende 1994: 411). A referencia textual a Fernad' Escalho na cantiga antes mencionada de Pero d'Ambroa permite tamén relacionalo indirectamente con Pero Garcia Burgalês e Roi Paez de Ribela. A través de

Pero d' Ambroa, tamén é posible que coñecera a Pedr' Amigo de Sevilha e mesmo a María Pérez «a Balteira»; de aí podería ter coñecemento, ben sexa persoal, ben sexa da súa obra, dalgúns dos trobadores que formaron parte do «ciclo da Balteira», como Johan Baveca, Pero da Ponte, Johan Garcia de Guilhade, Fernan Velho, Pero Mafaldo ou Johan Vasquiz de Talaveira.

Queda en mera conxectura a súa participación nas campañas de Córdoba e Sevilla, acompañando a hoste de Don Rodrigo Gómez, ou se se desprazou á corte rexia de Fernando III ou do seu fillo, Afonso X (sendo infante ou xa rei). Tamén queda en pura conxectura se o «Pedro Bofom», que aparece como alcaide de Betanzos, ou os «p. iograr de betanciis», «Petrus iograr» e «Pedro Iograr», poden relacionarse dalgún xeito con Pero d' Armea. Queda asemade nunha levisima sospeita de que o «magister» Pedro Peláez, fillo de Maria Perez, poida ser o noso xograr.

Bibliografía

- Alvar, C. (1986), «Maria Pérez, a Balteira», *Archivo de Filología Aragonesa* 36-37 (I), pp. 11-40.
- Álvarez Blázquez, J. M. (1955), «Pedro Amigo de Sevilla y Pero de Ambroa (interpretación de una amistad)», *Cuadernos de estudios gallegos* 10, fasc. 30, pp. 169-193.
- Ares Vázquez, N. (2009), «Toponimia do concello de Láncara», *Lucensia* 39, pp. 269-298.
- Arquivos da Catedral de Mondoñedo. Calendarios (= ACM).*
- Arquivo da Catedral de Santiago (= A.C.S. TOMBO C1-C2).*
- Archivo Histórico Nacional*, San Salvador de Cines, carp. 494, nº 12 (= *AHN*).
- Archivo Histórico Nacional CLERO*, Monfero, carp. 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503.
- Archivo Histórico Nacional CÓDICES 259B*, Tombo Memorial de Monfero (= *TM*).
- Archivo Histórico Nacional CÓDICES L. 1439. Cartulario do Convento de agustinos e cóengos regulares de San Xoán de Caaveiro (A Coruña)*, séc. XI-XIII.
- Arquivo do Reino de Galicia*, pergamiños, nº 327 (= *ARG*).
- Bascuas López, E. (2006), *Hidronimia y léxico de origen paleoeuropeo en Galicia*, Sada: Edicións do Castro.
- Cal Pardo, E. (2005), *Tumbos del archivo de la catedral de Mondoñedo. Calendarios*, Lugo: Excma. Diputación Provincial.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991* (1982), Lisboa: Biblioteca Nacional-Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)* (1973), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.
- Fernández de Viana y Vieites, J. I. (1985), «Don Rodrigo Gomez y la sede compostelana» in *Actas II Congreso Galaico-Minhoto*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, vol. I, pp. 107-122. (= Don Rodrigo)
- Fernández de Viana y Vieites, J. I. - M. T. González Balasch - J. C. Pablos Ramírez (1996), «El Tumbo de Caaveiro», *Cátedra* 3, pp. 267-437.
- Fernández de Viana y Vieites, J. I. - M. T. González Balasch - J. C. Pablos Ramírez (1997), «El Tumbo de Caaveiro», *Cátedra* 4, pp. 221-385.
- Iglesias, H. (2007), «Les trois toponymes galiciens Armeá, le basque Armenia et le gascon Armagnac ont-ils un rapport avec l'Arménie?», *Araxes. Anuario internacional armenio-vasco* 1 (12), pp. 52-59.
- López Sangil, J. L. (1997), «Índice de la documentación en pergamino que se conservaba en el archivo del monasterio de Santa María de Monfero en el año 1833», *Cátedra* 4, pp. 127-165 (= Índice Monfero).
- López Sangil, J. L. (2000), «Relación de la documentación del monasterio de Santa María de Monfero», *Estudios mindonienses* 18, pp. 279-740.
- Loscertales de G. de Valdeavellano, P. (1976), *Tumbos del Monasterio de Sobrado de los Monjes*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural / Archivo Histórico Nacional, Madrid, vol. I.
- Loscertales de G. de Valdeavellano, P. (2000), «Relación de la documentación del monasterio de Santa María de Monfero», *Estudios Mindonienses* 18, pp. 279-740.
- Lucas Álvarez, L. (1986), *El tumbo de San Julián de Samos (siglos VIII-XII). Estudio introductorio. Edición diplomática. Apéndices e índices*, Santiago de Compostela.
- Lucas Álvarez, L. (2004), «El monasterio de San Salvador y San Nicolás de Cis», *Estudios Mindonienses* 20, pp. 603-728.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 vols. [Halle: Max Niemeyer, 1904].
- Nunes, J. J. (1973), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols. [1ª ed., 1926-28].
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- Placer, Fray G. (1944-45), «Pero d' Armea, poeta gallego del siglo XIII», *Boletín da R.A.G.* 24, pp. 396-412.
- Reali, E. (1964), *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*, Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Recuero Astray, M. - M. González Vázquez - P. Romero Portilla (1998), *Documentos Medievales del Reino de Galicia: Alfonso VII (1116-1157)*, A Coruña: Xunta de Galicia.

- Rodríguez Fernández, J. L. (1988), «Os nomes dos trovadores. Algunhas anotacións para umha fixación posíbel», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*, V. Beltrán (ed.), Barcelona: P.P.U, pp. 523-538.
- Souto Cabo, J. A. (2006), «Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa», *Revista de Literatura Medieval* 18, pp. 225-248.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Vieira, Y. Frateschi (1999), *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Ed. Laivento.

Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa

ANTONIO FERNÁNDEZ GUIADANES

Universidade de Santiago de Compostela

Á nai filolóxica

As propostas que se desenvolven nestas poucas páxinas son extractos de investigacións inacabadas sobre aspectos da lírica galego-portuguesa que consideramos problemáticos e que forman parte dunha tese de doutoramento (aínda non rematada) que o que escribe realiza, desde non hai poucos anos, baixo a dirección de Mercedes Brea, a persoa homenaxeada neste libro. A mestra leu versións aínda non definitivas destas ideas ou oíu falar delas en conversas persoais; malia terme animado a publicalas, sempre me pareceu que lles faltaban datos que as puidesen dar como concluíntes. Para honra-la figura da mestra preséntanse aquí de forma moi reducida e provisoria —e, se cadra, arriscada (ó non poder desenvolver polo miúdo partes importantes das investigacións¹)— algunhas hipóteses de traballo ou meras conxecturas sobre esas cuestións do fenómeno trobadoresco.

1 Que se darán, non obstante, na Tese de doutoramento que estou preparando, xa que nesta ocasión, por cuestións editoriais, véxome limitado en tempo en espazo.

1. Un reclamo colocciano en B: rerre-formación e rerre-estrutura dun caderno?

Segundo a descrición de Ferrari (1979: 106-108), o caderno 9 do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) é hoxe un binión (fols. 69-72 e 70-71), malia a estudosa considerar que orixinariamente quizais fose un quinión, pois o caderno está encabezado pola cifra colocciana 69 e o seguinte, o 10, polo número 77. Coincidimos coa filóloga italiana, ó considerarmos que eses guarismos de Colocci remitirían, sen dúbida ningunha, á numeración dos folios do antecedente común de B e o do seu xemelgo, o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V). Inciden nesta mesma hipótese as seguintes circunstancias destacadas por Ferrari (1979: 106-107):

all'interno del fascicolo sono oggi presenti 4 piccoli e asimmetrici brandelli, residui di carte stracciate, incollati (e non cuciti) tra di loro e al foglio centrale del fascicolo all'altezza della cucitura inferiore; più un pezzetto di carta infilato dentro il filo di cucitura inferiore in modo assai precario e apparentemente casuale. Difficile dire con sicurezza a quanti fogli mancanti corrispondano questi brandelli, ma è probabile che siano i residui di tre fogli (o per lo meno è quanto chi li ha attaccati li ha voluto suggerire). Difficile anche dire se i fogli mancanti fossero scritti o meno, perché quanto di essi resta non va oltre i margini solitamente bianchi anche nei fogli scritti.

Afirma tamén a estudosa que «i brandelli residui sono fuori posto, come si può ricavare dalla presenza in uno di essi del richiamo *Et nō soub*» (1979: 107). En efecto, nunha destas rebarbas, designada por Ferrari como *c* (equivale á páxina 167 da edición facsímil), está o referido reclamo colocciano, que, segundo a filóloga italiana corresponde ó verso 8 («Non ar soube parte d'afán») da cantiga *Non soube que x'era pesar* (152,6), de Vasco Gil, só presente en A155.

Entre os folios 69v e 70r de B non hai contigüidade textual: o primeiro remata co último verso do corpo estrófico² da segunda e derradeira cobra da cantiga de amor de Vasco Gil B272³, *Estes olhos meus ei mui gran sazón* (162,2: transmitida tamén

2 Deberemos supoñer, segundo a práctica de copia máis habitual, que, no estado orixinario do códice e antes de que Molteni numerase os seus folios na marxe superior dereita, con seguridade no seguinte folio aparecería a transcripción do primeiro verso (completo ou abreviado), «Pud'eu outra ren aver sabor», dos dous que constitúen o refrán desta peza.

3 A cantiga transmítese tamén en A149, onde tras esta segunda cobra o copista, por iniciativa propia ou quizais por mandato do compilador do cancionero, deixou un espazo en branco (feito non inusual neste cancionero) a modo de previsión textual para a reprodución dunha terceira cobra.

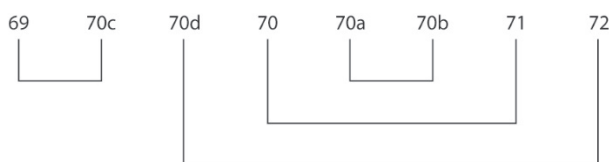
en A149); o folio 70r comeza co último verso da derradeira cobra mailo verso abreviado do refrán da cantiga de João Soárez Coelho, *Pelos meus ollos ouw'eu muito mal* (79,43), transmitida de forma completa en A163 e que en B levaría o número 316. O confronto coa *Tavola Colocciana* (C) (Gonçalves 1976: 401, 437) indica que a lacuna contería corenta e tres cantigas: sete textos de Vasco Gil (B273-B279), os poemas de Gonçal'Eanes do Vinhal (que comezarían en B280), os de João Pérez d'Avoín (que comezarían en B295) e case seis de João Soárez Coelho (que comezarían en B312). Porén, para Ferrari, «sulla base dei testi mancanti», entre a última composición do folio 69 e a primeira do folio 70 «(precisamente cinque testi⁴, corrispondenti a A 150-154, oltre al *refram* di B 272 = A 149 e la prima strofa di *Non soube que x'era pesar*: per un totale di versi che potevano perfettamente essere contenuti nella carta di cui ci resta il brandello con richiamo)» poderíase hipotetizar un bifolio formado polo folio 69 e o folio ao que pertencería a rebarba co reclamo, bifolio que constituiría un binión. Conclúe pois a investigadora dicindo que «—dato il parallelismo tra A e B in questa zona— i testi eventualmente contenuti nella c. [carta] fornita di richiamo *Et nō soub* dovevano trovarsi in una c. precedente e non seguente la c. 70» (1979: 107)

En primeiro lugar, sorprende que Ferrari identifique o reclamo do anaquiño de folio (rexistrado por ela como c) *Et nō soub* co verso 8 da cantiga de Vasco Gil que, segundo a lección de A155, reza como *Nō ar soube*, sen se cuestionar en ningún momento a *varia lectio*. De ser certa a identificación feita pola estudosa, ¿que puido levar a Colocci a confundirse no transvasamento textual? Adoita o humanista errar neste tipo de accións? Cal é o seu comportamento? A *varia lectio* responderá a outras cuestións? Non hai outra cantiga que poida ofrecer un verso candidato e constitúa a base textual do reclamo colocciano? Sobre esta cuestión Ramos (2008 I: 169) estableceu a hipótese de que o reclamo presente na rebarba «com a indicação *Et nō soub* (...) deve corresponder ou ao v. 1 ou ao v. 8, da penúltima cantiga, A 155»; o novo verso candidato a se-lo correlato do reclamo colocciano é agora tamén o que constitúe o incipit da cantiga considerada por Ferrari, que reza en A como *Non soub que x'era pesar*. Ramos pon de manifesto, ademais, que o primeiro verso da segunda cobra (o verso oito) foi froito dunha corrección marxinal levada a cabo polo revisor do *Cancioneiro da Ajuda*, de xeito que hoxe lemos «*Nō ar soube parte affan* com

4 Como vimos os textos que faltan serían, segundo C, corenta e tres: entre B272 (última cantiga do fol 69v) e o resto de B316 (presente no fol. 70r).

uma corrección marginal à esquerda *ar* que foi introduzida após rasura no verso, o que podería certificar a variante que aparece na rebarba de *B*» (2008 I: 169)⁵.

En 1995 o cancionero someteuse a un proceso de restauración do que, a día de hoxe, non existe un informe técnico claro que nos mostre polo miúdo cáles foron as intervencións efectuadas e por qué, mais si existen *dúas follas* en que se reproduce a conformación dos cadernos antes da restauración (Ferrari 1979) e como quedaron despois dela. No caderno que nos atinxe, o 9, si se produciu unha intervención del, quedando do seguinte modo:



(zona intervida descrita na marxe dunha das follas⁶)

Polo que se pode apreciar, levouse a cabo unha *re-formación e re-estrutura* do caderno e dos seus folios e rebarbas, en que parece que se seguiron as hipóteses que Ferrari ofrecía no seu estudo.

Chegados ata aquí, se a nosa suposición é certa, permítasenos suxerir que quizais (unha vez que se estude o caso a fondo) se deba facer unha *rerre-formación e rerre-estrutura* do caderno. Para nós o reclamo colocciano *Et nō foub* presente na páxina 166 do facsímil de *B* non respondería a ningunha cantiga de Vasco Gil, senón ó v. 7I da cantiga de Xoán Soárez Coelho *Meus amigos, qué sabor avería* que reza «*e nō soubessen por quen me dizia*», composición transmitida en A159. De ser así, a rebarba identificada por Ferrari como *c* non tería nada que ver con Vasco Gil e con seguridade non iría unida ao folio 69, aínda que si habería que desprazala, xunto coas outras, para antes do 70.

5 Se non nos enganamos e entendemos ben a Ramos, a variante de *B Et nō foub* presente en *B* sería unha lección *zequipolente?* da corrixida marxinalmente en *A*, feito que consideramos probable. Agora ben, veríámonos na tesitura de ter que dilucidar, á hora de realiza-lo establecemento textual deste texto, cal sería a lección auténtica da cantiga creada por Vasco Gil; se cadra bastaría recorrer ao precepto do códice máis antigo, ou incluso ver na partícula reforzativa *ar* un argumento claro en favor dela ou teríamos que conformarnos con admitir que estamos ante variantes adiáforas.

6 No orixinal, o número 70 quedou anulado pola perforación que sufriu a folla para ser metida nunha carpeta arquivadora.

2. O Pergamiño Sharrer: o folio dun cancionero que posiblemente viu mundo

Desde que Sharrer descubriu na Torre do Tombo o denominado *Pergamiño Sharrer* (T) tódolos investigadores barallaron a posibilidade de que o pergamiño que transmite sete cantigas de amor de Don Dinís constituíse unha folla dun cancionero que contería a produción de moitos máis trobadores. Tendo en conta as leccións de B e V, os estudosos que puxeron os seus ollos na malograda folla tamén veñen a coincidir en que o antecedente deses apógrafos dos seiscentos non debía ser moi diferente desta folla (Sharrer 1993; Río Riande 2010). En palabras do seu descubridor,

o confronto [dos textos da folla cos apógrafos coloccianos] revelou que a ordem das sete cantigas do pergaminho era a mesma en V e B e que, em geral, a leitura de V se aproximava mais da versão dos textos conservados no pergaminho (Sharrer 1993: 13).

O mesmo autor postula que:

há uma variedade de motivos textuais importantes para crermos que o arquétipo de V e B, pelo menos para as sete cantigas em discussão [refírese ás do pergamiño], andava muito perto da leitura que encontramos no pergaminho da Torre do Tombo (Sharrer 1993: 18).

Non resultará arriscado afirmar que a folla descuberta por Sharrer constitúe un dos folios do antecedente sobre o que Colocci mandou facer, arredor de 1525, as dúas copias italianas, polo que pertencería ó *Libro de portughesi* entregado por Antónío Ribeiro a Lattanzio Tolomei, coñecido de Colocci (Gonçalves: 1984). Suporía isto que o cancionero que viaxou a Roma volveu de novo á súa patria portuguesa e, pasados uns poucos anos, foi desmembrado, de xeito que un dos seus folios acabou constituíndo a capa dun libro de rexistro de documentos notariais.

Malia a parcialidade e fragmentariedade do *Pergamiño*, poderei dicir que, se ben as coincidencias entre as leccións deste e as de B e V apuntan a un antecedente moi parecido, as diferenzas non invalidan tal conxectura, xa que estas poderían ser explicadas polo *usus copiandi* ou *scribendi* do copista de V e o *a* de B ou por erros ou innovacións con respecto á lección do códice do que formaría parte o *Pergamiño*. Entre outros indicios que se poden barallar para xustifica-la relación de T (como folla pertencente ao antecedente *a*) con B e V estarían os seguintes: que o antecedente de B e V presentaba as cantigas en *scripta continua* como o *Pergamiño* é algo que afirmaron xa

algúns investigadores; que os folios do antecedente debían conter unha media de seis ou sete cantigas cada un é algo que se pode manter de considerarmos que os números presentes en varias partes de V e no comezo dos cadernos de B remontan á numeración dos folios de α; ou que para acoller seis ou sete cantigas musicadas nun folio (de dimensións máis ou menos normais) posiblemente tería que presentar tres columnas.

Pero centrémonos aquí nun aspecto (xa apuntado por Sharrer) que nos parece crucial para a identificación de T co antecedente de B e V. Trátase da segmentación gráfica que se fai nalgúns casos do texto das cantigas en B e V. Destaquemos algúns casos: a) para o v. 2II de B525-V108-T1 («senhor, tamanh'é o meu mal»), a lección de B e V é *q̄ta manhe*, cun claro espazo de separación (sobre todo en V); b) para o v. 5I de B526-V108-T1 («de como me matava voss'amor»), en B está a lección *uos-samor* (ou quizais, como di Sharrer, *uoss a mor*) e en V *uossa mor*; c) para o v. 5I de B528-V111-T5 («o por qué é, ca non poss'entender»), en B lese *possentender* e en V *po ssentender*; d) para o v. 7III de B528-V111-T5 («senhor, nen devo por end' a morrer»), temos en B e V *porē damorrer*.

O anómalo corte destes treitos textuais teñen como correlato no *Pergamiño* un corte en final de liña. Parece, pois, que os copistas coloccianos puideron reproducir, nos casos a) e d) o material escriptoloxico tal e como o encontraban no antecedente do que copiaban, mentres que no caso b) e c) só un deles o fixo de forma clara, o de V. De non ser así, teríamos que crer na existencia de dous códices facsimilados (Careri: 2001), isto é, α e o códice do que formaría parte o *Pergamiño* Sharrer, ou nunha casualidade ben grande. Será máis probable esta última posibilidade ou poderemos considerar que o suposto *Livro das Cantigas do Conde don Pedro* foi a Italia, veu de volta e del se conservou unha folla facendo de forro dun libro?

Bibliografía

- Careri, M. (2001), «Codici facsimilati e tradizione attiva nella *Geste des Loherains*», *Romania* 119, pp. 323-356.
- 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.

- Gonçalves, E. (1984), «Quel da Ribera», *Cultura Neolatina* 44, pp. 219-224.
- Ramos, M^a A. (2008), *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa, Universidade de Lisboa, 2 vols. [iné dita].
- Sharrer, H. L. (1991), «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta», A. Nascimento - C. Almeida (eds.), *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, Lisboa: Ed. Cosmos-Colecção Medievalia, pp. 13-29.
- Río Riande, M^a G. del (2010), *Texto y Contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)* [Tese de Doutoramento presentada no Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General da Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (iné dita)].

Otra muestra de cuentos tradicionales en una comarca de Ourense

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA

Universidad de Oviedo

Hace años la profesora Ana María Cano González y yo dimos a conocer en varios artículos diversas muestras de la literatura tradicional recogidas en una zona de la provincia de Ourense, en concreto, en los ayuntamientos de San Cibrao das Viñas, A Merca y Allariz; por tanto, al sur y en las cercanías de la capital de la provincia (Cano González 1983 y 1998, Cano González – Fernández Insuela 1998, y Fernández Insuela 1986, 1987 y 1989). Se trataba de romances en castellano (salvo algún caso) y cuentos tradicionales en gallego, textos que recopilamos habitualmente en vacaciones u otras visitas familiares y que fueron viendo la luz en revistas académicas, libros de homenajes, etc. Ahora voy a ofrecer otro pequeño testimonio de cuentos tradicionales recopilados en la referida zona.

Los textos los transcribo con la mayor fidelidad posible, aunque ello signifique la incorporación de castellanismos o de expresiones morfológicas que no se corresponden con el gallego normativo. Es de notar que de modo prácticamente general todos los informantes hablan con geadá. Muchos de ellos, de avanzada edad cuando nos dieron a conocer los cuentos tradicionales, ya han fallecido y, por ello, este breve artículo también pretende rendirles un pequeño homenaje en cuanto depositarios y transmisores de ese tipo de literatura tradicional.

Las circunstancias en que recogimos estas narraciones son variadas. En la mayor parte de los casos los dos encuestadores preguntamos directamente a los informantes (casi siempre conocidos o familiares muy próximos nuestros) acerca de qué cuentos «de antes» recordaban. En otras ocasiones, los relatos, sobre todo los muy breves, surgieron de modo espontáneo en una conversación convencional, al ser utilizados por el narrador para ejemplificar ciertas actitudes vitales, acudiendo a veces a ejemplos de tono jocoso. El contenido erótico de algunos de los textos, en ocasiones protagonizados por sacerdotes, no fue un obstáculo para su narración, dada la ya aludida relación familiar o de amistad de los recopiladores con los informantes, si bien a veces estos acuden al empleo de expresiones eufemísticas.

Los textos, por su breve o muy breve extensión, están en la línea de los que, recopilados en la misma zona aunque narrados por un número relativamente mayor de informantes, publicamos hace más de veinte años (Fernández Insuela 1993). Nos parece que, salvo algunas excepciones, esa es la tónica predominante en las numerosas colecciones de cuentos del ámbito hispánico publicadas en los últimos lustros con textos recogidos en fechas muy próximas a la de su edición. Y no podemos dejar de señalar que en la actualidad, cuando en muchos casos han transcurrido lustros desde la fecha en que se recogieron dichos cuentos y cuando se han producido en la vida cotidiana de dicha zona orensana profundos cambios sociológicos, económicos, culturales, demográficos, familiares, etc., tenemos muy serias dudas de que dicha literatura de tradición oral perviva en las jóvenes generaciones con la vitalidad que tuvo décadas hasta fechas muy recientes y de la que hemos sido partícipes y, ocasionalmente, recopiladores.

En esta pequeña colección de cuentos la mayor parte son relatos que figuran en el catálogo internacional de referencia, el de Aarne - Thompson (1995), y/o también en el de Noia Campos (2010) para textos recogidos en Galicia y algunas zonas limítrofes, pertenecientes a Asturias y Castilla y León; un muy pequeño grupo final no figuran en ninguno de ambos catálogos. En el primer grupo, detrás del título, que a veces cambiamos en busca de otro más transparente que el que tienen en uno o en los dos índices de referencia, indicamos el número y el título con que aparecen en dichos catálogos. Los textos del segundo grupo, ausentes en ambos índices, sí los encontramos en una o varias recopilaciones españolas o, al menos, tienen una clara inspiración tradicional.

Tras el texto narrativo y los datos del informante, incorporamos una brevísima bibliografía. Dado que el catálogo de Noia Campos incluye numerosas referencias a colecciones de Galicia o de zonas limítrofes, nos limitamos a citar, salvo en algunos

casos muy aislados, algunas colecciones y catálogos recientes que incluyen muy útil bibliografía sobre el ámbito hispánico.

He aquí los cuentos.

1. *El zorro hambriento espera en vano que se caigan los labios (o el escroto) del caballo* (Aarne – Thompson 1995, nº 115; Noia Campos 2010: 54-55, «O lobo (raposa) famento espera en van polo escroto do burro (cocho)»).

Era un zorro i-andaban unhos bois no monte. Eran sin capar e bailábanlle os guevos i-el queríaos enganchar i-eles sacudíanse como se foran moscas. Entonces, como tanto insistía, un boi agarrou e mandoulle unha patada e rompeulle os dentes. I-entonces dixo o zorro:

- ¡Eh, pensabas que chos quería!

Narrado por Antonio Fernández Feijoo, de 75 años, natural de Queiroás (Allariz, Ourense) y vecino de Penedo (San Cibrao das Viñas, Ourense), el 24 de marzo de 1989.

Bibliografía: Camarena Laucirica 1995:18; Camarena - Chevalier 1997: 186-118; y Suárez López 2008 nº 6.1, 6.2 y 6.3: 39-40.

2. *Un animal desconocido* (Aarne – Thompson 1995, nº 1091, «¿Quién puede traer a un caballo tan increíble?»; Noia Campos 2010: 536-537, «Un animal descoñecido»).

Unha vez o demo viu una muller desnuda e posta a catro patas. E dixo:
—¡Pelos no cu e collós no pescozo é animal que non conozo!

Narrado por Delmiro Casas, 60 años, natural de Vilanova de Rante (San Cibrao das Viñas, Ourense), el 17 de agosto de 2007.

Bibliografía: Camarena 1991, nº 154, pp. 19-20 y 249-250; y Suárez López 2003, nº 105, pp. 130-131

3. *El cura cree que está preñado* (Aarne – Thompson 1995, nº 1739, «El clérigo y el ternero»; Noia Campos 2010: 826-827, «O cura e a lebre»).

Era un cura que estaba enfermo e chama ó médico. E dille á criada:
—Tenme que gardarme a orina pra faerlle o análisis.

A criada se olvidou de guardar a orina do cura. Entonces, orina ela, que andaba en estado. O médico analiza a orina e dille ó cura:

—Ay señor abade, usted anda en estado de sete meses.

—¡Dios mío!, ¿cómo pode ser eso?

Veiu o cumprimento pascual i-o cura estaba no confesonario e veu confesarse unha muller que andaba en estado e subiu onha cerdeira e por disgracia caeu e, claro, abortou. Entonces o cura díxolle:

—Non pecaches nada, qu'eso foi casual.

I-o cura, nin corto nin perezoso, deixa de confesar, súbese á cerdeira e tírase de galla en galla pora cerdeira abaixo. No pe da cerdeira había unhas silvas onde había un gato que saliu correndo. E dícelle o cura:

—Probiño, ¡cómo corres de sete meses! ¡qué faría de nove!

Narrado por Luis Gulín, de 69 años, en su pueblo natal de Queiroás (Allariz, Ourense), el 14 de abril de 1995.

Bibliografía: Camarena 1991, nº 251, 252 y 253: 144-149 y 303; Lorenzo Vélez :143-144, «El cura intenta abortar»; y Puerto 1995, nºs 146, 147 y 148: 180-183.

4. *El perro enviado a estudiar para que hable* (Aarne – Thompson 1995 nº 1750A, «Envía a un perro a estudiar»; Noia Campos 2010: 834-835, «O can aprende a falar»).

Un cura tiña un can i-o can era moi inteligente. Entonces díxolle o cura ó criado:

— Ó meu can sólo lle falta falar, de listo que é.

Entón díxolle o criado:

— Pero, pros cas hai escuelas que apréndenos a falar.

Entonces díxolle:

— ¡Qué vai haber!

— ¡Sí, sí!

— ¿E sabes tú onde as hai?

— Sei, sei.

Entonces, bueno, era en Madrid, tiña que levar o can a escola a Madrid pa que falase. E marchou. Díxolle:

— Bueno, pois a ver.

Pagáballe a fonda ó can i—o criado pra que fose a escola pa que aprendese a falar o can. Bueno, mandáballe o diñeiro sin parar. O criado pidíallo:

— Mire, mándeme mais diñeiro que o can está empezando a falar, pero aínda non fala ben.

Entón, hala, mandáballe mais diñeiro. E despois, un día regresou o criado e veu sin o can. Entón díxolle o cura:

— ¿E logo o can onde o deixaches?

- ¡Mateino!
— ¿E logo matáchelo can? ¡Tu estás tolo! ¿E logo non me dixeches que xa falaba?
— Claro, pero solo sabía decir: “O cura anda ca criada, o cura anda ca criada”
— Home, entón fixeches ben matalo.

Narrado por Delia Insuela, de 72 años, en Penedo (San Cibrao das Viñas, Ourense) el 9 de agosto de 1995. Lo aprendió de un músico de un pueblo próximo.

Noia Campos considera que es el tipo 1750, titulado en Aarne - Thompson 1995 «La esposa estúpida del clérigo».

Bibliografía: Geiger 1929: 108-109.

5. *Conciértense y lloverá* (Aarne - Thompson 1995, nº 1830, «En el sermón de ensayo el clérigo les promete a los laicos el tiempo que quieran»; Noia Campos 2010: 868-869, «Gobernando o tempo»).

Unha vez un cura tuvo que se marchar da parroquia porque dixéronlle os feligreses que tiña que arreglar o tempo. E o cura díxolles:

—Eu non podo arreglar o tempo.

E entonces os feligreses dixéronlle que se marchase, que esí nono querían.

E entonces díxolle outro cura:

—Pois palá vou eu.

E foi e seguíu chovendo e quentando o sol cando lles daba a gana. I-entonces protestaron os feligreses porque lles contou mentira, que non arreglaba o tempo. I-o cura contestoulles que sí, que o arreglaba pero que se tiñan que poner todos d’acuerdo. E como no se diron posto, seguíu chovendo e quentando o sol. I-en resumen quedaron conforme estaban.

Narrado por Delia Insuela, de 88 años, en Penedo (San Cibrao das Viñas, Ourense) el 26 de febrero de 2012.

Bibliografía: Camarena Laucirica - Chevalier 1997, nº 234: 387, «Conciértense, y lloverá».

6. *Los nombres extraordinarios* (Aarne - Thompson 1995, nº 1940; Noia Campos 2010: 908-909, «Nomes raros»).

Era un xastre e tiña unha novia i-a novia deixouno. Entonces foi cando casou [ela] e pra casar foille faer a muradana i-o dengue. Entonces dixo:

—¿E cómo te vas casar eiquí, qu'eiquí non che falan com'onda nos? Eiquí, mira, a ós tenedores chámanlle «un vergallo», ó plato chámanlle «cu», a sartén é a «puta perra que a paríu», a manteca éche «merda», os güevos «peidos do demo», a cama «o inferno», i-as sábanas «Satanás».

Entón un día a sogra mareouse e díxolle ela ó home:

—Mira, leva á tua nai o inferno, culla a puta perra que o pariu e bóttalle unha cullarada de merda e fáille un peido do demo.

Entón a sogra («¡Dios mío! ¡Ai Jesús!»), púxose louca pero claro éla dixéranllo así e préla era así.

Narrado por Clementina Iglesias Insuela, de unos 80 años, en su pueblo natal de Penedo (San Cibrao das Viñas, Ourense), el 6 de agosto de 1989.

Bibliografía: Camarena Laucirica 1995, pp. 73-74.

7. *El marido en el lugar de la mujer adúltera* (Noia Campos 2010: 600-601, «O cura fai de becerro»).

Era un cura que andaba cunha muller. Ehí na parte de Cortegada, de donde era a miña sogra, tiñan a cociña, a corte i-a cama todo xunto, separados por unhos taboados. Entonces a muller pola media noite se puña de cu cara o home, hacia o taboado, e viña o cura i-entonces o cura «funcionaba» con ela. Entonces, despois ela daba a volta e decía o marido:

—¿Pero qué é o que che pasa que traes «eso» sempre mollado?

—É unha vaca que mo lambe.

Entonces o marido díxolle:

—Pra noite póñome eu.

Pero il, en vez de porse de cara, púxose de cu. E veu o cura e, claro, lle clava i-entonces il da un salto e dice:

—A ti te lambe pero a min me clava un corno.

Narrado por Luis Gulín, de 69 años, en su pueblo natal de Queiroás (Allariz, Ourense), el 14 de abril de 1995.

Noia Campos lo incluye en el tipo 1361*A de Cardigos (2006)

Bibliografía: Casado Agudín – Gómez Feito, pp. 30-31; Crespo Iglesias, nº 4, p. 136; *Cuentos secretos rusos* 1929: 43; y López Fernández, nº 56, p. 11.

8. *¡Estos sí que son tragos!* (Noia Campos 2010: 909, «¡Ai, mundo, mundo!»).

Era unha muller que lle morrera o home i-estaba:

—Ai, Dios mío, istes sí que son tragos!

E a xente decía:

—¡Hay que ver cómo chora poro home!

Pero era que debaixo do mandil tiña escondido un xerro de viño e bebíao.

Narrado por Marisa Domínguez, de unos 58 años, en su pueblo natal de Penedo (San Cibrao das Viñas, Ourense) el 30 de marzo de 1994. Dice que lo aprendió de otra informante ya citada, Clementina Iglesias Insuela.

Noia Campos lo identifica con el tipo 1940*E de Boggs.

Bibliografía: Camarena 1991: 180 y 317; Camarena Laucirica 1995:74; Crespo Iglesias, nº 23, p. 141; Espinosa hijo 1997, II: 391-392 y 548-549; y Puerto 1995 nº165 y 166: 193.

9. *La reuma y la araña*

Estaba a reuma na casa do labrador i-a araña na casa do señorito e xuntáronse e as duas estaban intranquilas porque tiñan mal posto. Entonces acordaron de cambear a araña pra casa do labrador i-a reuma pra casa do señorito. E tan ben lle saliu a cousa que d'elí a poucos días xuntáronse e dixeron:

—Estou encantadísima, dixo a araña.

— ¿E logo?

— Pois todo canto fago a noite ou de día non mo desfán nada.

E a reuma dixo:

— I-eu ben tranquila que estou na casa do señorito: un nada que lle doi unha perna non se levanta e tamén hei tirar con il hasta a sepultura.

Narrado por Antonio Fernández Feijoo, de 75 años, natural de Queiroás (Allariz, Ourense) y vecino de Penedo (San Cibrao das Viñas) el 24 de marzo de 1989.

Podría considerarse una peculiar versión del tema del ratón del campo y el ratón de la ciudad (Aarne – Thompson 1995: 112, «El ratón rural visita al ratón urbano»), pero aquí protagonizado por una araña y la animalización de una enfermedad, quienes al cambiar de lugar de residencia viven felices.

10. *La mujer y el cura sorprendidos por el marido*

Era un cura c'andaba ca muller dun peisano. Ó peisano lle dicen:

—Ándanche ca muller.

Pero il nono cree:

—É imposible c'anden ca miña muller.

Entonces il pégalle un papel á muller «elí». A muller chega o señor abade e dille:

—Hoxe non pode ser, mire o qu'eiqué me puxo.

Entonces díxolle o cura:

—Esto é fácil, despegámolo e volvémoslo poñer.

Pero ó día seguinte vai o home e botoulle un pouco pez arredor. Entonces ela díxolle ó cura:

—Hoxe non pode ser, mire o qu'eiquí teño.

Pero o cura mirou e dixo:

—Nada, está polo arredor, podémolo faguer.

Pero, c'aquela, o pez se derreteu e, claro, pegáronse. Ven a hora de decir a misa, o sancristán toca á misa e busca ó señor abade. E, claro, pillouno ca muller elí. I-o sancristán era moi vello e tiña un bigote moi grande e díxolle o cura:

—Ai, señor sancristán, sople eiquí.

Vai o sancristán e sople. Tanto chegou o bigote que se lle pegou tamén. E neste ven o marido da muller, agarra un estadullo, dalle unhos paus ós tres e dícelle á muller:

—¡Ben puta eres, non che chega un «faguéndocho», que tes outro cheirándote!

Narrado por Luis Gulín, de 69 anos, en su pueblo natal de Queiroás (Allariz, Ourense), el 14 de abril de 1995.

Bibliografía

- Aarne, A. – S. Thompson (1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Boggs, R. S. (1930), *Index of Spanish Folktales*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Cuentos secretos rusos* (1927), Madrid: Editorial Caro Raggio.
- Camarena Laucirica, J. (1991), *Cuentos tradicionales de León*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense - Diputación Provincial de León, 2 vols.
- Camarena Laucirica, J. (1995), *Repertorio de los cuentos folclóricos registrados en Cantabria*, Santander: Universidad de Cantabria.
- Camarena Laucirica, J. – M. Chevalier (1997), *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos de animales*, Madrid: Editorial Gredos.
- Cano González, A. M^a (1983), «Una nueva reelaboración en la tradición moderna del viejo romance de *El conde preso*», *Archivum*, XXXIII, pp. 141-163.
- Cano González, A. M^a – A. Fernández Insuela (1998), «Dos muestras de literatura oral gallega», in *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, pp. 241-251.
- Casado Agudín, T. – I. Gómez Feito (2014), *¡Cómo semos! Anécdotas divertidas de los habitantes de Somiedo, Cangas del Narcea y Tineo (Asturias)*, Oviedo: HiFer Editor.
- Chevalier M. (1983), *Cuentos folclóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Crespo Iglesias, M. (2001), «Cuentos tradicionales recoyíos en Caranga (Proaza)», *Lletres Asturianas*, 78, pp. 133-147.

- Espinosa hijo, A. M. (1996 —1ª reimpresión del vol. I— y 1997), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vols. I y II.
- Fernández Insuela, A. (1986), «De nuevo sobre los desenlaces del romance de *Blancaniña*», *Archivum* XXXVII, pp. 331-343.
- Fernández Insuela, A. (1987), «Breve aportación al romancero de Ourense», in *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid – Oviedo: Editorial Gredos - Universidad de Oviedo, vol. III, pp. 437-452.
- Fernández Insuela, A. (1989), «Un testimonio de la fortuna de Carlomagno en el romancero de Ourense», in *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Editorial Castalia, vol. II, pp. 359-372.
- Fernández Insuela, A. (1993), «Cuentos de la tradición oral de Ourense», *Boletín Auriense* XXIII, pp. 149-195.
- Geiger, R. (1929), *Cuentos judíos*, Madrid: Editorial Cenit.
- López Fernández, M. (2005), *Cuentos de tradición oral d'El Cuartu los Valles*, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Lorenzo Vélez, A. (1997), *Cuentos anticlericales de tradición oral*, Valladolid: Ámbito.
- Noia Campos, C. (2010), *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Puerto, J. L. (1995), *Cuentos de tradición oral en la Sierra de Francia*, Salamanca: Caja Salamanca y Soria.
- Suárez López, J. (2003), *Folklore de Somiedo. Leyendas, muertos, tradiciones*, Gijón: Museo del Pueblo de Asturias.
- Suárez López, J. (2008), *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón.

Destellos de Roman Jakobson en la lingüística actual

MILAGROS FERNÁNDEZ PÉREZ

Universidade de Santiago de Compostela

En la Historia de la Lingüística hay autores que no encajan en cánones comunes de método, tampoco en presupuestos de escuela. Son figuras cuyo quehacer no puede definirse acudiendo sin más a explicaciones de época y de corriente de pensamiento. Se trata de personalidades pioneras en enfoques y contribuciones avanzadas o diferentes a los que corresponden a sus coetáneos. Edward Sapir (1884-1939), John R. Firth (1890-1960), Roman Jakobson (1896-1982), Kenneth Pike (1912-2000), entre otros, forman parte de la nómina de lingüistas que piden atención especial y personalizada. Curiosamente, todos ellos defienden una concepción global del lenguaje y las lenguas, en ningún caso dibujan visiones parciales que den valor a una vertiente exclusiva en el conjunto de las dimensiones de la naturaleza compleja del lenguaje. Así que no es de extrañar que los prismas multidisciplinares y los enfoques metodológicos singulares resulten definitorios en las propuestas siempre audaces de estos autores no ajustados a los moldes y tendencias habituales. Sapir con el *mentalismo social* y la *visión de mundo* (Fernández Casas 2004), Firth en la línea de las *prácticas verbales* y el *contexto situacional* (Battaner 2014), Pike y sus distinciones *émico* y *ético* fraguando la *etnosemántica* y la *tagmémica* (Pike 1982), ninguno de ellos se acomoda a los programas de investigación sobre el lenguaje y las lenguas comunes en su época, y sin embargo propugnan planteamientos altamente rentables en el futuro. Sucede algo similar en el caso de Roman Jakobson, su formación en el Círculo Lingüístico de Praga no puede tomarse sin más en el sentido de otro autor que contribuye al

funcionalismo realista praguense. Ni siquiera su asentamiento posterior en EEUU explica su aproximación integral y multidisciplinar, sus contactos con L. Vygostky y A. Luria son previos a su arraigo americano. Tampoco su consideración fuertemente comunicativa de los hechos verbales se acomoda bien al estructuralismo europeo clásico. Asimismo, su concepción sobre la autonomía metodológica de la Lingüística que, sin embargo, no es incompatible con la necesidad de integración en el conjunto de las ciencias, no se amolda a las visiones positivistas propias del momento y rompe en cierto modo límites disciplinares al uso. De alguna manera, las propuestas singulares de estos autores que no encajan en cánones de corriente o escuela anticipan aproximaciones futuras con formulaciones pioneras sobre el lenguaje, las lenguas y la adecuación de métodos en su investigación. Es propósito de este trabajo subrayar ciertos ecos de la lingüística de R. Jakobson en las coordenadas de la Lingüística más reciente, sobre todo en lo que concierne a la concepción cognitivo-comunicativa del lenguaje, así como a la consideración de la Lingüística en el conjunto de las ciencias.

1. Concepción integral del lenguaje en su naturaleza comunicativa y cognitiva

La visión global y dinámica de los hechos verbales se constata en todos los trabajos de Jakobson. Las llamadas funciones/dimensiones del lenguaje —expresiva, apelativa, representativa, fática, metalingüística, estética— son buena muestra de la relevancia de conjugar el plano comunicativo y la vertiente cognitiva en los procesos reales de interacción e intercambio verbal. En la Escuela de Praga se defendía el dinamismo funcional incluso en el sistema: el cambio lingüístico no sólo se atribuye al habla, sino que es posible contemplarlo en el sistema (Vachek 1983a: 55 alude a la «therapeutic function» del dinamismo en la *langue*). Las Tesis programáticas del Círculo propugnaban ya en 1929 el principio de que «la lengua es un sistema que funciona con medios dinámicos orientados a un fin» (Tesis nº1), así como reconocían «las funciones de la lengua» parejas a la variedad de usos comunicativos (Tesis nº 3):

Como producto de la actividad humana, la lengua posee carácter finalista. Cuando se analiza el lenguaje como expresión o comunicación, la intención del sujeto que habla es la explicación más fácil y natural. También ha de tomarse en cuenta, en el análisis lingüístico, el punto de vista de la función. En esta perspectiva, *la lengua es un sistema de medios de expresión apropiados a un fin* (CLP 1929: 15).

El estudio de una lengua exige que se tenga rigurosamente en cuenta la variedad de las funciones lingüísticas y su modo de realización en el caso examinado (...) *Cada lenguaje funcional tiene su sistema de convenciones: la lengua propiamente dicha*. Por consiguiente, es erróneo identificar un lenguaje funcional con la «lengua» y otro con el «habla» (en la terminología de Saussure) (CLP 1929: 30 ss.).

El «dinamismo sistemático», con evidencias descriptivas múltiples por parte de los autores de Praga en trabajos sobre el componente fónico, se reconoce en todos los niveles de la lengua, y llega a proponerse como un universal del lenguaje. Según Vachek 1983a: 56:

Since all living languages are subjected to such a continuous series of changes, one can justly regard this as evidence of the fact that the dynamic, non-static character of language at any stage of its development constitutes one of the universals of language.

Las nociones de «centro» y «periferia», la denominada «perspectiva funcional de la oración» (*FSP, Functional Sentence Perspective*), no son sino procedimientos que facilitan el encaje procesual de la variabilidad en la *parole* hacia grados de variación sistemática en la *langue*. Son los elementos de la periferia los que sostienen la Lingüística como ciencia social (habida cuenta que la lengua no funciona como «an electric switch», en lo que insistía reiteradamente V. Mathesius). Es también el enfoque de la «perspectiva funcional de la oración» el que canaliza disposiciones cognitivo-comunicativas variables dentro de una estructura sintáctica dinámica. En las secuencias siguientes:

- (a) Mi padre compró el ejemplar en la librería de la esquina
- (b) *El ejemplar* lo compró mi padre en la librería de la esquina
- (c) *En la librería de la esquina* compró mi padre el ejemplar.

Los cambios de *foco informativo* (o *tema*) no alteran el esquema sintáctico pero sí le confieren dinamismo a la estructura de constituyentes, y lo que es más importante, incorporan prismas cognitivo-comunicativos para destacar elementos relevantes en el mensaje¹.

1 Svodoba (1981:1) constata que: «The basic idea of the theory of FSP is that the separate elements of the sentence (clause) do not contribute to the development of discourse in the same way. Some are communicatively more important than others: they —as it were— push the communication forward with greater force and way be regarded as communicatively more dynamic».

La visión de Jakobson, en términos de máximos, conduce a la lengua como *proceso* (en coordinadas comunicativas y como producto de disparaderos cognitivos) que ha de abordarse mediante rutas multidisciplinares que contemplen el discurso y la actividad y disposición mental (Fernández Pérez 2014). De entrada, se explicita la necesidad de sustituir el modelo saussureano de *langue* (concebida como ‘estática’, ‘uniforme’, ‘reglada’) por «the dynamic view of a diversified, convertible code with regard to the different functions of language and to the time and space factors, both of which were excluded from the Saussurian conception of the linguistic system» (Jakobson 1973: 38-39). Además, y como consecuencia, se incorporan los roles, perfiles y funciones asociados a los participantes en la comunicación, de manera que la base psicológica resulta inevitable en el análisis lingüístico. Con palabras de Jakobson (1973: 42):

The science of communication on all its three levels is concerned with the multiple rules and roles of communication, the roles of its partners, and the rules of their partnership, whereas psychology is focused upon the individual partners themselves, their nature, personality, and internal status. The psychology of language is primarily a scientific characterization of language users, and consequently, there is no overlapping, but rather fruitful complementary between both of the disciplines concerned with verbal activities.

Este enfoque integral y holista avanza los planteamientos actuales de la lingüística cognitivo-comunicativa de, entre otros, T. Givón (1989, 1997, 2005) y ciertamente está en los cimientos de la corriente catalogada como *Lingüística de los usos*² (Kemmer – Barlow 1999) que ha definido los derroteros de la llamada *gramática de construcciones* (Goldberg 1995, Hoffmann – Trousdale 2013). El principio de abordar las manifestaciones discursivas en todas sus aristas para, sobre esos datos, hallar reglas y construir la gramática define los procedimientos de esta corriente metodológica, que no prescinde de lo pudiera ser catalogable como ‘periferia’:

Constructionist Grammar approaches provide a uniform analysis of more idiosyncratic ‘peripheral’, as well as ‘core’ linguistic features. They achieve this without recourse to transformational derivations or the employment of empty elements.

2 Bybee (2013:50) define con rotundidad la esfera de la Lingüística de los usos: «The object of study in Usage-Based Theory is not only the native user’s competence, which resides in the cognitive representation, but all the perception and production processes that are brought to the task of using language (...) Thus, the data considered applicable to formulating and testing hypotheses can very broadly drawn from experiments, child language acquisition, language change, and large corpora representing natural usage».

Instead, the mental grammar of speakers is claimed to consist of a network or schematic and substantive constructions ('constructicon') and it is the parallel activation of constructions that underlies a set of particular utterances ('constructs') (Hoffmann – Trousdale 2013: 3)

Procesos cognitivos como «categorización», «grado de consolidación» y «esquemmatización», «metáfora», «inferencia» son tomados como rutas para describir cómo «usage events create linguistic structure» (Bybee 2013: 68). Lemas como «el discurso de hoy es la gramática de mañana» (Givón), «la gramática no está al comienzo, sino que emerge a través de procesos» (Hopper), «la gramática es la probabilidad derivada de las frecuencias» (Halliday) van de la mano de la denominada *Dynamic Philology* prevista por G. Zipf (1935) y contemplada en la Escuela de Praga (Mel'čuk 1985). Los detalles de dicho dinamismo se hallan definidos en la Lingüística de construcciones (Bybee – Hopper 2001). La asunción de la «resistematización constante» preconizada en Coseriu (1957) se ha convertido en un procedimiento que en la actualidad tiene cabida en la descripción de las lenguas.

Por otra parte, el acento que Jakobson destaca sobre las dimensiones comunicativa y cognitiva para analizar los usos verbales, así como la insistencia en su consideración multidisciplinar han abonado el terreno para sedimentar áreas como la Psicolingüística y la Pragmática discursiva abordada desde la «teoría de las cogniciones interpersonales». La insistencia en la motivación verbal como fuente de recursos comunicativos se plasma sobre todo en las dimensiones de uso reconocidas (expresiva, apelativa, fática, etc.), pero también en la asunción de percepciones psicológicas y de entidades cognitivas asociadas a unidades y segmentos lingüísticos y que completan su potencialidad de intercambio. La motivación psicológica en el orden de palabras («Veni, vidi, vinci», Jakobson 1968), las connotaciones de los sonidos «coloreados», el valor añadido a ciertas terminaciones afijales (Mel'čuk 1985: 190 y ss.) constatan la relevancia de bases cognitivas. El trazado de un esquema de la comunicación en el que se priman el receptor y el contexto como elementos que intervienen en la selección de las reglas de uso confiere cimientos a la «teoría de la enunciación» formulada por É. Benveniste, y constituye el antecedente de la actual «teoría de la mente» (Revière – Núñez 2001).

2. La Lingüística en el conjunto de las ciencias. Autonomía e integración

La defensa explícita de la autonomía científica de la Lingüística como ciencia humana borra cualquier devaneo positivista de emular el quehacer en otros campos.

Jakobson es rotundo a este respecto: la esfera multidisciplinar del lenguaje y las lenguas define cauces de relación de la Lingüística con otras ciencias (Antropología, Sociología, Semiótica, Lógica), pero ello no condiciona el carácter propio de la ciencia del lenguaje como campo centrado en la actividad e intercambios verbales (Jakobson 1973: 36 y ss.). Los análisis semióticos desarrollados en Lingüística pueden ser tomados como orientación en otros ámbitos de intercambio como por ejemplo la Economía³.

Por otra parte, Jakobson insiste en integrar el campo de las investigaciones sobre el lenguaje en el conjunto de las ciencias, de modo que se subrayan líneas metodológicas y técnicas de indagación generales que conecten la Lingüística con otros campos de conocimiento. Reitera nuestro autor la conveniencia de hallar «lo que hay de común en las bases de varias disciplinas y de las modalidades de su evolución, así como a la interdependencia de estas disciplinas» (Jakobson 1970: 28), si bien asimismo la atención sobre «cuáles son las perspectivas de una cooperación interdisciplinaria fundada en una estricta reciprocidad, sin usurpación del dominio y de las exigencias propias de cada ciencia» (Jakobson 1970: 29). «Autonomía» e «integración» son principios, dice Jakobson, que previenen al investigador de «dos disparates tradicionales», el *aislacionismo*, «que desatiende deliberadamente las interconexiones de las partes y su solidaridad con el todo» y el *colonialismo*, «que somete forzosamente un nivel a las reglas del otro y niega la ordenación propia del primero así como su desarrollo autogenerado» (Jakobson 1970: 190).

Entre otras, técnicas como las de: (a) observación pautada y experimental (de actividades verbales en curso), (b) comparación de datos (de propiedades y categorías lingüísticas), (c) complementación de evidencias sobre hechos comunicativos (proviengan de fuentes psicológicas, antropológicas, sociales, neurológicas, etc.), constituyen procedimientos idóneos en Lingüística que, sin menoscabar su autonomía, promueven sus vínculos en las coordenadas de la ciencia en general.

3 Señala a este respecto Jakobson (1973:36): «In any event, semiotic occupies a central position within the total science of communication and underlies all other provinces of this science, while, in turn, it comprises linguistics as its central section which influences all other semiotic provinces. Three integrated sciences encompass each other and present three gradually increasing degrees of generality:

1. Study in communication of verbal messages= linguistics;
2. Study in communication of any messages= semiotic (communication of verbal messages implied);
3. Study in communication= social anthropology jointly with economics (communication of messages implied)».

En el escenario actual de la Lingüística de los usos, así como en los marcos de la Lingüística cognitiva y de la Lingüística de construcciones, se requieren fuentes variadas como proveedoras de problemas susceptibles de ser investigados. Desde la *introspección* que ha de presentarse objetivamente, pasando por la *observación* bien definida y hasta la *experimentación* establecida en sus condiciones, todas y cada una de estas rutas se reconocen como surtidores de datos relevantes en la investigación de las lenguas contempladas en su complejidad (Gries 2013: 94 ss.). Se trata de un continuum en el manantial de datos que, dependiendo de las pesquisas concretas, promociona un tipo de fuente sobre otras (Guilquin – Gries 2009). Lo interesante —por su conexión con los planteamientos de Jakobson— es la aproximación objetiva y precisa a la actividad comunicativa en sus marcos múltiples: los hechos verbales introspectivos han de mostrarse objetivamente a través de experimentos; los datos observados se determinan sobre los ejes de la compilación y de los sujetos examinados; los datos experimentales remiten sus garantías a las elicitaciones pretendidas. En estas bases de precisión y objetividad se cifra la autonomía de la Lingüística, pero, al tiempo, en dichos procedimientos de obtención y tratamiento de los datos se establece su carácter multidisciplinar y, por tanto, sus posibilidades de integración. Pautar y definir experimentos verbales pide variables psicológicas y sociales; las coordenadas de observación se determinan sobre condicionantes individuales (psicológicos y sociales), pero también gracias a los procedimientos (audiovisuales) para observar y para tratar y gestionar lo observado (nuevas tecnologías, informática, estadística); los cometidos de elicitación exigen decisiones lingüísticas globales (¿cómo lograr datos sobre la soltura en la flexión de persona?, ¿cómo conseguir señales de percepción del sonido [θ]?), así como parámetros de condicionamiento neuropsicológico del sujeto.

Al hilo de los derroteros para extraer problemas y datos susceptibles de investigación, y como cuestión pareja al modo de abordar la integración sin menoscabar la autonomía de la Lingüística, está la controversia de los frentes de contrastación de la teoría, tan diversos según Jakobson, y que adelantan el principio de la *evidencia convergente* ampliamente reclamado en la actualidad (Schönefeld 2011). Las constataciones de coincidencia mediante la comparación entre dinámicas evolutivas (lenguaje peculiar en casos de merma, en situaciones de desarrollo infantil y en fases de la historia de la lengua) es cauce regular de contrastación en la propuesta de Jakobson⁴. También es ruta común la de confrontar los análisis semiótico-lingüísticos

4 Sus análisis del agramatismo en afásicos y las comparaciones con las construcciones (sujeto-predicado; imperativo) en etapas infantiles resultan ciertamente iluminadores (Jakobson 1980). Los

de las afasias con las descripciones de corte neuropsicológico, y con objeto de hallar aspectos de concurrencia y de complementación entre los resultados (Fernández Pérez 2014). Prueba inapelable de esa orientación confluyente es la faceta pluridisciplinar de trabajo en equipo de Jakobson con el neurólogo Alexander Luria y con el psicólogo Lev Vygostky en años cruciales (desde 1924). Luria (1983) subraya la contribución de Jakobson para proporcionar evidencias lingüísticas en la consideración integral de las afasias, que han de contemplarse en su dinámica procesual y en sus repercusiones simbólicas. Las pruebas funcionales (escucha dicótica, actividad electromagnética cerebral, sobre todo con pacientes epilépticos comisurotomizados) operadas sobre los hemisferios —y como comprobantes de su papel en el procesamiento del lenguaje— se tomaron asimismo en cuenta como evidencia convergente de la teoría lingüística sobre las afasias en los trabajos postrimeros de Jakobson. Dice el autor que

Although at first glance these linguistic distinctions seemed to be “clinically insignificant” and although originally they found “no firm support in neurological characteristics”, precisely the same linguistic distinctions have finally appeared to Luria as fundamental for the study of aphasia and at last “firmly supported by contemporary ideas of the functional organization of the human brain” (...). Thus the basic binary concepts viewed in the linguistic quest as the key to understanding the obvious dichotomy of aphasic disturbances, namely dyads such as Encoding/Decoding, Syntagmatic/Paradigmatic, and Continuity/Similarity (...), gradually found access to the advanced neuropsychological treatment of aphasic enigmas (Jakobson 1980: 39)

En definitiva, las líneas programáticas jakobsonianas sobre la concepción del lenguaje y respecto de los cometidos de la Lingüística casan con los derroteros de la Lingüística más reciente en, al menos, lo concerniente al enfoque integral sobre la actividad verbal contemplada en su dinámica procesual (cognitivo-comunicativa), así como en cuanto a nuevas rutas metodológicas (sobre producciones verbales en marcos discursivos) que dan cabida a la pluridisciplinariedad y permiten la emergencia de problemas nunca antes considerados ni abordados. La actualidad de los planteamientos de Jakobson deriva de su participación en el programa de investigación que defiende la concepción global de los hechos lingüísticos, sin atribuir primacía a unos

cometidos que atribuye a la Lingüística hacen patente con rotundidad de dónde han de provenir las evidencias:

La linguistique s'intéresse au langage sous tous aspects –au langage en acte, au langage en évolution, au langage à l'état naissant, au langage en dissolution (Jakobson 1956 :43).

aspectos (sean formales, sociales, psicológicos, etc.) sobre otros (Fernández Pérez 2013). La Lingüística que se nutre de fuentes distintas y convergentes es germinal en nuestro autor.

Bibliografía

- Kemmer, S. – M. Barlow (1999), «Introduction: A Usage-Based Conception of Language», in M. Barlow – S. Kemmer (eds.) (1999), *Usage based models of language*, Stanford: Center for the Study of Language and Information, pp. vii-xxviii.
- Battaner, E. (2014), *Las ideas lingüísticas de John R. Firth*, Münster: Nodus.
- Bybee, J. L. – P. Hopper (2001), «Introduction to frequency and the emergence of linguistic structure», in J. Bybee – P. Hopper (eds.), *Frequency and the emergence of linguistic structure*, Amsterdam: J. Benjamins, pp. 1-26.
- Bybee, J. L. (2013), «Usage-based theory and exemplar representations of constructions», in Th. Hoffman – G. Trousdale (eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar*, Oxford: Blackwell, chap 4.
- CLP (Círculo Lingüístico de Praga) (1929), *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, Prague, 1929. Traducción al español de M. Inés Chamorro, *Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929*, Madrid: Alberto Corazón, 1970.
- Coseriu, E. (1957), «Sincronía, diacronía e historia», *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* (Montevideo) 15, pp. 201-355, in *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid: Gredos, 1978.
- Fernández Casas, M^a J. (2004), *Edward Sapir en la lingüística actual: líneas de continuidad en la historia de la lingüística*, Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidade de Santiago (Anexo 54 de Verba).
- Fernández Pérez, M. (2013), «Algunas líneas maestras de la lingüística actual», in A. Pamies (ed.), *De lingüística, traducción y léxico-fraseología. Homenaje a J. de Dios Luque*, Granada: Comares, pp. 321-333
- Fernández Pérez, M. (2014), «Roman Jakobson y su contribución al estudio del lenguaje peculiar», in M. L. Calero Vaquera et alii (eds), *Métodos y resultados actuales en Historiografía de la Lingüística*, Münster: Nodus, pp. 193-203.
- Givon, Th. (1989), *Mind, Code and Context: Essays in Pragmatics*, Hillsdale: Erlbaum.
- Givon, Th. (1997) (ed.), *Conversation: Cultural, Cognitive, and Communicative Perspectives*, Amsterdam: J. Benjamins.
- Givon, Th. (2005), *Context as Other Minds: On the Pragmatics of Sociality, Cognition and Communication*, Amsterdam: J. Benjamins.
- Goldberg, A. (1995), *Constructions: A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago: Chicago University Press.

- Gries, S. (2013), «Data in Construction Grammar», in Th. Hoffman – G. Trousdale (eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar*, Oxford: Blackwell, chap. 6.
- Gilquin, G. – S. Th. Gries (2009), «Corpora and experimental methods: a state-of-the-art review», *Corpus Linguistics and Linguistic Theory* 5/1, pp. 1-26.
- Hoffman, Th. – G. Trousdale (2013), «Construction Grammar. Introduction», in Th. Hoffman – G. Trousdale (eds.), *The Oxford Handbook of Construction Grammar*, Oxford: Blackwell, chap. 1.
- Jakobson, R. (1941), *Kindersprache, Aphasie und Allgemeine Lautgesetze*. Uppsala: Universitets Arsskrift. Traducción al español de E. Benítez sobre la versión francesa, *Lenguaje infantil y afasia*, Madrid: Ayuso, 1974.
- Jakobson, R. (1956), «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», *Essais de Linguistique Générale* (traduit par N. Ruwet, *Fundamentals of Language*, The Hague), Paris: éditions de Minuit, 1963, pp. 43-67.
- Jakobson, R. (1962), «El concepto lingüístico de rasgos distintivos. Reminiscencia y meditaciones», *Nuevos ensayos de Lingüística General* (versión española del trabajo original publicado en *Selected Writings*, vol. I), México: Siglo XXI, 1976, pp. 140-176.
- Jakobson, R. (1968), «El papel de los elementos fónicos en la percepción de la palabra», *Nuevos ensayos de Lingüística General* (versión española del trabajo original publicado en *Selected Writings*, vol. I, 705-718), México: Siglo XXI, 1976, pp. 177-192.
- Jakobson, R. (1970), «Relaciones entre la ciencia del lenguaje y las otras ciencias», *Nuevos ensayos de Lingüística General* (versión española del trabajo original publicado en *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, Paris: Mouton/Unesco), México: Siglo XXI, 1976, pp. 11-82.
- Jakobson, R. (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London: G. Allen – Unwin.
- Jakobson, R. (1980a), *The framework of language*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Jakobson, R. (1980b), *Brain and language. Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*, Columbus, Ohio: Slavica Publis.
- Luria, A. (1977), «The Contribution of Linguistics to the Theory of Aphasia», in *Roman Jakobson. Echoes of his scholarship*, D. Armstrong – C.H. van Schooneveld (eds.), Lisse: The Peter de Rider Press, pp. 237-252.
- Mel'čuk, I. (1985), «Three Main Features, Seven Basic Principles, and Eleven Most Important Results of Roman Jakobson's Morphological Research», in *Roman Jakobson. Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, K. Pomorska – S. Rudy (eds.), Oxford: Blackwell, pp. 178-200.
- Pike, K. (1982), *Linguistic concepts. An Introduction to Tagmemics*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Revière, Á. – M. Núñez (2001), *La mirada mental: desarrollo de las capacidades cognitivas interpersonales*, Buenos Aires: Aique.

- Rūķe-Draviņa, V. (1977), «Child Language Studies», in *Roman Jakobson. Echoes of his scholarship*, D. Armstrong – C.H. van Schooneveld (eds.), Lisse: The Peter de Rider Press, pp. 403-409.
- Schönefeld, D. (2011) (ed.), *Converging Evidence. Methodological and theoretical issues for linguistic research*, Amsterdam: John Benjamins.
- Svoboda, A. (1981), *Diatheme*, Brno: Opera Universitatis Purkynianae, Facultas Philosophica.
- Vachek, J. (ed.) (1983), *Praguiana. Some Basic and Less Known Aspects of the Prague Linguistic School*, Amsterdam: John Benjamins.
- Vachek, J. (1983a), «Remarks on the dynamism of the system of language», Appendix II to Vachek (ed.) (1983).
- Vachek, J. (1983b), «The Heritage of the Prague School to Modern Linguistic Research», Appendix III to Vachek (ed.) (1983).
- Zipf, G. (1935), *The Psychobiology of Language: An Introduction to Dynamic Philology*, Boston: Houghton Mifflin Co.

A botadura do Instituto da Lingua Galega

FRANCISCO FERNÁNDEZ REI

Universidade de Santiago de Compostela

O Instituto da Lingua Galega (ILG) creouse no 1971 ó abeiro da Lei de Educación vixente que contemplaba o estudo das denominadas linguas vernáculas, a que tamén se refería o artigo 2º dos Estatutos Provisionais da Universidade de Santiago de Compostela (USC), que no artigo 8º prevían a creación de institutos de investigación supradepartamentais. A idea dese Instituto débese a Constantino García, que no 1966 chegara desde Alemaña para ocuparse da cátedra de Filoloxía Románica da USC, desde a que comezou a promover traballos sobre o galego, particularmente a recolleita *in situ* de material léxico, cando a lingua propia de Galicia practicamente carecía de estudos.

1. A creación do «Instituto de la Lengua Gallega»

O 26 de xullo do 1971 aprobouse o «Proyecto de creación del Instituto de la Lengua Gallega» nunha reunión no Salón Reitoral da USC, que presidiu o reitor compostelán Manuel García Garrido e á que asistiron tres catedráticos da USC (Ramón Otero Tüñez, Catedrático de Historia da Arte e Decano da Facultade de Filosofía e Letras; Constantino García González, Catedrático de Filoloxía Románica; e Manuel Díaz y Díaz, Catedrático de Filoloxía Latina) e cinco representantes de institucións e outros organismos (Xosé Filgueira Valverde polo Instituto Padre Sarmiento do CSIC, Marino Dónega Rozas pola Real Academia Galega, Xoaquín

Arias Díaz de Rábago pola Fundación «Pedro Barrié, Conde de Fenosa», Ricardo Carballo Calero polo Centro de Estudos Fingoi e Xerardo Fernández Albor pola Fundación Penzol).

No devandito proxecto considerábanse oito fins inmediatos do ILG: 1º estudo, promoción e cultivo da lingua galega; 2º investigación sincrónica da realidade lingüística do galego actual; 3º continuación do rexistro lexicográfico galego do Departamento de Filoloxía Románica; 4º realización de traballos sobre dialectoloxía galaico-portuguesa; 5º promoción de teses de doutoramento sobre temas de filoloxía e lingüística galega e portuguesa; 6º promoción dos traballos elaborados nas seguintes series: a) colección de manuais normativos do galego, b) teses de doutoramento, c) memorias de licenciatura, d) publicacións periódicas; 7º formación do persoal investigador interesado no campo da lingüística galega; 8º relación entre profesores españois e estranxeiros interesados neste campo de traballo.

Nesa primeira sesión do Padroado do ILG, propúxose como director a Constantino García González, subdirector Manuel Díaz y Díaz e secretario Ricardo Carballo Calero, representante de Fingoy e profesor interino de Lingüística e Literatura Galega da USC. Cando Carballo foi nomeado Catedrático de Lingüística e Literatura Galega, na sesión de 26 de xuño do 1972 o Padroado propúxoos como vicedirector e Díaz pasou a ser secretario, aínda que na súa ausencia Carballo facía de secretario.

Segundo Alonso Montero (1996: 71-72), parecía «cantado» que Carballo Calero idease e iniciase o ILG, por ser o primeiro e único profesor de galego da USC, autor do único manual lexible sobre o idioma e dunha monumental e rigorosa *Historia da literatura galega contemporánea*, ademais de escritor en varios xéneros e estupendo orador; porén, antes da Guerra do 36 Carballo era un intelectual moi serio e moi comprometido co Partido Galeguista, e un dos vencidos nesa Guerra, polo que non parecía aconsellable para xestionar a creación dun Instituto do galego.

Constantino García aínda non publicara traballos relevantes sobre galego nin era escritor nesta lingua nin era un orador como Carballo. Era asturiano (e non galego), era novo (e non loitara na Guerra do 36) e carecía de ficha policial; e como Catedrático de Filoloxía Románica «tiña, forzosamente, un perfil profesional aséptico, que, unido ó seu talante persoal anodino, facían del o home idóneo para que as autoridades académicas e gubernativas se confiasen. E confiáronse».

Profesores da USC que comezaron a singradura do ILG con Constantino García, comentáronme a habilidade coa que este se moveu para crear a institución (Fernández Rei 2008: 989-990). Segundo Ramón Lorenzo, o reitor García Garrido, «con todo o franquista que era, deixouse convencer por Constantino e grazas a el

foi adiante o Instituto». Opinión semellante ten Guillermo Rojo para quen o reitor García Garrido «non podía estar a favor dun movemento favorable ao galego, pero Constantino, con grande habilidade, buscando tamén a protección externa (Fundación Barrié, por exemplo), conseguiu convencelo e forzou a creación do ILG», o que a Rojo lle parecía simplemente imposible.

Antón Santamarina consideraba que para crear o ILG, Constantino García tivo que vencer suspicacias e darlle un aspecto estritamente académico («de la lengua gallega») e abeirarse con persoas nada sospeitosas para o franquismo, o que explica que no Padroado estean Filgueira Valverde ou Gerardo Fernández Albor, pero non galeguistas como Ramón Piñeiro ou Francisco Fernández del Riego.

2. Xénese do método *Gallego 1*

O 14 de maio do 1971, día da presentación do método *Gallego 1*, pode considerarse o día da botadura oficial do ILG. A portada do libro tiña unha representación do labirinto do petróglifo de Mogor (Marín), debaixo os nomes «Universidad de Santiago de Compostela» e «Instituto de la Lengua Gallega», e no interior debuxos de Julio Maside ilustraban cada lectura do manual.

A finais da década de 1960 existían gramáticas do galego, as anticuadas de Saco Arce e de LUGRÍS Freire e as recentes de Carballo Calero e de Carré Alvarellos; porén, non había un método práctico para aprender ou perfeccionar o idioma, que era o obxectivo do equipo que formou Constantino García para redactar un manual que servise de modelo lingüístico para o ensino e tamén para a redacción dos traballos de investigación do Departamento de Filoloxía Románica que dirixía.

En xaneiro de 1971 os profesores Xosé Luís Couceiro, Guillermo Rojo e Antón Santamarina, coa colaboración de M^a do Carme Ríos Panisse, Inés Leis e Luísa F. Pensado, comezaron a redactar un borrador. Logo, coa colaboración de Ramón Lorenzo, que daquela non era profesor do Departamento de Filoloxía Románica, o equipo unificou a lingua das lecturas e dos textos literarios e revisou conxuntamente a teoría gramatical. A comezos de marzo enviouse o borrador a xente da cultura galega, de dentro e de fóra de Galicia, cunha carta na que se lle pedía a opinión particular sobre o método en xeral, cun inquérito con cuestións ortográficas e cunha convocatoria para unha xuntanza o 20 de marzo na USC (García 1971: 131).

Ese día celebrouse a reunión para tratar problemas da norma no futuro método e evitar discrepancias entre o ILG e a Real Academia Galega, que editara o folle-

to *Ortografía galega* (1970). Ademais dos redactores, acudiron 25 persoas, entre elas académicos numerarios (Piñeiro, Carballo, Filgueira, Ferro Couselo e X. M. Álvarez Blázquez), escritores (Franco Grande, Manuel María, García-Bodaño), economistas (X. M. Beiras, X. López Facal), galeguistas (Marino Dónega, Manuel Caamaño, Camiño Noya, Valentín Arias, Veiga Arias) e o latinista Díaz e Díaz (García 1971: 132).

Nunha carta a Basilio Losada o 22 de marzo, Piñeiro (2006: 66) informábalos desa xuntanza á que asistiron arredor de 30 persoas da Coruña, Lugo, Ourense, Pontevedra, Vigo, Santiago e Monforte, e que durou das 11 da mañá ás 7 da tarde cun descanso para un xantar colectivo; e a seguir contáballes os (des)acordos e a súa impresión da xuntanza:

Como che tiña dito, no ámbito do Departamento fórase desenvolvendo unha tendencia autarquizante e unha certa tensión —non moi disimulada— coa Academia. Tratouse de presentar como un fronte de «novos lingüistas» e outro de «vellos académicos», o primeiro baseado na ciencia e o segundo na literatura (pronunciando esta palabra co desdén con que un positivista pronuncia a palabra «metafísica»), e, en realidade na lista dos convidados percibíase a intención de asegurar o predominio do Departamento fronte aos «vellos académicos». Con todo, ocorreu unha cousa excelente: que nas respostas que foron recibindo, tanto de novos como de vellos, parecía moi crara a adhesión á autoridade da Academia. Non en todas, pero si en moitas.

En palabras de Piñeiro, Constantino García «decatouse moi ben do panorama e actuou con moito tino», xa que declarou que se facía un método en tres graos que editaría a Universidade, por ser a responsable idiomática dos textos escolares para o ensino do galego, que cumpría unificar a lingua dos textos e que «o Departamento leva a cabo esta iniciativa unificadora “sin máis pretensións que esas do uso escolar e sin pretender entrar na esfera propia da Academia”. Esta declaración previa, feita con certo instinto diplomático, dissipou os receos e facilitou o desenvolvemento do Coloquio, que foi aberto e cordial, ás veces abondo vivo e movido»¹.

A comezos do 1971 tres dos responsables do método *Gallego 1* preparaban cadansúa tese de doutoramento en lingüística galega moderna. Guillermo Rojo defendeu en marzo do 1972 unha tese sobre as perífrases verbais e en febreiro do 1973 fixérono Antón Santamarina e Xosé Luís Couceiro, con estudos da lingua das parroquias de S. Martín de Suarna (A Fonsagrada) e de Feás (Aranga), respectivamente.

1 A xénese do método *Gallego 1* desde o punto de vista de Ramón Piñeiro e dos membros do equipo redactor pode verse con máis detalle en Fernández Rei (2008: 900-998), que sigo neste apartado.

Ramón Lorenzo doutorárase no 1966 na Complutense de Madrid cunha tese sobre galego medieval, pero nos anos 60 publicara traballos léxicos e etnolingüísticos da bisbarra da Amaía.

Os redactores do borrador do método tiñan que se enfrontar a moi diversos problemas que superaron grazas á súa formación lingüística, polo que para o equipo do *Galego 1* ben pouca autoridade lingüística posuía unha Academia que na citada *Ortografía galega* puxera unha norma supletoria que dicía que «nos casos non previstos nestas normas, serven de supletorias as usuáis na ortografía castelá», como me lembraba Santamarina. Cousa ben diferente era a innegable autoridade moral dalgúns académicos, particularmente a dos represaliados por seren coherentes co ideario galeguista e por manteren aceso o facho galeguista nos escuros anos da posguerra.

Segundo Santamarina, formado á calor da mesa-braseiro de Piñeiro na década de 1960 e participante moi activo no seo da compostelá Asociación Cultural «O Galo», da que fora presidente, a filosofía da normativa académica de 1970 «era a da *Gramática* de 1966 de Carballo, supoño que consensuada con Piñeiro, que de todos os ‘galaxios’ era o que tiña máis coñecementos gramaticais, incluído Carballo, e xa non digamos Filgueira; e desde logo tiña máis sentido idiomático e común ca ningún dos outros». Para Santamarina aquela Academia non tiña autoridade normativa ningunha:

O caso é que aquelas pílulas de doutrina lingüística elaboradas pola Academia pareceunos (falo por min) o parto dos montes; con aquilo non se ía a sitio ningún. Fose como fose era unha cousa tan cativa que a autoridade da Academia non nos anonadou, entre outras cousas porque sabiamos máis galego nós daquela (eu tería 25 anos, Lorenzo 30 e tantos) que todos os académicos xuntos. Iso era tan evidente que mesmo unha persoa modesta coma min, a pesar da miña idade (e os novos adoitan ser arrogantes), podía velo de maneira meridiana. Con todo, cando fixemos o *Galego 1* vimos que non era bo que houberse varias normas; aínda que daquela non tiña moita importancia, porque o galego non estaba institucionalizado (Fernández Rei 2008: 994).

Guillermo Rojo, vinculado daquela ó colectivo de canción social «Voces Ceibes», consideraba que a Academia era unha institución pouco operativa, sen interese polo ensino do galego; e verbo da reunión cos galeguistas do 20 de marzo para discutiren os criterios do método e sobre «a prudencia, a habilidade e o tino» de Constantino García de que fala Piñeiro na crónica dese día, lembraba:

Efectivamente, esa era a liña estratéxica de Constantino e, polo tanto, o choque podía producirse case exclusivamente no referente á normativa morfolóxica e ortográfica adoptada. Nesa reunión debeu de producirse a anécdota de Filgueira á que fago

alusión antes², pero non recordo tensión excesiva salvo nos aspectos mencionados, que pasaban sempre polo choque entre unha visión excesivamente innovadora e outra excesivamente conservadora. O choque real viña das diferenzas entre un grupo de persoas que pretendían que o galego estivese nos centros de ensino e outro grupo bastante distante dese obxectivo que, polo tanto, non vían moito problema nun galego «literaturizado» (Fernández Rei 2008: 995).

Ramón Lorenzo, cofundador do Grupo Literario «Brais Pinto» cando estudaba filoloxía na Complutense madrileña e que sempre tivera boa relación persoal con Ramón Piñeiro, lembra que do Departamento de Filoloxía Románica lle achegaron un borrador coa proposta dun método de galego e que lle pareceu unha idea excelente, polo que se integrou no equipo redactor:

O mesmo borrador chegoulle a Carballo, pero este era incapaz de colaborar con ninguén nun proxecto, porque el era dos que ordenaba e mandaba e non se puña a discutir solucións con ninguén. Cando rematámo-lo método, coas propostas que nos parecían máis axeitadas para o galego, enviamos unhas cen copias ós intelectuais que andaban polo país para que o lesen e viñesen a unha reunión a Santiago para discutir sobre o método. Celebrouse esta reunión na Facultade e a ela asistiu moita xente, entre eles Álvarez Blázquez, Carballo, Piñeiro, Filgueira e moitos máis. A discusión foi feroz, pois todos traían propostas: non querían o plural en *ós* (*razós*), a forma *ca coa* e outras moitas que propoñiamos (Fernández Rei 2008: 995-956).

A reunión do 20 de marzo para debater os criterios normativos foi «feroz», segundo Lorenzo, porque os «supostos» sabios tiñan moito que criticar:

Despois de varias horas houbo unha pausa e nesa pausa parece que actuou con intelixencia Filgueira Valverde. Debeulles dicir que aquel método era algo moi importante para o galego e que debían apoialo. O feito foi que na segunda parte da reunión todo foi unha balsa de aceite e aprobouse o método con moitas modificacións, pois entre o borrador entregado e o publicado no *Galego 1* había moitas diferenzas. Naquela reunión Carballo estaba presente e non vía con bos ollos que nós non fôsemos fieis ás normas ortográficas de 1970 que el propuxera na Academia e que non consultara con ninguén de nós (Fernández Rei 2008: 996).

Para Xosé Luís Couceiro, na reunión do 20 de marzo os académicos Filgueira, Dónega e Ogando [estes dous aínda non eran numerarios] «quizás “convencidos” ou

2 Filgueira tomoulles o pelo ós redactores do método por proporen escribir «o día que millo-lo pasamos».

“forzados” pola autoridade moral de Piñeiro e polo voluntarismo de Constantino» apoiaron a iniciativa, que vían con bos ollos outros académicos e escritores:

Non sei se nesa reunión estivo Fernández del Riego, pero este con García-Sabell, era claramente favorable, o que explica que nos recibiran con tódolos parabéns posibles os vigueses ós que fomos ver Antón Santamarina e eu para falarlles un pouco do que estabamos facendo. Se non lembro mal falamos con Cunqueiro, Isla Couto, Franco Grande... Non sei se se falou co resto dos vigueses, especialmente cos Álvarez Blázquez (Fernández Rei 2008: 996).

Á vista dalgunhas actitudes, Couceiro cre que se optou por un «desapego normativo suave» en detalles ortográficos, sen buscar a confrontación, «e si unha aceptación social do galego, primeiro como unha lingua románica máis, e logo como unha lingua máis da comunidade». O desencontro coa Real Academia Galega nace seguramente no «complexo técnico» que quizais sentiu Carballo:

Era evidente que non remaba na mesma dirección que o resto do grupo, pero a maioría dos novos foramos alumnos seus e había un respecto, digamos intelectual, polo que significara Carballo Calero para o galego nos tempos de pedra. Ramón Lorenzo estaba libre; pero como estratexia o xefe [Constantino García], quería dentro do bote, mellor que fóra, aínda que ciara de vez en cando (Fernández Rei 2008: 997).

3. Recepción do método *Gallego 1*

Os xornais galegos informaron da aparición do manual do ILG e intelectuais como Ramón Piñeiro ou Manuel Rodrigues Lapa louvaron este método de galego (Fernández Rei 2008: 998-1000).

O xornal compostelán *El Correo Gallego* (15/05/1971, p. 8) a catro columnas daba ampla información da rolda de prensa do reitor García Garrido para dar a coñecer seis obras do Secretariado de Publicacións da USC que dirixía o Catedrático de Latín Díaz y Díaz. A publicación «estelar» era o manual de galego do ILG.

O xornal coruñés *El Ideal Gallego* (15/05/1971, p. 15) informaba a dúas columnas, baixo o titular «El rector de la Universidad presentó ayer el *Método de Gallego*», co subtítulo «Es la primera obra de una serie de gran interés para Galicia».

El Progreso de Lugo (15/05/1971, p. 7) informaba a dúas columnas da rolda de prensa, con breve mención do método («el primer tomo de los tres que publicará

la Universidad a través del Secretariado de Publicaciones Universitarias referidas al idioma gallego»).

Moi escasa foi a información en *La Voz de Galicia* da Coruña (15-05-1971, p. 13), cun titular «Presentación de publicaciones de la Universidad», unha fotografía dos presentadores e seis liñas de texto; na liña 5ª dicíase «Asimismo se presentó el libro *Gallego I*, que constará de tres volúmenes».

En *La Región* (26/05/1971, p. 3), Taboada Chivite celebraba a aparición do *Gallego 1*, cunha metodoloxía estrita, obra do Seminario de Filoloxía da USC que dirixe Constantino García; e sinalaba que «dentro del Seminario funciona el Instituto de la Lengua Gallega que acaba de publicar el libro que incita este comentario. Acrecienta el mérito del señor García González su condición no gallega, que no obsta su entrega ejemplar al estudio de nuestro idioma».

En *La Voz de Galicia* (30/05/1971), González Garcés consideraba que posiblemente en ningún idioma actual se investigase filoloxicamente «de modo tan serio y profundo, meditado y vivo, como en el gallego. Paso decisivo y loable y exultante logro ha sido la creación del «Instituto de la Lengua Gallega». Que asegura la continuidad del estudio por especialistas en Lingüística»; por outra parte, vía «injustificado e injusto el silencio en que queda la labor inexplicablemente anónima del Doctor Constantino García González y sus más directos colaboradores»³.

Manuel Rodrigues Lapa, despois de participar con Joseph M. Piel, Luis F. Lindley Cintra e José Luis Pensado nun ciclo de conferencias de Filoloxía Galega e Portuguesa, organizado polo Departamento de Filoloxía Románica días antes da presentación do *Gallego 1*, informaba desas conferencias e da creación do ILG e o seu método no xornal portugués *República* (25/05/1971) no artigo «Lembrança da Galiza».

4. O ILG inicial, servizo do Departamento de Filoloxía Románica

Comezaba co *Gallego 1* a singradura oficial, que xa dura 45 anos, do ILG que ideara Constantino García como servizo paralelo do Departamento de Filoloxía Románica para poder captar e xestionar recursos para proxectos que o departamento non podía conseguir. Eran pequenas axudas das fundacións Barrié de la Maza, Penzol ou Fingoy, que se destinaban, sobre todo, á recolleita léxica con enquisas no dominio lin-

3 A autoría do director e redactores do método aparecerían no 1974 nas páxinas finais do *Gallego 3*.

güístico galego a cargo de estudantes das materias Filoloxía Románica 1 e 2, que impartía C. García nos cursos 4º e 5º da sección de Filoloxía Románica da licenciatura de Filosofía e Letras. Con ese material un bo quiñón do seu alumnado redactou a súa memoria de licenciatura, que nalgún caso foi o xermolo dunha tese de doutoramento.

Fun un dos estudantes que se beneficiou desas modestas axudas, que me permitiron no verán do 1973, xunto con Manuel González, recoller en xullo léxico da vida mariñeira de Cariño, no Ortegal, e en setembro léxico da cultura rural da Ferrería do Incio, nos somontes do Courel. Cando no curso 1973-74 acudía á sala do Departamento de Filoloxía Románica da antiga Facultade de Filosofía e Letras da USC (hoxe Facultade de Xeografía e Historia) para consultar bibliografía para a miña tesina sobre Cariño, naquela ampla sala tiñan cadansúa mesa de traballo os profesores Santamarina, Rojo, Couceiro e Ríos Panisse (coautores do método de galego). Lorenzo xa non a tiña, había pouco que marchara de Catedrático para Valladolid.

Tamén vía eu nesa sala a profesora Mercedes Brea, coa que compartín a década final do antigo Departamento de Filoloxía Románica e unha longa singradura, desde mediados da década de 1980, na área de Filoloxía Románica no novo Departamento de Filoloxía Galega. Con Mercedes e con Manuel González acudín a Granada en marzo do 1985 para presentarmos relatorios sobre a lingua galega nos Encontros de Filólogos Romanistas celebrados baixo o lema *Las lenguas románicas españolas tras la Constitución de 1978*. Mercedes tratou a formación e características do galego, M. González a recuperación do idioma e eu as variedades dialectais.

Cando os responsables do *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)* lle encargaron a Constantino García a coordinación das entradas sobre o galego, que se publicarían anos despois no vol. VI,2 (1994), fomos membros do consello científico do ILG os encargados de redactalas (C. García a formación do léxico, R. Lorenzo a «koiné», A. Santamarina a estandarización, M. González a situación social, F. Fernández Rei as áreas lingüísticas, R. Álvarez Blanco e H. Monteagudo a gramática), pero tamén participou M. Brea, que tratou a formación do idioma. Nesa moderna «biblia» da romanística a lingua galega foi a única minorizada empregada na redacción das entradas, agás na de onomástica galega na que o alemán D. Kremer usou a súa lingua.

A comezos da década de 1970 C. García e A. Santamarina proxectaron o *Atlas Lingüístico Galego (ALGa)* para poder describir a riqueza da variación xeográfica do galego moderno. Entre 1974 e 1977 tres investigadores do ILG (R. Álvarez Blanco, F. Fernández Rei e M. González) realizaron *in situ* as enquisas en 167 puntos de todo dominio lingüístico. O *ALGa* comezou a editarse no 1990, pero antes diversos inves-

tigadores usaron parte do material léxico inédito, como ocorreu coas denominacións da folla do piñeiro e as do cadabullo coas que M. Brea redactou traballos onomasio-lóxicos; o relativo ó arume publicouno no 1980 no nº 7 de *Verba. Anuario galego de filoloxía*, que daquela dirixía C. García con A. Santamarina como secretario. No 1981 M. Brea e Isabel González foron nomeadas coordinadoras desa revista.

Na década de 1980 profesorado de Filoloxía Románica dirixiu memorias de licenciatura nas que se estudaban as denominacións románicas dun concepto, con abundantes notas etimolóxicas, e nas que o material inédito do *ALGa* dese concepto se analizaba á par das outras linguas neolatinas. C. García dirixiu a tesina de Elvira Fidalgo sobre as denominacións románicas de *chuvia / chover* (1986), codirixida por Mercedes Brea, que se ocupou da dirección das tesinas de M^a C. Maril Sánchez sobre a *bolboreta* (1982), da de Esther Corral sobre a *curuxa* (1985) e da de Fe Besteiro sobre o *arco da vella* (1986). As denominacións galegas da *bolboreta*, da *curuxa* e do *arco da vella* destas memorias publicáronse en *Verba* 11 (1984), 12 (1985) e 14 (1987), respectivamente, mentres que as da *chuvia / chover* se editaron no 1994 no vol. 6 das actas do congreso de romanística celebrado na USC do que R. Lorenzo fora secretario.

Cando se xubilou a persoa que soñou un instituto para o estudo da lingua galega e que buscou os medios materiais e humanos para facer realidade ese soño, Mercedes Brea e eu mesmo coordinamos a *Homenaxe ó Profesor Constantino García* (1991); e anos despois coordinaríamos, coa colaboración de X. L. Regueira, o volume *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina* (2008), para honrar a persoa que fora director do Departamento de Filoloxía Románica na súa xeira derradeira e que en novembro do 1990 ocupou a dirección do ILG. Santamarina participara moi activamente na redacción do *Gallego 1* co que comezara a singradura oficial do Instituto da Lingua Galega da Universidade de Santiago de Compostela.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (1996), «Instituto da lingua galega. 25 anos a contragolpe», *Galicia Internacional* (xuño 96), pp. 70-74.
- Fernández Rei, F. (1991), «O Instituto da Lingua Galega (1971-1990). Contribución á investigación e á normalización do galego», in M. Brea – F. Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó Profesor Constantino García, I*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 15-46.

- Fernández Rei, F. (2008), «A creación do Instituto da Lingua Galega en 1971 e o desencontro normativo coa Academia», in X. L. Axeitos – E. Grandío – R. Villares (eds.), *A patria enteira. Estudos en homenaxe a Xosé Ramón Barreiro*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Real Academia Galega, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 985-1009.
- García, C. (1971), «Orixen e problemas do método de galego», *Grial* 32, pp. 129-141.
- Instituto de la Lengua Gallega (1971), *Gallego 1*, Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago.
- Piñeiro, R. (2006), «Cartas de Ramón Piñeiro a Basilio Losada, 1970-71. Sobre a normativa da lingua, a creación do ILG e a Academia», *Grial* 171, pp. 57-69.

A difusión das *Cantigas de Santa María*: algunhas hipóteses*

ELVIRA FIDALGO

Universidade de Santiago de Compostela

*Ca en ela sempre acharán
mercee mui grand' e bon talan*

Afortunadamente, cada vez son máis os estudosos que se interesan polo vasto corpus das *Cantigas de Santa María* (*CSM*), en calquera dos seus aspectos (literario, iconográfico e musical)¹, pero, malia todos os esforzos, o marial continúa sendo unha obra enigmática, fonte de constantes desafíos que esperan ser resoltos. Dúas das preguntas máis recorrentes son aquelas que interrogan acerca dos motivos que impulsarian ó Sabio a levar a cabo o magno proxecto, e sobre cal puido ser a súa repercusión posterior. Á primeira cuestión xa intentei darlle resposta hai algún tempo (Fidalgo 2013), pero a difusión que puido ter unha das empresas literarias máis estimadas polo rei é asunto aínda sen pechar, xa que, pese a seren as *CSM* un repertorio que bebeu de moitas fontes (Parkinson 2011), non se lle coñecen imitadores. Con todo, parece case

* Esta contribución está encadrada no Proxecto de Investigación «Las *Cantigas de Santa María*: de la edición a la interpretación» (Referencia FFI2014-52710-P), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad.

1 Abonda con botarlle unha ollada ó amplísimo repertorio bibliográfico recentemente compilado por Joseph Snow (Snow 2012), forzosamente incompleto, pois dende entón, moitas outras contribucións viron a luz.

imposible que unha obra tan coidada desde o punto de vista persoal como material, desaparecese co rei sen deixar rastro nas letras hispánicas, polo que hoxe teño a intención de seguir as poucas pistas que deixaron os textos para intentar ofrecer posibles saídas a esta cuestión tan debatida. Para iso, voume internar por dous camiños que parten de dous puntos diferentes e distantes: os dos datos que podemos extraer dos propios versos da colección mariana e a vontade do monarca expresada no seu testamento.

Alguns versos das *Cantigas* permiten imaxinar cal debeu ser o proceso que rematou na confección do cancionero. Cotexando os indicios que conteñen co que a día de hoxe se sabe acerca dos colaboradores do rei² e co que podemos claramente deducir ó admirar o resultado final, estaremos de acordo en que o traballo levado a cabo no obradoiro real non debeu ser moi diferente do que reflicte a cobra que sigue:

E daquest'un miragre mui fremoso direi
que fez Santa Maria, per com'escrit'achei
en un livr', e d'ontr'outros traladar-o mandei
e un cantar eu fige segund'esta razon³.

(CSM 284, vv. 5-8)⁴

Aínda que sexa lexítimo dubidar da exactitude do último verso transcrito (polo que se refire ó uso da primeira persoa), parece que, en liñas xerais, os demais poderían ser bastante fiables para comprender como se levaron a termo as *CSM*. Sendo así, se cadra poderíanse tomar como igualmente indicativos da intención con que o rei compuxo (ou mandou compoñer) as súas composicións, aqueles outros que aluden á difusión dos cantares, como o explícito verso 33 da *CSM* 172: *E desto cantar fezemos que cantassen os jograres*. Este último verso da cantiga (descontado o refrán conclusivo), cobra capital importancia porque son escasas as composicións nas que o narrador

2 Alguns dos colaboradores son ben coñecidos (Gil de Zamora, Bernardo Brihuega, por exemplo) e as súas figuras están ben estudadas, polo que non imos deternos agora nesta cuestión.

3 Non son poucos os versos que poñen en evidencia que as *Cantigas* son unha labor de equipo (por exemplo, as *CSM* 64, 84, 188, 293, 347...), pero, como unha imaxe vale máis que mil palabras, permítaseme sinalar unha das miniaturas máis coñecidas, a que abre o Códice *T* na que, a ancho de páxina, se pode ver o rei no medio da composición pictórica en actitude de ditar e, ós seus pes, cregos que len e/ou copian e músicos que poñen a punto os seus instrumentos.

4 Os fragmentos dos textos reproducidos, así coma as referencias ós mesmos, pertencen á edición de Metmann 1989-1992.

se dirixe ó público para pechar o relato⁵, e moito menos aquelas nas que o autor fala da súa obra e do horizonte que ansía para ela. O verso transcrito actúa como a bisagra que vencella as dúas fases interdependentes do «periplo vital» dunha cantiga: a composición, no primitivo senso literario que adquiriu o verbo latino *TROPARE, e a difusión da peza xa concluída; unha vez rematado o cantar, o autor despréndese del para situalo de fronte ó seu propio camiño, que será máis ou menos longo dependendo dos xograres que o inclúan no seu repertorio⁶ e do público que sexa capaz de rememoralo. Fórmulas coma estas sinalan a vontade de que a cantiga saia fóra das páxinas do pergameo onde foi copiada, e ese desexo parece vir confirmado por unha petición de similar contido que atopamos nun coñecido documento de carácter legal.

Non cabe dúbida de que é realmente a vontade do rei Afonso o que se escoita no seu testamento, onde deixa establecido que o seu corpo sexa sepultado en compañía dos libros das CSM e que as cantigas fosen cantadas nesa mesma igrexa os días das festas da Virxe:

Otrossi mandamos que todos los libros de los Cantares de Milagros e de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella eglisea ó el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria e de Nuestro Sennor. (González Jiménez 1991: 560).

Todo parece indicar que a tal fin se confeccionou o «Códice dos músicos» (*E*), mentres que os Códices Ricos (*T* e *F*), por esta mesma condición, pasaron a integrar o tesouro librario da coroa (Fernández Fernández 2008-2009 e 2012-2013)⁷.

-
- 5 O xeito máis común de rematar a cantiga coincide co remate dos feitos e, facendo parte deles, a divulgación do milagre por boca do protagonista ou dos que escoitaron atentos o relato por boca daquel, en versos similares ó da CSM 122, 58: «e este miragre por muitas terras contou», ou da CSM 93, 42-43: «Tanto que foi guarido, começou-ss' a ir / dizendo pela terra...». O autor poucas veces se dirixe ó hipotético auditorio unha vez rematada a narración dos feitos; sen embargo, hai algunhas cantigas nas que podemos atopar versos conclusivos como «Aquí vo-lo acabei» (CSM 88, 102), «Como vos dissemos acá» (CSM 92, 52) ou «E assi foi acabado» (CSM 136, 158), que, retomando a primeira persoa, pechan a cantiga cando a narración dos feitos xa está concluída (Vid. Fidalgo 1992: 93-98).
- 6 Neste sentido, poderíanse engadir tamén as diferentes interpelacións ó público que se inclúen nos primeiros versos das composicións, formando parte das coñecidas fórmulas proemiales para a *captatio benevolentia* previstas pola normativa retórica pero que, indirectamente, indican a transmisión de carácter oral do texto que se está a ler. Refírome a expresións como: «Com'agora oyredes», «Se quisedes escoitar», «Oyde-o de grado», «porque sabemos que será ascuitado» etc. (Vid. Fidalgo 1992: 51-65).
- 7 Prescindimos aquí do Códice de Toledo porque, como se sabe, reflicte o primeiro intento de compilación dun gran marial por parte do Sabio que logo se viu superado ca confección dos outros códices, de maior contido e calidade material.

Aparentemente, as enfermidades e os desgustos acabaron ca vida do rei antes do que el pensaba, e a fase final do proxecto sentiuse da présa que dominou estes anos finais. Sen embargo, o certo é que a notación musical quedou copiada practicamente toda en *E*⁸ porque «o autor» das *CSM* desexaba legar o repertorio completado para que as cantigas que compuxera en honra da Virxe puidesen ser cantadas, o cal confirma a súa pretensión de que os seus cantares fosen difundidos entre un amplo auditorio. Este desexo non se contradí ca rica elaboración dos códices historiados que, polo esforzo tanto artístico coma pecuniario invertidos na súa confección, indicarían a vontade rexia de que eses libros fosen coidados coma preciosas xoias que non deberían de estar sometidas a un uso continuado e fóra dun entorno protexido que podería deteriorar a magnificencia dos volumes. Ademais, o acompañamento do texto icónico parece apuntar cara a un goce máis visual que auditivo da obra, así que os textos aquí copiados terían un horizonte máis ben reducido, cinguíndose a súa difusión ó espazo da corte, mentres que os do *Códice E*, libres do seu espello iconográfico, semellan seren máis aptos para ser usados (quizais como modelos de copia?) e escoitados por cantos asistisen ás repetidas celebracións litúrxicas na catedral hispalense.

Ó encerrar os códices ricos na biblioteca palatina para salvagardalos dos estragos, en certo modo, as cantigas foron asfixiadas: os libros pasaron de biblioteca en biblioteca, só sometidos ó escrutinio de quen se puidese achegar a eles para admirar un traballo tan fino. As intervencións que aínda hoxe podemos observar nos dous códices poderían ser a proba de que os textos terían perdido voz co paso dos anos. Por un lado están as prosificacións que se copiaron no fondo dos primeiros folios do *Códice T*, coma se alguén pretendese contar en castelán aquilo que xa non se entendía nos versos galegos, porque a prestixiosa lingua vehicular da lírica do século XIII xa quedara desprazada por un castelán que se empadroara definitivamente da literatura na centuria seguinte (Fidalgo 2001). Tamén na corte de Afonso XI, alguén que carecía da pericia dos iluminadores afonsinos atreveuse a acabar as imaxes do *Códice F* (Sánchez Ameijeiras 2002) e debuxou, con trazos moi gordos, figuras bastas que moito terían encolerizado ó bisavó do oncenno se aínda estivese en vida. Estes dous apuntes condúcennos ata un mesmo canellón sen saída: as *CSM* non gozaron do vigor que lle podería infundir o ter sido modelo de imitación, e non deberon de chamar a atención

8 A diferenza do coidado en acabar a obra queda patente se observamos o *Códice de Florencia*, este si claramente inacabado, no só no aspecto iconográfico, o cal podería ser comprensible xa que, a priori, semella un texto de maior complexidade, senón tamén no campo textual e musical. Vid. García Cuadrado 1993.

pasados os tempos do bisneto, por moita admiración que este rei sentise pola poesía da escola trobadoresca galegoportuguesa en xeral⁹, e por moito deleite que lle produciran as cantigas do Sabio en particular. Como se sabe, este gusto quedou evidenciado nunha composición atribuída a Afonso XI, a cantiga *En huum tiempo cogi flores* (ca. 1329), na que o autor parece que pretendeu recoller o testemuño dun dos máis famosos cantares *de loor* afonsinos, pois o autor non só engasta os seus versos nunha forma métrica estraña ó contexto lírico castelán do s. XIV, pero semellante á que predominaba nas CSM, senón que nela rememora o incipit *Rosa das rosas e Fror das frores* da CSM 10 en versos como «¡Ay, senhora, nobre rossa!» (v. 29) ou «Yo soy la flor d[e l] as flores» (v. 37). O eco que resoa nesta composición demostraría a pervivencia do cancionero mariano na corte de Afonso XI (Beltrán 1985)¹⁰ e, incluso, a súa penetración na lírica amorosa catrocentista, xa que a fórmula *flos florum* resultou ser un dos recursos predilectos na *descriptio puellae*¹¹ para enxalzar a beleza da dama propia por riba da das demais¹², sobre todo nos primeiros poetas do *Cancioneiro de Baena*, para desaparecer despois da poesía cancioneril castelá (Beltrán 1985: 271-272). Semella, pois, que, polo menos a CSM 10 afonsina, aínda a día de hoxe unha das máis recoñecibles e máis facilmente identificables incluso por non especialistas, debeu escapar á cadea dos manuscritos e acadar un éxito notable na boca de músicos e cantores que a sacaron fóra do estreito círculo da corte do Sabio. Pero o exemplo dun rei trobador de Santa María non debeu ser inspirador para os poetas posteriores¹³, pois non quedan mostras de cancións de temática mariana no ámbito trobadoresco da súa corte nin nas inmediatamente posteriores, por moito que desde a CSM 260 Afonso X animase ós demais trobadores do seu círculo literario a continuar por esta senda.

-
- 9 Lembremos que é a el a quen lle lega o *Livro das cantigas* o Conde de Barcelos no seu testamento.
- 10 Tamén a composición *Senhor genta*, co rechamante retrouso, *Leonereta / fin roseta*, que inclúe o símil da flor, recalca o gusto desta comparación no entorno da corte afonsina (Beltrán 1991).
- 11 Como fixera Afonso X cando nos seus versos describía a Virxe coma «A dos santos fror» (CSM 34) ou como «mais bela ca nulla flor» (CSM 121), por citar só uns exemplos. Non obstante, non se pode esquecer que a comparación é usada incluso con anterioridade ás mesmas CSM, como o demostraría o seu emprego en Berceo ou en Gautier de Coinci, e xa que afondaría as súas raíces no mesmo *Cantar dos Cantares* para agromar no nome do instrumento favorito para a oración a María, o rosario.
- 12 Empregado tamén por Afonso X que o usa para enxalzar a beleza física de mulleres extremadamente prudentes, como a Emperatriz de Roma: «Mas a dona tant' era fremosa, que foi das belas flor» (CSM 5, v. 15).
- 13 Estou falando en liñas xerais e non quero determe en influencias puntuais como as inmediatamente mencionadas e outras similares (estruturas estróficas en Don Denis; léxico e mostras de intertextualidade puntual en algúns trobadores etc.) xa sinaladas en varios estudos, senón que me quero referir a cuestións de temática en sentido amplo.

Teremos que esperar á compilación de Alfonso de Baena para volver atopar algunha «cantiga de Santa María». De feito, neste primeiro cancionero castelán podemos identificar pouco máis de media ducia de «cantigas» ou «loores» dedicadas á Virxe, copiadas nun castelán con forte pegada galega, que invitan a pensar na prolongación daquel rexistro privilexiado polo Sabio. Non obstante, a falta dun estudo pormenorizado do léxico e imaxes empregadas, creo máis ben que tanto Villasandino¹⁴, Manuel Lando, García Fernández de Gerena e os outros autores, poderían estar seguindo unha moda derivada dos concursos poéticos convocados polo *Consistòri del Gai Saber* en Toulouse (a partir de 1323 e durante máis dun século; Lafont 1970: 221-263), ou polo *Consistori de la Gaya Sciencia* en Barcelona, despois (Badía 2013: 269-296), que impuxeran unha temática moral e relixiosa ás composicións que optaban ó premio. Creo máis probable que fose o contacto con poetas que puideren ter concorrido ou coñecido estes certames literarios¹⁵ e o propio ambiente social da época, máis proclive á reflexión moral e espiritual, o que animase á composición seguindo estoutra liña, en vez do desexo de darlle curso a un antigo modelo, por moito que aquel viñese dignificado pola sinatura dun rei sabio.

Parece evidente que o amor que puxo Afonso X nas *CSM* non foi suficiente para que o xénero relixioso prendera nos ambientes palacianos e fose cultivado despois da morte do monarca cun interese que recordara o empeño do Décimo; se algunha mostra sobrevive, semella deberse á admiración pola obra magnífica —tamén no sentido estritamente material— dun antepasado reverenciado máis que á rendición poética diante dun rexistro inspirador. Esgotada esta vía, quedanos, pois, explorar o ámbito relixioso, por ver se neste ambiente as *CSM* tiveron maior fortuna.

14 Que eu saiba, está pendente unha análise pormenorizado das cantigas de Villasandino que (na miña opinión) podería revelar a existencia de pegadas da obra do Sabio que, a primeira vista, se nos ocultan.

15 Creo que a peza clave deste arco que se asenta na poesía occitana e catalá e na poesía castelá representada no *Cancionero de Baena* é Enrique de Villena. Como se sabe, o seu *Arte de Trovar* (hoxe en estado fragmentario) é o resultado de verter ó castelán as *Lays d'amor* de Guilhem de Molinier, publicadas definitivamente en 1356, despois de tres intentos previos. O Marqués de Villena creceu en terras aragonesas «en el crucial momento en que se están asimilando los principales esfuerzos del Consistorio tolosano, con la creación de las justas barcelonesas de 1393 y en que está germinando la primera generación de poetas valencianos» (Gómez Redondo 2000: 102). A súa elevada formación literaria condúceo a ocupar «ese centro en el que están constituyéndose las cortes literarias del siglo XV: la de Juan II de Castilla (...); la de Alfonso V, trasladado a Nápoles tras su conquista y la de Juan I de Navarra (...), futuro Juan II de Aragón» (Prieto 1993: xv). Por outra parte, as *Lays* eran ben coñecidas polos poetas da corte aragonesa, como declara o Marqués de Santillana no seu «Prohemio».

Non semella que a execución das *Cantigas* na catedral de Sevilla con ocasión das festas marianas acabase por converterse nunha tradición que contribuíra a enraizar estes cantares como parte ornamental da liturxia nos días das festas da Virxe, e que ese costume se estendese por as demais igrexas do reino. Non obstante, hai que reparar na existencia dos pequenos cancioneros particulares que conforman sobre todo os dous últimos centenaes da compilación que, supostamente, foron concibidos para chamar a atención sobre novos centros de culto erixidos nas novas terras que se ían reconquistando ou reivindicando para a coroa de Castela. Estou pensando neses grupos máis ou menos extensos de cantigas que contan milagres acaecidos en Terena (por indicar o santuario máis significativo do sur de Portugal) ou no emblemático Puerto de Santa María, onde Afonso X sitúa 24 milagres¹⁶. A estes, habería que lle engadir tamén aqueles micro-cancioneiros cos que se pretende dar unha preeminencia especial a certas igrexas, por razóns diversas, tales como Castrojeriz (CSM 242, 249, 252 e 266) e, sobre todo, Vila Sirga¹⁷, un dos santuarios máis salientables polo número de milagres que se lle atribúen no repertorio. Nestas cantigas o enclave onde teñen lugar os prodixios acada tanto relevo como os propios individuos beneficiados pola actuación milagrosa, xa que a intención de Afonso X era demostrar que certos lugares estaban protexidos pola Virxe dun xeito especial e que a protección do espazo se faría extensiva ás xentes que o ocupasen.

É de supoñer que estas cantigas que se compuxeron con evidente finalidade «propagandística» se cantarían nas igrexas (ou nos arredores) de Terena, El Puerto de Santa María, Villalcázar de Sirga etc., posto que contaban milagres realizados alí mesmo, e a súa función sería convencer os ouvintes de que outros tantos se poderían seguir producindo, se se acudía con fe ó sitio¹⁸. Con frecuencia, o beneficiado polo prodixio encárgase de contar o milagre e, polo tanto, de certificar persoalmente a santidad do lugar, o cal animaría a moitos que o escoitasen a faceren tamén a súa romaría ó santuario e a contri-

16 Trátase de las cantigas 328, 356-359, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 375, 376, 378, 379, 381, 382, 385, 389, 391-394 e 398. Neles recóllese a construción do templo dedicado á Virxe e un proceso de repoboamento en marcha. A fama dos milagres que se producían naquel lugar atrae a numerosos peregrinos que chegan mesturados cos poboadores, polo que podemos imaxinar o novo enclave como un incipiente centro comercial, cheo de xente esperanzada, tanto de bens terreaís como celestiais, e que moitos deles acabaran por asentarse alí ca expectativa de atoparen un bo xeito de ganarse a vida.

17 Son as cantigas 31, 217, 218, 227, 229, 232, 234, 243, 253, 268, 278, 301, 313 e 355.

18 Nestes textos, o mesmo se daba conta de feitos prodixiosos, como (indirectamente) se pedía axuda económica para acabar de construír o templo (CSM 242, 249, 252, 266...), ou para seguir manténdoo cos donativos (CSM 43, 166, 244, 313, 232...): a escusa era contribuír a facer aínda máis grande un lugar predilecto da Virxe.

buír cas conseguíntes ofrendas, como nolo repiten tantas cantigas. Todo parece indicar que o rei, ó enmarcar as súas cantigas en terras pródigas en milagres, tiña a intención de atraer novos poboadores para que se asentasen neses determinados enclaves que ó monarca lle interesaba repoboar para afianzalos no seu reino. Se cantares coma estes non se escoitaran nas igrexas, nos atrios ou nos camiños que conducían os camiñantes ata alá, non se xustificarian dentro do marial posto que a función con que parece teren sido creados precisa da repetición constante da mensaxe, sen a cal estes puntos do mapa, sinalados de xeito tan particular polo rei, perderían a relevancia que se lles quere outorgar por medio da localización de reiterados feitos milagrosos na súa comarca.

Por outra banda, o mesmo cancionero nos dá exemplos de xograres que tiñan no seu repertorio este tipo de cantigas, como o máis famoso de todos, «Pedro Sigrar», que «moi ben cantar sabía e mellor violar» e o facía na igrexa da Virxe, porque «o *lais* que ele cantava era da Madre de Deus» (CSM 8). Os especialistas xa demostraron que bastantes cantigas se construíron sobre melodías preexistentes ben coñecidas (Rosell 2001; Ferreira 2009: 175-267), e, ademais das sinaladas por eles, nada impide supoñer que os *contrafacta* fosen verdadeiramente abundantes no repertorio, xa que a elección de soportes musicais famosos facilitaría a propagación dos textos de nova creación. Este podería ser un argumento en favor da difusión real das cantigas, que poderían ser cantadas, non só no marco que rodea estes puntos xeográficos determinados¹⁹, senón tamén en moitos outros non mencionados aquí, de advocación mariana e, polo menos, coincidindo cos días das festas en honra da Virxe, tal como o rei Afonso aconsellara facer no seu testamento²⁰.

Parece que este sexa o único punto de confluencia das liñas sinaladas máis arriba, que decorren paralelas sostendo a mesma obra, e que reflicten a pretensión de quen mandou confeccionar os cancioneros tal e como os coñecemos hoxe. Uns foron concibidos para goce máis restrinxido, en ambientes cultivados onde se puidese apreciar o valor poético do cantar e o esforzo artístico empregado, e onde os espectadores quedasen tan impresionados pola devoción (recompensada) do monarca como

19 A fama adquirida por estas novas igrexas viría corroborar a eficacia do método publicitario escollido por Afonso X. Porén, a cuestión da lingua empregada nas CSM abre outra incógnita: a xente común e corrente do amplo reino de Castela entendería o relato duns feitos extraordinarios contados nunha *koiné* culta, pero que non era a súa lingua vehicular? Abondaría con que celebraran unha melodía que acompañaba un texto, cuxo tema xa coñecían, aínda que non comprendesen os detalles máis particulares?

20 Para confirmar as hipóteses, habería que facer un traballo de campo e averiguar se arredor destes lugares circula o recordo de feitos milagrosos que se puidese atribuír á inclusión das CSM no imaxinario colectivo, como froito desta actividade de repetición das cantigas relacionadas co enclave.

pola espectacularidade dos milagres referidos en letra, música e imaxe. Sen embargo, nada impide supoñer que estas reunións cortesás propiciadas pola convocatoria dos nobres á corte (con motivos lúdicos ou militares)²¹, que se reunirían en banquetes ou noutras circunstancias máis ou menos festivas, poderían fornecer a ocasión para que os xograres aprendesen aqueles relatos que serían despois cantados nos arredores dos lugares onde tiveron lugar os prodixios²². O outro cancionero, que só contén as referencias iconográficas ós músicos (e/ ou cantores) que deberían acompañar o texto na súa interpretación pública, sería o conservador de numerosos milagres espectaculares que deberían ser cantados en espazos concorridos para que o público se conmovese diante das marabillas prodigadas pola Virxe ós seus devotos²³. Os que escoitaban estes milagres, se cadra non eran quen de repetir fóra de alí máis que o refrán, se cadra, incluso cunha música aproximada se xa a coñecían de antes, pero seguro que eran quen de lembrar, polo menos en liñas xerais, o episodio milagroso contado (porque non debemos descoidar de que estamos diante de pequenas pezas narrativas) que eles mesmos poderían, á súa vez, reproducir con maior ou menor exactitude, sen que diminuíse a admiración pola mai de Deus, protectora de todos os seus fillos na terra. Esta proposta podería explicar que os relatos, se ben comúns a outros repertorios de *exempla*, perduren no tempo, mentres que as cantigas, en tanto que produtos poético-musicais complexos, non resistisen o paso do tempo cando faltou o alento impulsor do monarca, como quedou de manifesto no inacabado *Códice de Florencia*.

Bibliografía

- Badía, L. (dir.) (2013), «Literatura medieval (I): Dels orígens al segle XIV» en Broch, A. (coord.), *Història de la Literatura Catalana*, Vol. I, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Beltrán, V. (1985), «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del s. XIV», *El Crotalón* 2, pp. 259-273.

21 Vid. González Jiménez 2006-2007: 26, onde se dá conta do «animada» que podía ser a corte afonsina e que a CSM 386, 35-38 describe tan ben.

22 Véxase Meneghetti (1984: 44 e ss.) que propón diferentes hipóteses igualmente válidas para as CSM.

23 Neste caso, habería que contar ca impagable axuda do xograr que tería que anunciar na lingua vehicular dos asistentes o asunto de que trata o cantar que vai executar a continuación, ou sexa, o contido na *rúbrica* que precede a cada cantiga. Sería precisamente esta a función que se lle encomendaría á *rúbrica*? Para entender mellor estes paratextos en ámbito románico, vid. Brea 1999.

- Beltrán, V. (1991), «Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*», *Cultura Neolatina* 1-2/51, pp. 47-64.
- Brea, M. (1999), «De las “vidas” y “razós” a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos* 11, pp. 35-50.
- Ferreira, M. P. (2009), *Aspectos da música medieval no Occidente Peninsular. Vol. I - Música palaciana*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fernández Fernández, L. (2008-09), «*Cantigas de Santa María*: fortuna de sus manuscritos», *Alcanate* 6, pp. 323-348.
- Fernández Fernández, L. (2012-13), «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio», *Alcanate* 8, pp. 79-115.
- Fidalgo, E. (1992), «Esquemas narrativos en la *Cantigas de Sta. María* (I)», *Studi mediolatini e volgari* 38, pp. 31-101.
- Fidalgo, E. (2001), «Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa Maria*. Nuevas hipótesis», *Revista de literatura medieval* 2, pp. 26-61.
- Fidalgo, E. (2012-2013), «La gestación de las *Cantigas de Santa Maria* en el contexto de la escuela poética gallego-portuguesa», *Alcanate* 8, pp. 17-42.
- García Cuadrado, A. (1993), *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Gómez Redondo, F. (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid: Arcadia de las letras.
- González Jiménez, M. (1991): *Diplomatario Andaluz*, Sevilla: El Monte-Caja de Huelva y Sevilla.
- González Jiménez, M. (2006-2007): «La corte de Alfonso X el Sabio», *Alcanate* 5, pp. 13-30.
- Lafont, R. (1970), *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris: P.U.F., 2 vols.
- Meneghetti, M. (1984), *Il pubblico dei trovatori*, Torino: Einaudi.
- Mettmann, W. (1986-89), *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 3 vols.
- Parkinson, S. (2011), «The *Cantigas de Santa Maria* as Miracle Collection» in *Cantigas de Santa María. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME* (Fernández Fernández, L. - Ruíz Souza, J.C., coords.), 2 vols., Madrid: Patrimonio Nacional - Testimonio Compañía Editorial, vol. II, pp. 83-104.
- Prieto, A. (1993), *Don Enrique de Villena. Arte de Trovar* (edición de F. J. Sánchez Cantón), Madrid: Visor Libros.
- Rosell, A. (2001), «Las *Cantigas de Santa María* (CSM) y sus modelos musicales litúrgicos, una imitación intertextual y melódica» in M. J. Alonso García *et alii* (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez* Universidad de Granada, pp. 403-412.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2002), «La fortuna sevillana del códice florentino de las *Cantigas*: tumbas, textos e imágenes», *Quintana* 1, pp. 257-273.
- Snow, J. (2012), *The Poetry of Alfonso X. An Annotated Critical Bibliography (1278-2010)*, London: Tamesis-Woodbridge.

Que trop ai le chief mellé de chainnes. **Nota su Gautier de Dargies**

LUCIANO FORMISANO

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Le aperture autobiografiche, o pseudoautobiografiche, già rare nella canzone dei trovatori, lo sono ancora di più quando si passa al *grand chant* dei trovieri, per il quale non a caso è stata escogitata l'etichetta di *poésie formelle*, poi analogicamente estesa alla lirica cortese nel suo complesso. A ben cercarle, non mancano tuttavia le *trouvailles*, tra le quali piace ricordare la canzone di Jacques d'Autun, unico lascito di questo troviero di cui nulla sappiamo, *Douce dame, simple et plaisant* (RS. 351 = 350), canto di separazione di un amante (secondo altra tradizione, un amante-marito)¹

1 Nella terza strofa del canzoniere H (e dell'ediz. curata da Långfors 1932: 341-345), considerata apocrifia da Rosenberg 1975 (qui, a pp. 558-559, una nuova ediz. basata sulla versione alternativa KNPX, ristampata in Rosenberg-Tischler 1995: n. 158). Secondo la serrata analisi di Menichetti 1969 (cfr. in particolare, pp. 159-163), l'amante sarebbe diventato «marito» nella notte «in cui fu concepito il "figlio della colpa": frutto di un *mariage* non «sacramentale», ma del tipo documentato in una pastorella francese e nel *Folque de Candie* (p. 161), interpretazione seguita dallo stesso Rosenberg (cfr. tuttavia la nota di Rosenberg-Tischler 1995: 1041, con rinvio ad altri testi trovierici in cui si menziona un matrimonio; per i relativi esempi, cfr. anche ivi, p. 937, nota al n. 45). Quanto alla presunta apocrifia, faccio notare che i versi di H «Mout fist Amors a mon talant / qant de moi fist vostre mari. / Mais joie m'eüst fait plus grant / s'ele m'eüst fait vostre ami», sembrano rinviare, per antifrasi, alla diversa situazione di Enide, «sposa e amica» di Erec (cfr. *Romans* 1994, vv. 4681-4683), ciò che presupporrebbe la presenza di un rimaneggiatore particolarmente dotato. In ogni caso, nonostante i dubbi avanzati da Jodogne 1964 (p. 101), la strofa con la menzione del figlio è senz'altro originale e basta a garantire l'assoluta eccezionalità del nostro componimento.

messo alla porta dalla dama da cui ha generato un figlio, del quale lui stesso si prenderà cura:

Dame, je n'ai confortement
qu'en vostre debonaireté,
et en un sol petit enfant
q'en voz biaux costez engendré.
Graces en rent a Damedé, 41
qant il de vos m'a laissié tant;
norrir le ferai docement
et mout bien l'edefieré,
por ce que vos l'avez porté². 45

Davvero, «Tutto un dramma intimo sembra svelarsi in questi versi» (Cremonesi 1955: 211), poco importa se immaginario o reale.

Ben più noti e meno eccezionali, perché in qualche modo impliciti nel genere della *mala chanso*, sono i casi della canzone «stravagante» di Gacé Brulé *L'autrier estoie en un vergier* (RS. 1321) e del *débat* inscenato da Conon de Béthune *L'autrier avint en cel autre país* (RS. 1574), la prima adeguatamente messa in luce da Alberto Vårvaro³, il secondo più largamente noto agli specialisti perché inserito all'interno di una raccolta che ha tutte le caratteristiche di un «canzoniere d'autore», sia pure non necessariamente orientato in senso diegetico⁴. Si tratta, com'è noto, di un violento *débat* tra lo spasimante di un tempo (presentato come «uns chevaliers», v. 2) e la dama già invano richiesta del suo amore ma che, una volta sfiorita la sua bellezza, è senz'altro disposta a cedere, *débat* a cui Conon finge di assistere nei modi della pastorella detta «oggettiva» e che è lecito interpretare come una *chanson de change* per interposta persona. Di fatto, «Quella del 'cambio' è (...) una linea di tendenza dell'intero canzoniere» di Conon (Zaganelli 1982: 182 n. 54), come dimostrano in particolare i componimenti VI, VIII e IX dell'edizione Wallensköld; nel caso specifico, importa che, nel capovolgersi dei ruoli maschile e femminile, il tempo della giovinezza sia passato solo per colei che fu una *dame sans merci*:

2 Testo di Långfors 1932, ristampato in Cremonesi 1955 (n. XXVII) e in Toja 1966 (n. 138).

3 *A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gacé Brulé stravagante* è appunto il titolo originario del saggio poi rifuso in Vårvaro 1985: 192-199.

4 Cfr. Formisano 1993: 141-152. Per il testo, cfr. Wallensköld 1921: n. X, da cui cito stampando come minuscola la maiuscola a inizio verso non richiesta dalla punteggiatura (così anche in tutte le citazioni che seguono).

Li chevaliers le regarda el vis,
 si la vit mout pale et descoulouree.
 «Dame», fait il, «certes mal sui baillis,
 ke n'eüstes piech'a ceste pensee. 12
 Vostres cler vis, ki sambloit flors de lis,
 est si alés, dame, de mal em pis
 k'il m'est a vis ke me soiés emblee.
 A tart avés, dame, cest consell pris». 16

Paritario, sia pure in negativo, è invece il rapporto che si delinea nel *descort* (così designato al v. 27) di Gautier de Dargies *J'ai maintes foiz chanté* (RS. 416; Raugei 1981: n. XVIII, da cui cito), al quale non mi pare che si sia prestato molta attenzione:

Ma dame m'a ramprosné
 et m'a dit que je sui u tour, 10
 que trop ai le chief melle
 de chainnes: n'ai droit en amour;
 se j'ai de mon tans usé,
 el n'a pas esté a sejour,
 ainz a bien son vis guardé: 15
 c'est voirs, ele est de bel atour:
 s'est pluz blanche que flours,
 sa vermeille coulours,
 s'a ele veü maint jour.

L'amante e l'amata sono dunque invecchiati di pari passo, nonostante l'aspetto ancora giovanile di lei, in questo simile all' ultrasessantenne «dame jolie» di RS. 1167 che un certo Jehan dice di amare⁵. Si capisce così che il contrattacco dell'amante schernito per la sua vecchiaia costituisca il nucleo dell'intero componimento, sia pure in parte mascherato dalla moltiplicazione delle formule e delle immagini proverbiali, grazie alle quali una vicenda che potrebbe apparire sin troppo personale tende a collocarsi su un piano esemplare (Raugei 1981: 279-280):

Trop a seur mon aé
 apertement parlé,
 n'a pas fait que courtoise, 40

5 Cfr. il *jeu-parti* n. XX di Långfors – Jeanroy – Brandin 1926, vv. 1-2: «Robert, j'ain dame jolie / qui plus a de sesante ans».

pour ce qu'en sa biauté
 a si lonc tanz duré,
 maiz touz jours s'en vait Oise;
 donc n'a ele pensé
 ce c'on a tant porté 45
 tost chiet qu'adés⁶ apoise.
 Quant voit sa bele samblanche
 et son vis cler,
 adonc n'a pas esperance
 de finer, 50
 ainz cuide bien ceste enfance
 adés mener,
 mais rois ne porroit en France
 ainsi durer.
 Oï avez en quel guise 55
 m'a refusé mon servise;
 veillune qu'ele devise
 n'iert jamaiz jus de li mise;
 sachiez qui autrui desprise
 en point est venjance prise. 60
 Ochoison a qui son chat bat,
 adés m'a tenu maigre et plat,
 enfin m'a dit eschec et mat.
 Cuidoit ele je fuisse ours
 c'on bat et laidit touz jours; 65
 si m'a mené a rebours,
 or m'a forsjugié d'Amours.
 Cest jugement m'a trop hasté
 et a grant tort congié douné,
 n'a oeuvre ne m'a esprouvé; 70
 mout li vient de grant averté,
 quant de ce dont a tel plenté
 me fait avoir si grant chierté;
 si doit on bien faire bonté
 de ce c'on ne voit ja usé. 75
 Ma dame a mal conseil pris,
 quant de lui sui si laidiz;
 si m'en a en tel point mis,

6 Per *ades* dell'ediz. Raugéi (così anche nel séguito).

s'il rechiet, g'iere escondiz
 et je sui si d'ire espris, 80
 pour qu'ai je crié son pris;
 je cuit qu'ele fera son pis,
 s'ele m'a ensus de lui mis.

Il motivo, di cui trovo un riscontro in RS. 2083, *jeu-parti* scambiato tra Jehan Bretel e Jehan de Grieviler⁷, dovette piacere, tanto da essere ripreso dallo stesso Gautier in *Amis Richart, j'eüsse bien mestier* (Raugei 1981: n. XXII), una delle due tenzoni scambiate con Richart (de Fournival?), con la quale il *descort* forma una sorta di dittico (se n'era già accorto Ernest Langlois: cfr. Raugei 1981: 329), per quanto il dato non sia stato riconosciuto dalla tradizione manoscritta⁸:

et m'a donné congié pour mon aé,
 si ai perdu l'aler et l'envoier. 30
 ...
 Richart, or pais! si lessiez le tencier
 et me dites par Amours verité
 de ce que ma dame m'a congeé,
 qu'en son aé me deüst chalengier,
 quar n'est pas mains enviellie, 105
 pour ce s'ele n'est froncie.

La presa di posizione di Gautier nei *confronti* della dama non appare molto lontana da quella immaginata da Conon, se non fosse che il primo risponde per le rime all'accusa di invecchiamento che la donna, ancora amata, gli ha mosso, mentre quella di Conon è una «villania» ispirata da desiderio di vendetta e da inquadrare all'interno di un «canzoniere» ben connotato in senso anticortese. Ciò che invece non si può dire delle liriche del poeta di Dargies, di cui è stata messa in luce la programmatica aderenza al modello occitanico inteso come codice non solo linguistico, ma sociale (Zaganelli 1982: 91)⁹. Del resto, non mancano dei paralleli nella stessa poesia

7 Cfr. Långfors – Jeanroy – Brandin 1926: n. XXXIII. Nel componimento gli amanti sono entrambi invecchiati e la dama è pronta a cedere; l'attacco («Jehan de Grieviler, une / dame soi en cest país») è forse memore dell'*en cel autre país* dell'*incipit* di Conon.

8 La tenzone è trasmessa dal solo canzoniere b, il *descort* dai canzonieri M e T.

9 Nell'ambito della versificazione sono significativi il predominio delle *coblas unissonans* a scapito delle *coblas singulars*, l'impiego di *coblas doblas*, *ternas*, *retrogradadas*, *capfinidas*, *capcaudadas*, l'adozione della *tornada*, caratteristica, questa, dei trovieri della prima generazione, tra i quali Gace Brulé, con cui

dei trovatori, dove però il tema dell'invecchiamento sembra piuttosto interessare o il poeta-amante o l'amata senza inserirsi in uno scambio di accuse reciproche¹⁰. Per l'accusa di vecchiaia mossa dalla dama al poeta è immediato il rinvio ad Aimeric de Peguilhan *Can qe'm fezes vers ni çanço* (Shepard-Chambers 1950: n. 44, da cui cito), poesia che solitamente viene ricordata per i due versi iniziali e per l'autodefinizione *mon flabel* del v. 61:

Can qe'm fezes vers ni çanço,
 eras voil far moz senes so,
 c'una dona'm trob'oçaiso
 on sui esbaiz e torbaz;
 qu'ela'm prega e'm diz çastian 5
 que'm lais de donei e de çan,
 que trop sui vellz ad obs d'aman.

Solo che nel componimento di Aimeric, l'accusa, che colpisce il diritto non solo all'amore ma al canto, è l'occasione per un *gap* in cui il poeta contrattacca facendo sfoggio delle proprie capacità, compresa quella di saper bene armeggiare a cavallo, al punto da poter sconfiggere *midonz* nel caso che si trovi a combattere contro di lei, s'intenda in un corpo a corpo di carattere erotico¹¹:

-
- l'autore si mostra in contatto (cfr. Raugei 1981: 31); né manca un accenno alla topica, rara presso i trovatori, del *trobar clus* (canzone n. II, RS. 264). Si aggiunge che il troviero è stato tra i primi a comporre dei *descortz* (ben tre sui ventidue componimenti di attribuzione sicura, due dei quali sono tenzoni), genere la cui «invenzione (...) è da considerarsi occitanica» (Canettieri 1995: 283). Sulle fonti provenzali documentabili con qualche approssimazione, cfr. Raugei 1981: 98.
- 10 Sul tema, cfr. Gouiran 1987, dove, a p. 105, si ricorda Peire Vidal, *Anc no mori per amor ni per al* (*BdT* 364, 4), vv. 5-8, che sembra prospettare un caso assimilabile al nostro (cito nella versione di Avallé 1960: n. XXXVIII): «Ben me val mort, mais enquer m'es plus grieu / qu'en breu serem ja vielh et ilh et ieu: / e s'aissi pert lo mieu e'l sieu joven, / mal m'es del mieu, mais del sieu per un cen». Decisamente prossima, ferma restando la differenza dei due generi lirici, è invece la situazione descritta negli ultimi due componimenti del «ciclo» di pastorelle di Guiraut Riquier: in *D'Astarac venia* (1276) la pastorella di un tempo, ormai invecchiata, rimprovera al poeta di essere un *vert galant*; in *A San Pos de Tomeiras* (1282) «L'âge (...) réconcilie l'homme et la femme, comme leurs différends, et semble abolir jusqu'à la distance sociale qui sépare le simple "vilaine" du chevalier poète dans le cadre traditionnel de la pastourelle» (Luce-Dudemaine 1987: 223; i testi in Audiau 1923: 67-72 e 73-79, rispettivamente).
- 11 Il tema del *combat érotique* è stato ben individuato da Rossi 2005 (p. 49), che al v. 10 – «qu'a tot lo meinz lo cors i es» – interpreta *cors*, lezione del canzoniere D, come corpus, traducendo «almeno la voglia, quella, ce l'ho ancora tutta» (ma *cor*, forse 'cuore', nell'altro latore, il canzoniere U, su cui cfr. ora Resconi 2014: 306).

Be so a tort vellz apellaz.
 Mas se a cheval o de pes,
 la don'ab me s'en combates,
 e per batailla m'aproes,
 no'm tengra pois per forjujaz.

60

Segue l'invio «en la Marca lai a·N Sordel» perché possa pronunciare una sentenza diversamente leale in modo da liberare il poeta dall'accusa ingiustamente ricevuta, sicché il componimento si situa all'interno del gioco poetico in cui Aimeric viene schernito per la sua vecchiaia dallo stesso Sordello e da Uc de Saint Circ¹², gioco troppo circoscritto, anzitutto in senso geografico, perché si possa ipotizzare una ripresa diretta da parte del troviero artesiano – il componimento di Aimeric è stato datato al 1227-1229 (Shepard-Chambers 1950: 211), Gautier è ancora in vita nel 1236 (Raugei 1981: 31) –. Debolissimi, in ogni caso, gli eventuali riscontri: la condivisione di due tecnicismi del linguaggio giuridico (60 *forjujaz* 'accusato a torto' – 67 *forsjugié* 'privato a torto del diritto'; 68 *jugement* – 63 *juzamen*); il riferimento alla "prova" (70 «n'a oevre ne m'a esprové» - 59 «e per batailla m'aproes»); la menzione, in Aimeric, di Ettore e Tideo (vv. 36-40 «E quant [il destriero] es be amaestraz / et eu son armaz toz desus, / no'm par qu'Ectors ni Tideüs / fezes doas jostas negus / plus tost en un besong qu'eu faz»), il valore esemplare del troiano essendo ricordato anche nel *descort* di Gautier *La douce pensee* (Raugei 1981: n. XIX), vv. 21-22 «certes je ne voudroie / sanz li valoir Hector», una delle due citazioni dell'eroe registrate in Petersen Dygge 1934: 129.

Quanto al versante femminile, i trovatori «peuvent à l'occasion laisser entrevoir à la "domna" la perspective de la vieillesse afin de lui suggérer les limites temporelles de sa toute puissance» (Luce-Dudemaine 1987: 218), come accade in Bernart de Ventadorn, *Lo gens tems de pascor*, vv. 29-32: «E si no'm fai enan / amor e bel semblan, / cant er velha, 'm deman / que l'aya bo talan» (Mancini 2003: n. 9). Ma per il motivo che anche la bellezza di madonna possa in breve sfiorire, il riferimento più immediato è alla *mala chanso* di Gui d'Ussel *Si be'm partez, mala dompna, de vos*: «... en breu temps vos perdrez la beltat» (Audiau, 1922: n. II, v. 24), tanto più che si tratta di un testo che, stando alla tradizione manoscritta, dovette godere di grande fortuna. Si aggiunge, per

12 Cfr. la *cobla* BdT 437, 3a *Anc persona tan avara* (in risposta a BdT 10, 7a *Anc al temps d'Artus ni d'ara* di Aimeric), dove il trovatore tolosano è definito (v. 3 [= 11]) «veils arlots meschis»; per Uc, cfr. *Antan fez coblas d'una bordeliera*, BdT 457, 5, vv. 5-7: «Q'aissi s'aven d'ome trop dios, / qe sos affars torna de sus en jos / quant veillesa lo rom ni desbalanza»; v. 14: «ni abracha sa fronzida pel ranza»). I due testi si leggono comodamente in Rossi 2005: 46-47.

lo sviluppo assunto dal motivo, la tenzone tra Elias Cairel e la moglie di Ravano dalle Carceri, Isabella, *N'Elyas Cairel, de l'amor* (*BdT* 252, 1 = 133, 7; Lachin 2004: n. I, da cui cito), vv. 41-44:

Domn'Ysabel'en refréitor
non estei anc maitin ni ser,
mas vos n'auretz oïmais lezer,
q'em breu temps perdretz la color!

Come ha rilevato il suo ultimo editore, dal punto di vista tematico il componimento presenta uno stretto rapporto intertestuale con *L'autrier avint* di Conon, appunto il testo da cui ho preso le mosse, che dalla tenzone potrebbe anche dipendere (Lachin 2004: 88-90), confermando la ricettività del troviero nei confronti della tradizione provenzale, specie se «stravagante». E a Conon riconduce anche l'insistenza di Gautier sull'invecchiamento della donna, sia pure accompagnata dalla speranza che questa possa ravvedersi (cfr. v. 79: «s'il rechiet», cioè 'se la cosa dovesse ancora ripetersi'). Non mancano, del resto, alcuni riscontri, forse non del tutto poligenetici, a cominciare dai vv. 13-14, «se j'ai de mon tans usé, / el n'a pas esté a sejour», sorta di rinvio antifrastico a Conon, v. 35, «Se j'avoie tot mon jovent usé» (detto dalla dame), da cui potrebbe derivare anche il nostro verso 36 «si l'enamai en jouvente», soprattutto quando si consideri che all'opposizione tra i vv. 13 e 14 di Gautier corrisponde quella tra i vv. 35 e 36 della tenzone: «Se j'avoie tot mon jovent usé, / si sui jou riche et de si haut paraige»; altri riscontri possibili (a sinistra il testo del *descort*): 17 «s'est pluz blanche que flours», 48 «... son cler vis» / 13 «Vostres cler vis, ki sambloit flors de lis»; 15 «... a bien son vis guardé» (ma *guardé* 'conservato') / 9 «Li chevalliers le regarda el vis» (con *le* piccardismo per *la*); 81 «... ai je crié son pris» / 25-26 «"Dame", fait il, "j'ai bien oï parler / de vostre pris ...», cui si aggiunge, nell'ambito della rima *-is* (rima *a* nelle prime due strofe del *débat*), 82 «je cuit qu'ele fera son pis» / 14 «est si alés, dame, de mal em pis», ma specialmente 76 «Ma dame a mal conseil pris» / 16 «A tart avés, dame, cest conseil pris». Fuori del recinto della tenzone potrebbe invece ricondurre la rima *-oise* dei vv. 40-46, che a un topico «n'a pas fait que courtoise» associa il nome dell'*Oise* (idronimo rappresentativo della regione originaria del troviero) e il verbo composto *apoise* ('comincia a pesare'), proprio come nella canzone n. III di Conon, *Mout me semont Amors ke je m'envoïse, contrafactum* di *Puois als baros enoia e lor pesa* di Bertran de Born (Formisano 1993: 146-147), il v. 8 «La Roïne n'a pas fait ke cortoise» è associato a *poise* («dont plus me poise», v. 7, in stretta dipendenza dal *pesa* del mo-

dello trobadorico) e al toponimo *Pontoise* (v. 14); fors'anche, questa volta muovendo dalla tenzone di Gautier con Richart, vv. 21-22, l'immagine del giocatore che si rivela esperto solo a parole:

Richart, teus set un bon trait enseignier
que, s'il jouoit, tost l'aroit oublié,

da confrontare con la terza strofa di *Si voiremant con cele dont je chant* (Wallensköld 1921: n. II):

Ains que fusse sospris de ceste amor,
savoie je autre jent conseilier,
et or sai bien d'altrui geu enseignier
et si ne sai mie lo mien juër;
si sui con cil qui as eschas voit cler
et qui tres bien ensengne as autres gens,
et kant il jue, si pert si son sens
qu'il ne se seit escore de mater¹³.

Se nel rapporto così delineato ha un senso parlare di intertestualità, ne consegue che per il provenzaleggiante troviero di Dargies, amico e ammiratore di Gace Brulé, assume un valore parodico l'eventuale richiamo di «mout li vient de grant averté, / quant de ce dont a tel plenté¹⁴ / me fait avoir si grant chierté» (*descort*, vv. 71-73) ai versi con cui in *D'Amors, qui m'a tolu a moi* Chrétien de Troyes sembra aver voluto condensare, in contrasto con Bernart de Ventadorn e Raimbaut d'Aurenga, la linea vincente del "grande canto cortese" in lingua d'oïl: «Ja, mon los, plenté n'ameraz, / ne pour chier tans ne t'esmaier» (Zai 1974: 79, vv. 41-42).

Bibliografia

Audiau, J. (1922), *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris: Delagrave (rist., Genève: Slatkine, 1973).

13 Cfr. anche il *descort*, v. 63: «enfin m'a dit eschec et mat».

14 Nella tenzone con Richart, vv. 32-33: «ele en a fait pour vous a grant plenté, / quant pour pieur vous a congié donné», col secondo verso che rinvia al v. 69 del *descort*: «et a grant tort congié douné».

- Audiau, J. (1923), *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*, Paris: E. de Boccard (rist., Genève: Slatkine, 1973).
- Avalle, D. S. (1960), Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento, Milano-Napoli: Ricciardi, 2 voll.
- Canettieri, P. (1995), «Descortz es dictatz mot divers». *Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma: Bagatto Libri.
- Cremonesi, C. (1955), *Lirica francese del Medio Evo*, Milano-Varese: Istituto Editoriale Cisalpino.
- Formisano, L. (1993), «Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oïl», in S. Guida – F. Latella (a cura di), *La Filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno, Messina – Università degli studi – Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991, Messina: Sicania, 2 voll., pp. 131-152.
- Gouiran, G. (1987), «La vielha au pays de Joven», in *Vieillesse* (1987), pp. 89-107.
- Jodogne, O. (1964), «La personnalité de l'écrivain d'oïl du XII^e au XIV^e siècle», in A. Fourrier (a cura di), *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Univ. de Strasbourg du 29 Janvier au 2 Février 1962, Paris: Klincksieck, pp. 87-106.
- Lachin, G. (2004), *Il trovatore Elias Cairel*, Modena: Mucchi Editore.
- Långfors, A. (1932), «Mélanges de poésie lyrique française», *Romania* LVIII, pp. 321-379.
- Långfors, A. – Jeanroy, A. – Brandin, L. (1926), *Recueil général des jeux-partis français*, Paris: Édouard Champion, 2 voll.
- Luce-Dudemaine, D. (1987), «La vieille femme, l'amour et le temps perdu», in *Vieillesse* (1987), pp. 215-225.
- Mancini, M. (2003), Bernart de Ventadorn, *Canzoni*, Roma: Carocci.
- Menichetti, A. (1969), «Tre note di filologia francese e italiana», *Cultura Neolatina* XXIX, pp. 159-169.
- Petersen Dyggve, H. (1934), *Onomastique des trouvères*, Helsinki-Helsingfors: Annales Academiae Scientiarum Fennicae, XXX, 1.
- Raugei, A.M. (1981), Gautier de Dargies, *Poesie*, edizione critica, Firenze: La Nuova Italia.
- Resconi, S. (2014), *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica, con CD-ROM*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Romans (1994), Chrétien de Troyes, «Romans» suivis des «Chansons», avec, en appendice, «Philomela», Paris: Librairie Générale Française.
- Rosenberg, S.N. (1975), «Observations on the Chanson of Jacques d'Autun (R. 350 / 351)», *Romania* 96, pp. 552-560.
- Rosenberg, S.N. – H. Tischler (1995), *Chansons des trouvères. «Chanter m'estuet»*, Paris: Librairie Générale Française.
- Rossi, L. (2005), «Aspetti dell'invettiva nell'Occitania del XIII secolo: Aimeric de Peguilhan e i suoi sodali», in S. Carrai – G. Marrani (a cura di), *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*. Atti del Convegno Internazionale, Siena 26-27 ottobre 2002, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 31-49.

- Shepard W.P. – F.M. Chambers (1950), *The poems of Aimeric de Peguilhan*, edited and translated with introduction and commentary, Evanston, Ill.: Northwestern University Press (ris. New York: Ams Press, 1970).
- Toja, G. (1966), *Lirica cortese d'oil, sec. XII-XIII*, Bologna: Pàtron.
- Vàrvaro, A. (1985), *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna: il Mulino.
- Vieillesse (1987), *Vieillesse et vieillissement au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence: Publications du CUERMA, Université de Provence (= *Senefiance* 19).
- Wallensköld, A. (1921), *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris: H. Champion.
- Zaganelli, G. (1982), *Aimer, soffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica cortese dei secoli XII e XIII*, Firenze: La Nuova Italia.
- Zai, M.-Cl. (1974), *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Ed. critique avec introduction, notes et commentaire, Bern – Francfort/M.: H. Lang – P. Lang.

Que vos enton non vi fea: a litotes na *descriptio puellae* da «cantiga da guarvaia»*

YARA FRATESCHI VIEIRA
UNICAMP

Seria razoável assumir, hoje em dia, que nenhuma particularidade da «cantiga da guarvaia» (A 38) tenha ficado por explorar. Desde que Carolina Michaëlis de Vasconcelos lhe dedicou substancial estudo em 1904, os principais pontos controversos da emblemática composição têm sido examinados ou reexaminados quase continuamente: a autoria da composição, a sua integridade, as correções a serem introduzidas num texto de transmissão única e problemática, a estrutura estrófica e rímica inusitada, o gênero a que pertence, a identidade da «filha de Dom Pai Moniz», o significado e a etimologia do termo «guarvaia», o sentido de algumas expressões, como «branca e vermelha», «retraia», «em saia», «por vós», «filha de don», a possível relação intertextual com a lírica provençal e, natural consequência de todos esses, o sentido enigmático do poema¹. No entanto, como que obscurecido por tantas questões polêmicas, um aspecto não menos relevante na economia geral da cantiga não foi objeto de análise *per se*: o emprego da litotes no verso 8 «que vos enton non vi fea».

* Este trabalho enquadra-se no âmbito do Projeto titulado *Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)* (FFI2014-55628-P).

1 Os seguintes estudos representam as principais leituras propostas: Vasconcelos 1990; 2004; Paxeco 1948; 1949; Piel 1948; Spitzer 1949-1950; Horrent 1955; Pellegrini 1959²; Lapa 1965; Cunha 1968; Pizzorusso 1963; Rico 1972; Ramos 1986; Vallín, 1996; Vieira 2000.

Em geral, mesmo sem reconhecer explicitamente o emprego da figura, os estudiosos manifestaram compreender, por meio da paráfrase, que a expressão em causa possui um valor litótico no sentido tradicional do termo, isto é, «diz menos do que significa»². Carolina Michaëlis, na edição do *Cancioneiro da Ajuda* (Vasconcelos 1990: I, 82), dá-lhe a seguinte interpretação: «Pois então vos vi muito bela [não feia]»³, entendendo portanto que a negação da qualidade negativa expressaria a oposta positiva no mais alto grau: «muito bela [não feia]». Na *Glosa Marginal XIV*, publicada no mesmo ano de 1904, conserva-lhe ainda o mesmo sentido, apesar da diferente redação: «Um dia de infortúnio foi aquele para mim: vossa visão foi *graciosa em demasia*»⁴ (Vasconcelos 2004: 432). Elza Paxeco (1948: 260) prefere não interpretar a litotes, mantendo-a como tal na paráfrase da primeira estrofe: «levantei-me em mau dia, pois então não vos vi feia»⁵. Piel (1948: 194), por sua vez, altera a forma afirmativa da frase, propondo entendê-la como uma interrogação: «Em má hora me levantei aquele dia! Por que não vos vi então antes feia?» E explica: «... a principal inovação que introduzimos é a de considerarmos o final da primeira estrofe como sendo uma *interrogação patética*. Se a dona lhe não tivesse dado azo a admirá-la *em toda a sua beleza*, ter-lhe-ia poupado os sofrimentos de que agora padece». A negação da qualidade negativa «feia» corresponde, dessa forma, à expressão máxima da beleza. Já Spitzer (1949-1950: 191) é o primeiro a tematizar o uso da litotes, atribuindo-lhe uma função estruturante no poema:

No mais, a forma linguística do poeta é também bastante discreta: *8 que vos enton non vi fea* — essa litotes («não feia» em vez de «maravilhosa») é escolhida intencionalmente, a fim de deixar a grandeza do efeito da beleza transparecer só na segunda estrofe, ou seja, no circunlóquio por meio da enorme reparação⁶.

Voltaremos aos comentários de Spitzer mais adiante. Horrent (1955: 387, n. 48) também explicita o uso da figura, oferecendo para ela uma interpretação: «A litotes *non*

2 «Minus enim dicit quam significat» (Donatus, *Hecyra*, 775; *apud* Delarue 2011: 45).

3 «denn *allzuschön* [*nicht hässlich*] sah ich Euch da». Exceto quando expressamente indicado, os itálicos nas citações foram acrescentados.

4 «Unglückstag war das für mich: gar *zu lieblich* war Euer Anblick».

5 Da mesma forma, Pellegrini 1959: 64.

6 «Auch sonst ist ja die Sprachform des Dichters sehr diskret: *8 que vos enton non vi fea* – diese Litotes («nicht hässlich» statt «wunderschön») ist absichtlich gewählt, um die Grösse der Wirkung der Schönheit erst in der 2. Strophe, eben in der Umschreibung durch die enorme Wiedergutmachung, hervortreten zu lassen» (trad. para o português de Simone Homem de Mello, a quem agradeço).

vi fea, em vez de *vi formosa*, exprime com pesar a beleza da Dama⁷. Lapa (1965: 150), por sua vez, embora não tematize a questão da figura retórica, parafraseia os versos 6 a 8, substituindo a expressão negativa pela forma positiva em alto grau: «Vv. 6-8. (...) Temos *a visão radiosa dum corpo escultural*, surpreendido ao romper do sol». Vallín (1996: 232), na edição crítica das poesias de Pai Soares, identifica *non fea* como uma litotes usada com o propósito de «evitar, —negando o contrário “muy fremosa”— a fórmula mais reiterada da *descriptio puellae* da sua escola», reconhecendo no seu emprego, portanto, preocupação do poeta com a originalidade. Cunha (1984: 21) é o único estudioso a interpretar o verso «que vos enton non vi fea» de forma literal, não litótica. Ao problematizar a fórmula descritiva «branca e vermelha» e retomando a leitura de Horrent, propõe o seguinte entendimento para *quando vos vi en saia*:

Não é justo se conclua então que, com os versos / Mia senhor, branca e vermelha / queredes que vos retraya, / quando vus vi en saya, / o poeta quisesse dizer: «Minha senhora, quereis que vos retrate (= represente, descreva, cante, louve) branca e vermelha (= com aparência radiosa), quando (= depois que) eu vos vi em saia (= na intimidade, com desalinho, ao natural)?» *E também que ao natural, isto é, sem arrebiques, fosse feia?* Nada apresenta de inviável essa explicação. Os versos / mao dia me levantey / que vus enton non vi fea / podem, *muito naturalmente*, ser interpretados com entoação exclamativa ou interrogativa, e expressar: «Que dia me levantei que, então, não vos vi feia?» Ou, talvez, com entoação normal: «Por minha infelicidade, houve dia em que não vos vi (como vos vejo agora) feia».

O entendimento dos versos 7 e 8 é, *muito naturalmente*, porém, o que tem sido adotado pelas demais leituras: «em mau dia me levantei, que /pois então não vos vi feia», enquanto as interpretações propostas por Cunha exigem, na verdade, um esforço de calafetação («como vos vejo agora») ou de alteração de «mao dia... que» para «que (qual) dia»⁸. Em todo o caso, cabe a Cunha o ter chamado a atenção para o uso do vocábulo «fea» com toda a sua carga pejorativa — e acrescente-se: numa cantiga supostamente de amor e em posição de destaque, isto é, fim de verso e fim de estrofe.

7 «La litote *non vi fea* au lieu de *vi formosa* exprime avec regret la beauté de la Dame». Itálicos no original.

8 Falando exatamente sobre a litotes, Jaubert (2013: s.n.) observa que «[c]ontrairement à ce que l'on pourrait croire, la lecture figurale n'est pas une lecture *difficilior*, c'est souvent la lecture la plus spontanée». (...) «La réception littérale n'est donc pas forcément la plus spontanée...» Em outro momento (Jaubert 2008: 105), afirma: «La figure est donc affaire de réception».

Parece-me mais adequado aceitar, portanto, com a maior parte dos estudiosos, que o entendimento litótico seja o mais natural para a expressão contida no verso 8 da «cantiga da guarvaia»; qual a motivação para o seu uso e qual a sua função na cantiga, contudo, é algo que precisa ser ainda examinado. É o que procuraremos fazer a seguir.

• • •

Uma das figuras mais utilizadas por todos os trovadores, occitanos e galego-portugueses, é a hipérbole ou exagero. Ela já comparece nos versos do primeiro trovador conhecido, Guilherme IX da Aquitânia (Alvar 1987: 84-87)⁹. Na lírica galego-portuguesa, os campos sêmicos do «elogio da dama» e do «sofrimento amoroso do poeta» encontram-se frequentemente expressos em enunciados hiperbólicos (Tavani 1990: 114-118). A ocorrência do adjetivo «melhor», usado como atributo da dama, é comum nas cantigas de amor e pode chegar a extremos, como na cantiga de Pero Mafaldo: «A minha senhor, que eu por meu mal vi», cujo refrão diz: «a fezo Deus de muito bem senhor / e das melhores donas a melhor». Por sua vez, o sofrimento amoroso do poeta, um *leitmotiv* da cantiga de amor, é descrito reiteradamente como o «maior» e o «pior»: «E maior / coita nunca vi de sofrer, / ca esta nunca dá lezer, / mais faz cada dia peor» (João Soares Somesso).

Ocorre que, por vezes, um sentido hiperbólico pode ser transmitido ao receptor perifrasticamente pela negação do oposto, por meio da figura conhecida como litotes¹⁰ —do grego λίτοτης («simplicidade») —, termo que, no campo estilístico, é por alguns também traduzido como «atenuação» (*understatement*). O efeito de «atenuação» (*minus dicere et plus significare*¹¹), contudo, pode ser alcançado por uma gama de possibilidades expressivas, entre as quais a negação do oposto. Veronica Frazer (1991: 1), por exemplo, observa que os trovadores provençais empregam o eufemismo, a *aposiopesis* (interrupção do discurso) e a *diminutio* (*understatement*) com o objetivo de veicular, num discurso «de obscuridade, dúvida e hesitação», uma mensagem erótica à dama

9 «Farai chansoneta nueva: quar senes lieis non puesc viure / tant ai pres de s'amor gran fam. // Que plus es blanca qu'evori (...) // Per aquesta fri e tremble, quar de tan bon'amor l'am / qu'anc non cug qu'en nasques semble / en semblan del gran linh N'Adam».

10 Sobre as relações entre a litotes e a hipérbole, cf. Bonhomme 1998; Kleiber 2011: 35; Le Guern 2011: 58-59.

11 Para o histórico das definições clássicas e modernas de litotes, cf. Delarue 2011: 39-52 e Hoffmann 1987: 11-42.

cujos favores amorosos solicitam¹². A definição de *diminutio* que utiliza está muito próxima da descrição presente na *Rhetorica ad Herennium*¹³, que não se concentra na forma linguística expressa em termos de negação e oposição, mas dirige a atenção para o motivo que determina o emprego do recurso estilístico e o efeito que busca produzir no receptor¹⁴. Spitzer (1949-1950: 198, n.1), como já se mencionou, propõe uma interpretação semelhante, atribuindo à litotes (*understatement*) de Pai Soares uma função estruturante e articulando-a com a «hipérbole» final:

E, no fundo, as duas formas de representação – tanto a da hipóbole poética, como a da atenuação (*understatement*) – são preciosas na mesma medida. Em nosso poema, hipóbole e *understatement* até mesmo se combinam. Pouco é dito sobre a mágoa de amor, mas a hipotética reparação leva a pensar em um tremendo sofrimento¹⁵.

Antes de proceder ao exame da litotes que nos ocupa, é preciso esclarecer, portanto, como definiremos aqui esse procedimento retórico, que tem sido visto com alguma variação entre os estudiosos, desde a Antiguidade até o presente. Tendo em conta a ocorrência que nos levou a essa investigação —o «vos non vi fea», de Pai Soares— vamos considerar apenas os casos que correspondem à assim chamada *negatio contrariū*¹⁶, seguindo a definição a que chega Maria Hoffmann (1987), a partir do estudo dos aspectos sintáticos, semânticos, pragmáticos e estilísticos da litotes latina. Trata-se da figura de discurso pela qual um significado, quase sempre *avaliativo*, é expresso perifrasticamente pela negação do seu oposto. A negação deve ser realizada

12 «The poet says little and means much more, and manages to show by implication his own good qualities without explicitly mentioning them».

13 Cf.: [Cicero]. 1964. *Rhetorica ad C. Herennium*, IV, XXXVIII: 354-355: «Deminutio est cum aliquid inesse in nobis aut in iis quos defendimus aut natura aut fortuna aut industria dicemus egregium, quod, ne qua significetur adrogans ostentatio, *deminuitur et adtenuatur oratione*, hoc modo: «Nam hoc pro meo iure, iudices, dico, me labore et industria curasse ut disciplinam militarem non *in postremis tenerem*» («A atenuação ocorre, quando dizemos que, pela natureza, fortuna ou diligência, nós ou nossos clientes possuímos alguma vantagem excepcional e, para evitar a impressão de ostentação arrogante, *diminuímos e atenuamos a expressão*, da seguinte maneira: «Isto, jurados, tenho o direito de dizer, que pelo trabalho e diligência tenho procurado *não estar entre os últimos* na disciplina militar»). Cf. também a esse respeito Hoffmann 1987: 24-25.

14 Cf. Hoffmann 1987: 25-26.

15 «Und im Grund sind ja die zwei Darstellungsarten, die der poetischen Übertreibung wie die der «Untertreibung» (des *understatement*), beide in gleichem Mass prezios. In unserem Gedicht sind sogar «Übertreibung» und *understatement* kombiniert: Über das Liebesleiden selbst ist wenig gesagt, aber der hypothetische Schadenersatz lässt an ungeheuerliches Leiden denken» (Trad. para o português de Simone Homem de Mello, a quem agradeço).

16 Daqui em diante, usaremos, para maior facilidade, a abreviação NC para *Negatio Contrariū*.

por uma partícula negativa. A expressão resultante, formalmente negativa, é vaga no que diz respeito à quantidade na qual uma qualidade está presente, de acordo com a estimativa (subjativa) do falante. O que ele quer dizer é expresso de uma forma menos exata (Hoffmann 1987: 42; Le Guern 2011: 59), mais indefinida, recatada ou prudente, segundo o caso. Assim, voltando ao exemplo clássico fornecido pela *Rhetorica ad Herennium*: «Nam hoc pro meo iure, iudices, dico, me labore et industria curasse ut disciplinam militarem *non in postremis* tenerem»¹⁷: *non in postremis* é semanticamente mais amplo que a expressão positiva correspondente *in primis*, cobrindo todas as gradações desde «o primeiro» até «quase o último», embora o falante queira dizer «o primeiro», e não o faça claramente por modéstia e prudência — e isso é o que nos deixa entender o contexto, tanto textual quanto cultural¹⁸.

Um levantamento das ocorrências de NC no *corpus* da lírica galego-portuguesa revela uma incidência pequena do recurso. No total, sem contar as passagens em que se constrói com o termo «par», sobre as quais falaremos adiante, e as duas litotes da cantiga de Pai Soares, encontrei 24 casos, distribuídos da seguinte forma, de acordo com o gênero: 7 nas cantigas de amor¹⁹, 5 nas de amigo²⁰ e 12 nas de escárnio e mal-dizer²¹. Das sete expressões de NC encontradas nas cantigas de amor, quatro são de

17 Cf. nota 13.

18 Hoffmann 1987: 26. Ver também Molinié 1992: 207 e 2011: 61: «La litote est analysable comme figure macrostructurale: indépendante de la matérialité lexico-syntaxique de l'énoncé, relevable de nulle automaticité de détection et d'interprétation, compréhensible uniquement en fonction du contexte large». A esse propósito, cf. também Gaudin-Bordes e Salvan 2012 [2013]: 21-22, para as possíveis divergências na interpretação do célebre «*Va, je ne te hais point*» de Racine, segundo se considera ou se ignora o contexto.

19 1) *non á ela tal parecer / con que s'assi possa asconder* (= a sua aparência é tal que chama a atenção, isto é, é muito bela) (B 6); 2) *non me seria en peor* (= eu gostaria) (B 85); 3) *non mi mostrava desamor* (um caso problemático, pois, segundo o código do «amor cortês», entende-se literalmente que não o rejeitava, mas tampouco mostrava muito amor, que seria a provável interpretação litótica) (A 208, B 359); 4) a que *prez nen fermosura non fal / nen bondade* (= que tem honra, beleza e bondade) (B 520b, V 123); 5) *non lhi fez pouco de ben* (= fez-lhe muito bem) (B 520b, V 123); 6) en mia senhor *nunca Deus pôs mal* (= só lhe deu bem) (B 520b, V 123); 7) de me matar Amor *non m'ê greu* (= é muito fácil matar-me Amor) (B 523b, V 126).

20 1) Quen aquesto *non tener por ben* (= achar que isso está errado) (B 743; V 345); 2) De pran *non son tan louca* (= tenho juízo suficiente) (B 744, V 346); 3) *Non faç' eu desguisado* (=faço bem) (B 1178; V 774); 4) *non seria tan coitada* (=seria feliz) (B 828, V 414); 5) *Non é sen guisa* de por mi morrer (=está certo) (B 591, V. 194).

21 1) A min dan preç' e *non é desguisado* (= está correto) (B 1616, V 1149); 2) e *non erran i* (= estão corretos nisso) (B 1616, V 1149); 3) *Non vos foi el de mal sen* (= foi sensato) (B 1560); 4) *Non vos foi el mui mesquinho* (= ele foi liberal, pródigo) (B 1560); 5) E *non seer ome desensinado* (=e ser homem cortês) (V 1015); 6) *Non vos é el d'aquest' enartado* (= é bem sabedor) (B 1387, V 996); 7) *de non dizer de nëun*

D. Dinis; nas cantigas de amigo e nas de escárnio e maldizer, encontramos três expressões formadas com a negação mais o adjetivo «desguisado» (ou «desaguisado»): «*non faç' eu desguisado, mia madr', en o cuidar*» (Juião Bolseiro), «*A min dan preç' e non é desguisado/ dos maltalhados*» (Afonso Eanes do Cotom), «*Non é mui desaguisado*» (Estêvão da Guarda); e duas expressões com a negação mais a preposição *sen* e o substantivo *guisa*: «*Non é sen guisa de por mi morrer*» (Dom Dinis), «*Por algo non é sen guisa de trager por seu pedrolo*» (Estêvão da Guarda), levando-nos a supor que se trataria, não mais de uma escolha estilística, mas do uso de uma expressão trivializada, advinda do contexto conversacional, já que a opção pela negativa («não é despropositado, desparatado») é menos comprometedora para o locutor do que a correspondente afirmativa («é correto, está certo»). Algo semelhante ocorre com as expressões formadas com a negação mais o substantivo «par»²². Nas cantigas de amor, encontram-se 26 exemplos de expressões tais como: «*a minha coita non á par*»; «*aver ben d' aquela que non á par*». Desses 26, nove são de D. Dinis; e nota-se uma maior presença da expressão nos trovadores mais tardios (p. ex., Estêvão da Guarda, Vidal, Judeu d'Elvas). Há duas ocorrências nas cantigas de amigo, duas nas de escárnio e maldizer e uma num pranto de Pero da Ponte. A expressão parece ter-se estratificado, portanto, para uso preferencial em segmentos relacionados ao elogio da dama ou ao sofrimento do amante, correspondendo a uma formulação hiperbólica, tal como: «*a mulher é a mais bela, a melhor do mundo*» ou «*o meu sofrimento amoroso é o maior do mundo*». Na cantiga de Pai Soares, porém, como já apontamos acima, encontramos a expressão formada, não com «par», mas com «parelha»: «*No mundo non me sei parelha*» (= o que se passa comigo é excepcional no mundo), introduzindo ao mesmo tempo um lexema de ocorrência única na lírica profana, uma rima inusitada e um âmbito de significado vago.

Seria preciso analisar detalhadamente cada uma das ocorrências mencionadas, pois, como já se indicou, a litotes só é decodificável dentro do contexto; no entanto, já à primeira vista, é possível afirmar que a litotes de Pai Soares —«non vos vi fea»— se destaca como uma expressão figurada intencional e significativa, dentro de um conjunto que tende mais para formas estratificadas, visando à atenuação da posição do falante ou à ampliação da beleza da dama e do sofrimento do poeta.

ome ben (= de falar mal de todos) (B 1387, V 996); 8) *E non son poucas*, par Deus, *mias rancuras* (= são muitos os meus queixumes) (B 1610, V 1143); 9) pois *non é de negar* (= é apropriado) (B 1319, V 924); 10) *E paravos non an de falecer* (= as palavras abundarão) (B 1320, V 925); 11) *Por algo, non é sen guisa* (= está correto) (B 1312, V 917); 12) *Non é mui desaguisado* (= está correto) (B 1306, V 911).

22 Ver os comentários de Hoffmann 1987: 119-120, sobre NC com «par» usado não como termo técnico, contraditório em relação a «ímpar», mas com o sentido mais vago de «sem concorrência».

Vejamos, então, alguns aspectos que a singularizam. Em primeiro lugar, ela fecha a primeira estrofe, na qual o poeta vinha tratando de forma hiperbólica, nos quatro primeiros versos, o estado em que se encontra por causa do amor à dama. O sexto verso já insere, porém, certa perturbação na expectativa de decoro que o trovador deve guardar, ao se dirigir à mulher, na cantiga de amor: afirma que a viu *en saia*, ou seja, «em uma qualquer ocasião privada, doméstica, íntima»²³. A *exclamatio* que se segue, «mal dia me levantei», antecipa o campo avaliativo introduzido pela litotes: «que *vos enton non vi fea*». Dentro das expectativas criadas pelo gênero e pelo código de comportamento amoroso a ele ligado, esperaríamos uma frase afirmativa com um epíteto como «fermosa», ou uma perífrase como «o vosso bon parecer». A palavra «fea», contudo, não ocorre nunca em cantigas de amor, mas apenas em quatro cantigas de escárnio e maldizer, sempre com um significado negativo explícito²⁴. Poderíamos levantar a hipótese de que o trovador se viu constrangido pela necessidade da rima, ao querer, por exemplo, utilizar, no verso correspondente da segunda estrofe, uma expressão corriqueira cujo sentido lhe parecesse importante no contexto. No entanto, a palavra «correa», que rima com «fea», no v. 12, constitui a única ocorrência desse termo em toda a lírica galego-portuguesa! E, segundo o levantamento do *Dicionário de Dicionários do Galego Medieval*, além dessa abonação na lírica²⁵, há apenas mais duas, respectivamente, na *Crónica Troiana* e nos *Miragres de Santiago*, e não fazem parte de uma suposta expressão «valia d'ũa correa». Temos que concluir, então, que a seleção do lexema «fea» não obedeceu a necessidades de rima ou de ritmo, mas correspondeu à deliberada escolha do trovador. Quanto à vontade de evitar o clichê, como propõe G. Vallín (1996: 232), poderia ser efetivamente uma explicação, se o termo «fea» não destoasse de forma contundente das opções lexicais da lírica amorosa.

Como devemos, então, interpretar a litotes de Pai Soares: quis ele expressar um entendimento radicalmente oposto aos termos utilizados, isto é, «non fea» = muito bela? Ou, pelo contrário, considerando que o uso do vocábulo «fea» chocaria os ouvintes (e os leitores) num contexto lírico amoroso, pretendeu valer-se da ambiguidade da litotes e tornar possível o entendimento de uma escala ampla da negação da qualidade «fea», começando desde «não feia», passando por «não bela», «bela», até «muito bela»?

23 Sobre o sentido de «en saia», cf. a interpretação de Pellegrini 1959: 66, que adoto aqui.

24 «Non quer' eu donzela fea», Afonso X; «Ai, dona fea, fostes-vos queixar», J. Garcia de Guilhade; «Meus amigos, tan desaventurado», P. Amigo de Sevilha; e «De vós, senhor, quer'eu dizer verdade», Pero Larouco.

25 O *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* (www.glossa.gal) também registra essa única ocorrência do vocábulo «correa» (acesso 8/10/2015).

Infelizmente, não dispomos de uma rubrica (ou de uma terceira estrofe) que nos ajude a desambiguar a cantiga de Pai Soares. A ausência da pauta musical também é de lamentar: como já se notou²⁶, por vezes a sequência melódica ajuda a resolver alguns problemas hermenêuticos difíceis. Mesmo dentro dessas condições de penúria documental, podemos, contudo, supor que a palavra «fea», colocada como está no final da estrofe, porventura recebesse uma marcação especial, que lhe desse o destaque desejado.

Considerando, portanto, que a interpretação da litotes é sempre contextual e cultural, e que o contexto da cantiga, bem como a preceituação genérica, parecem indicar esta direção, inclino-me a pensar que o uso da litotes —um recurso, como vimos, de escassa utilização nas cantigas amorosas— e especialmente a seleção do lexema «fea» apontam para a intenção do trovador de, ao criar um efeito de choque e de indeterminação, propiciar a transição entre os primeiros cinco versos, que criam a expectativa de ouvir / ler uma cantiga de amor, e os versos da segunda estrofe, que caminham de forma progressivamente mais explícita no sentido de um escárnio. Se for assim, a litotes tem, realmente, como o percebera Spitzer, embora não exatamente da forma que propôs, uma função estruturante, pela sua posição na estrofe, pela seleção lexical, rímica e estilística: torna-se um ponto fulcral dessa cantiga que parece levar ao máximo a ruptura do preceito pragmático da comunicação que aconselha o falante a evitar a obscuridade²⁷, contribuindo crucialmente, pela sua própria natureza, para a opacidade constitutiva (e contextual, aos olhos do leitor contemporâneo) da *cantiga da guarvaia*.

Bibliografia

- Alvar, C. (1987), *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Edición bilingüe, Madrid: Alianza Editorial.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1963), *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Bonhomme, M. (1998), *Les figures clés du discours*, Paris: Seuil.

26 Ferreira 2014:43: «Assim, mesmo que frequentemente na lírica galego-portuguesa só possamos especular sobre música perdida, há que recordar a existência de melodias medievais em profusão e sublinhar a sua contribuição para a construção do sentido poético na criação literária do tempo».

27 Bertolucci Pizzorusso (1963: 62) já chamara a atenção para «l'ambizione di parlare in modo oscuro e ricercato» que o poeta manifesta nesta composição.

- [Cicero] (1964), *Rhetorica ad C. Herennium de Ratione Dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. With an English translation by H. Caplan, London: William Heinemann Ltd. / Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cunha, C. (1984), «Branca e vermelha (Sobre um passo da “Cantiga da Garvaya”)», in *Língua e verso. Ensaios*. 3^a ed. revista e aumentada, Lisboa: Livraria Sá da Costa, pp. 11-24 (1^a ed. *Miscelânea de estudos em honra do professor Hernâni Cidade*. Lisboa, 1957, pp. 100-111).
- Delarue, F. (2011), «*Litotes* chez les grammariens latins», in A. Horak (ed.), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*, Berne: Peter Lang, pp. 339-52.
- Dicionário de dicionários do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da língua galega*. Seminario de Linguística Informática – Grupo TALG – I.L.G. www.sli.uvigo.es/DDGM (acesso 12/10/2015).
- Ferreira, M. P. (2014), «Paródia e *contrafactum*: em torno das cantigas de Afonso X, o Sábio», in G. V. Lopes e M. Massini, *Cantigas trovadorescas da Idade Média aos nossos dias*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 19-43.
- Fraser, V. (1991), «Figures and Tropes of Erotic Implication in the Occitan Lyric», *Tenso* 7:1, pp. 1-11.
- Gaudin-Bordes, L. e G. Salvan (2012 [2013]), «Contextualisation et hyperpertinence figurale», *Le discours et la langue. Figures et contexte(s)* 4, 2, pp. 17-24.
- Hoffmann, M. E. (1987), *Negatio contrarii. A Study of Latin Litotes*, Assen/Maastricht, The Netherlands / Wolfboro, New Hampshire: Van Gorcum.
- Horak, A. (ed.) (2011), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*, Berne: Peter Lang.
- Horrent, J. (1955), «La chanson portugaise de la Guarvaya», *Le Moyen Âge* LXI, pp. 363-403.
- Jaubert, A. (2008), «Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l’euphémisme et de la litote», *La langue française* 160, 4, pp. 105-116.
- Jaubert, A. (2013), «Le contexte faiseur et défaisleur de figures, ou la conditionnalité de la reconnaissance figurale», in *Pratiques* [En ligne], 165-166 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, <http://pratiques.revues.org/2452> (acesso: 10/10/2015)
- Kleiber, G. (2011), «Tête de litote», in A. Horak (ed.), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*, Berne: Peter Lang, pp. 29-38.
- Lapa, M.R. (1965), «Sobre a cantiga da garvaia» e «*Post-scriptum* sobre a cantiga da garvaia», in *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, pp. 239-256; 257-261.
- Le Guern, M. (2011), «Litote», in A. Horak (ed.), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*. Berne: Peter Lang, pp. 53-60.
- Molinié, G. (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris: Le livre de poche.
- Molinié, G. (2011), «C’est une litote», in André Horak (ed), *La litote. Hommage à Marc Bonhomme*, Berne: Peter Lang, pp. 61-66.
- Paxeco, E. (1948), «A cantiga da garvaia», *Revista de Portugal (Série A)* XIII, 68, pp. 258-264; «A cantiga da garvaia (II)», *Revista de Portugal. Série A*, XIV, 79, pp. 341-353.

- Pellegrini, S. (1959), «Postilla alla cantiga da guarvaya», in *Studi su trove e trovatori della prima lirica hispano-portoghese*, 2ª ed., Bari: Adriatica, pp. 64-71.
- Piel, J. M. (1948), «Em torno da cantiga da garvaia», *Revista Portuguesa de Filologia* II, pp. 188-200.
- Ramos, M.A. (1986), «O retorno da Guarvaya ao Paay», *Cultura Neolatina* XLVI, pp. 161-175.
- Rico, F. (1972), «Otra lectura de la *Cantiga da Guarvaia*», in *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Vol. I, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, pp. 443-453.
- Spitzer, L. (1949-1950), «Zur *cantiga da garvaia*», *Revista Portuguesa de Filologia*, III: 1 e 2, pp. 188-200.
- Tavani, G. (1990), *A poesia lírica galego-portuguesa*, trad. de Isabel Tomé e Emídio Ferreira, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Vallín, G. (1996), *Paay Soares de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 217-236.
- Vasconcelos, C. M. (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, p. 82; vol. II, pp. 317-322.
- Vasconcelos, C. M. (1904/2004), «Glosa Marginal XIV: Guarvaia», in Y. F. Vieira – J. L. Rodríguez – M. I. Morán Cabanas – J. A. Souto Cabo (orgs.), *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra / Santiago de Compostela / Campinas: Por Ordem da Universidade, pp. 431-485 (Ed. em alemão: *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVIII, 1904, pp. 385-434)
- Vieira, Y. F. (2000), «Pai Soares de Taveirós e Peire Raimon de Tolosa», in *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 22-26 de sept. de 1998, al cuidado de M. Freixas – S. Iriso, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, A.H.L.M., pp. 751-761.

As cantigas de Pero Velho de Taveirós. Edición e estudo

DÉBORAH GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

1. O ciclo: problemas de atribución

Baixo a rúbrica *Pero Velho de Taveiros*, no f. 35v, col. a, do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B, na BNP, cod. 10991), reproducense tres cantigas (B140-B142)¹, a última correspondente a unha tenzón entre este autor e o seu irmán, Paai Soarez, segundo a *razó* que precede ao diálogo². Porén, unha *manicula* deseñada entre a rúbrica atributiva (na col. a) e a *razó* (na col. b) entendeuse destinada a modificar o alcance da atribución (d'Heur 1975: 22-23), proponendo que B140-B141 talvez correspondían ao trobador anterior no cancionero, isto é, Nuno Eanes Cerceo. Normalmente,

1 Faltan do *Cancioneiro da Vaticana* (V, Vat.Lat.4803) debido á acefalia do códice, e do *Cancioneiro da Ajuda* (A) talvez polo carácter desta compilación e acción dos compiladores, aínda que nesta antoloxía poidan observarse textos excepcionais como A37 e A38, de Paai Soarez, que traspasan a canonicidade do xénero de amor (a propósito dos textos «discordantes» en A, véxase Brea 2005); ademais da singularidade de B140, que está abrindo o ciclo, hai que ter en conta que, malia adoptar temas e motivos da cantiga de amor, o terceiro cantar desta serie é unha tenzón.

2 Entre a bibliografía sobre esta rúbrica, pode consultarse Brea 1999: 46, Frateschi Vieira 1999: 131-134, Monteagudo 2008: 313-339, Souto Cabo 2012: 201-205.

Marcas e apostilas: Pero Velho de Taueroos (atribución na col. a), 140 (numeração), *XIIIJ syllab con tornel d'una consonantia* (sobre o íncipit), *tornel* (na marxe esquerda) e ángulo no inicio dos vv. 5 e 11.

Notas aos versos: 2. No cantar hai unha serie de expresións equívocas: *ben*, *mal*, *entender* e *querer*. Neste verso, hai certa ambigüidade; a primeira parte pode lerse como 'do moito que vos amo' ou 'do beneficio que desexo de vós'. Tamén *entender* dá cabida a distintas lecturas ('non tedes coñecemento de nada' e 'non comprendedes nada'), pois, nos textos medievais, *entender* podía significar 'comprender', 'percibir', 'reparar en algo', 'ter coñecemento de algo', 'saber', 'namorar a alguén', 'cortexar' (*DDGM: s.v. entender*). **3.** A lección do manuscrito caracterízase pola hipermetría, polo que pensamos que o pronome suxeito pode obedecer a unha adición por atracción a outras pasaxes, como *que vos eu quero* no verso anterior. Esta solución coincide coa de *CMGP*, fronte á proposta de Michaëlis: *qu(e) eu*. **4.** A segunda parte do verso (*o mal que mi queredes*) pode lerse como 'o mal / pouco que me amades' ou 'o perxuízo que me desexades'. **8.** Advírtase que é innecesaria a marca de integración [*que*] *do*, que reproducen Michaëlis e *CMGP*, pois lese \bar{q} abreviado no manuscrito. **10.** Michaëlis propuxo [*porque vus quero ben,*] *o mal que mi queredes*, e *CMGP* marcou unha lacuna textual, resultando en ambos os casos un esquema *aaabBB*. Nós xulgamos máis adecuado o modelo *aaaBBB*, estimando que a omisión afectou ao primeiro hemistiquio dun verso conformante do refrán. Téñase en consideración que este é un texto en que se reiteran insistentemente termos e sintagmas, amosando o gusto do autor polos xogos léxicos, os que, asemade, se poden entrever como unha causa da omisión: sen que a disposición da copia delate unha lacuna, transcribiuse unicamente o hemistiquio en rima *o mal que mi queredes*, que se reitera en epifora nos vv. 4, 6 e 12. O patrón estrófico e rimático que propoñemos encontra, ademais, certo fundamento na composición seguinte, xa que se observan algunhas afinidades estruturais. A solución que aquí se defende apártase das marcas que sobre o texto deixou A. Colocci, mais hai que ter en conta que a suposta omisión de texto na parte inicial deste verso puido condicionar a súa percepción; ademais, aínda que o humanista levou a cabo unha revisión fiable no cancionero, isto non impide pensar nunha ocasional falibilidade — como se observa na aplicación da nota *tornel* e incluso na marca que identifica o inicio do refrán en textos que poderían ser clasificados na mestría (González 2009)—; nos folios do cancionero *B* encóntrase outro exemplo na c. I de *B129*, de Nuno Eanes Cerceo, artífice dalgúns esquemas métricos singulares no corpus (Brea 2014), onde hai un ángulo delimitando un refrán de dous versos, pero a estrutura estrófica respondería a 4+3.

II. *Quand'ora for a mia senhor veer* (B141, f. 35v, col. a)

Quand'ora for a mia senhor veer,
—que me non quer leixar d'amor viver,
ai, Deus, Senhor!—, se lh'ousarei dizer: 3
«*Senhor fremosa, non poss'eu guarir*»;
eu, se ousar, direi quando a vir:
«*Senhor fremosa, non poss'eu guarir*». 6

Por quantas vezes m'ela fez chorar
con seus desejos [e] cuitand'andar,
quando a vir, direi-lhi, se ousar: 9
«*Senhor fremosa, [non poss'eu guarir]*»;
eu, se ousar, direi quando a vir:
«*Senhor fremosa, non poss'eu guarir*».] 12

Por quanta coita por ela levei
e quant'afan sofri e endurei,
quando a vir, se ousar, lhi direi: 15
«*Senhor fremosa, [non poss'eu guarir]*»;
eu, se ousar, direi quando a vir.
«*Senhor fremosa, non poss'eu guarir*».] 18

1 Qvadora . mha senhr ueer 2 uiu' 3 ay de⁹ 4 nō 5 direy . uir 6 nō 7 uezes 8
cōse⁹ deseios . cuytādandar 9 q^a doa uir 13 q^anta coyta p^r . leuei 14 eq^anta fam
15 quādoa uir

Repertorios: Tavani (1967): 135,2; d'Heur (1975): 112.

Edición crítica: Michaëlis 393 (1990: I, 774). Edición con notas críticas: CMGP.

Marcas e apostilas: 141 (numeración), *D'una consonantia con tornel* (sobre o inci-pit), *tornel* (na marxe esquerda), ángulo nos vv. 4 e 6 da cobra I e no cuarto verso das cobras II e III.

Notas aos versos: 8. Transmítese hipómetro. Michaëlis estimou como emenda: *con seus desejos, cuitan[do] d'andar*, que non xulgamos satisfactoria. CMGP integrou unha conxunción no inicio do verso e modificou o xerundio en participio: [e] *com seus desejos coitad'andar*. Tendo en conta que tanto *chorar* como *andar* dependen sintacticamente de *fez*, pensamos que a mellor solución consiste en estimar a omisión dunha conxunción e que os relacionaría, dando como resultado *Por quantas vezes m'ela fez chorar / con seus desejos [e] cuitand'andar*, da mesma maneira que Michaëlis, apre-

ciamos que *con seus desejos* é complemento de *chorar*, e encóntrase un exemplo desta construción no célebre descordo de Nuno Eanes Cerceo (*MedDB2* 104,1): «con seus desejos non me veeran / chorar, nen ir triste [...]». Ademais, non xulgamos conveniente intervir na parte final do verso, xa que a perífrase *andar cuitando* é correcta e perfectamente adecuada ao contexto; a construción *andar+xerundio* achega un matiz de continuidade e mesmo a reiteración da acción, o que serve para incidir na duración e persistencia da coita: ‘fíxome chorar cos seus desexos e andar coitando’. 14. Segundo Brea (2008a), o verbo *endurar* rexístrase en 25 textos, a maior parte do xénero de amor; agás don Dinis e algún trobador vinculado á súa corte, os autores deses cantares localízanse no segundo e no terceiro cuarto do séc. XIII, en coordenadas galegas ou castelán-leonesas —aparecendo tamén os nomes de Airas Moniz, Fernan Rodriguez de Calheiros e Nuno Eanes Cerceo—. O significado de *endurar* é ‘sufrir’, ‘soportar’; habitualmente ten por complemento *coita*, *mal* ou, como acontece neste verso, *afán*.

III. *Vi eu donas enclado* (B142, f. 35v, col. b)³

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãoo, a duas donzelas mui fremosas e filhas d’algo assaz que andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar. E dizque se semelhava ùa a outra tanto, que adur poderia omen estremar ùa da outra. E sendo ambas ùu dia folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou-o end’a gra[n]des empuxadas e trouve-o mui mal.

[Pero Velho]

[Paai Soarez]

[I] —Vi eu donas enclado que ja sempre servirei porque ando namorado, pero non vo-las direi, con pavor que delas ei, as[s]i mi an lá castigado.	3 6	[II] —Vós, que es[s]as donas vistes, falaron-vos ren d’amor? Dizede, se as cousistes, qual delas é [a] melhor? Non fostes conhededor, quando as non departistes.	9 12
--	----------------------------	---	-----------------------------

3 Foi publicada nun traballo anterior dedicado ás tenzóns de Paai Soarez de Taveirós (González 2012a); non comportando modificacións na edición do texto, remitimos á anotación aos versos que se encontra nese lugar, así como ás referencias bibliográficas correspondentes ás edicións críticas anteriores.

[III] —Ambas eran-nas melhores que omen pode cousir, brancas eran come flores; 15 mais, por vos eu non mentir, non-nas pudi departir: tanto son boas sen[h]ores! 18	[IV] —Ali perdeste-lo siso quando as fostes veer, ca no falar e no riso 21 poderades conoc[er] qual á melhor parecer, mais fali[u]-vos i o viso. 24
--	--

1 Dy 5 pauos 6 Asy 7 iusts . esas 8 falarõn9 9 consists̄ 10 q^{ts} 11 concheçedor
12 q^{/a}deas . de p^ansts 18 sam . sen^res 21 tano falar 22 conoc 24 falyu9

1 en cellada° 2 ia . senp' . seruirey 3 por q̄ 4 po . nõ . uolas . direy 5 cõ . q̄ . ey
6 mhã 7 Uos . q̄ 8 rem 10 he 11 nõ . fosts̄ 12 nõ 13 Anbas . erã nas melhores
14 q̄ . omẽ 15 brãcas . erã 16 mays . uos . nõ mêtir 17 nõ nas . depart' 18 tãto
19 Aly . pdestelo . syso 20 q^{/a} doas . ueer 21 enorriso 23 q^l . parec' 24 mays .
hyouyso

Repertorios: Tavani (1967): 115,11 e 135,3; d'Heur (1973): 113.

Marcas e apostilas: 142 (numeración), *manicula* á esquerda da *razó*, na marxe superior do folio. Obsérvanse marcas destinadas a corrixir a segmentación versal no interior das cobras II, III e IV.

3. Motivos e retórica das cantigas

As tres cantigas reúnen a particularidade de basearse en temas e motivos tradicionalmente vinculados á materia amorosa. O tema principal do primeiro texto é o amor e a dor do poeta, así como a incomprensión da súa *senhor*. Porén, B140 debe verse na vertente anticortés, xa que se dirixe explicitamente a *dona Maria* —no íncipit e no v. 7—, o que supón a ruptura do obrigado segredo da identidade feminina. No v. 1, a dama é evocada como *mia senhor ben talhada*, caracterización que aparece nalgunhas cantigas de amor e de amigo, mais tamén en varios escarnios e textos «fronteirizos». Desde o punto de vista retórico, sobresaie o uso de distintas técnicas de reiteración, enfatizándose os conceptos *ben* e *mal*, *querer* e *entender*, principalmente no refrán, que se caracteriza por unha repetición case literal do seu primeiro e terceiro verso. Ademais, os dous verbos reaparecen no segundo verso do refrán, que recolle ecos dos vv. 2 e 8, propiciándose unha anáfora pola que se destaca o *ben* dedicado polo trobador. Non é de menor artificio o emprego repetido e equívoco do verbo *entender*. En xeral, a lectura do texto deixa entrever unha armazón retórica estudada e ideada como

un «enredo» de reiteracións, deixando percibir certo gusto de Pero Velho polos xogos léxicos. Esta impresión parece confirmarse ante a técnica disposta na composición seguinte.

B141 é unha cantiga de amor canónica, onde o amator suspirante se pregunta se ha de ser quen de confesar o seu amor e sufrimento a aquela a quen ama. A figura feminina é evocada baixo as fórmulas tradicionais *mia senhor* e *senhor fremosa* (Brea 1990) —engadándose a repetición equívoca *Senhor* do v. 3—. O tópico da coita derivada do amor plásmase a través da declaración *que me non quer leixar d'amor viver*, o verso de refrán *Senhor fremosa, non poss'eu guarir* (que se repite seis veces), e a incorporación de vocabulario asociable á experiencia da dor e da ansiedade: *coita*, *chorar con seus desejos*, *cuitand'andar*, *afan*, *sofrer* e *endurar*. Tamén sobresaie o campo da visión da muller (algo que acontecerá, igualmente, na terceira cantiga), a través da reaparición do verbo *veer* en lugares estratéxicos do texto: *veer* é rimante no incipit e mantén unha en relación de rima derivada con *vir*, rimante do refrán; este último reproducéase no interior do sintagma *quando a vir*, que é eco exacto da expresión que se repite en anáfora nos vv. 9 e 15, incidindo ademais na noción temporal do momento en que o namorado poderá ver a dama. A figura do mederoso que teme confesar o seu amor perfílase a través do verbo *ousar*, reiterado en varios políptotos dentro de estruturas condicionais, e mesmo se pode entender reforzado pola súplica exclamativa *ai, Deus, Senhor!* no v. 3. Aínda en relación ao tópico da *confessio amoris*, participarían as numerosas repeticións do verbo *dicendi*: *dizer* (v. 3) e *direi* (vv. 5, 9, 11, 15 e 17).

A terceira das composicións de Pero Velho, o diálogo que mantén con Paai Soarez, presenta unha clara impronta da ideoloxía cortés, así como fondas coincidencias temáticas coa provenzal *De las serors d'En Guiran* (Silva 1993: 130). A *razó* que precede a tenzón galega detalla que as dúas *filhas-d'algo* se encontraban na *cas dona Maior*, isto é, a corte galega de Rodrigo Gomez de Trastámara, probablemente promotor do trovadorismo desde as décadas iniciais do séc. XIII (Frateschi Vieira 1999; Souto Cabo 2012: 199-206); dise tamén que eran tan semellantes entre si que dificilmente eran distinguibles. Un día, mentres descansaban nun pomar, Pero Velho tratou de conversar con elas pero o porteiro do pazo obrigouno a marchar. Malia este cómico final recoñecido pola rúbrica e que, atendendo á casuística das cantigas de amor, o esperable sería que se loase a unha única *senhor*, no diálogo a exaltación de dúas *donas* dista de estar proposta desde unha xocosidade satírica; por isto, pensamos o cantar talvez respondeu sobre todo a unha finalidade encomiástica. Este obxectivo —honorar a dúas damas da nobreza— parece ser tamén aquel do texto provenzal.

Entre os tópicos principais da tenzón pode apreciarse aquel da superioridade das damas da corte; atendendo a esta intención, Pero Velho evitaría caer na descortesía de dar prioridade a unha sobre a outra, e tratou de levar a cabo un enalzamento de ambas mediante a hipérbole (que se subliña mediante o encabalgamento nos vv. 13-14); a abstracta perfección feminina —habitual das cantigas de amor— matízase lixeiramente neste texto a través do símil *brancas eran come flores*. Este detalle da *descriptio puellae* é moi infrecuente entre os trobadores peninsulares, polo que parece significativo que este motivo da cor branca —que no diálogo empregou Pero Velho (utilizado, así mesmo, na referida tenzón provenzal)—, apareza igualmente na célebre cantiga de Paai Soarez *No mundo non me sei parella*. A estes procedementos destinados a enfatizar a beleza e condición das donas, engádese a reiteración en posición de rima do comparativo *melhor* (vv. 10 e 23) e *melhores* (v. 13), así como a exclamación *tanto son bõas sen[h]ores!* no v. 18. Por outro lado, no discurso de Paai Soarez sobresaie un persistente inquirimento, xa que, exercendo un rol semellante ao dos *cousidores* nas cantigas de amor⁴, trata de coñecer a identidade feminina e as preferencias no corazón do seu interlocutor.

Desde o inicio desta tenzón, incídese na percepción visual, aspecto xa destacado por M. Brea (2008b), como momento en que se estableceu un contacto coas donas, plasmándose mediante a repetición léxica en lugares destacados do discurso, como *Vi eu donas encelado* no incipit e as rimas derivadas *vistes-veer-viso*, *cousistes-cousir*, *departistes-departir*, *conhecedor-poderades conhec[er]*. Por último, sobresaie a falta de apostrófes nos inicios estróficos do diálogo, particularidade que comparte esencialmente con outra peza singular no corpus das tenzóns galego-portuguesas: *Vós que soedes en corte morar* (Brea 2009: 101-103).

4. Estrutura estrófica, métrica e fórmulas de rimas

B140 e *B141* son cantigas de refrán, mentres que *B142* é de mestría —como cabe esperar no molde dialóxico da tenzón—. *B140* consta de dúas cobras de seis versos, os últimos conformantes do refrán. Son versos de longa medida, de 13 e 12 sílabas, combinados ordenadamente: 13'a13'a13'a12'B13'B12'B. Os vv. 1 e 3 de refrán caracterízanse polo paralelismo case literal. O cantar de amor *B141* consta de tres cobras de seis versos decasílabos agudos; o autor serviuse da mesma fórmula de

4 Sobre *miscradores* e *cousidores* na lírica galego-portuguesa, véxase Brea 1992 e 2008b.

rimas que na composición anterior: aaaBBB. Igualmente se aprecia unha coincidencia —neste caso, absoluta— entre os vv. 1 e 3 do refrán⁵.

A tenzón que establece Pero Velho con Paai Soarez caracterízase por apartarse das tendencias formais dos diálogos galego-portugueses (González 2012b): con catro *cobras singulares* de 6 versos heptasílabos, combina ordenadamente rimas graves e agudas segundo a fórmula *ababba* —*a* presenta rimas graves, *b* agudas—.

5. Cabo

A obra de Pero Velho ofrece un potencial ata agora pouco explotado⁶, malia encontrarse entre os primeiros autores reproducidos no cancionero *B*, e remontando ás primeiras épocas do trobadorismo en Galicia⁷. Na breve produción chegada ata nós deste autor, percíbese o uso de esquemas estróficos elaborados e particulares, certo gusto polas técnicas de repetición e a incorporación de xogos léxicos. Recorreu á introdución de elementos que poden verse contrarios á práctica canónica (*B140*) e da súa iniciativa parte unha das que poden considerarse entre as primeiras mostras conservadas de tenzón da escola galego-portuguesa (*B142*), que, en hipótese, puido ser elaborada coa intención de homenaxear a dúas damas presentes na *cas dona Maior*.

-
- 5 O uso de modelos estróficos en que os versos son especialmente longos e os refráns alcanzan os tres versos podería responder a certa inclinación ou gusto non exclusivo deste autor. Así, comprobamos que Paai Soarez utilizou o decasílabo e o esquema de rimas aaaBCC na cantiga *A ren do mundo que melhor queria* (115,2). Nuno Eanes Cerceo tamén usou cobras con refráns de tres versos en *Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo* (104,9), e *Senhor, esta coita, que ei* (104,7). O verso longo reaparece en *Mia senhor fremosa, direi-vus ùa ren* (104,2) de Nuno Eanes Cerceo, co esquema aaBB (segundo os datos tirados da *MedDB2*).
- 6 Un estudo detallado do ciclo, desde o punto de vista temático e formal, no marco da produción dos trobadores contemporáneos intúese frutífero, pois, neste traballo, puidemos xa apreciar algunhas coincidencias (en motivos, expresións lingüísticas, esquemas, fórmulas...) con outros autores da época, como Paai Soarez e Nuno Eanes Cerceo.
- 7 Aínda que dese período quedan puntadas por enfiar, a bibliografía a este respecto está gañando peso e relevancia, especialmente nos últimos anos. Entre outros traballos: Brea 1994, 1997, 2013, aos que se engadirá un próximo traballo pendente de publicación; Frateschi Vieira 1999, Monteagudo 2008 e 2013, Souto Cabo 2012.

Bibliografía

- Brea, M. (1990), «*Dona e senhor nas cantigas de amor*», *Estudios Románicos* 4 (*Homenaje al profesor Luis Rubio*, vol. I), pp. 149-170.
- Brea, M. (1992), «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina* 52, pp. 167-180.
- Brea, M. (1994), «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», in E. Fidalgo, P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 41-56.
- Brea, M. (1997), «Érase unha vez... hai oitocentos anos. As orixes da literatura galega», *Revista Galega do Ensino* 16, pp. 79-89.
- Brea, M. (1999), «De las *vidas y razós* a las rúbricas explicativas», *Estudios Románicos* 11, pp. 35-50.
- Brea, M. (2005), «¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CRPIH, pp. 255-279.
- Brea, M. (2008a), «*Que gran coita d'endurar*. Anotacións sobre o uso lírico de *endurar*», in M. Brea (coord.): *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*. Anexo 63), pp. 167-180.
- Brea, M. (2008b), «'Cousir' en la lírica gallego-portuguesa», in M. Brea (coord.): *Estudos sobre léxico dos trovadores*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*. Anexo 63), pp. 149-165.
- Brea, M. (2009), «*Vós que soedes en corte morar*, un caso singular», in M. Brea (coord.), *Pola mellor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CRPIH, pp. 97-113.
- Brea, M. (2013), «Lírica trovadoresca y relaciones familiares», in C. Alvar *et alii* (coords.), *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 115-127.
- Brea, M. (2014), «Esquemas rimáticos y cantigas de refrán», in P. Canettieri, A. Punzi (eds.), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, 2 t., t. 1, pp. 289-297.
- CMGP = Lopes, G. Videira – M. P. Ferreira *et alii* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa: IEM. FCSH/NOVA. <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. [Data de consulta: 25-5-2015]
- D'Heur, J.-M. (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuses des troubadours galiciens-portugais (XIIIe-XIVe siècles)*. Contribution à l'étude du corpus des troubadours, Liège: Université de Liège.
- DDGM = E. González Seoane (dir.), *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*. Anexo 57), 2006; in RILG: *Recursos integrados da lingua galega*. <http://sli.uvigo.es/RILG>.

- Ferreiro, M. *et alii* (2008), «Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval», in *A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Bahía Edicións, pp. 197-212.
- Frateschi Vieira, Y. (1999), *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Coruña: Laiovento.
- González, D. (2009), «Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa», in F. Brugnolo, F. Gambino (eds.), *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 509-530.
- González, D. (2012a), «As *tensos* de Paai Soarez de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144», *Verba* 39, pp. 245-272.
- González, D. (2012b), «Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio», *Estudios Románicos* 21, pp. 65-78.
- González, D. (2013), «Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmãoo... A manciña indicadora no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)*», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 3, pp. 1-31.
- MedDB2 = M. Brea (dir.), *Base de Datos de la Lírica Profana Galego-Portuguesa* (versión 2.3.3. Agosto de 2012) (accesible en rede: www.cirp.es) (data de consulta: 15/07/2015).
- Michaëlis, C. (1990), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por-*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2 vols. [reimp. ed. Halle A. S.: Max Nemeyer, 1904].
- Monteagudo, H. (2008), *Letras primeiras. O foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Biblioteca Galega, Instituto da Lingua Galega.
- Monteagudo, H. (2013), «Nas orixes da lírica trobadoresca galego-portuguesa», in F. López Alsina *et alii* (coords.), *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 387-437.
- Silva, M. A. Ferreira da (1993), *A Tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*, Lisboa [Memoria de mestrado inédita].
- Souto Cabo, J. A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niteroi: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

Il lessico emotivo nella prosa della *Vita Nuova**

ISABEL GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Introduzione

Nella *Vita Nuova* il lessico emotivo è sempre più presente, anzi, l'emozione-ammirazione di Dante per Beatrice progredisce dalla prima all'ultima visione. Nel capitolo XXIII poesia e prosa, prosa e poesia sono così intrecciati fra di loro, per così dire, che pensando alla morte della Gentilissima, il poeta scrisse:

Così cominciando ad *errare la mia fantasia*, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva *donne andare scapigliate piangendo per via*, maravigliosamente triste, e pareami vedere *lo sole oscurare*, sì che *le stelle si mostravano di colore* ch'elle mi faceano giudicare che *piangessero*; e pareami che *li uccelli volando per l'aria cadessero morti* (XXIII, 5-6)¹.

E che fossero grandissimi *tremoti*, in totale corrispondenza con la poesia:

* Questo contributo è stato svolto nell'ambito del progetto di ricerca della Profssa. Mercedes Brea, *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, finanziato dal Ministero di Economía e Competitività (MINECO), ref. FFI2012-37355.

1 Le citazioni sono dall'edizione Gorni 1996, anche se è molto interessante l'edizione di Barberi 1983.

Poi vide cose dubbitose molte
nel vano imaginare ov'io entrai;
 ed esser mi pareo non so in qual loco,
 e veder *donne andar per via disciolte*
qual lagrimando e qual traendo guai
 Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella,
 e *pianger elli ed ella;*
cader li augelli volando per l'are,
 e *la terra tremare;*
 (XXIII, 43-52)

Dunque, l'espressione dell'emozione non è esclusiva solo della poesia, ma appartiene anche alla prosa e, soprattutto, a un tipo di prosa come quella della *Vita Nuova*, in cui la presenza del lessico emotivo è costante. Infatti, nella prosa dell'opera dantesca si osservano, a volte, gli stessi elementi «poetici» che caratterizzano la poesia seppur privi, come è prevedibile, degli elementi formali che caratterizzano il verso.

Nell'opera amorosa di Dante la prosa non serve solo da tessuto connettivo ma ha anche un valore proprio e stilistico, oltre a permetterne, come vedremo, uno svolgimento simile a quello poetico. Nel *prosimetrum* dantesco c'è una novità: il poeta introduce la prosa per commentare le poesie, elemento assente in quello classico, privo di esegesi, il che indica che la prosa determina la valutazione dell'intera opera, perché introduce un elemento nuovo che, senza dubbio, conferisce all'opera una dignità superiore e ne chiarisce il vero significato. E se la poesia può avere una entità in sé, senza l'appoggio di ulteriori fattori, senza l'esegesi delle prose, le poesie sarebbero come tante altre di Dante, per esempio quelle non inserite, per decisione dell'autore stesso, nella *Vita Nuova*.

Non c'è dubbio che la poesia abbia una maggiore libertà espressiva, ma la prosa manifesta la ragione del poema, ne spiega la causa —ci sono un buon numero di prose che nascono da e per la poesia—, chiarendone il motivo e adornandola di figure retoriche che spiegano il rapporto tra l'una e l'altra; dunque, con la *Vita Nuova*, ci troviamo di fronte a un *prosimetrum* in cui le due funzioni sono parallele: la poesia esprime il sentimento e la prosa lo chiarisce, proprio perché Dante aspira e riesce a comporre un'opera equilibrata, in cui poesia e prosa sono complementari. Il poeta vuole, con la prosa, illuminare quello che si nasconde sotto la poesia, quindi tutte e due, poesia e prosa, fanno del *prosimetrum* un insieme di elementi che risultano esplicativi e, all'uso medievale, chiarificatori e anche didattici. Nel caso di Dante —e questa è una vera

novità— si aggiunge l'esegesi. D'altra parte, quando la poesia è stata rimodellata sulla prosa, il parallelismo e l'equilibrio sono ancora maggiori.

Il nostro principale obiettivo sarà l'analisi del lessico dell'affettività nella prosa letteraria della *Vita Nuova*, chiaro precedente del *Filocolo*, la *Fiammetta*, l'*Arcadia*, ecc., che ci permetterà di condurre una ricerca sulle analogie e sulle differenze tra l'uso delle emozioni all'interno dei due generi del *prosimetrum* dantesco². Dunque, la funzione della prosa nella *Vita Nuova* è doppia: strumentale, esterna, per introdurre le poesie e presentare i motivi che l'hanno prodotto, e sentimentale, interna, per stabilire la catena dei fatti, la linea argomentativa (Manni 2013: 71).

Inoltre, il fatto che la *Vita Nuova* sia un *prosimetrum* indica chiaramente come Dante attribuisca anche alla prosa una certa importanza, sebbene, anche recentemente, lo studio della prosa sia stato leggermente trascurato, rispetto a quanto è successo per la poesia.

Anche per la prosa, come è successo per la poesia, è necessario chiedersi, in primo luogo, che cosa sia un'emozione, o meglio che cosa intendiamo per emozione, o meglio ancora, quali termini utilizzi Dante per l'espressione del lessico emotivo: dolore, angoscia, tristezza, allegria, gioia, desiderio, paura, ecc.

La frontiera tra emozione e sentimento è molto labile. Infatti, se consultiamo le definizioni dei diversi dizionari, possiamo concludere che l'emozione è uno stato d'animo molto intenso causato da gioia o tristezza (paura o dolore, ecc), caratterizzato da una lieve alterazione fisica o psichica, e talvolta accompagnato da determinate scosse somatiche (Antonelli 2011). L'emozione può avere diversi gradi di intensità, può essere perfino temporanea. Naturalmente, quando ci emozioniamo, abbiamo un interesse in quello che sta accadendo e ne partecipiamo (Camps 2011).

Sia nella prosa che nella poesia è quasi tanto importante quello che Dante tace come quello che dice, basti pensare al momento in cui il poeta ritiene opportuno tacere e non comporre più versi (Gorni 1996: 85). Questo è il proposito programmatico per il futuro: non «dire» altro perché gli pare di avere detto a sufficienza nei tre sonetti precedenti, tanto da decidere di comporre materia «più nobile» per la *Gentilissima*: «credendomi *tacere* e non dire più però che mi pareva di me assai avere manifestato, avvegna che sempre poi *tacesse* di dire a lei, a me convenne ripigliare materia nuova e più nobile che la passata» (XVII, 1-2).

2 Mi permetto di fare riferimento al mio studio González 2015. Speriamo che presto veda la luce il mio lavoro sull'analisi comparativa tra la poesia e la prosa dell'opera poetica di Dante.

L'emozione nella prosa della *Vita Nuova*

Le emozioni del poeta sono molto forti e intense quando, prima o dopo aver scritto una prosa in concreto —in genere per spiegare la poesia—, Dante, pensa, riflette e, infine, tace; risultato di questo silenzio saranno le poesie e anche le prose che gli permetteranno di «sfogare la mente». Non possiamo dimenticare che, come è stato osservato, le prose sono anche un'esegesi, e sono perciò importantissime per conoscere l'intenzione e il sentimento del poeta. Lo studio della prosa è, a nostro avviso, molto interessante per avvicinarci ancor di più alle emozioni del poeta, abbracciando così l'intero *prosimetrum*. La *Vita Nuova* è «fervida e passionata» dunque, piena di emozioni manifestate attraverso una grande varietà di lessico emotivo, rispetto al *Convivio*, opera «temperata e virile».

L'esperienza dantesca di un amore idealizzato, come quello che egli prova per Beatrice, passa attraverso differenti emozioni, a seconda delle sue diverse fasi amorose. Il poeta stesso riconosce la grande varietà di sentimenti e di pensieri che gli produce l'amore, a volte contrastanti: i suoi pensieri vanno dall'allegria alla tristezza, dalla tenerezza al dolore, proprio perché in alcuni casi desidera essere dominato dall'Amore (con *a* maiuscola), un amore intellettuale, perfetto, di salvezza, che occupa tutto il suo essere, e, in altri, afferma che sarebbe folle lasciarsi trascinare dalla passione, senza l'intervento della ragione:

Appresso di questa soprascritta visione, avendo già dette le parole che Amore m'avea imposte a dire, mi cominciaro *molti e diversi pensamenti a combattere ed a tentare, ciascuno quasi indefensibilmente*, tra li quali pensamenti *quattro* mi pareva che ingombrassero più lo riposo de la vita. *L'uno* de li quali era questo: buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose. *L'altro* era questo: non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più gravi e dolorosi punti li conviene passare. *L'altro* era questo: lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi sèguitino le nominate cose, sì come è scritto: *Nomina sunt consequentia rerum*. *Lo quarto* era questo: la donna per cui Amore ti stringe così, non è come l'altre donne, che leggermente si muova dal suo cuore. *E ciascuno mi combattea tanto, che mi faceva stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada*; e se io pensava di volere cercare una comune via di costoro, cioè là ove tutti s'accordassero, questa era via molto inimica verso me, cioè di chiamare e di mettermi ne le braccia de la Pietà (XIII, 1-7).

Analizziamo in modo più dettagliato i diversi sentimenti che Dante manifesta lungo la prosa della *Vita Nuova*.

Fra i SENTIMENTI NEGATIVI, il più frequente è il dolore (la morte è sempre dolorosa per familiari e amici), in questo caso si tratta della morte del padre di Beatrice: «Onde con ciò si acosa che cotale partire sia *doloroso* [...] manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di *dolore*» (XXII, 2-3), con reminiscenze cavalcantiane:

Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia trestizia, pensai di volere disfogarla con alquante parole *dolorose*; e però propuosi di fare una canzone, ne la quale piangendo ragionassi di lei, per cui tanto *dolore* era fatto distruggitore de l'anima mia; (XXXI, 1). Appresso ciò non molti di passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negò la morte a sé, colui che era stato genitore di tanta meraviglia quanta si vedea ch'era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a la gloria eternale se ne gio veracemente. Onde, con ciò sia cosa che cotale partire sia *doloroso* a coloro che rimangono e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì intima amistade come da buon padre a buon figliuolo e da buon figliuolo a buon padre; e questa donna fosse in altissimo grado di bontade, e lo suo padre, sì come da molti si crede e vero è, fosse bono in alto grado; manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di *dolore* (XXII, 1-2).

La *Vita Nuova* è puro dolore per la morte della *Gentilissima*, evento dopo il quale nulla sarà uguale per il poeta, e i suoi pensieri sono così dolorosi che, parecchie volte, lo conducono alla più terribile angoscia e all'afflizione. Il dolore e la sofferenza sono così intensi che i termini usati da Dante per esprimere dolore, sofferenza fisica e psicologica sono molti e diversi fra di loro: *angoscia*, *sbigottimento*, *disconforto*, ecc:

E tutto che io fosse a la mia compagnia di molti quanto a la vista, l'andare mi dispiacea sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l'*angoscia* che lo cuore sentia (IX, 2) [...] apparve come peregrino leggermente vestito e di vili drappi. Elli mi pareva *disbigottito* (IX, 4). perché io, quasi *sbigottito* de la bella difesa, che m'era venuta meno, assai me ne *disconfortai* (VII, 1).

Anche i lamenti sono particolarmente abbondanti. Un amico di Beatrice gli chiede di fargli un sonetto, Dante lo ascolta, ma non è soddisfatto perché lo trova troppo semplice, e allora, prima di darglielo, scrive due stanze per canzone, una per l'amico di Beatrice e l'altra per se stesso:

La canzone comincia: Quantunque volte, e ha due parti: ne l'una, cioè ne la prima stanza, si *lamenta* questo mio caro e distretto a lei; ne la seconda mi *lamento* io, cioè

ne l'altra stanza, che comincia *E' si raccoglie ne li miei*. E così appare che in questa canzone si *lamentano* due persone, l'una de le quali si *lamenta* come frate, l'altra come servo (XXXIII, 4).

Quando il poeta, dopo la partenza della donna amata dalla città, desidera comporre una *lamentanza*, affinché la gente non pensi che si lamenta poco, scrive allora il sonetto *O voi che per la via d'Amor passate*, con la spiegazione precedente:

E pensando che se la sua partita io non parlasse alquanto dolorosamente, le persone sarebbero accorte più tosto de lo mio nascondere, propuosi di farne alcuna *lamentanza* in un sonetto (VII, 2).

Un altro sentimento negativo è la tristezza e i suoi derivati (*trista, triste, tristizia*), molto presenti nella *Vita Nuova* —non è necessario spiegare il motivo—: il poeta non può nemmeno immaginare che, dopo la morte della sua amata, vi sia qualcuno che non senta dolore e tristezza, come lui la prova:

E con ciò sia cosa che, secondo l'usanza de la sopradetta cittade, donne con donne e uomini con uomini s'adunino a cotale *tristizia*, molte donne s'adunaro colà dove questa Beatrice piangea pietosamente: onde io veggendo ritornare alquante donne da lei, udio dicere loro parole di questa Gentilissima, com'ella si lamentava; tra le quali parole udio che diceano: «Certo ella piange sì, che quale la mirasse dovrebbe morire di pietade». Allora trapassarò queste donne; ed io rimasi in tanta *tristizia*, che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia (XXII, 3-4).

Per forza si deve includere qui il sentimento del *gabbo*, tipico del linguaggio poetico, che passa alla prosa come *gabbare* 'schernire':

Io dico che molte di queste donne, accorgendosi della mia trasfigurazione [all'avista di Beatrice], si cominciaro a maravigliare, e ragionando *si gabbavano* di me con questa gentilissima (XIV, 7).

Subito dopo il poeta scrive il sonetto che comincia *Con l'altre donne mia vista gabbate*'.

Per quanto riguarda gli ELEMENTI POSITIVI, i più produttivi sono l'allegria, la letizia, la leggiadria e la dolcezza:

Questa Gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via le persone correano a vedere lei; onde mirabile *letizia* me ne giungea (XXVI, 1).

Queste parole io ripuosi ne la mente con grande *letizia*, pensanso di prenderle per mio cominciamento; (XIX, 3).

La donna che m'avea chiamato era donna di molto *leggiadro* parlare (XVIII, 2).

L'ora che lo suo *dolcissimo* salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei occhi, presi tanta *dolcezza*, che come inebriato mi partio da la gente (III, 2).

Come ci si doveva aspettare, l'opera è particolarmente ricca di elementi retorici. Sia nella prosa poetica, sia nella poesia si trovano molti *signa* e *argumenta Amoris* (*piangere, sospirare, lagrimare* e via dicendo, numerosissimi): si tratta, del resto, di una presenza scontata, perché stiamo parlando del lessico emotivo amoroso e quindi, gli effetti che produce l'amore sono molto evidenti o si sentono anche se non lo sono. Nell'ambito dei *signa* chiarissimi, uno dei più evidenti è la traccia che lascia l'Amore, l'insegna, l'impronta, il segno, la testimonianza che Dante portava sul viso e quindi non si poteva nascondere:

L'anima era tutta data nel pensare di questa Gentilissima, onde io divenni in picciolo tempo poi di sì fraile e debole condizione, che a molti amici *pesava de la mia vista*; e molti pieni d'invidia già si procacciavano di sapere di me quello che io voleva del tutto celare ad altrui [...] Dicea d'Amore, però che io *portava nel viso tante de le sue insegne*, che questo non si potea ricovrire (IV, 2).

Avvenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, si si faceva d'una vista pietosa e d'un *colore palido quasi come d'amore* (XXXVI, 1).

Allora, ricordandomi che già l'avea veduta fare compagnia a quella Gentilissima, non poteo sostenere alquante *lagrime*; anzi *piangendo* mi propuosi di dicere alquante parole de la sua morte (VIII, 2).

Per questo recchimento de' *sospiri* si raccese lo sollenato *lagrimare* in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur *piangere*; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del *pianto*, dintorno loro si faceva uno colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva (XXXIX, 4-5).

E partitome da lui, mi ritornai ne la camera de le *lagrime*; ne la quale *piangendo* e vergognandomi fra me stesso dicea... (XIV, 9).

Allora [dopo la visione della morte di Beatrice] cominciai a *piangere* molto pietosamente; e non solamente *piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime* (XXIII, 6-7),

Si può anche piangere con la immaginazione o spargere vere e proprie lacrime: «Ne alcuno era lo quale potesse mirare lei, che nel principio nol convenisse sospirare» (XXVI, 3-4).

Oltre ai pianti, ai sospiri e alle lacrime, sono molto fecondi altri *signa* particolarmente visibili: il tremore, il saluto e il cambiamento di aspetto o di colore

(González 2000: 74-79). Il tremore è molto cavalcantiano, specificamente il tremore del cuore, e poi in tutto il corpo, che è quanto sente Dante quando intuisce la presenza di Beatrice:

En el fine del mio proponimento mi pare sentiré uno mirabile *tremore* incominciare nel mio petto dalla sinistra parte e distendersi di súbito per tute le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente ad una pintura la quale circondava questa magione (XIV, 4).

In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a *tremare* così fortemente, che apparìa ne li menimi polsi orribilmente; e *tremando* disse queste parole (II, 4).

Quando la *Gentilissima* saluta Dante, gli pare di vedere la beatitudine in tutta la sua ampiezza, in tutta l'estasi, in «tutti li termini della beatitudine»:

E passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia,...*mi saluto e* molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti i termini de la beatitudine (III, 1).

In caso contrario, quando Beatrice gli nega il saluto, «ne lo quale stava tutta la mia beatitudine» (X, 2) la sofferenza è tale che il poeta decide non pensare mai in nessun'altra donna che non fosse Beatrice:

Quella Gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le virtudi-ni, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo *salutare*, ne lo quale stava tutta la mia beatitudine (X, 2).

I sintomi e gli effetti del saluto di Beatrice sono miracolosi non solo per Dante, ma anche per i *Fedeli'Amore* e perfino per qualsiasi uomo: «E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo *saluto*» (XXVI, 1).

Un altro *signum* impossibile da nascondere, è il cambiamento di colore (del viso), oppure l'alterazione dell'aspetto, come quella trasfigurazione di Dante dinnanzi alla beffa di Beatrice:

E in questo pianto stando, propuosi di dire parole, ne le quali, parlando a lei significasse la cagione del mio *trasfiguramento* (XIV, 10).

Altre [donne] dipoi diceano di me: «Vedi questi che non pare esso, tal'è *divenuto!*» (XXII, 6-7).

Parlando di *argumenta*, ce ne sono parecchi, perché il poeta sente molto profondamente dentro il cuore; la vergogna non si vede, ma i sospiri che ne nascono, sono chiaramente visibili: «E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei sì con tutto lo *vergognoso cuore*, che li sospiri manifestavano ciò molte volte;» (XXXIX, 3).

Conclusioni

La prosa della *Vita Nuova* serve a Dante per ragionare d'Amore perché al poeta fiorentino aggrada pensare, riflettere: «E quando ei *pensato* alquanto di lei, ed io ritornai *pensando* alla mia debilitata vita» (XXIII, 3); in un certo senso, la prosa completa la poesia e, a volte, come nel caso seguente, dopo aver pianto molto, non trova altro modo di sfogarsi che spiegare i suoi sentimenti attraverso la prosa poetica: «Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo *lagrimato*, e tanto *affaticati* erano che non poteano *disfogare* la mia *tristizia*, pensai di volere *disfogarla* con alquante parole *dolorose*» (XXXI, 1). E poi una canzone, *Li occhi dolenti per pietà del core*, naturalmente di argomento doloroso.

Dante è anzitutto poeta e fa scaturire anche poesia dalla prosa, perciò parliamo di prosa poetica, con il compito di aprire la ragione che è sottesa alla poesia (Manni 2013: 31); ragiona in sogno con Amore, che gli consiglia di scrivere versi; in questo caso Dante decide di comporre la ballata *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore*, intermediaria fra il poeta e Beatrice:

E però cominciai allora con lui a *ragionare* de la salute la quale mi fue negata, e domandailo de la cagione; onde in questa guisa da lui mi fue risposto: «Quella nostra Beatrice udio da certe persone di te *ragionando* [...] non degnò salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa (XII, 6-7).

Non è prosa poetica quella che Dante, dopo avere parlato del potere beatificante del saluto de Beatrice, aggiunge? «dico che poi che la mia *beatitudine* mi fue negata, mi giunse tanto *dolore*, che, partito me da le genti, in solinga parte andai a *bagnare la terra d'amarissime lagrime*» (XII, 1-2). Certamente lo è.

Con questa premessa, c'era da supporre che il lessico emotivo della prosa fosse simile a quello della poesia, con gli stessi campi semantici: *tristitia* (dolore, angoscia...), *laetitia*, meno fertile (*letizia, leggiadria, dolcezza, allegrezza...*), fra l'altro perché stiamo parlando di un'opera «fervida e passionata» *Convivio* (1 I 16) e quindi,

piena di emozioni e sentimenti³. Non mancano neppure i *signa* (*il tremore*, di chiare reminiscenze cavalcantiane, *il pianto*, *il sospiro*, *il cambiamento di colore...*), né tantomeno gli *argumenta* (*la vergogna*, *il vergognoso cuore*), alle volte, uno dopo l'altro: (*piangere con la vergogna...*).

La prosa è colma di emozioni che Dante esprime con un abbondante lessico emotivo. Forse l'esempio migliore si riscontra nel capitolo XXIII: nella canzone *Donna pietosa e di novella etade*, si trovano circa una cinquantina di voci 'emotive' e, nella prosa, una trentina di termini legati all'emotività, caratterizzati da un'ampia gamma di sfumature. Non c'è dubbio, la *Vita Nuova* è una grande emozione, dal primo all'ultimo capitolo, dal primo componimento all'ultima prosa.

Bibliografia

- Antonelli, R. et alii (2011), *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma: Grafica Editrice Romana.
- Bàrberi Squarotti, G (1983), *Dante Alighieri. Vita Nuova*, Torino: UTET.
- Camps, V. (2011), *El gobierno de las emociones*, Barcelona: Herder.
- Colombo, M. (1996) (a cura di), *Dante Alighieri. Vita Nuova*, Premessa di Maria Corti, Milano: Feltrinelli.
- Díaz Marroquín, L. (2008), *La retórica de los afectos*, Kassel: Reichenberger.
- Galati, D. – B. Sini (1998), «Les mots pour dire les émotions: recherche sur la structure du lexique émotionnel italien», *Revue de sémantique et pragmatique* 4, pp. 13-30.
- González, I. (2000), *Dante Alighieri. Vita Nuova (nueva lectura)*, Madrid: Palas Atenea.
- González, I. (2015), «La expresión de las emociones en la(s) poesía(s) de la *Vita Nuova*», in M. Brea (ed.), *A expresión das emocións na lírica románica medieval*, Alessandria: Ed. dell'Orso, pp. 143-160.
- Gorni, G. (1996), *Dante Alighieri. Vita Nuova*, Torino: Einaudi.
- Manni, P. (2013), *La lingua di Dante*, Bologna: Il Mulino, 2013.
- Vallone, A. (1996), «La prosa poetica della «Vita Nuova»», in *Analisi stilistica*, Milano: Feltrinelli, pp. 207-49.

3 Sarebbe molto interessante lo studio delle diverse famiglie lessicali e dei loro valori in funzione del contesto e dei motivi per i quali Dante privilegia l'una o l'altra.

Algúns problemas verbo do uso de *etc.* en galego

MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Hoxe cando enumeramos unha serie de cousas que é moi longa ou proliza adoitamos rematala con *etcétera*, que escribimos abreviadamente *etc.*, e que ten o significado de ‘e outras cousas’, ‘e outros’ ou ‘e así sucesivamente’. Aínda que se trata dun elemento lingüístico que presenta unha altísima frecuencia na maioría das linguas occidentais, o seu uso (tanto o da forma plena coma o da abreviada) non está totalmente exento de dificultades de diverso tipo: dificultades ortográficas, dificultades fónicas, dificultades semánticas e dificultades tipográficas. Trataremos de ver algún dos problemas que adoita presentar o uso de *etcétera* e *etc.*

1. A expresión latina

Etc. é unha abreviatura da expresión latina *ET CETERA*, formada pola preposición *ET* e o pronome *CETERUS*, na súa forma de acusativo neutro plural *CETERA*. Significaba «e as demais cousas», «e o demais», e en latín era un calco da expresión grega *kai tà ἕτερα*. A forma habitual en latín do pronome era *CETERUS*, aínda que tamén se utilizaba a grafía *CAETERUS*. Documentábase tamén outra variante, *COETERUS*, que é moi tardía e debe ser evitada por ser froito da confusión de ligaduras entre *æ* en itálica e *œ* pola similitude de ambas.

2. A adaptación fonética e gráfica

Aínda que a expresión latina ET CETERA OU ET CAETERA se pronunciaba /et'ketera/, as distintas linguas fórona adaptando progresivamente á súa fonética: inglés *et cetera* (abreviado *etc.* ou *&c.*) /et'setərə/; francés *et caetera*, *et cetera* ou *et cétéra* (abreviado *etc.*) /ɛtsete'ka/ ou /ɛtsete'ka/; italiano *et cetera* ou *eccetera* (abreviado *ecc.*, máis usual *ca etc.*) /e'tʃɛtɛra/; español *etcétera* (abreviado *etc.*) /et'θetɛra/; catalán, portugués *et cetera* (abreviado *etc.*) /et'setɛra/.

A adaptación fonética e gráfica do galego estándar actual é *etcétera* (abreviado *etc.*) /et'θetɛra/. Pero ao longo da historia do galego moderno houbo moi diversas adaptacións gráficas que respondían á representación de realizacións populares, nuns casos, e de hiperenxebrismos noutros casos. Documentamos, á parte da forma estándar *etcétera*, as seguintes representacións gráficas:

- *esetra*, forma con seseo e con síncopa da vogal postónica. Esta variante documéntase por primeira vez en 1836, na Segunda Tertulia de Picaños (Mariño 2008: 361).
- *etcétera*, variante da forma culta *etcétera*, con epéntese de *e* entre os dous elementos do grupo consonántico *tc*, aparece documentada por primeira vez en Vidal Rodríguez (1920: 56).
- *edcétera*, forma con epéntese de *e* e sonorización do *t* da conxunción *et*. Documentada por primeira vez en J. M. Pintos (1858: 217), e posteriormente en Portela Pérez (1882: 12), cinco veces en *O Galiciano* no 1886, e en Lois Estévez (1894: 60).
- *edecetra*, a mesma forma anterior, pero con síncopa do *e* postónico, utilizada como substantivo en xénero feminino por Pintos (1858: 217). Unha lixeira variante gráfica, *edecétra*, encontrámola en *A Tía Catuxa* (1889: nº 2, 7).
- *eccétera*, variante con asimilación do *t* de *et* ao *c* inicial de *cétera*, documentada por primeira vez en Fernández Morales (1861: 308).
- *ecétera*, a mesma variante anterior con simplificación do grupo *cc* en *c*, documentada por primeira vez en *O Tío Marcos da Portela* (1877: 216), e acreditada tamén por Vaamonde (1897: 911).
- *etcetra*, realización moi próxima á forma culta *et cétera*, con síncopa da vogal postónica, documentada por primeira vez en *O Tío Pepe* (1913: nº 1, p. 6).

- *ecetra*, a mesma forma anterior con simplificación do grupo *tc* en *c*, documentada en Marcial Valladares (1880: 403) e poucos anos despois en *O Galiciano* (parola 68, 1-1-1886, p. 4).
- *acétera*, deformación de *ecétera* co cambio frecuente na lingua vulgar e *e-* en *a-* (cfr., por ex., *Hanrique* por *Henrique* ou *Alisa* por *Elisa*), documentada en *A Tía Catuxa* (1891: nº 13, p. 2).
- *adecétera*, alteración de *edecétera*, co cambio xa visto de *e-* en *a-*, documentada por primeira vez en J. Valcarce Ocampo (1901: 39).
- *eicétera*, variante curiosa con vocalización do primeiro elemento do grupo consonántico *tc* en *ic*. Este tipo de vocalizacións é típico dos hipergaleguismos da lingua de finais do XIX e primeiras décadas do XX. Documentada en Rivero – T. Sestelo (1919: 6).
- *eicetra*, a mesma forma anterior con síncope da vogal postónica. A forma *eicetra* aparece documentada por primeira vez en *A Tía Catuxa* (1891: nº 17, 3100) e, xa no séc. XX encontrámola en *A Nosa Terra* (1917: nº 18, 6) e en Johan Vilanova (1934: 32).

3. As abreviaturas

En todas as linguas é máis frecuente a utilización da abreviatura *ca* a da forma plena. A maioría das linguas utilizan a abreviatura *etc.*, tal ocorre no francés, no catalán, no castelán, no portugués ou no galego. O inglés utiliza *etc.*, ao lado de *&c.* O italiano, aínda que tamén coñece a forma *etc.*, prefire *ecc.*, máis acorde coa forma plena usual *eccetera*. Pero antigamente a maioría das linguas, mesmo aquelas das que este uso desapareceu totalmente na actualidade, tamén coñecían a representación da abreviatura co *et* ou «*e* comercial» *&c*; logograma resultado da ligadura dos dous grafemas que integran a forma latina *et*: *&cetera* ou *&c.*, onde o signo *&* equivalía a *et* e o *c* substituíu o *cetera*¹.

No galego moderno a abreviatura usual foi sempre *etc.*, aínda que houbo algunha outra alternativa popularizante que non chegou a callar, como o *etr. etr.*, que atopamos en *O Tío Pepe* (1913: nº 4, p. 5).

1 Na edición de 1869 do DRAE (s.v. *etcétera*) inda se podía ler: «Escríbese comunmente con esta cifra: *&c.*, que también se llama así, ó con esta abreviatura: *etc.*».

4. A abreviatura debe escribirse sempre seguida de punto

As abreviaturas, a diferenza das siglas ou dos símbolos das unidades do sistema internacional de medidas, finalizan sempre cun punto, que é precisamente un indicador de que se trata dunha forma abreviada. Polo tanto, *etc.* debe levar sempre un punto ao final, e non é correcto escribir **Etc é a abreviatura de etcétera*, uso que se documenta con certa frecuencia. Debe utilizarse o punto mesmo cando se trata dun lema que encabeza un artigo dun dicionario, tal como pode verse, por ex., no *Collins English Dictionary*:

etc.

abbreviation

1. et cetera²

Só hai un caso particular en que non se segue esta regra. Cando vai ao final dun parágrafo e seguido dun punto (ben sexa punto seguido ou punto e á parte) abonda coa utilización dun único punto. Polo tanto debemos evitar: **estudamos as plantas froiteiras: ameixeiras, cerdeiras, maceiras etc.*

5. Debe ir ou non precedida de coma?

Aínda que a maioría dos usuarios utiliza a coma diante desta abreviatura, e ese vén sendo o uso máis habitual non só na lingua galega, senón tamén na maioría das linguas da nosa contorna³, non por iso debemos de deixar de considerar este hábito como abusivo e carente de lóxica lingüística. *Etc.*, que significa ‘e outras cousas’, é sempre o elemento final dunha serie. Do mesmo xeito que non debemos poñer coma

2 *Collins English* 2012 (accesible en <http://dictionary.reference.com/browse/etc>, consulta realizada o 12/10/2015).

3 O *Diccionario panhispánico de dudas* (s.v. *etcétera*) recomenda explicitamente o uso da coma, e dinos: «*etcétera*. Procedente de la expresión latina ET CETERA (literalmente ‘y el resto, y las demás cosas’), se usa en español para cerrar enumeraciones incompletas. En la escritura va siempre precedida de una coma y se emplea frecuentemente en su forma abreviada *etc.* (y no *ect.*): «Pero antes quiero decir quién soy yo, de qué me ocupo, etcétera» (Sábado Héroes [Arg. 1961]); «Exposición a medicamentos: clorpromazina, quinidina, antibióticos, etc.» (Conte Manifestaciones [Chile 1994]). Como sustantivo masculino, admite calificativos y tiene forma de plural: «Las efigies atormentadas de Paganini, Dante, Virgilio, Chopin, Don Juan e infinitos etcéteras» (Mujica Escarabajo [Arg. 1982]).»

antes da conxunción *e* cando esta liga o último termo dunha enumeración, tampouco o debemos facer cando este último elemento é *etcétera* ou *etc.* Así como escribimos *fun ao supermercado e merquei grelos, pexegos, auga e leite*, onde o último elemento da serie «e leite» non vai precedido de coma, do mesmo xeito debemos escribir *fun ao supermercado e merquei grelos, pexegos, auga e demais cousas* e, xa que logo, tamén *fun ao supermercado e merquei grelos, pexegos, auga etcétera* (ou a súa forma abreviada *etc.*), porque o "etcétera" ou "etc" é exactamente o mesmo ca *e demais cousas*, só que dito en latín.

6. Usos abusivos en canto ao significado

Etcétera é unha voz coa que se substitúe a parte final dunha enumeración ou exposición, ou que se usa para interromper o discurso indicando que nel se omite o que queda por dicir. As enumeracións ou exposicións poden referirse a elementos de moi distinto tipo: minerais, vexetais, animais non humanos, animais humanos, obxectos e, en xeral, calquera ente físico ou mental.

Hai lingüistas que consideran que *etcétera* e a súa abreviatura *etc.* non deben ser empregadas cando se trata de series que fan referencia a persoas, porque o seu significado propio é «e demais cousas», e as persoas non son cousas. Por iso aconsellan evitar o seu uso en casos coma: *na comida estiveron os doce irmáns: Estrela, Manuel, Antonio, Carme etc.* Nestes exemplos *etc.* débese substituír por «e os outros» ou «e os demais», polos puntos suspensivos, ou pola expresión latina *et alii*, que se pode abreviar en *et al.*

A pesar de que este emprego poida ser considerado semanticamente abusivo, a realidade é que está presente en toda a tradición do galego moderno, xa desde os seus inicios, como pode verse nos exemplos seguintes:

- chegaban frades, cregos, señoras, nenos, etc. (Fernández y Neira 1810: 10).
- e outros chorando polos pais, hermanos, etc. (Fernández y Neira 1810: 33).
- tamén Xil Taboada que menos non era Guerreiro e Torrado Rodríguez ecetra (De la Iglesia 1867: 232).
- Tío Andrés, Xan, un rapaz, labregas, soldados, etc. (Armada Teixeira 1886: 16).
- ó xastre, ó zapateiro, ó panadeiro, ó cortador, etcétera (*O Galiciano* 1886, parola 101: 3).

7. Debe evitarse seguida ou precedida de puntos suspensivos

Os puntos suspensivos poden aparecer utilizados con moitos valores: existencia no discurso dunha pausa transitoria que expresa dúbida, temor ou suspenso; interrupción dun discurso cun final que se dá por coñecido polo interlocutor; evitar repetir a cita completa do título dunha obra; evitar por pudor a expresión dunha palabra malsoante (*era un fillo de p...*); deixar un enunciado incompleto e en suspenso (*mallaron nel canto puideron, o sangue cubríalle a cara... Quero borrar canto máis antes esas imaxes*); indicar a supresión dunha palabra ou dun fragmento nunha cita, ás veces entre corchetes ou entre parénteses...

Pero con moita frecuencia os puntos suspensivos aparecen ao final de enumeracións abertas ou incompletas: *visitou todos os museos da cidade: o de Arte contemporánea, o Museo do Pobo Galego, o das Peregrinacións...* Neste caso os puntos suspensivos teñen exactamente o mesmo valor que ten *etcétera*, e isto explica que ás veces na escritura atopemos a utilización conxunta de «etc.» e dos puntos suspensivos: *Foi un ano de moitos gastos, porque tivemos que amañar os baños, o chan da cociña, as portas, as ventás etc....* Estes casos de uso dos puntos suspensivos acompañando *etcétera* ou a súa abreviatura *etc.* aparecen documentados xa desde antigo dentro do galego moderno, con distinta orde na presentación dos dous elementos.

Unha veces os puntos suspensivos van a continuación de *etcétera*: *Nos catro lados tiña esculpidos varios animais, aves, cadrúpedos, etc ..., en fin, parecía unha hestoria natural* (López Ferreiro 1905: 79).

Outras veces os puntos suspensivos van en primeiro lugar: *Os exipcios tiñan moitos distes contr'os leós, contr'as serpes ... etc. (Nós 1927: nº 40, 17).*

E non faltan casos de utilización dos puntos suspensivos antecedendo e seguindo un *etcétera*: *Qué novidades tan vellas!... «Xigantes e pelengríns... edecétera... edecétera...»* (Lois Estevez 1894: 60).

Precisamente por tratarse de dous recursos para expresar practicamente o mesmo significado debe evitarse, por redundante, a aparición conxunta de *etc.* e os puntos suspensivos. Debe escollerse entre un ou outro.

8. Debe ir precedido de polo menos dous elementos

A utilización de *etcétera* necesita de polo menos dous elementos precedentes, aínda que non falta documentación de casos en que isto non se cumpre, como este

exemplo de Fernández y Morales (1861: 308): *solamentes qu'os qu'á entrada ofrecían liño, eccétera, os cuartos deixaban á salida.*

Este uso é correcto cando se utiliza para indicar a parte que se omite dun retrouso dun poema ou dunha canción que xa se coñece ou que xa foi expresada anteriormente, tal como acontece, por exemplo, neste texto de Cernadas y Castro (1780: 181):

- 1 . Diz , que xa vén por camiño, o noso Rei, Dios
o traia, porque, según nos din todos, é lindo, como unha prata .
Talalala, talalele, talalila, talalala
Talalala, talalele, talalila, talalala.
- 2 . Cando era aínda mociño, contan que xa non paraba sinón co os
seus españoles, ben haia súa Nai, ben haia.
Talalala, etc.
- 3 . Cando se foi para Naples, no coración nos levaba , que como
acó se criou, ; tíñanos lei: miña alma!
Talalala, etc.
- 4 . Diz que alá de dous Gallegos fixo grande confianza: ¡e din,
que na nosa terra no hai home que valla nada!
Talalala, etc.

9. O uso repetido de *etc.*

Debe ser tamén evitado o uso repetido de «etc». Non é nada estraño escoitar frases como *vendía patacas, ovos, carne, peixe etc. etc.* (repetido dúas ou mesmo tres veces) para poñer énfase en que se omiten moitos elementos adicionais. Atribúese este uso abusivo ao tsar de Rusia Nicolao II, que tiña moitos títulos nobiliarios, e enumeralos todos levaríalle moito tempo, pero quería que quedase claro que eran moitos, e por iso dicía: «Eu, Nicolao II, pola graza de Deus, Emperador de todas as Rusias, Rei de Polonia, Gran Duque de Finlandia etc. etc. etc.», é dicir, «e outras cousas» «e outras cousas» «e outras cousas», pero facendo fincapé en que «pero mirade que son moitas!». Este uso non é correcto como non o sería dicir: *vendía potas, vasos, tarteiras, coitelos, culleres e outras cousas, e outras cousas, e outras cousas*, pero é frecuentísimo xa desde os primeiros textos do galego moderno:

- A inquisición non a quitaron, e os que o digan menten e son uns burros; o que quitaron foi todas as xudiadas que vos dixeran que fasía, coma os preitos a escondidas, os tormentos, as queimas, os potros, a infamia ou deshonra ós seus parentes etc. etc. etc (Anónimo 1813).

- Deus parécelle a palabra latina Dios (non se atreveu ao afirmar), etc., etc., etc. (Vaamonde 1897: 900).
- sombreireiros, cumerciantes etc., etc. (*O Tío Pepe* 1913, núm. 19).
- moitos deles fonon tamén ministros como Alvarado, Cobián, Sánchez Guerra, etc. etc. (*A Nosa Terra* 15/12/1916, núm 4, p. 7).

10. *Etc.* precedido da conxunción *e*

É incorrecto o uso da conxunción copulativa «e» precedendo «etc». Ás veces encontramos expresións como *alí había casas, barcos, avións, carros e etc.* O «e» debe ser evitado porque xa está incluído no «etc», xa que o primeiro elemento da expresión «et» significa exactamente «e», e estaríamos dicindo «*alí había casas, barcos, avións, carros e e outras cousas».

11. Incompatibilidade con expresións do tipo *como, por exemplo* ou *poñamos por caso*

Non se debe usar unha frase introdutoria para unha lista, do tipo *como, por exemplo* ou *poñamos por caso*, xuntamente con *etc.* Non é correcto dicir *Pola fiesta observaba os elementos daquela natureza silvestre e agresiva, como as árbores sen follas, a neve cubrindo os picoutos, o monte esgrevio etc.*, porque ao utilizar «como» xa estamos indicando que non se trata dunha enumeración completa de todos os elementos, senón de só unha parte. Neste caso habería dúas alternativas: utilizar *como* e prescindir de *etc.* (*Pola fiesta observaba os elementos daquela natureza silvestre e agresiva, como as árbores sen follas, a neve cubrindo os picoutos, ou o monte esgrevio*) ou usar *etc.* e prescindir de *como* (*Pola fiesta observaba os elementos daquela natureza silvestre e agresiva: as árbores sen follas, a neve cubrindo os picoutos, o monte esgrevio etc.*).

12. Problemas de ortotipografía

Existen tamén certas recomendacións ortotipográficas que afectan *etcétera* ou a súa abreviatura *etc.*, que moitas veces están asociadas a determinados estilos editoriais, e que non son comunmente aceptadas.

Dentro destas recomendacións a máis estendida é probablemente a de procurar que esta locución latina ou a súa abreviatura non aparezan nunca en inicio de liña, para non producir o efecto de quedar desvinculada do conxunto de elementos que pecha.

Segundo esta recomendación ortotipográfica sería aconsellable escribir:

Por alí desfilaron políticos, artistas, catedráticos etc.;
todos lle renderon homenaxe.

ou

Por alí desfilaron políticos, artistas, catedráticos etcétera.;
todos lle renderon homenaxe.

pero debería evitarse:

*Por alí desfilaron políticos, artistas, catedráticos
etc.; todos lle renderon homenaxe.

e

*Por alí desfilaron políticos, artistas, catedráticos
etcétera; todos lle renderon homenaxe.

Para garantir que isto non se produza recoméndase a inserción dun espazo de non separación ou espazo duro, que impide que a palabra seguinte empece liña.

Tamén se recomenda non partir a palabra *etcétera* cando vai en final de liña, e evitar usos coma:

*Por alí desfilaron políticos, artistas, catedráticos etcé-
tera; todos lle renderon homenaxe.

13. Conclusión

Pretendemos nestas liñas chamar a atención sobre algunhas incorreccións no uso da locución latina *etcétera* e da súa abreviatura *etc.* Respecto a *etc.* non se pode esquecer que é unha abreviatura e que, como tal, debe finalizar sempre cun punto. Algúns usos incorrectos refírense á súa incompatibilidade no mesmo enunciado con outros elementos que achegan un contido semántico moi semellante ao desta

locución. Esta é a razón pola que non debe aparecer en concorrencia con puntos suspensivos nin con expresións do tipo *como*, *por exemplo* ou *poñamos por caso*. Tamén o contido semántico e a conxunción latina *et* que constitúe o primeiro elemento desta locución desaconsellan que vaia precedida tanto de coma como da conxunción *e*, e que se utilice cando vai precedida dun único elemento dunha serie. Do exame literal do seu significado derivan as orientacións tendentes a evitar o uso repetido (*etc. etc.*) e o emprego referido a persoas, en cuxo caso o máis aconsellable sería a utilización de *et alii* ou *et al.*

Como se ve, non son poucos os usos incorrectos ou pouco recomendables que os falantes e escritores facemos de *etcétera* e da súa abreviatura *etc.*, aos que cómpre engadir aínda certas convencións ortotipográficas frecuentemente infrinxidas polos escritores e polos editores. Todos utilizamos con gran profusión esta locución tanto na lingua oral coma na escrita, pero son poucos os que teñen conciencia da cantidade de perigos que encerra o seu uso, e aínda menos os que non caen nalgunha das súas trampas.

Bibliografía

- A Nosa Terra* (1916-1932), A Coruña.
- A Tía Catuxa*, Somanario gallego de intereses rexionales e literatura (1889-1891), Pontevedra.
- Anónimo (1813), «Conversacion entre los compadres Bértolo y Mingote», *Gazeta Marcial y Política de Santiago*, 9/2/1813, núm. 12, pp. 138-142 (ed. moderna a cargo de Mariño Paz 2008, pp. 135-140).
- Armada Teixeira, R. (1886) (= Amador Marán, Chumín de Céltegos), *¡Non mais emigración! Apropósito lírico-dramático en dous autos e sete cuadros*, Música do compoñedor gallego D. Felisindo Rego (2ª ed.) A Habana: Imp. d'A Correspondenza de Cuba.
- Cernadas y Castro, D. A. (1780), *Obras en prosa y verso del cura de Fruime*, vol. V, Madrid: Joachin Ibarra.
- Collins English Dictionary* (2012), Complete – Unabridged 10th Edition. HarperCollins Publishers.
- De la Iglesia, A. M^a (1867), *Poesías*, Edición de M^a R. Saurín de la Iglesia, A Coruña: RAG, 2005.
- Fernández Morales, A. (1861), *Ensaíos poéticos en dialecto berciano*, León: Estab. Tip. de la Viuda e Hijos de Miñón.
- Fernández y Neira, J. (1810), *Proezas de Galicia* (reprod. facsimilar da 1ª ed.). Pontevedra: Bibliófilos Gallegos, 1984.

- Lois Estevez, R. (1894), *Fabas e Castañas*, Libro de versos en gallego y castellano, Pontevedra: Tip. de José Eiras.
- López Ferreiro, A. (1905), *O niño de pombas*, Santiago: Tip. Galicia.
- Mariño Paz, R. (2008), *Papés d'emprenta condenada (I) : a escrita galega entre 1797 e 1846*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Nós. *Boletín mensual da Cultura Galega* 40 (15 de abril de 1927), Ourense.
- O Galiciano* (1884-1888), Pontevedra.
- O Tío Marcos da Portela. Parrafeos c'o pobo gallego* (1876-1880), Ourense.
- O Tío Pepe* (1913), A Fonsagrada.
- Pintos, J. M. (1858), «Contos da aldea que parecen historias da vila ou historias da vila que parecen contos da aldea», *El Album del Miño*, Vigo, t. I.
- Portela Pérez, F. (1882), *Coleución de poeas gallegas d'algúns autores*, Pontevedra: Luis Carragal.
- Real Academia Española (2005), *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid: Santillana.
- Rivero, R. – Sestelo, T. (1919), *N'a casa d'o ciruxano. Xoguete cómico*, A Coruña: Terra A Nosa.
- Santamarina, A. (coord.): *Tesouro informatizado da lingua galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega (accesible en <http://ilg.usc.es/TILG/>, data de consulta: 10/12/2015).
- Segunda Tertulia de Picaños* (1836), Núm. 2º. *Sigue la Tertulia de Picaños. Asistentes a ella, los Consabidos Farruco, Pepe, Andruco, Catuxã y un Abad recién llegado*, Santiago: Imprenta de D. José Fermín Campaña y Aguayo, (15/12/1836), Edición moderna a cargo de R. Mariño Paz 2008, pp. 357-367.
- Vaamonde, Fl. (1897), *Prosas varias*, Edición de I. Seoane. Tese de doutoramento, Santiago de Compostela: USC, 2010.
- Valcarce Ocampo, J. (1901), *Paliques. Coleución*, Pontevedra: Imp. y Comercio de R. Quintans.
- Valladares, M. (1880), *Majina ou a filla espúrea*, La Ilustración Gallega y Asturiana, t. II, n.º 21, Madrid.
- Vidal Rodríguez, M. (1920), *Contos galegos d'antano e d'hogano*, Santiago: Tip. de El Eco Franciscano.
- Vilanova, J. (1934), *Pombas e gaviláns. Sinxelo poema galego*, Vigo: Imp. do xornal Faro de Vigo.

Sirventés joglarescs ou simples tensons?

GÉRARD GOUIRAN

Université Paul-Valéry- Montpellier III

Je voudrais revenir sur la question du genre que j'ai abordée naguère à propos des *sirventés joglarescs* à l'université de Santiago. Mes réflexions m'amenaient alors à écrire:

Beaucoup de ces textes entretiennent une relation que je suis tenté de qualifier de dialectique avec les genres du débat, *tenson* et *joc partit*, parce que l'auteur recourt à des procédés parfois semblables et parfois diamétralement opposés. Comme dans la *tenson*, dans la grande majorité de ces pièces, un locuteur s'adresse à un personnage qu'il interpelle le plus souvent par un vocatif, mais, à l'opposé de la *tenson* qui, si j'ose dire, commence par le commencement, nos pièces ne commencent pas *ab ovo*: leur strophe d'ouverture représente la réponse que fait le troubadour à une question, ou plus exactement à une demande, du jongleur dont nous ne connaissons la teneur que par ce que le troubadour nous en dit et sous la forme qu'il a choisi de nous présenter (Gouiran 2013: 94).

En fait, l'attitude du troubadour qui compose la pièce est encore plus déloyale: par sa connaissance du jongleur qui s'est adressé à lui pour quémander un texte sur lequel celui-ci compte pour assurer sa pitance, il sait déjà que l'objet de ses moqueries sera bien incapable de composer une réplique. S'il en était autrement, quel besoin aurait-il d'aller mendier une composition d'un niveau suffisant pour lui attirer les faveurs du public?

Parmi les vingt-deux pièces que Silvère Ménégaldo (2011) accueille dans son anthologie, on en trouve deux qui montrent ce qu'il arrive lorsqu'un troubadour trop sûr de lui-même a mal évalué les capacités de rétorsion de sa victime: je n'insisterai pas sur la composition anonyme *Gioglaret* (PC 461.142), la seule à faire entendre deux voix qui alternent et où, même s'il est bien question de la pauvreté du 'Petit jongleur' (à moins que l'hypocoristique n'ait le sens de 'Jongleur de peu'), on ne voit pas que celui-ci ait demandé quoi que ce soit au troubadour qui lui jette un défi littéraire dans la première strophe. Mais au lieu du silence confus auquel le prétentieux s'attendait, l'agressé répond par la seconde *cobla*: il fait même mieux que relever le défi puisqu'il utilise une rime encore plus riche que celle qu'on lui imposait. Je ne peux que me ranger à l'avis d'Antonio Petrossi (2009) qui considère comme une «breve tensone» ces deux *coblas* d'interprétation plus que délicate sans qu'on puisse décider si leur hermétisme fait partie intégrante du défi littéraire ou s'il est simplement dû aux avatars de la transmission et même peut-être au recours à une langue mixte.

L'autre texte, auquel je m'attacherai plus longuement¹, pose des problèmes différents, même si, là encore, les difficultés d'édition sont considérables et le rôle du copiste important. En effet, on trouve au folio 57 du manuscrit H une pièce (PC 282.13) dont l'incipit est *Lantelm, qui·us onra ni·us acuoill*; son auteur, Lanfranc Cigala, l'un des troubadours italiens les plus fertiles², bien attesté comme juge à Gênes, y éreinte sans pitié aucune un dénommé Lantelm qui ne nous est pas connu par ailleurs, sauf à l'identifier à Lantelmet³. Cette pièce n'est séparée de la réponse qui lui a été donnée que par la formule: *Lantelm li respondet aisi*, si bien qu'on a pu se demander si ce qui apparaît matériellement comme une suite ne serait pas l'œuvre d'un même troubadour. En fait, ce système d'alternance de pièces séparées par une formule annonçant la réponse est tout-à-fait fréquent dans ce manuscrit.

De plus, si Lantelm n'était qu'une marionnette mise en scène par Lanfranc, son attaque est bien trop virulente pour que le juge génois ait pu penser avoir quoi que ce soit à gagner en brossant de lui-même pareil portrait: passe encore de s'attirer des reproches pour un manque de goût, toujours contestable, parce qu'il trouve plus de charme à raconter les fables (ce que je traduirais volontiers par «fariboles») sur Estout

1 Branciforti 1954: 181-191: Gebrüder Reineke. Je présente toutes mes excuses à Maria-Grazia Capusso dont j'ignorais, au moment où j'ai écrit cet article, la publication Capusso 2006 (vid. bibliographie).

2 Le ms. F nous a par ailleurs transmis un fragment de neuf vers également consacrés aux jongleurs (PC 282.26).

3 Harvey – Paterson – Radaelli 2010: 919: «Wether Lantelm is to be identified with the Lantelmet de l'Aguillo of whom a single *sirventes* [...] can hardly be decided».

de Vertfolh que le lai du Chèvrefeuille: *e faullas d'Estort de Vertfoill / comtaz per sabensa / plus qe-l lais del Cebrefoill* (vv. 41-44); ce ne serait qu'une faute vénielle, mais la critique que porte Lantelm sur la façon dont le juge Lanfranco Cigala exerce sa charge est, nous le verrons, d'une tout autre gravité et je n'imagine pas que le troubadour ait pu se l'adresser lui-même.

Le poème de Lanfranc se compose de deux très longues strophes de 32 vers chacune, construites, qui plus est, sur 6 rimes dont plusieurs très difficiles: trouver 16 mots différents s'achevant par *-òlh*, 10 par *-èc* et 8 par *-anh* relève du tour de force, quand bien même ce ne serait pas à un Génois que nous aurions affaire. De plus, la variété des mètres est éblouissante et on assiste à un véritable tourbillon de vers de 8, 5, 4, 2 et 6 syllabes. On peut constater, dans le *Répertoire métrique*⁴, que, sur les quatre compositions réunies sous le numéro 233, la chanson de Raimon Bistortz d'Arles (PC 416.2) et la pastourelle de Joios de Toulouse (270.1) comportent une strophe supplémentaire, mais il s'agit dans les deux cas de *coblas singulars* et non de *coblas unisonans*, ce qui facilite considérablement la tâche.

Après avoir fait preuve d'une maestria pareille, on comprend que Lanfranc ait pu penser qu'il ne recevrait pas de réplique et considérer la question comme réglée; il donne d'ailleurs à son texte une véritable conclusion d'après laquelle il n'y a plus rien à ajouter: *De Carlelmaing / o de Galvaing / no saps comtar, / siblar, / sautar, / dansar, / mas vos sabetz desfar / tota convinenza* (vv. 57-64). La phrase est d'une perfidie achevée, à plusieurs degrés en quelque sorte: —Lantelm n'aurait aucune culture puisqu'il ignorerait tout à la fois la geste de Charlemagne et les romans arthuriens— il appartiendrait à l'une des plus basses catégories des jongleurs puisqu'on attend de lui qu'il siffle, saute et danse, —et enfin, même ces tours traditionnels qui n'impliquent rien d'intellectuel, il est incapable de les effectuer. Après avoir dénié à sa victime toute capacité de jongleur, il ne reste plus à Lanfranc qu'à ramasser dans les deux derniers vers tout le négatif dont il peut l'accuser— et qui se place d'ailleurs sur un plan différent: «Mais vous savez mettre à mal tout ce qui est convenable».

Le problème, c'est que, comme l'a bien montré Jörn Gruber (1983), il n'est jamais assuré qu'un point soit réellement final dans l'univers des troubadours et, pendant la longue période où ils ont composé, on a vu bien souvent des textes se répondre, même lorsqu'ils étaient séparés par de très longue période. Il s'agissait parfois d'un jeu organisé, mais il pouvait également advenir qu'un partenaire non prévu à l'origine

4 Frank 1966, I.

vînt ajouter son grain de sel sans y avoir été invité. Un des principes de ce système était que la validité du raisonnement n'était pas le seul argument pris en compte: les audaces formelles l'étaient également et sans doute encore davantage. Or, dans le cas présent, le juge génois, dans sa suffisance, avait mal estimé son adversaire dont on va voir que, dans le domaine de la composition, il n'était pas l'incapable que Lanfranc se plaisait à décrire.

En opposition à ce qu'on peut considérer comme une règle, on l'a dit, du *sirventés joglaresc*, Lanfranc ne fait aucune allusion à quelque sollicitation que ce soit de la part de Lantelm. Celui-ci n'est pas un quémandeur et la situation est vraiment originale dans la mesure où, malgré qu'en ait Lanfranc, il nous révèle très clairement qu'il existe un public qui ne partage pas ses opinions esthétiques et considère bel et bien comme *chan de Proenza* (v. 16), c'est-à-dire des chansons de troubadour, les compositions de sa cible et rémunère grassement celle-ci. L'attaque porte sur un autre point: le mauvais goût des mécènes qui l'entretiennent. On se demande, bien sûr, si ces gens de Brescia, ces Lombards assez éloignés quand même de Gênes et proches de Bergame, à l'égard desquels le troubadour se comporte-en maître d'école très paternaliste, étaient vraiment considérés comme des *entendens*, ou si plutôt nous ne nous trouvons pas ici devant une plaisanterie fondée sur un ethnotype. Il n'en reste pas moins que les auditeurs de Lantelm lui donnent beaucoup d'argent (v. 23: *donon tan de grec*), et cela pour le plus grand dépit du troubadour qui insiste lourdement sur ce point qui lui tient vraiment à cœur: *E ges no taing / Dir aur d'estaing / Ni taing donar / Ni far / Cuidar / Joglar / Uei que lo tegnon car, / Car es [breu] tenenza* (vv. 25-32: «et il ne convient pas de dire que l'étain est de l'or non plus que de donner ni de faire croire aujourd'hui au jongleur qu'ils le chérissent, car cela ne dure guère»). En outre, lorsque Lanfranc refuse de voir dans le succès du jongleur autre chose qu'un effet de mode dont il assure qu'il passera rapidement, cela ressemble fort à une opinion très personnelle pour ne pas parler d'une jalousie dont l'expression n'est d'ailleurs peut-être pas très habile.

À ce point, on est tenté de se demander pourquoi l'estime et la réussite dont Lantelm jouit auprès des *Breissan*, *part Oill* (v. 13: «gens de Brescia, au-delà de l'Oglio»), c'est-à-dire à une distance qu'on pourrait estimer suffisante de Gênes pour qu'il ne risque guère de porter ombrage à Lanfranc, l'irritent à tel point. Si Lantelm exerce son art ailleurs, qu'il soit d'or ou d'étain, qu'importe et à quel public le *sirventés* de Lanfranc peut-il s'adresser? Celui de Brescia à qui notre juge vient faire la leçon? Celui de Gênes où Lantelm serait connu, et pas à son avantage? Un jongleur qui, faute d'avoir réussi à Gênes, serait allé chercher fortune en Lombardie où on l'aurait mieux accueilli? On songerait à une rencontre poétique, telle que nous en présentent

certaines *tensons* où un Lantelm, peut-être d'origine génoise, mais qui aurait connu le succès à Brescia, serait revenu à Gênes à l'occasion d'une fête où on l'aurait opposé au juge et troubadour de la cité.

Ce n'est pas là l'explication que nous donne Lantelm de son choix pour la Lombardie: à la fin de sa seconde strophe, il nous indique peut-être (ce n'est pas le seul endroit du texte qui présente de grandes difficultés d'interprétation) la raison pour laquelle sa carrière se déroule à Brescia: *q'estar / encar, / so'm par, / non poc nec sojornar / sai on torz bistensa* (vv. 60-64: «car, à ce qu'il me semble, je n'ai pas encore pu rester muet, me plaire ici où demeure la fausseté»). Ce serait donc la présence de Lanfranc à Gênes qui l'aurait éloigné de la ville ligure.

En revanche, la composition du juge ne manque pas de faire sa place au thème presque obligé des attaques contre le physique du jongleur. Or qu'une tenson soit mise en scène ou non, interprétée par un seul actant ou par deux protagonistes ou plus, je crois que le public y joue un rôle plus important, plus actif, que pour les autres genres et il est des thèmes qu'on ne saurait développer sans une certaine complicité avec l'auditoire. Je veux bien admettre que l'homme du Moyen Âge n'ait pas eu la même forme de sensibilité que l'homme moderne, pour autant les notions de charité et de générosité sont bien loin de lui être étrangères. Comment expliquer que les troubadours aient pu tourner en ridicule, sans craindre de déplaire à leur public, les malheurs et les défauts physiques de pauvres hères de jongleurs venus leur demander une sorte d'aumône? C'est ainsi que, dans une de ses attaques, Lanfranc s'en prend à son adversaire en le qualifiant de *joglar nec / bavoc / e pec / e cec* (vv. 19-22: «jongleur bègue, bavard, stupide et aveugle») sans qu'on puisse décider si ce dernier mot est pris au sens propre ou au sens figuré, avant de revenir de façon beaucoup plus précise à la chassie dont souffrirait Lantelm: ... *del vostre chan fan vostr'oill / ploran penedenza / e'l chans-plors fai lo plus vert foill / secar en parvenza* (vv. 37-40: «... vos yeux en pleurant font pénitence de votre chant et le chant-pleur, à l'évidence, fait dessécher la plus verte feuille».

Cela signifiait probablement que le troubadour pensait que le public serait de son côté et considérerait que le jongleur avait dépassé la mesure: par sa prétention à jouer les artistes et à coudoyer sans vergogne la bonne société, il avait mérité un traitement qu'on aurait désapprouvé dans d'autres conditions⁵.

5 On songe à Thersite, le plus laid et contrefait des Grecs qui vinrent à Troie, provocateur effronté et insolent, qui fut rudement châtié par Ulysse (*Iliade*, II), et cela avec la totale approbation des soldats grecs.

Rappelons maintenant qu'il existe une convention plus ou moins tacite dans les genres du débat: les adversaires font mine de se trouver sur un pied d'égalité. Ainsi, dans un autre échange, également transmis par le seul manuscrit H, un seigneur d'Italie du Nord, le comte de Biandrate, s'oppose au troubadour Falquet de Romans et l'accuse de cupidité. Malgré la distance sociale qui les sépare, Falquet se permet de le remettre vertement à sa place, au point que le lecteur ne peut que se dire que la noblesse des sentiments est, dans ce cas précis, l'apanage du troubadour agressé et non celui de l'aristocrate arrogant; on en vient même à trouver que Biandrate s'est rabaissé en participant à une joute indigne de son rang (Arveiller – Gouiran 1987: 137-142). Tout se passe comme si le troubadour avait refusé de se prêter à un jeu prévu à l'avance: en prenant l'affaire au sérieux, en refusant de jouer le rôle de l'inférieur qu'on voulait le forcer à accepter, il montre que le roi est nu.

C'est à un scénario tout-à-fait parallèle que nous assistons dans notre échange de *sirventés*. Le jeu aurait voulu que Lantelm laissât Lanfranc développer des arguments spécieux qui ne dissimulaient rien de leur hypocrisie, mais faisaient partie des conventions du genre. Après les trente-deux vers d'acerbe critique de sa première strophe, le troubadour se faisait un plaisir de poursuivre par: *Lantelm, eu's am, per q'eu no voill / qe foudatz vos venza* (vv. 33-34: «Lantelm, je vous aime; aussi je ne veux pas que la folie vienne à bout de vous»). Il insistait encore davantage un peu plus loin: ... *qar vos laisset Qes de Cardoill / l'enoï per tenenza. / Mas, car vostre dan mi doill / vos lau q'estenenza / n'aiatz, estiers m'amor vos toill / e ma benvolensa* (vv. 43-48: «... car vous avez hérité de la hargne de Keu de Cardeuil. Mais comme je souffre quand vous éprouvez un dommage, je vous conseille de vous en abstenir, sans quoi je vous retire mon affection et ma bienveillance»). Comme le faisait Falquet, Lantelm refuse d'entrer dans un combat à fleuret moucheté et toute sa première strophe répond aux mielleuses protestations d'affection de Lanfranc par quelques vers bien frappés dont la simplicité contraste avec les expressions affectées du troubadour: *E dizez c'amors vos recoill!* (v. 9: «Et vous dites que c'est l'affection qui vous guide!»), puis *E de vostr'amors mi despuoill, / q'eu non voill valensa, / qar es fals e de fals escoill* (vv. 13-15: «De votre affection, je m'en devêts —je ne demande pas d'aide— car vous êtes hypocrites, vous et votre conduite»). On ne saurait mieux dénoncer et rejeter le paternalisme douce-reux qu'affectait Lanfranc et, si celui-ci avait ainsi pu d'abord faire sourire son public, lui-même devait avoir perdu l'envie de rire.

Pour autant, Lantelm ne dédaigne pas de se battre sur le terrain de la culture, où il pense ne pas manquer d'armes, en particulier avec une allusion à sa connaissance des littératures latine et grecque, ce qui n'est pas si fréquent; toutefois, il préfère

concentrer ses attaques sur un point plus sérieux que des disputes de jongleurs et dénonce Lanfranc comme un juge indigne. Il accumule les termes du champ lexical de la justice: *juge fols*, *ser fals* (v. 5), *daz falsa sentensa* (v. 16), *juge tarvec* (v. 19), *fals juj'avar* (v. 27), *las lez metez en remoill* (v. 40), *vostra non-sabensa*, / *qe romp e fraing / per pauc gadaing / lo dreiz jujar* (vv. 57-60), *Juge q'estrai[n]g / drez non s'ataing / qe'l dei om dar / non rar, / ni car / [s'afar] / tener, ni·s deu fidar / en sa avol sentensa* (vv. 65-72)⁶ et en particulier les mots *juge* et *sentensa* qui peuvent également faire référence au jugement littéraire de tradition dans les *tenson*s et au verdict douteux prononcé contre lui par Lanfranc, à la fois juge et partie. Il le traite de fou et de sot mais, il y a plus grave encore: c'est un individu hypocrite et vénal qui accepte de tricher dès qu'il y trouve le moindre intérêt.

La violence de ces reproches ne serait pas encore suffisante pour que Lantelm sorte vainqueur de la compétition aux yeux des *entendens*; il doit aussi répondre dans le détail aux arguments de son adversaire en les reprenant. Comme Lanfranc avait utilisé la métaphore biblique du bon grain et de l'ivraie (Mt 13, 24-30) pour expliquer que, si Lantelm avait choisi de se produire à Brescia, c'était parce que le public de Gênes savait, lui, faire la différence entre le bon et le mauvais: *Mas entre nos ce[r]n om be joill / da bona semenza* (vv. 9-10: «Mais parmi nous on distingue bien l'ivraie de la bonne semence») et donc entre le bon troubadour et le mauvais jongleur.

On remarque que le tri ne s'opère pas de la même façon que dans la bible, où l'on attend que les graminées se soient développées pour pouvoir les distinguer. À lire notre texte, il semble que les Génois aient employé une autre méthode qui consisterait à mettre les grains mêlés à tremper dans l'eau⁷, *per qe las meton ssai en moill, /*

6 Juge fou; être hypocrite; vous donnez une fausse sentence; juge niais; juge hypocrite et cupide; vous mettez les lois à détremper (Branciforti 1954 : 189-190: «mettete in molle le leggi (dure)»); votre ignorance qui rompt et brise pour peu de gain; e juste jugement; «Il giudice che non disprezza un ingiusto giudizio (?), quello non si deve stimare raro, nè tenere in pregio la sua opera, e non si deve avere fiducia nella sua stolta sentenza» (Branciforti introduit la correction *s'estraing* à la place du *s'ataing* du ms).

7 Dans un passage consacré au froment, les auteurs de l'*Encyclopédie des sciences médicales, ou Traité général, méthodique et complet des diverses branches de l'art de guérir* (Tourtelle – Halle – Bricheateau 1837: 220) évoquent les méfaits de l'ivraie, puis expliquent que «une méthode moins longue pour reconnaître la qualité des blés, c'est de comparer leur pesanteur spécifique. Le blé le plus pesant à volume égal est à coup sûr le meilleur car le blé, même mouillé, pèse moins que celui qui est moins sec. La différence est telle que le poids d'un bon blé et bien sec est au poids du blé mouillé comme 280 est à 240». On peut donc penser que, en mouillant le grain avant de le semer, on pouvait séparer sans peine le froment des graines d'ivraie plus lourdes, plus pénétrées de ce liquide dont nos troubadours nous disent qu'il les ramollissait.

gan son de durenza (vv. 11-12: «aussi, ils les mettent ici à tremper alors qu’elles sont dures»). Lantelm va donner un tout autre sens à la métaphore dans sa réplique: *gar las leis metez en remoill* (v. 7: «car ce sont les lois que vous mettez à détremper»). De même que le semeur mettait à tremper les graines d’ivraie et de blé afin de les distinguer, le mauvais juge, lui, met à tremper la loi, dont le propre est d’être dure, et la rend ainsi totalement inopérante.

Pour vérifier si Lantelm a vraiment réussi à damer le pion à son adversaire, il suffit d’examiner le parallélisme entre les strophes des deux jouteurs : aux deux *coblas* composées par le juge génois, avec leur système

a b' a b' a b' a b' a b' a b' a b' c c d d d d d b' e e f f f f f b'
8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 4 4 4 3 3 3 6 5 4 4 4 2 2 2 6 5,

devaient répondre avec une parfaite régularité les deux strophes de Lantelm, une régularité qu’en fait seules les difficultés de la transmission ont pu mettre en cause. Si l’on examine les rimes, dont on a vu que plusieurs étaient d’une grande difficulté, on s’aperçoit que le jongleur tant décrié respecte aussi bien que Lanfranc la règle qui veut qu’on ne répète pas un mot rime sauf exception bien définie, ainsi, chez Lanfranc, *do* est verbe au v. 17 et substantif au v. 50 et, chez Lantelm, *estraing* est adjectif au v. 65 et verbe au v. 66⁸. Sans doute celui-ci ne considère pas qu’il emploie un *mot tordat* lorsqu’il utilise *non-sabenza* au v. 56 après *sabenza* au v. 42. On peut admettre que la différence de sens est suffisante chez Lanfranc entre *car es breu tenenza* (v. 32), traduit par «per qué si tratta de cosa passegera» par Branciforti, qui reprend la traduction par «durée» de Levy et *gar vos laisset Qes de Cardoill / l’enoï per tenenza* (vv. 44-45: «perchè a voi lasciò Kes de Cardoill la noia in possesso») où *tenenza* a le sens de «possession». Du côté de Lantelm, on rencontre à deux reprises à la rime le mot «car»: la première fois, il est simple adjectif: *S’etz car* (v. 28), traduit par *Se siete bravo* par Branciforti, et la seconde, dans *ni car / s’afar / tener* (vv. 69-71), *car* forme avec *tener* une sorte de locution verbale, *tenere in peggio* pour l’éditeur italien, «chérir, aimer» pour le lexicographe allemand. Signalons au v. 72 le retour du mot *sentenza* déjà employé au v. 16, mais le *mot tordat* ne semble pas interdit à la *tornada*.

Mieux encore, si l’on compare l’ensemble des rimes des deux compositions, on se rend compte que Lantelm n’emprunte à aucun moment de mot-rime au *sirventés*

8 On peut se demander si l’on doit suivre cette correction des éditeurs et si l’on ne saurait vraiment pas conserver la forme *s’ataing*, du manuscrit.

de Lanfranc, faisant ainsi la preuve de ce qu'il affirmait, mais dans un autre sens: *eu non voill valensa*, à savoir qu'il n'a aucun besoin d'aide.

Il n'y aurait qu'un point où la versification de Lantelm prêterait le flanc à la critique. En effet, on lit au v. 47: *Qar de vostra vista m'enoill* que Branciforti traduit par «onde m'infastidisco di vedervi». Ce *m'enoill* fait partie des rimes en *-olh*. D'après sa traduction, l'éditeur voit dans ce mot la 1^{ère} personne de l'indicatif présent d'un verbe *enolhar* dont je ne trouve pas d'autre trace. Il serait bien étonnant qu'il y ait une audacieuse création *enolh* parallèlement à la forme *enoi* qu'on trouve tout naturellement au v. 44 de Lanfranc. On ne trouve d'explication ni dans les notes ni dans l'apparat critique. Or, lorsqu'on examine le manuscrit, on lit *menioill*, et cela sans équivoque, car le premier *i* porte un accent (ce qui dissuade de proposer *me moill*). Pourrait-on trouver une solution à partir des rimes de Lanfranc? On a pu voir que Lantelm avait repris le *moill* (v. 11) de son adversaire par un *remoill* (v. 39): se pourrait-il qu'un *m'enjoill* reprenne à ce v. 47 le *joill* du v. 9 de Lanfranc? Pour ce qui est du sens que pourrait présenter ce verbe (qu'il ait réellement eu cours ou que Lantelm l'ait créé pour l'occasion), on a le choix entre les deux sortes d'effets que produit l'ivraie: en grande quantité, ses graines sont toxiques; à petite dose, ses effets sont semblables à ceux de l'ivresse⁹. Dans l'un et l'autre cas, il ne s'agissait sûrement pas d'un compliment pour Lanfranc.

En conclusion, de même que dans *Gioglaret*, celui qui a été défié a superbement relevé le gant: non seulement Lantelm a répondu aux accusations portées contre lui dans le domaine de la culture (il a l'habileté de ne rien répliquer ni à l'accusation de s'enrichir indûment, ni aux critiques sur son physique et, en les méprisant, il fait comprendre que de tels coups bas déshonorent davantage celui qui les donne qu'ils ne ridiculisent sa victime), mais sa défense, dès son premier vers, se transforme en attaque indignée et le sujet n'est plus un jeu, un délassement de cours, mais une véritable mise en accusation contre un juge hypocrite et indigne de sa charge.

Ainsi, sur le fond, alors que le premier cherchait à mettre les rieurs de son côté, avec le second, on ne rit plus du tout. Pour ce qui est de la forme, nous avons vu que Lantelm n'avait eu aucune difficulté à se montrer à la hauteur des figures imposées: en fait, la *tornada* qu'il ajoute aux deux strophes proprement dites représente l'estocade finale. Lanfranc avait intégré sa conclusion dans sa seconde strophe, Lantelm innove en ajoutant une *tornada* de huit vers où il n'est plus question que de l'indignité

9 «Cette plante [...] est virulente : elle produit l'ivresse, de violents maux de tête, des vertiges, des vomissements, des angoisses, de l'assoupissement, et des convulsions qui sont quelquefois suivies de la paralysie» (Tourtelte – Halle – Bricheteau 1837: 220).

du juge. Le dernier vers s'achève même sur le mot-rime *sentenza* qui sera le seul *mot tornat* de son *sirventés*, on dirait même que l'auteur le souligne puisqu'après *falsa sentenza*, il martèle *avol sentenza*.

Il subsiste une question à peu près insoluble: est-ce que lorsque Lanfranc Cigala a composé son texte, il pensait ou non créer un *sirventés joglaresc*? Si tel était le cas, lorsque Lantelm, au lieu de rester muet de confusion, lui a répondu et de quelle façon! —celui-ci l'a transformé dans un autre genre, enfin si genre il y avait... —¹⁰.

Bibliografia

- Arveiller, R. – G. Gouiran (1987), *L'Œuvre poétique de Falquet de Romans, troubadour*, n° XII, Aix-en-Provence: Publications du C.U.E.R.M.A., Université de Provence.
- Branciforti, Fr. (ed.) (1954), *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze: Olschski.
- Capusso, M.G. (2006), «Un duello oitaneggiante: lo scambio di sirventesi Lanfranco Cigala-Lantelmo», in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale, Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea 2004*, a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 9-42.
- Frank, I. (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Champion éd., 2 vols.
- Gouiran, G. (2013), «Sur quelques sirventés adressés aux jongleurs», in M. Brea – E. Corral Díaz – M. A. Pousada Cruz (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la edad media*, col. Medioevo hispanico n° 5, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 89-98.
- Gruber, J. (1983), *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Harvey, R. – L. Paterson – A. Radaelli (2010), *The Troubadours Tensos et Partimens. A Critical Edition*, Cambridge: éd. Boydell & Brewer, 3 vols.
- Ménégaldo, S. (2011), «La recommandation paradoxale, ou le jongleur cible de la satire, Nouvel essai de définition du *sirventes joglaresc* dans la lyrique occitane des XII^e et XIII^e siècles» (avec en Annexe une traduction commentée), *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22, pp. 537-586.
- Petrossi, A. (2009), *Le coblas esparsas occitane anonime, studio ed edizione dei testi*, Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009 (tesi de dottorato).
- Tourtelte, E. – J. N. Halle – I. Bricheteau (1837), *Encyclopédie des sciences médicales, ou Traité général, méthodique et complet des diverses branches de l'art de guérir*, Paris.

10 On trouve, à propos de ces compositions, «The exchange of sirventes» à la p. 460 de Harvey – Paterson – Radaelli 2010.

La investidura caballeresca del rey Arturo y los viejos rituales de la caballería tardomedieval en el *Baladro del sabio Merlín*

SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

Universidade de Santiago de Compostela

La difusión de la imprenta en Península Ibérica durante la segunda mitad del siglo XV supuso una convulsión en las concepciones literarias, que afectó no sólo a los medios de producción y transmisión de los textos, sino que asimismo implicó, entre otras mudanzas, una reconfiguración del sistema de géneros. Esto supuso, por ejemplo, una nueva manera de concebir los relatos caballerescos y preparó el terreno para los libros de caballerías del siglo XVI, los cuales se agruparían bajo una categoría común, en la que sus invariantes partían, en buena medida, de consideraciones editoriales. Es por eso que la crítica ha dado en calificar este conjunto de obras como de género editorial (Lucía Megías 1998 y 2000; Infantes 1992, donde asimismo se atiende al género caballeresco breve).

Estas transformaciones afectaron igualmente a los viejos relatos de la materia de Bretaña, descendientes de originales que habían sido compuestos en Francia unos doscientos años antes. A la vista de la eclosión editorial que tenía lugar en las décadas finales del siglo XV y las primeras del XVI, dichas narraciones fueron adaptadas a los moldes de los nuevos cauces de difusión literaria, procediendo a un proceso más o menos intenso de actualización, a semejanza de lo que, con desigual profundidad,

conocieron otras obras que, como el *Libro de caballero Zifar* o los relatos caballerescos breves, también tenían un largo recorrido de años a sus espaldas. En el caso de los relatos artúricos, los cambios sufridos los condujeron desde los amplios ciclos en prosa del siglo XIII a las novelas del XV, dotadas de autonomía y autoconclusivas, aunque concebidas como parte de un todo macrotextual. La mención a un *Livro del valadro de Merlín* en la *Crónica de 1404*, indicaría, por ejemplo, cómo a inicios del siglo XV había ya comenzado dicha reconfiguración (Gracia 2013), que culminaría con la irrupción de la imprenta. Las citadas modificaciones, con todo, no actuaron sólo sobre el nivel estructural de los relatos, sino que, pensadas para ganar el favor del público tardomedieval, hubieron de afectar igualmente al plano ideológico. Así se explicaría, sin ir más lejos, el tratamiento peculiar de ciertos personajes de la *Demanda del Santo Grial* castellana, en la que Bohigas —y otros críticos tras él— reconoció las huellas de la mentalidad caballerescas del siglo XV castellano (Hall 1982; Trujillo 2009). Algo, por cierto, que asimismo se percibe en la adaptación castellana del *Jaufré* occitano, el *Tablante de Ricamonte*, el cual suprimió las escenas de comicidad o crueldad excesiva que implicasen a Arturo o a sus caballeros (Hall 1974).

A esta labor de reescritura no fueron ajenas las dos versiones conservadas del *Baladro del sabio Merlín*, la de 1498, que salió de la imprenta burgalesa de Juan de Burgos, y la de 1535, impresa en Sevilla por Juan Varela de Salamanca. Ambas ediciones presentan grandes alteraciones respecto a las versiones conservadas de la *Suite du Merlín* francesa, su fuente última, pero también entre ellas mismas, todo lo cual permite hacerse una idea de las profundas reelaboraciones a que fueron sometidas los textos ibéricos de la materia bretona y de las dificultades que a menudo surgen a la hora de identificar los estadios textuales en que se introdujeron dichas modificaciones.

El propósito de este trabajo se limita al análisis de uno de esos pasajes divergentes, que unen a los dos *Baladros* en oposición a los textos franceses, para desentrañar, si es posible, alguna de las razones que propiciaron dicha modificación. Para este fin, tendremos en cuenta el presupuesto, antes apuntado, según el cual ciertas innovaciones textuales tienen lugar en el proceso de actualización ideológica que preside la reedición de las novelas artúricas en la transición de la Edad Media al Renacimiento. Es decir, que con tales alteraciones se pretendería reorientar la lectura de dichas obras y adecuarla al contexto cultural e ideológico del momento, teniendo en cuenta, sobre este último particular, que durante la segunda mitad del siglo XV tenía lugar en Castilla la consolidación del poder monárquico, en especial tras la subida al trono de

los Reyes Católicos¹. Esta evolución en las estructuras políticas corrió paralela a la crisis de la nobleza, obligada a un nuevo sistema de relaciones con la monarquía, y de la caballería, erosionada por el acceso de las clases populares, que la utilizaban como trampolín de promoción social².

El pasaje objeto de estudio reproduce uno de los ritos de entronización del rey Arturo, por ser esta coyuntura de comienzo de reinado propicia para las declaraciones de principios políticos de la monarquía (Palacios Martín 1986: 115) y por tanto, para que un relato como el *Baladro* aluda a conceptos de este género que se enunciaban en tales solemnidades. Tras no pocas dificultades para ser reconocido por los nobles bretones, recelosos de la ascendencia del nuevo monarca, Arturo es aceptado por éstos y se procede a su ordenación caballeresca y a sus inmediatas unción y coronación. Debido a que en el episodio se aducen no pocos conceptos que afectan a la naturaleza del señorío del que va a tomar posesión Arturo, así como al origen del poder que va a asumir, las alteraciones que se observan en esta altura del relato, por mínimas que parezcan, pueden conllevar la reinterpretación ideológica de los fundamentos políticos aducidos en la obra. Uno de estos posibles cambios significativos se encuentra en el ritual de investidura caballeresca. El día de Pentecostés, tiene lugar la doble ceremonia, en un templo de la ciudad de Londres, acaso su catedral. Según el *Baladro* de Burgos:

E el arzobispo tovo la corona presta e el sagramento e todo aderesço de fazer cavallero. E el día desta fiesta por la mañana, tomó Artur la espada de sobre el altar e ciñola e fue cavallero (*Baladro (1498)*: XVII, 66).

La edición de 1535 repite, a grandes rasgos, los datos anteriores:

y el arçobispo tuvo la corona presta y el sacramento en bispera de Pentecoste, y luego todo adobo de hacer cauallero; y el dia desta fiesta por la mañana, tomo Artur la espada de sobre el altar, e ciñola, y fue cauallero (*Baladro, 1535*: CXXXVI, 51).

Ahora bien, el *Merlin* de Robert de Boron, fuente última de este pasaje, demuestra que las redacciones castellanas introducen ciertas variantes significativas:

-
- 1 La fecha clave de este proceso de consolidación monárquica suele fijarse en las Cortes de Toledo de 1480, en donde los Reyes Católicos sientan las bases de lo que será su acción de gobierno, una vez consolidado el trono tras el final de la guerra contra Portugal. Vid. Suárez Fernández (1989: 357 y ss.).
 - 2 Sobre este último aspecto, vid., por ejemplo, Menéndez Pidal (2008: 119).

Et li arcevesques ot appareillié la corone et le sacre; et la veille de la Pentecoste, devant vespres, par le commun consoil et par l'acort dou plus des barons fist l'arcevesques Artus chevalier et celle nuit veilla Artus a la maistre eglise jusquez au jour (*Merlin*: 90, 288).

Si se tiene en cuenta que ambos *Baladros* proceden de un antecedente común y que las innovaciones que se observan en este pasaje no se encuentran en los testimonios franceses conservados, cabe la hipótesis de considerar aquéllas como fruto de un reelaborador ibérico, que muy posiblemente intervendría sobre el texto durante el siglo XV³. De las alteraciones introducidas destaca, por una parte, el traslado al día de Pentecostés de la ceremonia, con lo que sin duda se buscaba dotarla de más realce. Pero por otra, llama la atención el gesto central del rito de investidura, en el que Arturo se convierte en caballero ciñéndose él mismo la espada. El pasaje, además, resulta sorprendente, por cuanto más adelante, cuando ya esté avanzado el reinado de Arturo y justo antes de la ordenación de Tor, hijo de Ares el Vaquero, los *Baladros* explican el ritual que se seguía en Bretaña a la hora de hacer caballeros:

E en aquel tiempo hera costumbre en la Grand Bretaña que, quando fazían cavallero novel, que lo vestían de xamete sobre el arnés e metíanle en la mano la espada. E así armados ivan a oír la gran missa en cualquier lugar que fuese; e después que oían la missa, conveníale a ceñir la espada aquel que lo avía de fazer cavallero, que así era costumbre (*Baladro (1498)*: XXIX, 124-125)⁴.

Aun cuando no atañe directamente a este trabajo analizar las repercusiones políticas que conllevaba el autoceñido de la espada durante la investidura, no estará de más recordar, de todas formas, que dicho gesto no resultaba desconocido en la España medieval. Palacios Martín (1986: 124-125 y 1988: 187-191) recuerda cómo a comienzos del siglo XIII los diferentes monarcas hispanos modificaron los antiguos ceremoniales de coronación, basados hasta entonces en modelos transpirenaicos, e introdujeron dicho rito. Con ello asumieron las nuevas corrientes jurídicas romanis-

3 Los *Baladros*, además, descenderían, vía ese antecedente no conservado, de un arquetipo que los uniría asimismo con el *Merlín* conservado en el ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (Gracia 2007).

4 «E sabed que en aquel tiempo era tal costunbre en la Gran Bretaña, que quando hazían cauallero nouel, que le vestian saya de xamete blanco, e despues loriga, e despues poníanle la espada en la mano, y en tal manera yua a oyr la gran missa e qualquier lugar que fuesse, e despues que oyan la missa ceñiale la espada aquel que lo auía de fazer cauallero, y en tal guisa como estonce era costumbre» (*Baladro, 1535*: CCCVI, 124-125).

tas, que poco más tarde desarrollarían las *Partidas* alfonsíes (vid. Carrero Santamaría 2012; Ramos Vicent 1983), y buscaron así la afirmación de la realeza a través del ejercicio del poder soberano, no sometido a la dependencia de los poderes universales —Papado e Imperio— o, en el ámbito ibérico, al de otros monarcas con pretensiones imperiales, como los castellano-leoneses. La primera noticia segura que se tiene de este gesto se refiere a Fernando III, en 1219, de quien dice Jiménez de Rada: «ipse rex suscepto gladio ab altari manu propria se accinxit cingulo militari et mater sua regina nobilis ensis cingulum deaccinxit» (Fernández Valverde 1987: IX, xi, p. 291). Dos años después, en 1221, lo repetía Jaime I de Aragón y tras ellos se generalizaría entre los reyes de toda la Península. Las intenciones políticas y jurídicas de esta novedad se explicitan en el *Fuero general* de Navarra, que elevaba ese rito a la categoría de norma legal. Este texto disponía que, durante la entronización del monarca, «por dar a entender e assaber que ningun otro rey terrenal no á poder sobre eyll [el rey de Navarra], cinguase eyll mesmo su espada... e non deue otro cauayllero ser fecho en aqueyll dia» (Utrilla Utrilla 1987: II, 1, 33). No obstante, el caso más conocido lo constituía la ceremonia de investidura de Alfonso XI, que tuvo lugar en la catedral de Santiago de Compostela en 1332. Según relata la *Crónica de Alfonso Onceno*, el monarca ingresó en la caballería a través de un ritual doble, el autoceñido y un golpe propinado por la estatua articulada de Santiago del Espaldarazo:

ciñóse su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Santiago, que ge las non dió otro ninguno: et la imagen de Sanctiago, que estaban encima del altar, llegóse el Rey á ella, et fizole que le diese la pescozada en el carriello (Rosell 1875-1878: I, xcix, 234).

El monarca quería evitar así su sometimiento a cualquier otra instancia de poder, salvo la divinidad misma, algo que reafirmó en el ceremonial de entronización, que tuvo lugar días después en Burgos, en donde, de modo análogo, se coronó a sí mismo. La consolidación de la autoinvestidura en la tradición hispana incluso se impuso por encima del gesto con el que se concretaba dicho rito. Es así que, cuando en 1414 Fernando I de Aragón fue investido y coronado en Zaragoza, él mismo se franqueó el acceso a la caballería, si bien lo efectuó, no sólo mediante el autoceñido de la espada, sino dándose también una pescozada (Ferro 1972: 97-130). Arturo, por tanto, adopta en el *Baladro* un modo de proceder harto conocido, cuyas implicaciones políticas parecerían fuera de toda duda para los lectores de la segunda mitad del siglo XV. De este modo, además, el Baladro establece una diferencia entre la ceremonia

de ingreso en la caballería, que es la que reproduce el pasaje del ingreso de Tor, y la ceremonia de investidura caballeresca, integrada en el rito de entronización, que es la que protagoniza Arturo⁵. En el primer caso no se tolera el establecimiento de vínculos de dependencia que pudiesen coartar el poder soberano del monarca, mientras que tal detalle no se evita en el segundo, ya que así se refuerza el papel del rey como hacedor de caballeros y cabeza de la caballería⁶.

Pero en esta reinterpretación del rito de ordenación y entronización, que proponen las dos redacciones de los *Baladros*, no sólo llamaría la atención de los lectores de la época la decisión de Arturo de otorgarse el acceso a la caballería. Lo haría asimismo el propio gesto del ceñido de la espada. En su origen, éste parece vinculado a los ritos de iniciación guerrera desde la Antigüedad y la Alta Edad Media, que solían incluir la entrega de armas al nuevo combatiente (Keen 1986: 94-95). Pero Flori (1979) considera que el ceñido añadió un valor nuevo al antiguo rito iniciático, convirtiendo éste en una verdadera investidura. Este mismo autor (Flori 1986: 56-72) enumera ejemplos en los que el ceñido de la espada se vinculaba al acceso al poder principesco, pautando de este modo el proceso por el que confluyeron el ritual de entronización y la investidura caballeresca (Palacios Martín 1988: 154-155). Su análisis abarca un arco temporal que transcurre desde la época carolingia —con el ceñido de Ludovico Pío por parte de su padre, Carlomagno, en 781— hasta mediados del siglo XII. De tal modo que, cuando durante este última centuria se comienza a configurar la caballería como un cuerpo bélico con conciencia de identidad social y dotado de un discurso ideológico propio, las ceremonias de ingreso en ella incluirán la entrega del equipo militar, entre el que se cuenta, claro está, la espada. En Castilla el ceñido se encuentra consolidado a comienzos del siglo XIII y como tal figura en el *Poema del Cid* —a cuyo protagonista se le aplica el epíteto de «el que en buen hora cinxo espada» (Montaner 2011: 9, v. 58)— o, aún antes, en la *Historia Roderici*, de la misma forma que se menciona igualmente en la investidura de Alfonso VIII (vid. Porro 1998: 144 y ss.). Más aún, durante el reinado de este rey, la documentación demuestra que la expresión «accingere cingulum militari» se ha convertido en la fórmula oficial por la que se indica que un monarca ha sido investido (Palacios Martín 1998: 94). Sin embargo,

5 Sobre la diferencia entre ambas, vid. Palacios Martín (1988: 154-155).

6 La concepción del rey como cabeza de la caballería aparece ya expuesta en las *Partidas* alfonsíes: «pero algunos y ovo que tovieron que el Rey o su fijo de heredero maguer cavalleros no fuesen, que bien lo podien fazer por rrazon del rregno, que por ellos son cabeça de la cavalleria, e todo el poder della se ençierra en el su mandamiento» (Juaréz Blanquer – Rubio Flores 1991: XXI, xi, 183).

en el *Fuero de Cuenca* (o *Forum Conche*)⁷, a inicios de ese mismo siglo, se documenta también el rito de la pescozada, que más tarde recogen y consagran las *Partidas* alfonsíes. En el ceremonial de investidura que propone el código alfonsí conviven ambas propuestas, pero la pescozada, según Porro (1998: 155)⁸, se ha convertido ya en el signo cuya recepción distingue al caballero. Algo semejante se podría quizá deducir de la investidura de Alfonso XI, antes citada, puesto que, si la caballería le viene otorgada al monarca como un don divino, recibe éste por medio de la pescozada que le da la estatua de Santiago, intermediario de la divinidad. La decadencia del ceñido se acentuó durante la Baja Edad Media, a medida que se simplificaba el ceremonial de ingreso y que se abría el acceso a la caballería a los pecheros. Éstos, que no buscaban la honra inherente a la institución, sino un modo de evitar el pago de impuestos y una vía de ascenso social, no participaban de la ética caballeresca tal y como la practicaba la nobleza, razón por la cual promovieron un ritual rápido y de ejecución fácil, económico y carente de solemnidad (Porro 1991).

Es posible que en la elección de este gesto por parte de los *Baladros* acaso influyese la facilidad con la que se adecuaba a una autoinvestidura; en este sentido, lo forzado de la pescozada que se propinó Fernando de Antequera serviría al respecto de antimodelo. Aunque también habría que tener presente la lógica del relato y la preocupación por mantener la coherencia narrativa. Así, poco antes de la investidura de Tor, a la que aludíamos más arriba, se explica el ceremonial de ordenación caballeresca que se empleaba en el reino de Logres y cómo el núcleo de ésta lo constituía el ceñido de la espada: «conveníale a ceñir la espada aquel que lo avía de fazer cavallero, que así era costumbre» (*Baladro*, 1498: XXIX, 124-125)⁹.

7 El *Fuero de Cuenca* alude a la pescozada al hablar de las investiduras de Conrado, hijo del emperador de Alemania, y de Alfonso IX de León, que las recibieron de Alfonso VIII de Castilla: «cui [Alfonso VIII] etiam xristiani principes tamquam superiori deseruiunt, a quo arma milicie, et colafum prohibitatis memoriale memoriale, videlicet dompnus conradus generosa proles romani imperatoris, et dompnus aldefonsus rex legionensium, suscepisse se gaudent» (De Uruña y Smenjaud 1935: 112).

8 Esta autora observa que en las *Partidas* se explicita cómo durante la ceremonia de investidura, si se ha ceñido la espada al aspirante, pero no se le ha dado la pescozada, éste no puede considerarse aún ordenado: «e debe mandar a aun rrico omne sennor de cavalleros quel çinna la espada, pero pescoçada non le deve dar» (Juárez Blanquer – Rubio Flores 1991: XXII, iii, 195).

9 Para el pasaje completo, así como para el correspondiente al *Baladro* de 1535, vid. supra, nota 11. Las indicaciones en cuestión se encontraban ya en la *Suite du Merlin*: «Et au tans de lors estoit coustume en la Gran Bretagne que quant on faisoit chevalier nouviel, on le viestoit tout de blanc samit, et puis le hauberc desus, et li metoit on l'espee en la main. Et en tel maniere aloit il oïr le messe, en quelconques lieu que il fust. Et quant li l'avoit oïe et il s'en devoit venir, adont li chaignoit cil l'espee qui chevalier le devoit faire» (Roussineau 1996: 208).

Algo más adelante, se describe la investidura del citado caballero:

— Di, amigo, ¿cómo has nonbre?

— Señor —dixo él—, yo he nonbre Ares el Vaquero.

E tomó la espada del niño e dióle la palmada, así como a cavallero novel. E, cierto, en aquel tiempo no se usava dar palmada a ningún novel cavallero: el rey Artur fue el primero que dio palmada. E después que le dio la palmada, ciñole la espada (*Baladro 1498*: XXIX, 125)¹⁰.

La aclaración que aquí se contiene aparecía ya en la *Suite du Merlin*¹¹ y sería por tanto deudora de la redacción francesa del siglo XIII, cuando irrumpía el nuevo rito de la *colée*, que también en Europa compitió con éxito con el ceñido. Tal alusión serviría a la vez para atribuirle a Arturo la condición de referente mítico de la caballería europea, en tanto en cuanto que se le adjudica la paternidad del cambio en el ceremonial. Ahora bien, una vez deslizadas tales explicaciones en esta altura del relato, en realidad nada obligaba al reelaborador castellano a explicitar en el pasaje de los capítulos XVII (1498) / CXXXVI (1535) lo que en la versión francesa quedaba implícito; esto es, el rito concreto por el que Arturo accedía a la caballería. Nótese cómo la *Suite* omitía el gesto por el cual un aspirante como Arturo se convertía en caballero, por lo que la inserción de tal detalle en los *Baladros* va más allá de la fidelidad esperada al texto de origen. Y como, desde la perspectiva de la lógica diegética, tampoco es preciso aludir al autoceñido, habrá que concluir que dicha *amplificatio* no responde a las exigencias impuestas por el proceso de construcción narrativa; antes bien, habría que suponer que tras ella opera la voluntad de intervenir sobre el significado del texto, de moldearlo a las nuevas expectativas de recepción.

Los movimientos reactivos que intentaron cerrar la hemorragia nobiliaria, causada por el ascenso social de los pecheros al que acabamos de referirnos, condujeron a una serie de medidas con las que la nobleza intentó taponar las vías de entrada a la caballería. El siglo XV es un continuo de quejas ante la decadencia de la institución

10 La versión de este pasaje en el *Baladro* sevillano coincide, aunque con diferencias, con el texto burgalés: «el rey pregunto al villano como auia nonbre, y el dixo: «Dares el Barquito, y mi fijo ha nonbre Tor». «E agora, dixo el rey, aura nonbre Tor, el fijo de Dares; y esto dixo el rey en tal hora que nunca despues perdio el nonbre; y estonce tomo la espada quel moço traya, e dióle vna palmada. E sepan todos quantos esta estoria oyeren, que el primero que dio palmada a cauallero nouel fue el rey Artur; e despues dióle la espada e ciñogela» (*Baladro 1535*: CCCVI, 125).

11 «Et lors prent l'espee que chis [Tor] portoit et li donne la colee. Et sachent tout cil qui ceste ystoire escoutent que li premiers hom qui donna colee a chevalier nouvel, che fu li rois Artus.» (Roussineau 1996: 209).

caballeresca y de peticiones elevadas al monarca para que, en tanto que hacedor de caballeros, reservase su acceso sólo a individuos de origen aristocrático. Sin embargo, los análisis estadísticos de Gerbet (1972) demuestran que los monarcas, por mucho que afirmasen que aceptaban dichas propuestas, no dejaron de servirse de ese recurso como una manera de retribuir con la concesión de privilegios a sus partidarios o servidores. Uno de estos mecanismos de reacción nobiliaria consistió en la recuperación de los viejos rituales que habían decaído. Juan II lo intentó, por ejemplo, en las Cortes de Valladolid de 1442, en las que ordenó la reimplantación de la vela de armas¹². En las de Madrigal, de 1476, se insistió sobre este mismo asunto, esta vez con mención expresa a los pecheros. Las peticiones que en ellas elevaron los procuradores a los Reyes Católicos insistían en que los *hijosdalgo* fuesen ordenados

con las solepnidades acostumbradas; pero los que fueren pecheros e se quisieren armar caualleros, que no puedan ser armados caualleros, saluo por mano del rrey, e que vele primero la noche antes las armas (*Cuaderno de las Cortes de Madrigal del año 1476*, Petición 19, en *Cortes IV* 1882: 78).

A pesar de que la misma disposición los eximía de otros ritos, como el baño, se especificaba que tanto en la vela, como

en el oír misa e en el calçar las espuelas e el espada e en las preguntas e juramentos, que se guarden las dichas leyes de la Partida, e el que de otra manera fuera armado cauallero, que no vala el acto ni aya la dignidad de la caualleria ni goçe de la exención della (*ibid.*).

Si bien la reiteración sobre ese particular revela su incumplimiento, ello no aminora la voluntad que trasluce de restringir, o al menos dificultar, el acceso indiscriminado a la caballería, lo que pasaba por resucitar el antiguo ceremonial alfonsí. La cita anterior, por lo demás, reviste un interés añadido, por cuanto entre los obstáculos que se pretendían establecer se menciona el ceñido de la espada. Éste, por tanto, se contaría entre los rituales cuya reimplantación intentaron las dichas Cortes de Madrigal.

12 «que aquel que se ouiere de armar cauallero de aquí adelante, sea armado por mi mano e non de otro alguno, e aquel sea tal que yo entienda que lo meresçe e cabe en el la orden e dignidad dela caualleria, e que el tal vele sus armas con las solepnidades que las leyes de mis rregnos mandan, e que entonçe pueda gozar e goçe del preuillejo dela caualleria e non de otra manera» (*Cuaderno de las Cortes de Valladolid del año 1442*, Petición 23, en *Cortes III* 1866: 424-425).

La elección por parte del *Baladro* del rito del ceñido de la espada, por tanto, debería enmarcarse en esta dinámica de la recuperación de los viejos modos de la investidura caballeresca. Más allá de un simple gusto por el arcaísmo, obedecería a una estrategia buscada, con la que se pretendería ofrecer una imagen de la monarquía reforzada, tanto por el origen y la naturaleza de su poder —de ahí que sea el propio Arturo el que lleve a cabo el ritual—, como por su aristocratización. En este sentido, el pasaje analizado podría ponerse en relación con otros, en los que ambas ediciones de los *Baladros* apuntan en esa misma dirección. Sin ir más lejos, con la alusión, por parte del incunable burgalés (*Baladro* 1498: XII, 38 y XVIII, 66), a las tres coronas que los reyes bretones utilizarían como insignias su poder soberano, cuyas implicaciones imperiales tampoco pasarían desapercibidas a los lectores contemporáneos. O, igualmente, a las limitaciones que el *Baladro* burgalés impone a la hora de extraer la espada de la soberanía, de cuya prueba, a diferencia de lo que sucedía en las versiones francesas y en la redacción sevillana, quedan excluidos los villanos¹³.

Por su parte, Porro (1973), que ha estudiado las investiduras caballerescas del *Amadís de Gaula*, observa que tanto Amadís como su hermano Galaor se ceñían ellos mismos las espadas, pero no así otros personajes de la novela; por ejemplo Gandalín, el escudero del protagonista, a quien se la coloca Amadís. Sin embargo, el ceñido ni es el rito más constante a lo largo de toda la obra, ni señalaría el paso a la condición caballeresca; antes bien, parece recluso al final de la ceremonia, y por veces es incluso posterior a ella, una vez que el aspirante ya ha ingresado en el orden de caballería. Este último honor se conseguiría en realidad con el calzado de la espuela diestra y

13 Vid., por ejemplo, el pasaje en el que el arzobispo de Londres regula el acceso de aquellos que habrán de probarse como posibles reyes tirando de la espada clavada de la piedra. El *Baladro* de Burgos ofrecía la siguiente lectura: «E non se acucien los altos ombres, ca el Señor no quiere que por riquezas ni por orgullo sea la espada tirada. Otrosí, non se ensañen los pobres contra los ricos, que Dios no sepa qual es el mejor» (*Baladro* 1498: XVII, 63); en tanto que la del *Baladro* sevillano era esta otra: «otrosi no se ensañen los pobres si los ricos primero tirasen o prouasen, ca no ay tal de vos que Dios no sepa qual es el mejor» (*Baladro*, 1535: CXXXVIII, 48). En el *Merlin* de Robert de Boron, por su parte, se encontraba esta versión: «ne ne se corrocent mie li povre, se li riche essaient avant, que il est droiz et raisons que cil que l'en cuide et tient as plus houz homes au monde doivent bien essayer avant, qu'il n'a nul de vos qui saiges soit qui ne deust faire a son esciant roi et seignor dou plus prodome» (Micha 1979: 84, 271-272), con la variante al final del trecho, consignada por Micha, de los mss. BNF 24394 (A') y 526 de la Biblioteca Universitaria de Bonn (B'): «... essayer avant, car il n'i a nesun se il le savoit qu'il ne deust eslire le plus pseudomé de nos tos a faire roi», que de todas formas no afecta al sentido que estamos tratando. La comparación entre los tres fragmentos descubre que, así como en las redacciones francesa y sevillana, los villanos debían esperar al final para tirar de la espada, en la burgalesa quedan excluidos de ella, la cual se reserva sólo para los nobles.

en ocasiones con un beso. Montalvo, entonces, habría retomado el gesto del ceñido, pero sin llegar a otorgarle la significación de que tradicionalmente había gozado. El ceremonial que propone este autor no sólo no tenía correspondencia con ninguno de su época, sino que era puramente imaginario, construido sobre una diversidad de ritos. Con ello, sostiene la misma estudiosa (Porro 1973: 338-340)¹⁴, se habría buscado el realce de la institución caballeresca, por el procedimiento de adornarla con un ingreso mucho más sofisticado y solemne que el que en realidad se practicaba en el siglo XV. Montalvo, pues, estaría involucrándose en la defensa de la caballería, frente a su ya mencionado desprestigio y a la trivialización de sus marcas rituales, que procedía del ingreso masivo de pecheros. Sólo que, frente al *Baladro*, el regidor de Medina optó, no ya por la revivificación de un rito caduco, sino por crear todo un nuevo ceremonial de investidura, acorde con la dignidad que bajo su punto de vista merecía la caballería¹⁵.

Si *Amadís de Gaula*, con su carácter de obra fundacional de la novela de caballerías renacentista, coincide con el *Baladro* en el propósito de distanciarse de las prácticas rituales caballerescas contemporáneas, este hecho debe explicarse como parte de la reacción que, desde la literatura, procuró un último esplendor a la caballería, en ese canto de cisne que protagoniza durante el tránsito a la Edad Moderna (Keen 1986: 313). La recuperación del ceñido de la espada en la investidura del *Baladro*, entonces, formaría parte de esta voluntad de exaltación de la institución caballeresca, encarnada en la figura de Arturo. Éste, como caballero, recibe la orden a través del ceñido, restableciendo así la esencia aristocrática de la vieja caballería, mientras que, como

14 Por otro lado, en el citado trabajo (Porro 1973: 338) se observa una cierta evolución en los ritos de investidura a lo largo de los cuatro libros del *Amadís de Gaula*. Los primeros, más cercanos a las versiones originales de la novela, recogerían los modos ceremoniales propios del siglo XIV, en los que aún estaban vigentes el ceñido y la pescozada. La parte final de la obra, en cambio, aquélla en la que más profunda es la intervención de Montalvo, no sería ajena a los nuevos usos introducidos en el siglo XV. Con el ritual diseñado por Montalvo se buscaría una cierta unidad a la obra también en este particular.

15 Según Porro (1998: 335), el *Cuento de Tristán de Leonís* (siglo XV) contendría asimismo ejemplos de investidura caballeresca por medio del ceñido de espada. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los tres testimonios que al respecto ofrece dicha obra se encuentran en otras tantas imprecaciones: «¡Mala ventura de Dios [a] aquel que primero espada vos çijnjo!», «¡maldito sea el rrey que espada çigne a tales caualleros!» y «¡Malditos sean ellos & quien espada les çienen!» (Corfis 2013: 68, 128 y 129). Este detalle podría restar cierto valor a tales testimonios, ante el posible formulismo de dicha expresión en el siglo XV, cuando se compone el *Cuento*. Sin embargo, no deja de ser sintomática la pervivencia del ceñido de la espada en otra obra artúrica de finales de la Edad Media, en pleno proceso de reacción de la nobleza caballeresca en defensa de sus privilegios.

monarca, su exaltación pasa por el gesto de colocarse él mismo la espada, sin sometimiento a otra instancia de poder. De esta forma, se reforzaría su figura de rey de caballeros a través de un doble mecanismo, que a su vez se integraría en un movimiento más amplio, de recuperación del espíritu de la caballería nobiliaria, parapetada tras arcaicos rituales y nuevos modos de cohesión estamental. El reelaborador anónimo que operó sobre estos pasajes presentes en los *Baladros* intentaría con ello que Arturo se acercase a la imagen caballeresca de la monarquía, modelo ideal de soberano que desde el siglo XII dicha institución utilizó para su propia legitimación en sus aspiraciones del poder soberano (Palacios Martín 1996: 202-210).

Bibliografía

- Baladro* (1498) = Hernández, M^a. I. (ed.) (1999), *El Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Gijón: Trea.
- Baladro* (1535) = Bonilla y San Martín, A. (ed.) (1907), *Baladro del sabio Merlín*, in *Libros de caballerías*: Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, t. VI
- Carrero Santamaría, E. (2012), «Por las Huelgas los juglares’. Alfonso XI de Compostela a Burgos siguiendo el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*», *Medievalia* 15, pp. 143-157.
- Corfis, I. A. (ed.) (2013), *El Cuento de Tristan de Leonis, Tirant* 16, pp. 5-196.
- Cortes III* (1866) = *Cortes de los antiguos reinos de Leon y de Castilla*, Madrid: M. de Rivadeneyra, t. III.
- Cortes IV* (1882) = *Cortes de los antiguos reinos de Leon y de Castilla*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, t. IV.
- De Urueña y Smenjaud, R. (1935), *Fuero de Cuenca (formas primitiva y sistemática: texto latino, texto castellano y adaptación del Fuero de Iznatoraf)*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Fernández Valverde, J. (ed.) (1987), *Roderici Ximenii de Rada. Historia de rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, Turnhout: Brepols.
- Ferro, D. (ed.) (1972), *Le parti inedite della “Crónica de Juan II” di Álvaro García de Santa María*, Venezia: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Flori, J. (1979), «Les origines de l’adoubement chevaleresque: étude des remises d’armes et du vocabulaire qui les exprime dans les sources historiques latines jusqu’au début du XIII^e siècle», *Traditio* 35, pp. 209-272.
- Flori, J. (1986), *L’essor de la chevalerie, XI^e-XII^e siècles*, Genève: Droz.
- Gerbet, M.-Cl. (1972), «Les guerres et l’accès à la noblesse en Espagne de 1465 à 1592», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 8, pp. 295-326.

- Gracia, P. (2007), «Los *Merlín*es castellanos a la luz de su modelo subyacente: la *Estoria de Merlín* del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», in J. M. Cacho Ble-cua (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 233-248.
- Gracia, P. (2013), «Itinerario de la conversión del *Merlín* castellano en *Baladro de Merlín*: de la *Crónica de 1404* a los *Baladros* de 1498 y de 1535», in A. Martínez Pérez - C. Alvar - F. J. Flores (coords.), *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando Carmo-na*, San Millán de la Cogolla: Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 307-318.
- Hall, J. B. (1974), «Tablante de Ricamonte and other Castilian Versions of Arthurian Ro-mances», *Revue de Littérature Comparée* 48, pp. 177-189.
- Hall, J. B. (1982), «La matière arthurienne espagnole. The Ethos of the French Post-Vulgate *Roman du Graal* and the Castilian *Baladro del sabio Merlín* and *Demanda del Sancto Grial*», *Revue de Littérature Comparée* 56, pp. 423-436.
- Infantes, V. (1992), «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el ‘género editorial’», in A. Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989)*, Barcelona: PPU, t. I, pp. 467-474.
- Juárez Blanquer, A. – Rubio Flores, A. (eds.) (1991), *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.*, Granada: Impredisur.
- Keen, M. (1986) *La caballería*, Barcelona: Ariel.
- Lucía Mejías, J. M. (1998), «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (algunas observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», in R. Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y origen de la novela*, Valencia: Universitat de València, pp. 311-341.
- Lucía Mejías, J. M. (2000), *Imprenta y libros de caballerías (Análisis de la estructura externa del género editorial caballeresco)*, Madrid: Ollero & Ramos Editores.
- Menéndez Pidal, F. (2008), *La nobleza en España: ideas, estructuras, historia*, Madrid: Funda-ción Cultural de La Nobleza Española.
- Micha, A. (1979), *Merlín, roman du XIII^e siècle*, Genève: Droz.
- Montaner, A. (ed.) (2011), *Cantar de Mío Cid*, Madrid: Real Academia Española.
- Palacios Martín, B. (1986), «Los actos de coronación y el proceso de “secularización” de la monarquía catalano-aragonesa (Siglos XIII-XIV)», in J. Ph. Genet - B. Vincent (eds.), *État et Église dans la genèse de l’État moderne. Actes du colloque organisé par le Centre National de la Recherche Scientifique et la Casa de Velázquez. Madrid, 30 novembre et 1^{er} décembre 1984*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 113-128.
- Palacios Martín, B. (1988), «Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII», in *Actas del I Simposio Nacional “Las armas en la Historia”*, Madrid: Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas. Centro de Estudios Históricos – CSIC / Universidad de Extremadura, pp. 153-192.

- Palacios Martín, B. (1996), «Imágenes y símbolos del poder real en la Corona de Aragón», in *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real en la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, t. I, pp. 189-230.
- Palacios Martín, B. (1998), «La recepción de los valores caballerescos por la monarquía castellano-leonesa», *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real* 13, pp. 80-100.
- Porro, N. R. (1973), «La investidura de armas en el *Amadís de Gaula*», *Cuadernos de Historia de España* 57-58, pp. 334-351.
- Porro, N. R. (1991), «La investidura de pecheros en los días de Juan II», *Cuadernos de Historia de España* 73, pp. 147-172.
- Porro, N. R. (1998), *La investidura de armas en Castilla del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Ramos Vicent, M^a del P. (1983), «Reafirmación del poder monárquico en Castilla: la coronación de Alfonso XI», *Cuadernos de Historia Medieval* 3, pp. 5-36.
- Roussineau, Gilles (ed.), (1996), *La Suite du Roman de Merlin*, Genève: Droz.
- Suárez Fernández, L. (1989), *Los Reyes Católicos. La conquista del trono*, Madrid: Rialp.
- Rosell, C. (ed.) (1875-1878), *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid: M. Rivadeneyra, 3 vols.
- Trujillo, J. R. (2009), «La edición de traducciones medievales en la Edad de Oro. Textos e impresos de la materia artúrica hispánica», *Edad de Oro* 28, pp. 401-448.
- Utrilla Utrilla, J. F. (ed.) (1987), *El Fuero General de Navarra: estudio y edición de las redacciones protosistémicas (series A y B)*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2 vols.
- Valmaña Vicente, A. (1978), *El Fuero de Cuenca*, Cuenca: Torno.

De nuevo sobre Petrarca y *Celestina comentada* (II)

M^a ELISA LAGE COTOS
Universidade de Santiago de Compostela

De las numerosas referencias que en la segunda mitad del s. XVI, el comentarista de *La Celestina* hace a los *Triunfos* de Petrarca, solamente 3 son citas de versos textuales y las restantes proceden de la glosa a dichos versos (Lage 2016). Como ya señalaron los editores del mencionado Comentario¹, su autor utiliza la traducción al castellano de los *Triunfos* hecha por Antonio de Obregón que, publicada por primera vez en Logroño en 1512, fue editada después en Sevilla en 1526 y 1532 y finalmente en Valladolid en 1541. Existe otra traducción posterior, de Hernando de Hozes, publicada por primera vez en Medina del Campo en 1554 y de nuevo en la misma ciudad al año siguiente y por último también en Salamanca 1581².

Dejando aparte la cita de *Celestina comentada* (en adelante *Cc*) p. 406, que ya comenté en un trabajo anterior (Lage 2016), todas están claramente identificadas por el comentarista, bien de una forma completa y precisa indicando capítulo del *Triunfo* y página de la edición utilizada³, o bien mediante una referencia un poco menos com-

1 Fothergill-Payne – Fernández Rivera – Fothergill-Payne 2002. Vid. también Fernández Rivera 2006.

2 Véase la descripción de las ediciones en la Bibliografía final.

3 *Cc* p. 11: *Triumpho de amor* cap. 3 fol. 23; *Cc* p. 17: *Triumpho de amor* cap. 1, fol. 10; *Cc* p. 159: *Triumpho de la muerte* cap. 2, fol. 69; *Cc* p. 193: *Triumpho de la fama* cap. 3, fol. 123; *Cc* p. 223: *Triumpho de castidad* hacia el principio fol. 45; *Cc* p. 225: *Triumpho de fama* cap. 2 fol. 95; *Cc* p. 227: *Triumpho de la castidad* cap. 3 en el principio; *Cc* p. 254: *Triumpho de castidad* cap. 1 fol. 45; *Cc* p. 265: *Triumpho de fama* cap. 3 fol. 119; *Cc* p. 275: *Triumpho de fama* cap. 3, fol. 119; *Cc* p. 276: *Triumpho de fama* cap. 3 fol. 119; *Cc* p. 449: *Triumpho de amor* cap. 2 en el fin; *Cc* p. 489: *Triumpho de amor* cap. 3 fol. 37.

pleta, unas veces porque falta el número de folio⁴; otras veces porque falta el número del capítulo⁵; otras veces porque sólo se dice que la cita procede de los *Triunfos*, añadiendo el folio correspondiente⁶. Es decir, la mitad de las referencias presentan una localización completa por parte del comentarista.

También se ha podido comprobar que no siempre coincide el número de folio que da el comentarista con el número real en la edición de los *Triunfos* de 1526 que, según los editores, utilizaba dicho comentarista⁷, y que, en principio, consulté por ser la que tenemos en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Pero al ver que el comentarista da en varias ocasiones el número de folio⁸, y que no coinciden con los folios reales de dicha edición, cotejé las cuatro ediciones (Logroño 1512, Sevilla 1526 y 1532, Valladolid 1541), algunas de ellas en más de un ejemplar, y confeccioné el cuadro que incluyo a continuación, donde resulta evidente que la mayor coincidencia se da con la edición de 1532.

En este cuadro (en el que sólo figuran los pasajes en los que el comentarista envía a folio de la edición de los *Triunfos*) recojo en primer lugar la página de *Cc* en que se cita a Petrarca, con el *Triunfo* al que se refiere (Amor, Muerte, Fama, Castidad), cuando lo indica, y después cada una de las ediciones de los *Triunfos* en orden cronológico, con la distinción entre 'índice' y 'texto', con las que pretendo hacer ver que en las ediciones de 1512, 1526 y 1532 hay coherencia entre ambos, mientras que la edición de 1541 reproduce en el índice los folios de la edición de 1532, que no corresponden a los folios propios. Para poder cotejar con mayor seguridad los distintos índices utilicé una concordancia de los mismos⁹, lo cual permitió comprobar que las

4 *Cc* p. 12: *Triumpho de amor* cap. 3 (sin folio); *Cc* p. 41: *Triumpho de amor* cap. 3 (sin folio); *Cc* p. 41: *Triumpho de amor* cap. 4 (sin folio) (en este caso hay que corregir la lectura de los editores de *Cc*: «Petrarcha en los Triumphos de amor cap. 4», ya que el manuscrito fol. 27r dice: «... Petrarcha en los triumphos en el triumpho de amor cap. 4»); *Cc* p. 447: *Triumpho de amor* cap. 3 (sin folio); *Cc* p. 458: *Triumpho de fama* cap. 3 (sin folio).

5 *Cc* p. 337: *Triumpho de amor* fol. 40 al fin; *Cc* p. 487: *Triumpho de amor* fol. 23.

6 *Cc* p. 23: «Vid. glossam in Triumphis fol. 25 et fol. 24», aunque se trata de un añadido en el margen derecho del manuscrito fol. 17v; también es un añadido en *Cc* p. 226: «Vid. glossam in Triumphis fol. 19...» que corresponde a ms. fol. 96r margen izdo.; en cambio en el caso de *Cc* p. 337 la referencia se encuentra en el cuerpo del comentario, no en el margen (vid. ms. fol. 142v).

7 Vid. *Cc* p. XXXVII donde citan las dos traducciones de los *Triunfos* (la de Obregón y la de Hozes). Para Obregón recogen la edición de Logroño de 1512, a la que señalan con '(*)' y de Sevilla 1526, a la que señalan con el signo *, que los editores utilizan para señalar las ediciones consultadas por el comentarista (vid. *Cc* p. XXVI). Vid. también *Cc* p. 11, nota 10.

8 En mi trabajo de 2016 incluyo un cuadro que recoge todos los usos de los *Triunfos* en *Cc*. Ahora me limito a estudiar los casos en los que se remite al número de folio de los *Triunfos*.

9 Cuya realización agradezco al Prof. José Manuel Díaz de Bustamante.

‘entradas’ de los índices son prácticamente siempre las mismas y en cada edición se ajustan a los folios correspondientes (excepto, como ya he dicho, en la de 1541).

Esta cuestión de los índices, aunque no es el objetivo de mi trabajo ahora, resulta muy interesante y ha sido tema de estudio de diversos investigadores, según veo en alguno de los artículos de J. M. Valero Moreno¹⁰.

La mencionada concordancia de Índices de las cuatro ediciones de la traducción de Obregón de los *Triunfos* petrarquescos, me permite también comprobar que los índices de esta traducción coinciden, casi al pie de la letra, con los Índices de las ediciones italianas de los *Trionfi* con el comentario de Bernardo Illicino, que es el que sigue Obregón para su traducción al castellano; algunas de estas ediciones están disponibles en Internet, pero como muestra he comparado las referencias de las ‘Tabulae’ que recoge en uno de sus trabajos M. G. Tavoni con las de mi concordancia¹¹. La misma autora insiste en la importancia de los índices del comentario de Illicino como modelo para índices posteriores (Tavoni 2009: 50- 56).

10 Valero (2012: 128- 129) insiste en la importancia de los índices y precisamente en este trabajo anuncia otro suyo, en colaboración con la profesora M. G. Tavoni, en prensa.

11 Tavoni 2006: 370. Tabla de la edición de los *Trionfi* de 1491 (BUB, coll.: A. V.B. VI.28/1, aa2r), de la que incluyo los primeros 10 ítems: ‘Auctorita contra li innamorati c. III’; ‘Auct. di tulio contra la insatiabilita c. III’; ‘Auctorita di Seneca per il pentito c. III’; ‘Auctorita di liuio per la culpa aliena c. IIII’; ‘Auct. di sco. Iero. contra i detractori c. IIII’; ‘amor solo del mondo conosciuto c. IIII’; ‘Auct. di plau. d la forza amorosa c. IIII’; ‘Approbation che miser antonio fusse philosopho c. V’; ‘Alexandro phereo c. VI’; ‘Ariadna ricevuta da bacho c. VII’. Y compárese con los ítems correspondientes de la *Tabla* que precede a la edición de Logroño 1512 de los *Triunfos* en traducción de Antonio de Obregón: ‘Autoridad de Tulio contra la insaciabilidad 8’ (Falta la 1ª ‘auctorita contra li innamorati’); ‘Autoridad de Seneca por el arrepentido 9’; ‘Autoridad (sic) de liuio por la culpa agena 9’; ‘Autoridad de sant Jeronimo contra los maldizientes 9’; ‘Amor conocido solo del mundo 10’ (falta la entrada ‘auct. di Plau. de la forza amorosa’); ‘Aprobacion que Marco antonio fuesse philosopho 11’; ‘Alexandro phereo 12’; ‘Ariadna recebida de Bacco 13’. Solamente por curiosidad incluyo los 10 primeros ítems de la *Tabla* de la traducción y comentario de Hozes (1554): Abraham fol. 29; Acis fol. 25; Achilles fol. 10 y 122; Aelio Adriano fol. 113; Agamemnon fol. 27 y 128; Alceo poeta fol. 40; Alcibiades capitan Griego fol. 128; Alexandro Phereo fol. 7; Alexandro Magno fol. 124; Alexandro Epirota fol. 125. Se observa que Hozes es independiente, que se centra en los nombres propios, y que añade varios que no figuraban en los Índices anteriores.

<i>Cc</i>	1512	1526	1532	1541
<i>Cc</i> p. 11 Amor cap. 3 fol. 23 Piramo y Tisbe	Indice 26 Texto 26r	Indice 24 Texto 24	Indice 23 Texto 23r-v	Indice 23 Texto 24v
<i>Cc</i> p. 17 Amor cap. 1 fol. 10 Neron	Indice 11 Texto 11r	Indice fol. 10 Texto fol. 10	Indice fol. 10 Texto fol. 10 r	Indice 10 Texto 10 (pero pone 9)
<i>Cc</i> p. 23 Fol. 25 y 24, Abraham; Jacob	Indice fol. 27 Texto fol. 28	Indice fol. 25 Texto fol. 25v	Indice fol. 24 (Jacob) Texto fol. 24v-25r	Indice fol. 24 Texto fol. 26
<i>Cc</i> p. 159 Muerte cap. 2 fol. 69 en el fin	Indice? Texto fol. 77r	Indice? Texto fol. 71v	Indice? Texto fol. 69v	Indice? Texto fol. 74v
<i>Cc</i> p. 177 Triumphos fol. 47	Indice? Texto fol. 52	Indice? Texto 48r	Indice? Texto fol. 47r	Indice? Texto fol. 48r
<i>Cc</i> p. 193: Fama cap. 3, fol. 123 Hipócrates	Indice fol. 135 Texto fol. 135v	Indice fol. 127 Texto fol. 127	Indice fol. 123 Texto fol. 123v	Indice fol. 123 Texto fol. 133v
<i>Cc</i> p. 223, Castidad principio fol. 45 Auctoridad de Rabi Moysen	Indice fol. 45 Texto fol. 50	Indice fol. 46 Texto fol. 46r	Indice fol. 45 Texto fol. 45r	Indice fol. 45 Texto fol. 48r
<i>Cc</i> p. 225 Fama cap. 2 fol. 95 Hércules	Indice fol. 104 Texto fol. 104	Indice fol. 97 Texto fol. 97	Indice fol. 95 Texto fol. 95r-v	Indice fol. 95 Texto fol. 101 v y 102r (col. b)
<i>Cc</i> p. 226 Triumphis fol. 19 Narciso	Indice fol. 22 Texto fol. 22	Indice fol. 20 Texto fol. 20	Indice fol. 19 Texto fol. 19v	Indice fol. 19 Texto fol. 21
<i>Cc</i> p. 254 Cast. cap. 1 fol. 45 Saetas del amor	Indice fol. 50 Texto fol. 50v	Indice fol. 46 Texto fol. 46v	Indice fol. 45 Texto fol. 45v	Indice fol. 45 Texto fol. 48r
<i>Cc</i> p. 265 Fama cap. 3 fol. 119 Varron	Indice fol. 131 Texto fol. 131r	Indice fol. 122 Texto fol. 123v-124r	Indice fol. 119 Texto fol. 119v	Indice fol. 119 Texto fol. 128v
<i>Cc</i> p. 275 Fama cap. 3 fol. 119 Varron	Indice fol. 131 Texto fol. 131	Indice fol. 122 Texto 124r	Indice fol. 119 Texto fol. 119v	Indice fol. 119 Texto fol. 128v
<i>Cc</i> p. 276 Fama cap. 3 fol. 119 Demostenes	Indice fol. 127 Texto fol. 127v	Indice fol. 119 Texto fol. 119v	Indice fol. 116 Texto fol. 116r	Indice fol. 116 Texto fol. 125r
<i>Cc</i> p. 337 Amor fol. 40 al fin	Indice fol 45 Texto fol. 45	Indice fol. 41 Texto fol. 41	Indice fol. 40 Texto fol. 40v Triunfo de amor termina en fol. 41v	Indice fol. 40 Texto fol. 43r
<i>Cc</i> p. 487 Amor fol. 23 Clitemestra	Indice fol. 25 Texto fol. 25	Indice fol. 23 Texto fol. 23v	Indice fol. 23 Texto fol. 23r	Indice fol. 23 Texto fol. 24v
<i>Cc</i> p. 489 Amor cap. 3 fol. 37 Herodes	Indice fol. 30 Texto fol. 31r	Indice fol. 28 Texto fol. 28r	Indice fol. 27 Texto fol. 27 r-v	Indice fol. 27 Texto fol. 29r

Un caso curioso lo constituyen las referencias al *Triunfo de la Castidad*. Aunque la mayor parte de las citas (sean directas o de la glosa) proceden del *Triunfo de Amor*, hay cuatro que proceden del de la *Castidad*, si bien en *Cc* p. 177 el comentarista no menciona a qué *Triunfo* se refiere sino que remite a «Petrarcha en la fol. 47». Si cotejamos lo que se dice en la ed. de 1532, fol. 47 r veremos las dos citas aquí aducidas, la de Cicerón y la de Aristóteles, a pesar de que los editores de *Cc* dicen que no figuran las palabras del Philosopho (*Cc* p. 177, n. 8) (Lage 2016). Los otros tres casos en los que se alude al *Triunfo de la Castidad* se encuentran en *Cc* pp. 223, 227 y 254.

En *Cc* p. 223 se incluye una cita de Rabi Moysen que está correctamente localizada en «Triumpho de castidad hazia el principio fol. 45»: en la edición de 1532 el *Triunfo de la Castidad* empieza en fol. 43r y se extiende hasta fol. 54v, por lo cual podemos considerar que el fol. 45 corresponde al principio como dice el comentarista.

Más problemáticos son los casos de *Cc* p. 227 y p. 254. En el primero las palabras de *Cc* «No alabaran a Orfeo. De este Orfeo... quenta tambien largo la glosa de los *Triumphos* de Petrarcha en el “Triumpho de la castidad” cap. 3 en el principio. Y el glosador de las *Trezientas* de Juan de Mena en la copla (^120) 116 y 120», son el punto de partida para remitir erróneamente, como ya señalan los editores de *Cc* (p. 227, n. 410), al *Triunfo de la Castidad*, cuando en realidad la referencia a Orfeo se encuentra en *Triunfo de Amor* 4, vv. 13-15 y v. 93 y además el *Triunfo de la Castidad* no tiene capítulos, al menos en las ediciones de la traducción de Obregón que he consultado.

En cuanto al caso de *Cc* p. 254: «y lo mesmo dize el glosador de los Triumphos de Petrarcha en el Triumpho de castidad cap. I fol. 45», la referencia a las saetas de Cupido está efectivamente en fol. 45v y es por lo tanto correcta, pero como ya dije antes, el *Triunfo de castidad* no tiene capítulos.

Una razón más para pensar en la utilización de la edición de 1532 por parte del comentarista se encuentra en *Cc* p. 225 donde se trata la historia de Hércules, como ya he recogido en el cuadro incluido arriba («Triumpho de fama cap. 2, fol. 95»). Pero además en la misma página 225 dice el comentarista: «(^ilegible) Hercules quiere dezir esforçado y ovo tres Hercules como dize el glosador de Petrarcha fol. I onde se a de ver». La primera referencia de la página 225 aparece identificada por los editores de *Cc* en su nota 393, pero no esta segunda que corresponde (en el manuscrito de *Cc*) al fol. 96r margen derecho inferior, donde el estado del manuscrito no permite leer más que ‘fol. 1’ (como editan los comentaristas) o, como mucho, ‘fol. 12’ (conjeturo el ‘2’ porque realmente podría ser otro número como ‘1’, es decir ‘11’). Efectivamente en la edición de *Triunfos* de 1532 en fol. 12r se dice:

Quanto al entendimiento del muy fuerte Hercules algo es difícil saber quien propriamente fuesse Hercules: porque Hercules no es nombre proprio: mas es sobrenombre/ porque qualquiera que era fuerte e de grandes fuerças era llamado Hercules que en lengua griega quiere dezir robusto. Fueron segun Varron tres hombres llamados Hercules: que fueron uno Thebano: e otro Argivo: otro líbico. mas el que mas conosciado es fue el Tebano hijo de Jupiter e de Alchumena muger de Amphitriton...

Comentario que corresponde a los versos petrarquescos (*Amor I*, vv. 124- 126).

Puede parecer extraño que el comentarista, que acaba de enviar a 'Triumpho de fama cap. 2 fol. 95' (referencia incluida también en el margen derecho del fol. 96r del manuscrito de *Cc*), envíe ahora al 'fol. 1' (como dicen los editores) o 'fol. 12' (como conjeturo), pero si acudimos en primer lugar al fol. 95v de la edición de 1532 de los *Triunfos* veremos que se nos dice lo siguiente:

Assi como Deyanira supo de esto embiolo la camisa: e vistiendo la Hercules e haziendo exercicio sudo y mezlo se el sudor con el veneno dela camisa y entrole dentro por los poros abiertos e murio como en el triumpho de amor diximos. Hercules no fue el nombre propio ni todas estas cosas fueron hechas por un Hercules solo: ni la mayor parte destas cosas tiene otro fundamento sino la voluntad delos Poetas/ que quando quieren alçar alguno en mucha honrra e fuerça de cuerpo: siempre le llaman Hercules por auer obrado alguna obra excelente: ...

Que es comentario a los versos petrarquescos (*Fama II*, 16 y ss.).

Es decir, es el propio Obregón (que traduce a Ilícino) quien recuerda que ya trató el asunto en el *Triumpho de amor* y por ello el comentarista incluye esta referencia al fol. ¿1? ¿12?

Si aceptamos que el comentarista utiliza la edición de los *Triunfos* de 1532 podemos conjeturar 'fol. 12' para la lectura borrosa del manuscrito de *Cc* fol. 96r margen derecho, al final mismo del folio¹².

12 Aun cuando esta nueva referencia a Hércules figura en el folio 12 de la edición de 1532, también en las otras tres ediciones aparece casi en el mismo lugar: ed. 1512, fol. 13; ed. 1526, fol. 12; ed. 1541, fol. 12. En este caso, la referencia del comentarista no nos sirve para afirmar que utilizaba la edición de 1532 (las cuatro ediciones oscilan entre fols. 12 o 13), pero en cambio nos sirve para conjeturar una lectura '12' en un pasaje especialmente borroso en el manuscrito de *Cc*. En este sentido llama la atención que los Índices de las cuatro ediciones coinciden en incluir varias referencias a Hércules, con las entradas 'Columnas de Hércules' (ed. 1512, fol. 104; ed. 1526, fol. 97; ed. 1532, fol. 95; ed. 1541, fol. 95); 'Hércules hijo de Júpiter' (ed. 1512, fol. 104; ed. 1526, fol. 97; ed. 1532, fol. 95; ed. 1541, fol. 95); 'Interpretación del nombre de Hércules' (ed. 1512, fol. 13; ed. 1526, fol. 12; ed. 1532, fol. 12; ed. 1541, fol. 12); 'Ovidio de la deificación de Hércules' (ed. 1512, fol. 74; ed. 1526, fol. 69; ed. 1532, fol. 63; ed. 1541, fol. 63); 'Procreación de Hércules' (ed. 1512, fol. 13; ed. 1526, fol. 12; ed. 1532, fol.

Asimismo, si aceptamos la edición de 1532, podremos situar correctamente la cita de *Cc* p. 159, que ya identifiqué en un trabajo anterior (Lage 2005: 111), aunque entonces, por haber utilizado yo únicamente la edición de 1526 creía que el comentarista se equivocaba de folio. Ahora puedo comprobar que no había tal confusión, sino que remitía a una edición diferente a la consultada por mí en aquella ocasión¹³.

Como dije antes, el comentarista coincide casi al 100% con la edición de 1532, pero hay dos referencias en *Cc* que necesitan una aclaración: la primera en p. 276 en la que remite a fol. 119, cuando la cita se encuentra en fol. 116 y así lo indica la Tabla de la edición de 1532. Dice el comentarista:

Porque el amigo que se precia de ser verdadero amigo tambien lo a de ser en la adversidad como en la prosperidad porque de otra manera no es amigo como lo dixo el philosopho Demosthenes, al qual refiere la glosa de los *Triumphos* de Petrarcha en el «Triumpho de fama» cap. 3 fol. 119: «*Amicus non est qui fortunae particeps non esset ...*

Quizás el comentarista se equivoca de folio de los *Triunfos*, lo cual no es extraño porque muy cerca (de hecho en el mismo folio 117v del manuscrito de *Cc*) citaba correctamente una referencia de Varrón que figura efectivamente en el fol. 119 de la edición de los *Triunfos* de 1532: «Y ansi por esta causa tambien se escrive de Marco Varron que dava por consejo: “Si quisiessemos conocer el amigo que tuviessemos adversidad”; ...el glosador de los *Triumphos* de Petrarcha en el "Triumpho de fama" cap. 3 fol. 119».

O bien el comentarista utilizaba otra edición: si se consulta el cuadro que incluyo arriba se podrá ver que hay, efectivamente, una edición, la de 1526, que tanto en el Índice como en el texto, presenta la cita de Demóstenes en el fol. 119v.

¿Podemos pensar entonces que el comentarista tenía dos ediciones de los *Triunfos*, la de 1526 y la de 1532? El hecho de que sea sólo un caso hace pensar en un error, justificado por la cercanía de la cita de Varrón situada correctamente en fol. 119, aunque no se puede olvidar lo que señalan en este sentido los editores de *Cc*, que el

12; ed. 1541, fol. 12); ‘Relación de la historia de Hércules’ (ed. 1512 fol. 104; ed. 1526, fol. 97; ed. 1532, fol. 95; ed. 1541, fol. 95). Obsérvese cómo también en estos casos, aparte de los que ya incluí en el cuadro, el índice de la edición de 1541 sigue el de la edición de 1532, hasta el punto de que en la entrada ‘Ovidio de la deificación de Hércules’ hay un error en el índice de la edición de 1532 ya que envía al fol. 63, cuando en realidad la referencia está en fol. 67r; el índice de la edición de 1541 envía también al fol. 63, pero la referencia figura en fol. 71r, col. b-71v, col. a.

13 Lage 2005: 111, n. 9. Véase *Triunfos*, ed. 1532 fol. 69 (el que dice el comentarista), concretamente las últimas cinco líneas del fol. 69v, de ahí que el comentarista precise ‘fol. 69 en el fin’.

comentarista en algunos casos «reemplaza la edición de la obra que consulta por una edición más moderna» (*Cc.* p. XX)¹⁴.

Otro caso de 'discordancia' entre la referencia del comentarista y la realidad de la edición de 1532 se encuentra en *Cc.* p. 489:

Herodes rei de Judea... Hablando el emperador Octaviano Augusto dixo que quisiera ser mas puerco de Herodes que no hijo suio porque pensara no le mandara matar como a ellos los mando matar, como lo quenta el glosador de los *Triumphos* de Petrarca en el «Triumpho de amor» cap. 3 fol. 37.

Como se puede observar en el cuadro, ninguna de las ediciones envía, ni en la Tabla, ni en el texto al fol. 37, por lo cual pienso que se trata de un simple error del comentarista (que dice 37 por 27)¹⁵.

Un aspecto curioso de las citas en las que el comentarista recurre a las glosas de los *Triunfos*, es que en varias acude también a alguna de las obras de Juan de Mena, en concreto en las citas de pp. 17, 226, 227, 447, 449, 487. No es un número grande si tenemos en cuenta que según señaló Michel García, el número de referencias a Mena en el total del Comentario a *La Celestina* llega a 69 (62 corresponden a *Las Trescientas* y 7 a la *Coronación*) (García 1997: 49). También cuando cita a Mena, el comentarista prefiere las glosas antes que el texto propiamente dicho, de acuerdo con uno de los rasgos que señalan los editores de *Cc.*: «si existe la opción, prefiere las ediciones que contengan comentarios y glosas, tanto por una afinidad de espíritu con los otros comentaristas como por contener en sus comentarios numerosas *auctoritates* de las que se apropia para enriquecer sus propias glosas» (*Cc.* p. XX). De estos seis lugares en que coinciden referencias a ambos (Petrarca y Mena), cinco se encuentran en el texto mismo del Comentario, mientras que uno (el de p. 226) es un añadido marginal. En relación con este aspecto querría llamar la atención sobre el ejemplar de la edición de Sevilla 1532 conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa, RES 256// 1 A. En

14 Por otro lado, en *Cc.* p.17 se produce una coincidencia entre la edición de 1526 y la de 1532 (ambas remiten a fol. 10 como también el comentarista y la remisión es correcta, como se puede observar en el cuadro). El índice de la edición de 1541 remite a fol. 10 (al igual que las otras dos), pero en este caso, aunque correspondería al folio 10 en el texto, hay un error de numeración y figura como 'IX' (hay dos folios numerados como 'IX' y después pasa al 'XI' en los ejemplares que he podido consultar. Por su parte, en *Cc.* p. 487 las ediciones de 1526 y 1532 coinciden en remitir a fol. 23 en el índice, y la referencia se encuentra en dicho folio del texto (es lo que dice también el comentarista).

15 Véase en efecto *Triunfos*, ed. 1532 fol. 27v: «... Herodes Ascalonita... de quien justamente dezia Augusto que quisiera mas ser de Herodes puerco que hijo».

primer lugar, porque este ejemplar está encuadernado precisamente con las obras de Juan de Mena editadas en 1534 en Sevilla por el mismo Juan Varela de Salamanca¹⁶ y, en segundo lugar, porque está profusamente anotado¹⁷, fundamentalmente con los nombres propios que van apareciendo en la glosa, de manera que es fácil ir localizando autoridades¹⁸.

Como dije arriba, hay varios lugares en los que el comentarista de *La Celestina* cita en una misma glosa los *Triunfos* y alguna obra de Juan de Mena; pues bien, algunos de ellos, en la edición de los *Triunfos* de 1532 en el ejemplar de la BN de Lisboa, remiten a pasajes de obras de Mena (que como señalé está encuadernado junto con los *Triunfos*); o lo que es lo mismo, el lector – anotador de este ejemplar percibía, fuese gracias a la lectura directa o a través de la consulta del Índice (de los *Triunfos* porque las obras de Juan de Mena, al menos en esta edición de 1534, no lo tienen) que había conexión de temas entre ambos autores. Es evidente que el lector – anotador se detiene especialmente en nombres propios, aunque en el caso de Nerón y de Narciso no establece dicha correlación. Sí en cambio en los casos de Orfeo, Mirra, Canace y Clitemnestra (de los que coinciden con *Cc*):

Como ejemplo presento el caso de Mirra que se encuentra en *Cc* p. 447:

Myrrha con su padre etc.... Y tambien mas modernamente se cuenta por el glosador de *Las 300* de Juan de Mena en la copla 102 y el glosador de los *Triumphos* de Petrarca en el «Triumpho de amor» cap. 3 pero para que quede entendido lo que aqui quiso nuestro author dezir de necesidad lo avemos de referir.

16 *Copilacion de todas las obras del famosissimo poeta Juan de mena: conuiene saber. Las CCC con otras XXIII coplas y su glosa: y la Coronacion. Y las coplas de los siete pecados mortales con otras cartas y coplas y canciones suyas. Agora nueuamente añadidas y imprimidas. M.D.XXXIII.*

17 Esto no quiere decir que los ejemplares de las otras ediciones o incluso otros ejemplares de la de 1532 no contengan anotaciones de este tipo. Pienso en uno de los ejemplares de la de 1512 donde las anotaciones marginales son en muchos casos referencias a nombres propios, pero también hay algunas más elaboradas, y son muchas; cito alguna como muestra: 'de como amor nace de ociosos momentos', fol. 10 r; 'necesidad de yr do amor nos llama' fol. 10 v; 'la muerte que las mugeres de los tudescos y cimbro dyceron a sus hijos y asi mesmas' fol. 57v. En dicho ejemplar hay folios que tienen hasta 6 anotaciones marginales (por ejemplo fol. 13r) y algunas están cortadas quizás por un fallo de digitalización.

18 Un ejemplo de la abundancia de las anotaciones puede ser el fol. IX v: Aurelia, Mario, Sila, Pompeio, Lucio Septimio e Achilas matadores de Pompeo, Cleopatra, Dionisio: Mineo Lisania, M. Antonio, Octauiano, Caio Octauiano, Bruto e Cassio, Scribonia, Liuia Drusila, Nero D. emperador, Claudio Emp. fez morrer sua molher Mesalina, Agripina, Britanico e Octauia. En ocasiones estas anotaciones nos dan más información que la contenida en el índice, por ejemplo en fol. L v: 'Penelope filha de Icaro Rei e molher de Ulixes filho de Laertes e de Antidia. Thelemaco'; en el índice 'Penelope hija de ycaro rey de licania' fo. 50.

Es decir, el comentarista recurre a Mena y a Petrarca (aparte de otras autoridades) y en el mencionado ejemplar de la BN de Lisboa fol. XXVIII r (en el pasaje donde se habla de Mirra), se indica en el margen: ‘adiante f. 35 Mirra filha de Ciniras’, y en Juan de Mena, Copla CII (encuadrado como he dicho con los *Triunfos*), fol. XXXIV v: «E vimos a Myrrha con los derribados»: ‘La fabula es esta. Cynira hija de Papho...’, en el margen ‘Myrrha atrás f. 28’ (que era el folio de los *Triunfos*).

Aunque las anotaciones marginales de este ejemplar de la edición de 1532 son muy interesantes, las limitaciones de espacio me impiden detenerme en ellas en este momento, por lo que debo dejarlo para otra ocasión.

Bibliografía

EDICIONES

Fothergill-Payne, L.† – E. Fernández Rivera – P. Fothergill-Payne, con la colaboración de I. Corfis-M. García – F. Plazolles (2002), *Celestina comentada*, Salamanca.

Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo (1512), Logroño: Arnao Guillén de Brocar.

Translacion de los seys triunfos de Francisco Petrarca de toscano en castellano: fecha por Antonio de Obregon capellan del rey... agora de nuevo emendada (1526), Sevilla: Juan Varela de Salamanca.

Translacion dlos seys triumphos de Francisco Petrarca de toscano en castellano: fecho por antonio de obregon capellan del rey. Dirigida al illustrissimo señor Almirante de Castilla et c. Agora de nuevo emendada. Al final: Fue impressa esta excellent e artificiosa obra delos seys triumphos de micer Francisco petrarca en castellano: enla muy noble e muy leal cibdad de Seuilla en casa del jurado Juan Varela: corregida y emendada de algunos deffectos que antes tenia. Acabo se a cinco dias del mes de setiembre: del año de nuestra reparacion de mill e quinientos e treynta e dos años.

Triumphos de Petrarca. Edición de Valladolid 1541, sin portada. Al final: *Fue impressa esta excelente e artificiosa obra de los seys triumphos de micer Francisco petrarca en castellano: en la muy noble y muy leal villa de Valladolid en casa de Juan de Villaquiran: A costa de Cosme damian mercader de libros: corregida y enmendada de algunos deffectos que antes tenia. Acabose el postrero de Mayo. Año de nuestra reparacion de mil e quinientos e quarenta e un años.*

Los Triumphos de Francisco Petrarcha, ahora nueuamente traduzidos en lengua Castellana, en la medida, y numero de versos, que tienen en el Toscano, y con nueva glosa. Venden se en Medina del Campo, en casa de Guillermo de Millis. Con Priuilegio Imperial. Al final, *Impresso en Medina del Campo en casa de Guillermo Millis detrás de Sant Antolin. Año M.D.LIIII.*

Recio, R. (ed.) (2012), *Antonio de Obregon. Francisco Petrarca con los Seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*, Santa Barbara: eHumanista (acceso en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf) (consulta 10/12/2015).

ESTUDIOS

- Fernández Rivera, E. (2006), «La autoría y el género de ‘Celestina comentada’», *Revista de Filología española* 86, 2, pp. 259-276.
- García, M. (1997), «Las fuentes literarias castellanas del glosador de Celestina», *Celestinesca* 21, pp. 49- 64 (acceso en línea, http://parnaseo2.uv.es/Celestinesca/Numeros/1997/VOL%2021/NUM%201%20Y%202/1y2_articulo5.pdf)
- Lage Cotos, M. E. (2005), «El *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca y Celestina comentada», *Euphrosyne* XXXIII, pp. 109-123.
- Lage Cotos, M. E. (2016), «De nuevo sobre Petrarca y Celestina comentada (I)», in C. Blanco Valdés – A. Domínguez Ferro (eds.), «Madonna à ‘n sé vertute con valore». *Homenaxe á profesora Isabel González*, Córdoba – Santiago de Compostela: Universidad de Córdoba – Universidade de Santiago de Compostela, pp. 379-392.
- Tavoni, M. G. (2006), «Elementi del paratesto nelle edizioni dei Trionfi con il Commento dell’Ilicino (secoli XV e XVI)», in L. Chines (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 349-371.
- Tavoni, M. G. (2009), *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna*, Napoli: Liguori.
- Tavoni, M. G. – J.M. Valero Moreno, «Los Triunfos italianos de Antonio Obregón: paratexto y crítica del texto», en prensa.
- Valero Moreno, J. M. (2012), «Paratexto y filología: por una edición crítica de los Triunfos de Antonio de Obregón», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 88, 2, pp. 115-152.
- Valero Moreno, J. M. (2014), «El comentario como lugar de la memoria poética. Hacia el Commento sopra i Trionfi de Bernardo Illicino», in M. Guercio et alii (eds.), *Disciplinare la memoria, Strumenti e pratiche nella cultura scritta (sec. XVI-XVIII)*, Bologna: Patròn, pp. 139-162.

Sull'uso di fonti nella letteratura odeporica cinque-secentesca

GIULIA LANCIANI

Università degli Studi di Roma Tre

Anche un semplice excursus sulle fonti della letteratura di viaggi iberica (portoghese, in specie), e soprattutto sul loro utilizzo, è di indubbia complessità per i molti problemi che pone, a cominciare dal tipo di rapporto che un testo può avere con altri testi che lo hanno preceduto, dalle intenzioni con cui il riutilizzatore procede al ricupero di materiali altrui, dal grado di consapevolezza di tale operazione, etc. Poiché, se è vero che ogni scrittura attinge da precedenti scritture, la volontà e la coscienza di un tale procedere mutano da individuo a individuo, da testo a testo, da epoca ad epoca. Il Medio Evo, ad esempio, non conosceva il concetto di «plagio letterario»: l'autore medievale compiva volutamente variazioni su modelli consacrati, avvertiva anzi la necessità di procurarsi un supporto dignificante, una «auctoritas» alla quale richiamarsi costantemente e della quale riecheggiare concetti ed espressioni. Nei secoli seguenti la prospettiva non cambia di molto, anche se si assiste sempre più frequentemente ad una chiara rimozione della fonte da parte dell'autore, che procede accuratamente ad un suo riassetto non solo per dissimulare il suo debito ma anche per cambiarne la destinazione e l'obiettivo. Autore che non può tuttavia essere accusato di plagio, poiché la sua cultura, la sua mentalità, la propensione stessa dell'epoca in cui egli agisce, precludono l'applicazione di un concetto estraneo a lui e al suo tempo.

Del resto, la stessa rimozione della fonte fa parte di una pratica letteraria per la quale l'auctoritas deve restare implicita, quando il menzionarla non abbia di per sé forza di conferma, di conferma dottrinarica soprattutto. Una scrittura profana non può quindi, per un religioso, essere fonte degna di citazione; sole «auctoritates» per lui sono, obbligatoriamente, autori appartenenti al suo stesso ambito culturale: in definitiva, scrittori di questioni teologiche. Tutto quello che è scrittura laica, per un gesuita del Cinquecento, ad esempio, costituisce senza dubbio patrimonio di pubblico dominio, aperto ad ogni manipolazione. Così, la citazione di testi laici nelle narrazioni di viaggio di religiosi se da un lato è sottomissione all'ipse dixit, si carica d'altra parte —attraverso un'analisi accorta degli elementi decontestualizzati e poi ricontestualizzati sul piano sia della forma linguistica (variazione di idioma, dal latino al portoghese, dal castigliano al portoghese, etc.) sia della organizzazione stilistica— di valenze eterodosse, che servono per mettere in luce quel che in effetti il religioso tiene a dimostrare. Il rapporto forma-contenuto nella riformulazione del modello appare dunque, ovviamente, modificato. Diverso è infatti il punto di vista dei due emittenti, perché diverso è il loro percorso ideologico-culturale: l'uno, più realistico, punta alla descrizione delle cose nelle loro strutture costitutive, l'altro interviene sul reale, o meglio si serve del reale per esprimere una propria visione del mondo.

Il testo del religioso ha infatti una funzione e una destinazione ben precise: ed è alla luce di questa funzione e di questa destinazione che vengono eseguite l'analisi e l'interpretazione del pre-testo, per scoprirvi o per fargli dire quel che interessa. L'*amplificatio* del materiale riciclato è dunque sempre finalizzata: rispetto al componimento «laico» originario, quello di un religioso deve distinguersi come testo di pratica religiosa, del quale ha l'obbligo di assumere tutte le qualità storiche, attraverso sì evocazioni classiche e bibliche (che sono, sia detto per inciso, numerosissime e delle quali, come per il resto, il riconoscimento è affidato quasi sempre esclusivamente al lettore), ma soprattutto attraverso un processo di risemantizzazione che corredi l'esperienza umana d'ordine empirico e quotidiano di aspetti morali e didattici.

Questo procedimento relativamente alle fonti è in genere seguito nella maggior parte dei testi di viaggio di religiosi, in particolare di gesuiti. Serva da esempio la cronaca di Gaspar Afonso, un gesuita per l'appunto, diretto in India insieme a diciotto correligionari, sedici dei quali destinati alle missioni del Giappone. La nave su cui è imbarcato soffre una lunga odissea di disavventure e, battuta da tempeste di cielo e di mare, non riesce a giungere a destinazione. «Non potendo la nave in tre anni arrivare una sola volta in Oriente, ne arrivò due in Occidente», scrive il gesuita con una certa dose di humour. Il resoconto sia del fortunoso viaggio che della lunga peregrinazio-

ne attraverso le Indie occidentali, ci è giunto in due versioni, entrambe autografe: la prima più breve ed inedita fino al 1984¹, conservata a Roma negli Archivi della Compagnia di Gesù², l'altra, già pubblicata da Gomes de Brito nella sua collettanea di resoconti di naufragi³, si trova nella Biblioteca Municipal di Évora.

Il manoscritto romano nasce come sviluppo di una primitiva lettera inviata da Gaspar Afonso —appena sbarcato a Cadice— al suo superiore João Álvares, per informarlo, oltre che del suo stato di salute, anche del fatto che il fervore missionario non è stato in lui per nulla svigorito dalle travagliate esperienze di un pellegrinaggio triennale. La stringatezza della missiva pare non aver soddisfatto le attese del destinatario, il quale avrebbe esortato o fatto esortare il religioso a riferire diffusamente —del resto secondo una prassi ormai consolidata nell'Ordine gesuitico— sulla inconsueta avventura. La sfida è raccolta: dalla pura memoria dei fatti («non ho mai preso appunti su nulla», confessa l'autore subito all'inizio) scaturisce il racconto meticoloso, brillante, ameno dell'avventuroso viaggio che lo ha costretto ad errare per tante terre e tanti mari «quanti neppure Ulisse immaginò che esistessero da navigare ed esplorare». Ma se all'esperienza brasiliana egli dedica poche pagine per le quali può servirsi utilizzando direttamente una tradizione memoriale ormai entrata, in un secolo di frequentazioni esplorative, a far parte del patrimonio collettivo della cultura portoghese, al contrario l'attraversamento di Puerto Rico e di Hispaniola —da Bahia a Santo Domingo— fino a Cartagena, gli propone paesaggi inediti e un'organizzazione sociale nettamente distinta da quella del Brasile, gli uni e l'altra scarsamente noti al destinatario della sua relazione, il quale infatti proprio su tali aspetti chiede informazioni più minuziose. Al momento di elaborare il resoconto, i materiali rinvenuti sul filo della memoria appaiono pertanto a Gaspar Afonso del tutto inadeguati ad esprimere le novità di quel mondo ed egli si trova nella necessità di ricorrere al trasferimento, nel suo discorso, di elementi provenienti da sistemi di segni antecedenti. Ed è qui che il gesuita si rivela un grande elaboratore di fonti, che, come si è detto, piega alle sue intenzioni e per i suoi fini: l'auctoritas non può che essere colui che ha fissato il grande affresco delle Indie, Gonzalo Fernandez de Oviedo, nella sua *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano*⁴. Il repertorio oviediano

1 Edizione critica in Lanciani 1984.

2 Archivum Romanum Societatis Jesu, *Lus.* 106 (Lusitana 1599), ff. 251r-270v.

3 Gomes de Brito 1735-1736, I: 315-436. Il testo britano è tuttavia un'interpretazione libera del ms. di Gaspar Afonso: errori di lettura, tagli drastici, modifiche testuali, sconvolgono il resoconto fino ad alterarne notevolmente la fisionomia originale.

4 Sevilla, presso Juan Crombeger, 1535.

(non il solo utilizzato, ma certamente quello a cui egli attinge più doviziosamente) gli serve per offrire di quelle terre notizie e dati di ogni tipo, sufficienti a soddisfare ampiamente le richieste del suo superiore.

Per quanto riguarda le narrazioni di viaggio «laiche», l'utilizzo delle fonti resta più o meno il medesimo, sebbene, come si è cercato di dire, con finalità diverse.

Frequentemente, agli autori di testi di viaggio la sola memoria delle cose viste, all'atto della stesura, appare loro del tutto inadeguata ad esprimere le peculiarità e le difformità di quei mondi nuovi, ed essi si trovano nella necessità di ricorrere al trasferimento, nella loro scrittura, di elementi provenienti da sistemi di segni antecedenti. Ed ecco che essi si rivelano grandi elaboratori di fonti. Fonti alle quali non si riferiscono quasi mai in modo esplicito, non menzionando che in rare occasioni il testo o i testi da cui attingono indiscretamente. Non si tratta infatti di prelievi lessicali o sintagmatici, di allusioni letterarie, di occasionali coincidenze tematiche: siamo di fronte piuttosto ad un utilizzo massiccio di materiali altrui. Un collage di luoghi scritturali, un gioco di incroci intertestuali che manifestano esaustivamente l'audacia della trasposizione. E, in genere, è tale l'abilità nel rendere inavvertibile la citazione e così sottile l'omogeneità semantica tra il proprio e l'altrui elaborato da cancellare ogni traccia di indebita appropriazione.

Il topos della «meraviglia» domina nella rappresentazione dei nuovi mondi: l'impatto dei primi viaggiatori nel continente americano con il radicalmente diverso, dà luogo ad un tipo di approccio visivo ed emotivo che esclude qualunque osservazione disincantata e obiettiva. Così, per dire l'incanto di quelle terre, per descrivere quei mondi reali ma dissimili, è d'obbligo fare ricorso al patrimonio dell'immaginario, e ciò avviene senza alcuna preoccupazione di scindere il reale dall'irreale, strutturando tuttavia gli elementi del meraviglioso in modo tale da non provocare fratture nella sequenza logica della narrazione.

Si attinge copiosamente al meraviglioso dei racconti medievali di viaggi in terre sconosciute o in luoghi oltremondani, che a sua volta immerge profonde radici nelle antiche civiltà, si nutre cioè di un meraviglioso anteriore, con il quale non può fare a meno di misurarsi. Si pensi alla *Storia Naturale di Plinio*, che ha trasmesso al medioevo una quantità enorme di leggende su paesi lontani; la raccolta di Gaio Solino intitolata *Collectanea rerum memorabilium* descrive paesi fantastici, dai confini delle terre settentrionali fino all'oriente e all'India favolosa; nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, scritte tra il 622 e il 632 (XI libro) troviamo un campionario ricchissimo del meraviglioso, che influenzerà per secoli l'immaginario collettivo: centauri e sirene, ciclopi e cinocefali, esseri mostruosi con un unico immenso piede (gli sciapodi), donne

barbute, gigantesche formiche guardiane delle sabbie d'oro, leoni che dormono con gli occhi aperti. O ancora il *Liber monstrorum de diversis generibus*, noto almeno da cinque manoscritti risalenti al IX–X secolo, che è un repertorio inesauribile di mitologia fantastica: mostri infernali, arpie, gorgoni, belve feroci, reali o immaginarie. Ma è anche il meraviglioso di fonti orientali, propagate da Bisanzio e dalle Crociate, e sono anche fonti del mondo celtico, come il motivo della donna uccello, o il nano dagli straordinari poteri.

Rafforzato da tutti questi apporti successivi, fortificato dall'incoercibile bisogno che l'uomo ne ha, il meraviglioso finirà con il proporsi come elemento che caratterizza non solo luoghi chimerici, ma anche terre lontane, regioni sconosciute, i nuovi mondi, appunto.

Così Cristoforo Colombo (1992), imbevuto di «letture» di autori antichi e medievali, non esita a trasferire in questi paesi «nuovamente ritrovati» molti elementi del repertorio mitografico che si andava sbiadendo al di qua dell'Atlantico. E quando egli scrive di aver appreso dagli indigeni che «v'erano genti [...] con il muso di cane, le quali divoravano gli uomini e decapitavano tutti quelli che catturavano e bevevano il loro sangue e tagliavano loro il sesso», o quando vede nei dugonghi tre sirene «non così belle come le descrivono, perché hanno lineamenti piuttosto mascolini», o progetta, nel viaggio di ritorno, di far rotta verso l'isola delle donne per prenderne con sé cinque o sei e condurle davanti ai sovrani cattolici, è evidente che sovrappone elementi del proprio immaginario ad una realtà che indubbiamente si presta a rimettere in moto i congegni magici che alimentano la cultura del meraviglioso.

Parimenti quando riferisce che gli uomini di Caniba avrebbero causato le profonde cicatrici che segnano il volto e il corpo degli indios, asportando loro pezzi di carne per mangiarseli (spunto tematico poi ripreso da Voltaire nel *Candide*), o dà notizia di genti con un solo occhio in mezzo alla fronte, è più plausibile individuarvi un calco, anche se inconscio, della tradizione classica e medievale, non esclusa quella marcopolista, piuttosto che notizie fornitegli dagli indios, con i quali tra l'altro, almeno durante il suo primo viaggio, doveva avere non poche difficoltà ad intendersi. E il paradiso terrestre del suo terzo viaggio non differisce molto dal paradiso che le carte medievali situano ai confini orientali della terra, come del resto da quello delle raffigurazioni letterarie e iconografiche dei secoli precedenti, luogo deputato del trionfo del meraviglioso.

L'oltremare atlantico è un universo inquietante che seduce e atterrisce, ma che non si può rifiutare. Per evitare di venirne fagocitati, è necessario reperire immediati riferimenti a contesti rassicuranti, concreti o mentali poco importa. E il salto al di là

del mondo abituale non può che avvenire, almeno inizialmente, redimendo le immagini ignote con gli occhi della familiarità. Il ricorso all'antico appare allora come la rete di linee che il pensiero traccia nell'intricata selva dell'incognito per percorrerlo senza smarrirvisi, e trovare in esso uno spazio in cui il nuovo possa avere luogo e parola. La memoria del passato diviene sentiero di conoscenza: la funzione del mito è allora quella di rendere dicibile quel che non ha nome, evitando così la vertigine dello spaesamento nell'oceano del diverso.

Ed è in quest'ottica che a mio avviso vanno letti e valutati anche i resoconti di naufragio⁵, una delle espressioni più affascinanti della letteratura odepórica cinque-secentesca. A lungo considerati una letteratura di consumo, di un genere tra cronaca e invenzione, sono invece dei veri e propri testi narrativi che raccontano appunto il naufragio di navi portoghesi di ritorno dall'India cariche di spezie e di altre cose preziose, e lo raccontano organizzando la materia narrata con una notevole omogeneità strutturale di fondo, e con importanti accorgimenti propri dello stile narrativo applicando alcuni principi retorici ereditati dalla tradizione medievale. La mia ipotesi è infatti che gli autori di questi resoconti, religiosi o laici che fossero, abbiano seguito un modello specifico, da ricercare nella letteratura mediolatina, ossia, le narrazioni di viaggi fantastici oltremondani, diffuse in traduzione catalana, castigliana, portoghese, in tutta l'area iberica e dunque molto note, come ad esempio *La navigazione di San Brandano*, *Il Purgatorio di San Patrizio*, *Il viaggio in Paradiso di Alessandro Magno*, *Il viaggio di Santo Amaro*. E la struttura dei resoconti di naufragio presenta molti punti di contatto con queste narrazioni di viaggi nell'aldilà, principalmente con il viaggio di Santo Amaro: l'acquisto di una nave, il viaggio in terre popolate da uomini malvagi, paurose tempeste, fame, sete, la nave prigioniera in un mare «cagliato», etc. Ebbene, nei resoconti di naufragio si ha: l'approntamento di una nave, furibonde tempeste, scoraggianti bonacce, il naufragio, l'attraversamento da parte dei superstiti di terre inospitali abitate dai terribili e ostilissimi cafrì, la fame, la sete, il freddo notturno, il calore diurno, montagne invalicabili, fiumi impetuosi che sbarrano il cammino, etc.

Direi che gli ingredienti dei racconti medievali di viaggi fantastici e quelli dei nostri resoconti siano gli stessi, con tutte le varianti del caso. E a rafforzare questa

5 Nella prima metà del Settecento, l'erudito portoghese Bernardo Gomes de Brito (vid. qui nota 3) riunisce una ventina di questi resoconti, che circolavano in fascioletti venduti per pochi centesimi a un pubblico famelico di notizie (si pensi che del milione e poco più di abitanti, in ogni famiglia almeno uno dei componenti era coinvolto nell'avventura oltremarina) o che erano ancora inediti e giacevano manoscritti in varie biblioteche portoghesi.

mia ipotesi, è uno degli ultimi resoconti, *Nossa Senhora da Candelária*, Nostra Signora della Candelora, in cui riemerge con forza la matrice fantastica.

Ma uno straordinario modello di questo procedere è indubbiamente costituito dalla famosa *Peregrinação* di Fernão Mendes Pinto, testo di straordinaria complessità, di cui purtroppo in Italia non si ha una traduzione completa, e che non è stato, che io sappia, ancora sviscerato nei suoi elementi costruttivi, nei suoi elementi costitutivi, provenienti dalle fonti più varie, sia occidentali che orientali, oltre che da una notevole fantasia inventiva dell'autore, ovviamente, alla quale alludeva già ai suoi tempi il gioco di parole ispirato al suo stesso nome e che suonava : «Fernão Mentés? Minto».

Bibliografía

- Lanciani, G. (ed.) (1984), *Naufrazi e peregrinazioni americane di Gaspar Afonso*, Milano: Cisalpino-Goliardica.
- Gomes de Brito, B. (1735-1736), *História Trágico-Marítima*, Lisboa, 2 vols.
- Colombo, C. (1992), *I diari di bordo*, a c. di Maria Luisa Fagioli, Edizioni Studio Tesi, Milano: Hoepli.

L'interpretazione nella *recensio*: per lo stemma della *Mort Artu*

LINO LEONARDI

CNR Opera del Vocabolario Italiano, Firenze – Università di Siena

1. Uno degli episodi più commoventi e celebri della *Mort Artu* è quello dell'amore infelice della damigella di Escalot per Lancillotto, che si concluderà con la morte della fanciulla, la prima di una lunga serie. In questo episodio si trova una delle «variantes-mère» individuate da Jean Frappier per la costituzione dello stemma¹. Ripercorro rapidamente la sequenza degli avvenimenti:

Scena 1 (§§ 10-14): Lancelot si reca in incognito al torneo di Winchester (soltanto Artù e Girflet lo hanno riconosciuto durante il cammino) e pernotta a Escalot presso un valvassore, la cui figlia si innamora perdutamente di lui senza conoscere il suo nome, e riesce a fargli promettere che porterà la sua manica sull'elmo durante il torneo.

Scena 2 (§§ 21-29): Alla fine del torneo, dopo il trionfo di Lancillotto che, ferito, si allontana da tutti per curarsi in segreto, Gauvain va in cerca del cavaliere sconosciuto, e arriva a Escalot: è colpito dalla bellezza della damigella, che però gli si rifiuta dicendosi innamorata; interrogata da Gauvain, la damigella, che ignora l'identità del cavaliere amato, non può rivelargliene il nome, ma gli mostra il suo scudo, che Lancillotto ha lasciato lì per vestire armi senza insegne: «Damoisele, fet messire

1 Cfr. Frappier 1936: xxxvii-xlv.

Gauvains, comment a il nom, vostre amis? – Sire, fet la demoisele, son non ne vos dirai ge mie; mes ge vos mostrerai son escu» § 26). Solo dall'esame dello scudo Gauvain riconosce le insegne che identificano Lancillotto, e ne deduce che egli ricambi l'amore della damigella.

Scena 3 (§ 30): Gauvain torna da Artù, e gli rivela di aver scoperto l'identità del cavaliere sconosciuto: il presunto amore tra Lancillotto e la damigella rassicura Gauvain e Artù contro i sospetti di adulterio avanzati da Agravain.

Scena 4 (§§ 31-34): A corte, Ginevra sa che Lancillotto è andato al torneo, ma non può credere che il vincitore, che non può essere altri che lui, portasse sull'elmo la manica di un'altra fanciulla. Girflet, che aveva scoperto il segreto di Lancillotto, le rivela che era in effetti lui il cavaliere vincitore; Gauvain conferma. Crisi di gelosia di Ginevra.

Scena 5 (§ 35): Artù è preoccupato della lunga assenza di Lancillotto. Gauvain lo rassicura pensando che si sia fermato dalla bellissima damigella di Escalot, e gli racconta il suo incontro con lei:

Je fui moult covoiteus de savoir qui il estoit. Si la ting moult corte qu'ele me deïst son non; *mes ele n'en volt onques riens fere, et neporquant ele me dist qu'ele me mostreroit son escu.* (...) Et ge le connui maintenant ; si soi bien que ce estoit li escuz Lancelot.

Questo è il testo del manoscritto A (Arsenal 3347, seguito dall'ed. Frappier), nel quale il racconto di Gauvain corrisponde perfettamente a quanto raccontato nella scena 2. In tutti gli altri manoscritti, sebbene le scene 1 e 2 si svolgano esattamente nello stesso modo, il testo qui è diverso, e Gauvain racconta al re che è stata la damigella a rivelargli il nome di Lancillotto:

Je fui molt covoiteus de savoir ki il estoit. Si le ting si courte et tant en cierkai la parole *qu'ele me dist ke cou estoit Lancelos* et ke la mance esoit soie k'il avoit portee a l'asamblee desus son elme; et encore me moustra ele l'escut Lancelot ...².

Secondo Frappier questa evidente contraddizione della coerenza narrativa è indizio sicuro di innovazione/errore, da attribuire quindi a un modello comune a tutta la tradizione (X¹) salvo A, che sarebbe l'unico testimone a conservare la lezione originaria.

A questa interpretazione della dinamica delle varianti, che bipartisce la tradizione in due rami attribuendo un valore testuale eccezionale al manoscritto A, il nuovo editore Hult ha opposto una serie di argomenti, con l'obiettivo di confutare lo stemma di Frappier. Non si tratta infatti di un banale errore di copia, ma del confronto tra due versioni del testo, la cui interpretazione può dipendere dal punto di vista del filologo. In primo luogo, la frase contraddittoria non è pronunciata dalla voce narrante, ma dal personaggio Gauvain, e la contraddizione con gli avvenimenti potrebbe dunque avere una ragion d'essere nella sua psicologia:

pourquoi Gauvain veut-il faire ce récit en confidence, puisqu'il a déjà révélé au roi que Lancelot était amoureux d'une belle jeune fille? (...) son désir de confidentialité a plus à faire avec son propre sentiment de honte —le fait d'avoir demandé l'amour d'une demoiselle à laquelle, il en est convaincu, Lancelot s'intéresse— qu'à sa révélation de la passion de ce dernier.

D'altra parte,

soutenir que la demoiselle d'Escalot lui a révélé le nom de Lancelot, n'est-ce pas une façon de souligner l'innocence de ce dernier vis-à-vis de la reine? Ou —trait plutôt pervers de Gauvain— est-ce une façon soit de mettre Guenièvre à l'épreuve, soit de la torturer?³.

Inoltre, nella sequenza c'è un'altra contraddizione: Girflet rivela la verità a Ginevra sebbene abbia giurato a Artù di mantenere il segreto. In conclusione, per Hult è piuttosto A che, non avendo compreso questa complessità psicologica, presenterebbe una riscrittura normalizzatrice del testo.

Questi due argomenti mi sembrano deboli. Non comprendo bene i motivi psicologici che potrebbe avere Gauvain per modificare il racconto, anche perché Gauvain a questa altezza del romanzo è ancora un personaggio positivo, non timoroso di quel tipo di *honte* —la sua *honte* riguarda semmai quanto avvenuto durante la *Queste del Graal*, come si dice all'inizio del romanzo⁴— o perverso nei confronti di Ginevra. E se la contraddizione fosse voluta, da parte del narratore, ci aspetteremmo forse un

3 Cfr. Hult 2009: 121.

4 «Sire, fet messires Gauvains, vos voulez estre certains de ma grant mescheance; () Je vos di por voir que ge n'ai ocis par ma main dis et uit, non pas pour ce que ge fusse mieudres chevaliers que uns autres, mes la mescheance se torna plus vers moi que vers nul de mes compaignons. Et si sachiez bien que ce n'a pas esté par ma chevaliere, mes par mon pechié; si m'avez fet dire ma honte» (§ 3).

intervento che ne spieghi la ragione al lettore, come accade in altri luoghi del romanzo⁵. Anche la seconda discrepanza narrativa, che riguarda il giuramento di Girflet, mi pare di natura diversa, in quanto non c'è contraddizione con quanto narrato in precedenza, ma solo un comportamento inatteso da parte di un personaggio. Inoltre il silenzio richiesto da Artù sull'identità di Lancillotto potrebbe essere stato limitato, soltanto per la durata del torneo: in effetti anche Artù, quando ne parlerà con Gauvain, gli confermerà di sapere (§ 30), mentre aveva detto a Girflet il contrario («et gardez qu'il ne soit a nul home mortel conté que vos l'aiez veü en ceste voie, *ne ge endroit moi n'en parlerai ja*» § 11).

C'è però un ultimo argomento di Hult che mi pare più significativo: per confermare che il testo di A non conserva la versione originaria ma interviene a «correggere», Hult cita un altro caso analogo, in cui tutti gli altri manoscritti presentano un testo apparentemente contraddittorio, mentre A è coerente con il racconto. Quando Girflet rivela alla regina che il cavaliere sconosciuto è Lancillotto (§ 32), dice di averlo scoperto inseguendolo dopo il torneo, ma di questo inseguimento non vi è traccia nella narrazione, mentre al contrario nella scena 1 si racconta che Girflet aveva riconosciuto Lancillotto insieme ad Artù il giorno prima: ed è questa appunto la versione riferita da Girflet a Ginevra nel manoscritto A:

Ms A

car ge le sei veraiement. – Et comment le savez vos? Fet la reine. Dame, fet Girflet, ge le sei si bien comme cil qui le vit a un chastel ou il passa par devant monseigneur le roi, ou il s'en aloit moult couvertement, et quant il se parti del tornoiement entre lui et un autre chevalier armé autresi comme il estoit (...)

Tutti gli altri manoscritti⁶

car, quant il ot veincue l'assemblee et il s'en parti, je alai après lui por savoir se ce estoit il; et encore en doutoie ge, por ce qu'il estoit si desguisiez; si alai tant que ge le vi tot apertement en mi le vis, ou il s'en aloit moult navrez avec un chevalier ensi armé com il estoit (...)

In questo caso Frappier decide di non privilegiare la lezione coerente di A, che implica da parte di Girflet la rottura del giuramento, ma sceglie per il testo l'altra lezione, attribuendola al «caractère primesautier et naïf» che sarebbe proprio del

5 Posso citare per esempio, all'inizio della *Mort Artu*, la spiegazione della decisione di Artù che ordina a Ginevra di non accompagnarlo al torneo di Winchester: «Et il la fesoit tout de gré remanoir por esprouver la mençoigne Agravain» (§ 7).

6 Testo secondo D, da Frappier 1936: 26.

personaggio⁷. Secondo Hult invece questo caso sarebbe del tutto speculare all'altro: «le copiste de A ou un de ses prédécesseurs n'a pu supporter que les paroles d'un personnage "contredisent" ou représentent mal le récit précédent et il a donc refait le texte»⁸. I due editori non hanno però precisato che la versione di A non è in effetti del tutto coerente⁹, nella misura in cui Girflot dichiara di aver riconosciuto Lancillotto non solo il giorno prima insieme al re, ma anche al momento di lasciare il torneo (*et quant il se parti del tornoiement entre lui et un autre chevalier armé autresi comme il estoit*), con una formula che è la stessa presente in tutti gli altri manoscritti: in A sono dunque compresenti entrambe le versioni, il che sembra corrispondere all'esito di un suo intervento correttivo, come sostiene Hult, anche se la «correzione» non avrebbe eliminato del tutto il passo contraddittorio.

Si tratta, qui come nell'altro luogo, di riscritture importanti. Il punto a favore dell'interpretazione di Hult sta nel fatto che essa prevede un motivo plausibile, per innovazioni così significative: la volontà di restaurare una coerenza narrativa rigida, che non sempre è assicurata dalle modalità diegetiche proprie del romanzo in prosa, e potrebbe dunque essere ammessa come originaria. Certo, se le cose sono andate così, occorrerebbe riconoscere alla linea di trasmissione che ci è giunta solo tramite il manoscritto A un livello di rielaborazione che implica una coscienza letteraria e una competenza compositiva del tutto degne dell'autore.

Peraltro, se l'ultimo argomento di Hult rende più probabile l'intervento di A nel secondo luogo esaminato, non per questo sarei certo che la stessa cosa sia avvenuta nel passo precedente; certo la dimostrazione di Frappier circa l'isolamento di A ne risulta indebolita, ma esiterei a concludere che «toute l'armature de son stemma est mise en cause»¹⁰. In primo luogo, per quanto riguarda l'isolamento di A, Frappier cita un altro luogo —non menzionato da Hult— in cui è l'unico a conservare una lezione coerente, mentre gli altri manoscritti omettono una battuta di dialogo in una situazione sintatticamente iterativa e quindi potenzialmente soggetta a *saut du même au même*¹¹. Inoltre le linee portanti dello stemma di Frappier, all'interno del secondo ramo X¹, si reggono su altri due errori significativi: uno identifica la famiglia γ , e su questo Hult si dichiara d'accordo; l'altro è proprio alle famiglie δ e ζ , e anch'esso,

7 Ibid.

8 Hult 2009: 123.

9 Solo Frappier 1936: 26 osserva che «La leçon de VBDOZ est plus explicite, mais le texte semble altéré dans tous les mss.».

10 Hult 2009: 125.

11 Cfr. Frappier 1936: xli-xlii; cfr. anche Leonardi 2006: 891.

secondo Hult, non sta in piedi. Un'ulteriore numerosa famiglia di manoscritti, ϵ , condivide entrambi gli errori, per cui la confutazione del secondo errore metterebbe in effetti in crisi buona parte dello stemma.

In questo caso però gli argomenti di Hult non sono convincenti.

2. Siamo nel celebre episodio della «salle aux images» (§§ 48-54), quando Artù, perso nella foresta dove si trova il castello di Morgana, vi è accolto sontuosamente dalla sorella, in un clima di ricordi che trova il suo culmine la mattina dopo, al risveglio. Morgana fa dormire Artù nella stessa stanza che era stata un tempo affrescata da Lancillotto durante la sua prigionia, in perfetto parallelismo con l'episodio narrato nel *Lancelot en prose*: cosicché il sole dell'alba rivela al re le pitture, tra le quali il primo incontro tra i due amanti, prova dell'adulterio di Ginevra¹²:

Einsint comença li rois a lire les œuvres Lancelot par les peintures que il veoit; et quant il voit les les ymages qui devoient *l'acointement* Galeholt, si en fu touz esbahiz et touz trespanseiz; si commence a regarder ceste chose et dist a soi meïsmes tout basset: «Par foi, fet il, se la senefiance de ces letres est veraie, donques m'a Lancelos honni de la reine, car ge voi tout en apert que *il s'en est acointiez*; et se il est veritez einsi com ceste escriture le tesmoigne, ce est la chose qui me metra au greigneur duel que ge onques eüsse, que plus ne me pooit Lancelos avillier que de moi honnir de ma fame».

Varianti¹³: *lacointement* de G. D O Ac, *le contenelement* G. B, *le contenelement* de G. Be F V W Z, *la contenance* G. Ya, *le comencement* de G. I, *le continuement* de G. O⁵; omettono la frase O² O³; non tramandano questa parte per lacuna K R.

Il ms. A — e in questo caso anche il ms. D e la coppia O Ac, che secondo Frappier costituiscono rispettivamente le famiglie β e γ all'interno di X¹— definiscono l'incontro organizzato da Galehot con il sostantivo *acointement*, mentre tutti gli altri

12 Testo Frappier, § 52, secondo il ms A.

13 I dati in Frappier 1936: XLII e 49, Leonardi 2006: 892; Hult 2009: 336; secondo Frappier tutti gli altri manoscritti non qui riportati leggono *contenement/contenemens*. Sigle dei manoscritti citati: A = Arsenal 3347; Ac = Arsenal 3480; B = Bonn UL 526; Be = Berkeley, Bancroft 73; D = BnF fr. 342; F = BnF fr. 751; O = BnF fr. 120; O² = Bodl. Rawlinson D.899; O³ = Bodl. Digby 223; O⁵ = Bodl. Rawlinson Q.b.6; V = Vat. Pal. Lat. 1967; W = BL Royal 19.C.XIII; Ya = Yale, Beinecke 229; Z = BnF fr. 1119.

manoscritti leggono *contenement* (in un caso il sinonimo *contenance*; alcuni travisano in *comencement*, oppure *continuement*). Frappier sostiene che la lezione originaria sia quella di A e di D O Ac, e che le altre varianti siano sostitutive, anche perché il termine *acointement* è lo stesso usato proprio nell'episodio del *Lancelot* («Ensi fu li premiers acointemens de Lancelot et de la roine par Galahot»: ed. Micha, vol. VIII, p. 117)¹⁴. Hult ha però osservato che la formula usata nella *Mort Artu* è sintatticamente impropria («ne peut se comprendre que de manière plutot tordue»), rinviando all'*AFW* dove *l'acointement [de] X* significherebbe sempre «l'amitié/la fréquentation de X» (come infatti nel passo del *Lancelot en prose*, dove la preposizione *de* si riferisce a Lancillotto e alla regina). Invece la variante *contenement* sarebbe «limpide» e «coiviendrait parfaitement au circonstances». Dunque *acointement* sarebbe piuttosto un errore, e dato che il verbo si trova qualche riga più avanti (*ge voi tout en apert que il s'en est acointiez*), sarebbe «un exemple d'une des erreurs de copiste le plus communes, une dittographie»¹⁵.

Bisognerà in primo luogo precisare che la dittografia non c'entra, dato che con questo termine s'intende l'errore di ripetizione *consecutiva* di un segmento di testo (per lo più una sillaba); qui si dovrebbe parlare semmai di anticipazione, fenomeno del resto improbabile nel contesto dato, a più righe di distanza.

Ma soprattutto credo che l'interpretazione sintattica sia fuorviante. Precisiamo che la formula del manoscritto A (*l'acointement Galehot*) è lievemente variata nei manoscritti D O Ac (*l'acointement de G.*): la differenza non è del tutto trascurabile, perché la soluzione apreposizionale dovrebbe implicare genitivo soggettivo, quella preposizionale genitivo oggettivo. Stando a questa distinzione, tradizionale negli studi di sintassi dell'antico-francese¹⁶, difficilmente la formula del manoscritto A potrebbe significare «la fréquentation de Galehot» da parte di Lancillotto (Hult 2009: 124), relazione che viene ricordata poco dopo nel racconto di Morgana («il n'osoit s'amour découvrir, et tant qu'il s'acointa de Galeholt, le fil a la Jaiande...» § 53), semmai potrebbe indicare una relazione il cui soggetto è Galehot. In realtà il valore «attivo» del determinante non è senza eccezioni, se si pensa a formule come *la destrucion la reïne* o *le servise Dieu*, e più in generale proprio con i sostantivi in *-ement* (è il tipo *le coronement Loïs*), come nel nostro caso¹⁷. Ma anche ammettendo che la formula sia ambigua, tra i

14 Cfr. Frappier 1936: XLII, 49.

15 Cfr. Hult 2009: 124-125.

16 Cfr. Foulet 1930: § 19.

17 Cfr. Palm 1977: 50 sgg.; Herslund 1980: 97.

significati possibili della funzione attiva della persona determinante (*Galehot*) rispetto al sostantivo determinato (*acoitement*) c'è senza dubbio quello brachilogico per cui si deve intendere «l'acoitement que Galehot avait procuré»¹⁸.

Appurata la sua legittimità sintattica, sarà allora il contesto della «salle aux images» che rende la formula inconfondibile, a significare in modo inequivocabile per ogni lettore il primo incontro di Lancillotto e Ginevra, organizzato appunto da Galehot, il cui nome fu fin da subito, e rimase a lungo, evocativo di per sé di quel momento cruciale nel mondo arturiano (basti ricordare le parole di Francesca nell'*Inferno* dantesco: «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse», v. 137).

L'ambiguità della formula *l'acoitement Galehot* è dunque solo virtuale. La sua non-banalità sintattica semmai può giustificare, negli altri testimoni che leggono *acoitement*, l'aggiunta della preposizione (*l'acoitement de Galehot D O Ac*), e può anzi soprattutto spiegare bene perché si sia prodotta una semplificazione, nella tradizione manoscritta, introducendo una variante più «facile» come *contenement*. Inoltre si è già detto come il termine *acoitement* evochi la narrazione dell'episodio illustrato nel *Lancelot en prose*, il che è perfettamente in sintonia con tutto l'episodio della *Mort Artu*, dove esso ricorre anche poche pagine prima sempre a rappresentare l'incontro tra Lancillotto e Ginevra («chascuns maudit l'eure que onques Lancelos s'acointa de la reïne» § 36, dicono i cugini di Lancelot quando Ginevra si è convinta che lui la tradisca con la damigella di Escalot).

3. Emerge bene, da questi due casi, il ruolo inevitabile dell'interpretazione, a livello tanto narrativo quanto stilistico, nella valutazione filologica della *varia lectio* offerta dai manoscritti medievali. La posta in gioco è importante, perché la discussione di Hult ha come obiettivo la confutazione dello stemma Frappier, premessa all'impostazione di un diverso criterio di edizione per la *Mort Artu*. Mi pare di poter dire che la discussione non è del tutto convincente, sebbene indebolisca un punto capitale della ricostruzione di Frappier, cioè l'isolamento del manoscritto A.

Quali le conseguenze di questo aggiornamento per il problema del testo critico della *Mort Artu*? Frappier in realtà non adotta sistematicamente la lezione di A, essendo ben consapevole della dinamica della tradizione nel suo complesso, che rivela

18 Cfr. Andrieux-Reix 1996: 203 nota 24: «peut être interprété aussi bien comme la rencontre que Galehot a organisé entre deux autres personnes que celle dont il a été l'objet (*X s'est acointé de Galehot*)».

da parte di A una frequente tendenza all'abbreviazione sintattica; d'altra parte molto spesso la maggiore sinteticità della sua versione offre un testo più scorrevole, che Frappier ha molto valorizzato nel suo testo¹⁹. Sarebbe dunque interessante verificare fino in fondo la possibilità di individuare criteri di selezione della *varia lectio* che comprendano anche la possibilità di dare fiducia alla testimonianza di questo manoscritto. D'altra parte Hult segue come manoscritto-base Be, che si colloca nell'area della famiglia δ , ma anche la sua edizione interviene spesso sulla lezione del manoscritto, secondo criteri —e qui sta il paradosso della sua impostazione— che rispondono alle linee dello stemma di Frappier, scegliendo gli stessi manoscritti a rappresentare le diverse famiglie, sia pure in modo non sistematico²⁰.

Una revisione dello stemma di Frappier che consenta di confermarne o modificarne le linee principali richiede dunque un riesame più approfondito della tradizione. Solo così sarà possibile verificare l'applicabilità di nuovi criteri di edizione, che siano in grado di stabilire un testo critico sicuramente fondato: senza necessariamente pretendere di ricostruire l'originale perduto, come Frappier, ed evitando anche di affidarsi in modo non sistematico a una classificazione che si ritiene infondata, come Hult, ma invece cercando di tenere conto delle dinamiche della tradizione manoscritta per sintetizzarle in una proposta organicamente giustificata.

Bibliografia

- Andrieux-Reix, N. (1996), «Séquences binominales non-prépositionnelles, et relation dite "d'appartenance" en ancien français», *Faits de langues* 7, pp. 197-210.
- Foulet, L. (1930), *Petite syntaxe de l'ancien français*, troisième édition revue, Paris: Champion.
- Frappier, J., éd. (1936), *La mort le roi Artu, roman du XIII^e siècle*, Paris: Droz.
- Herslund, M. (1980), *Problèmes de syntaxe de l'ancien français. Compléments datifs et génitifs*, Études Romanes de l'Université de Copenhague.
- Hult, D. F., éd. (2009), *La Mort du roi Arthur*, Paris: Le Livre de Poche.
- Leonardi, L. (2003), «Le texte critique de la *Mort le roi Artu*: question ouverte», *Romania* 121, pp. 133-163.
- Leonardi, L. (2006), «'Nuovi' manoscritti della *Mort le roi Artu*», in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini, pp. 883-898.

19 Cfr. Leonardi 2003.

20 Cfr. Leonardi 2010.

- Leonardi, L. (2010), recensione a Hult 2009, *Medioevo romanzo* 34, pp. 427-429.
- Micha, A. éd. (1978-1983), *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, Genève: Droz, 9 voll.
- Palm, L. (1977), *La construction «li filz le roi» et les constructions concurrentes avec «a» et «de» étudiées dans les œuvres littéraires de la seconde moitié du XII^e siècle et du premier quart du XIII^e siècle*, Uppsala: Acta Universitatis Uppsalensis.

O emprego do presente para falar de futuro na prensa escrita

MARÍA SOL LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Introdución¹

Para se referir a acontecementos que aínda non ocorreron, o galego, coma outras linguas románicas, emprega diferentes recursos: o futuro morfolóxico, a perífrase *ir+infinitivo* e o presente de indicativo. Tamén se poden utilizar formas verbais que serven para expresar plans, intencións, desexos, etc. (*agardar+infinitivo, aspirar a, supoñer, pensar+infinitivo, etc.*) nas que o significado do verbo é o que achega a indicación de futuro.

Nun traballo anterior sobre a expresión de posterioridade (López Martínez 2012) describimos o emprego do futuro morfolóxico e da perífrase *ir+infinitivo* na prensa escrita. Constatamos naquel artigo que para expresar eventos vindeiros, a lingua xornalística elixe de xeito maioritario as formas de futuro morfolóxico. Así que dun total de 2492² exemplos analizados, o futuro está presente en 2311 e só se usa a

1 Miña beizón a Eva Domínguez Noya polas súas suxestións. Os erros que se poidan atopar son da miña responsabilidade.

2 Os datos para o traballo de 2012 e deste proceden do subcorpus CORGAetq do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación e Humanidades (CRPIH).

perífrase en 181 enunciados. O futuro morfolóxico emprégase para indicar posterioridade e a este valor engádeselle nalgúns casos tamén o de probabilidade. En cambio, a perífrase, con pouca presenza, como se pode ver, resérvase para aqueles casos que amosan posterioridade inminente e, sobre todo, que transmiten a confianza do emisor na realización do evento.

Diciamos ao comezo que o galego para expresar posterioridade dispón de varios recursos, entre eles a forma do presente de indicativo. Pois ben, este artigo vaise centrar na análise e descrición do emprego deste tempo verbal na prensa galega³ cando este se refire a acontecementos que están por ocorrer.

1. O presente de indicativo

Nos manuais de gramática considérase o presente como o tempo que expresa coincidencia co momento da enunciación. Para Álvarez – Xove (2002: 298) indica «simultaneidade á orixe (sO)». Segundo Freixeiro (2002: 340) o presente «é un tempo real que expresa coincidencia co momento da enunciación. Indica, pois, fundamentalmente accións que ocorren arredor do tempo físico cero, aínda que metaforicamente pode utilizarse para expresar accións pasadas ou futuras».

De xeito semellante se expresan as gramáticas doutras linguas románicas como as españolas: (Rojó – Veiga 1999) e (RAE 2009), entre outras; e as portuguesas: (Mira Mateus et alii 2003) e (Vilela 1999).

As gramáticas tamén están de acordo en que, ademais da expresión de simultaneidade, o presente de indicativo posúe outros valores. Así Álvarez – Xove (2002: 286) sinalan que «O Pte. expresa posterioridade á orixe sobre todo cando hai expresións temporais que sitúan o acontecemento nun momento posterior á orixe. Este é o denominado Pte. “pro futuro”».

Freixeiro (2002: 342) indica que se pode falar, segundo sexa o seu valor, de varios tipos de presente. Un deles é o que denomina presente prospectivo ou presente de futuro e que define como segue:

Presente prospectivo ou presente de futuro: uso do presente polo futuro para marcar un feito que moi probabelmente ha de realizarse nun futuro próximo (*Termino este traballo antes da noite*); actualiza o futuro e portanto ten maior vigor expresivo.

3 Coa idea de comparar a frecuencia de uso, na lingua xornalística, destes tres recursos, utilizamos tanto no traballo de 2012 coma neste a mesma versión 2.4 do corpus CORGAetq.

Pódese facer acompañar dun adverbio de tempo ou expresión equivalente para evitar calquera ambigüidade (*Mañá vou á aldea*).

As gramáticas portuguesas tamén se refiren a este valor do presente prospectivo. Mira Mateus et alii (2003: 154) sinala que «En construcións apropiadas, o Presente pode ser utilizado para referir um tempo posterior da enunciação, nomeadamente quando apoiado por adverbiais e quando o predicado seleccionado é un evento». Pola súa parte, Vilela (1999: 163) di que o presente «Pode expresar un “presente futuro”, coexistindo aí como o futuro».

Nun traballo sobre o futuro, Meier (1974: 7-15) analiza as expresións de «futura» en contos populares galegos. Neste tipo de documentos observa que o que denomina «presente de futura» é o máis frecuente, aínda que constata a dificultade que ten ás veces para delimitar os valores de futuro fronte a outros posibles.

Para Rojo (1974: 94) a forma de presente «responde a la fórmula O oV. Su valor inicial es por tanto el de indicar una acción simultánea al origen», pero pode indicar tamén posterioridade a el. Rojo considera que na oposición simultaneidade / posterioridade

el término no marcado son las formas de simultaneidad. En efecto, las formas de posterioridad tienen siempre un valor +V [...] mientras que las de simultaneidad pueden presentar un valor oV o +V. Este hecho está provocado por la característica de perspectiva temporal cero que tienen las formas de simultaneidad, son el término no marcado de todo el sistema verbal. Cuando existe en la oración algún elemento indicador de una relación +V (por ejemplo *mañana, el año próximo, dentro de unos días*, etc.) puede utilizarse una forma de simultaneidad y la acción se referirá a un momento posterior, exactamente igual que si se utiliza unha forma de posterioridade (1974: 101).

Por último, Novo, desde a óptica da lingua utilizada nos medios de comunicación, afirma

O presente de futuro ou presente prospectivo consiste nun uso dislocado do presente, cando está clara unha referencia temporal de posterioridade; ademais, non engade valor semántico ningún.

A propiedade de versatilidade temporal que ofrece o tempo presente permite suxerir un futuro próximo.

[...]

A utilización do presente de futuro contribúe a empezar unha acción vindeira nun presente máis próximo e, daquela, máis interesante neste momento. A implicación

co oínte ou co lector é maior. Da outra maneira, o que se fai é empra-lo noticiable ó momento en que se produce. O tempo presente dos verbos é moi útil para dar vigor e sensación de actualidade ás narracións (1991: 88-89).

Todos os estudos coinciden en sinalar que o presente ademais de se utilizar para indicar simultaneidade tamén se emprega para expresar unha relación de posterioridade. E cando isto ocorre é bastante habitual a presenza dalgún elemento lingüístico que indique ese tipo de relación.

Imos pois analizar os datos tirados do CORGAetq. Describiremos cal é a frecuencia de uso do presente cando indica posterioridade, en comparación cos outros dous recursos que tamén se empregan para se referir a eventos que aínda non se produciron: futuro morfolóxico e a perífrase *ir+infinitivo*. Analizaremos tamén se para que o presente se poida referir a un evento posterior é necesaria a presenza dalgún elemento de carácter temporal.

2. Análise de datos

Tal como fixemos para o traballo anterior (López Martínez 2012), tomamos os datos dun subcorpus de prensa, dispoñible no CRPIH⁴. Este corpus está etiquetado e lematizado e constaba na versión 2.4⁵, que foi a que utilizamos para os datos deste estudo, de aproximadamente 300.000 formas ortográficas e 426.051 elementos gramaticais. Creouse con noticias tiradas aleatoriamente do CORGA (Corpus de Referencia do Galego Actual)⁶ coa finalidade de empregalo como corpus de adestramento. A etiquetación e lematización fíxose de xeito automático con XIADA⁷ e revisouse manualmente. Os exemplos, que proceden das diferentes seccións dos xornais e revistas seleccionadas para o corpus, abranguen desde 1980 ata 2008⁸.

4 No enderezo <http://corpus.cirp.es/corgaetq>.

5 A día de hoxe este corpus de adestramento xa ten dispoñible na rede a versión 2.6 que contén unhas 617.042 formas ortográficas e 741.833 elementos gramaticais ou unidades léxicas.

6 Este corpus tamén está dispoñible no <http://corpus.cirp.es/corga>, na versión 1.7 consta de 31.9 millóns de formas sen lematizar.

7 Etiquetador / lematizador desenvolvido tamén no mesmo centro de investigación. O seu funcionamento pode verse non enderezo: <http://corpus.cirp.es/xiada/>.

8 Relacionamos a continuación as revistas e xornais, así como as siglas coas que se citan: ANT = *A Nosa Terra*, DLV = *De Luns a Venres*, GH = *Galicia Hoxe*, GI = *Galicia Internacional*, CG = *O Correo Galego* e TN = *Tempos Novos*.

No traballo de (2012) describimos o emprego do futuro gramatical e da perífrase *ir+infinitivo* na prensa escrita e, como indicamos anteriormente, puidemos constatar que, neste tipo de textos, o emprego do futuro gramatical é moi frecuente mentres que a perífrase ten unha presenza moi reducida. Se lle sumamos o número de casos que atopamos con presente indicando futuro aos recollidos para o futuro morfolóxico e a perífrase *ir+infinitivo*, temos un total de 2640 exemplos. Deles 181 correspóndenlle á estrutura perifrástica e 148 son formas do presente. A frecuencia do futuro é moi superior, como se pode ver no cadro 1:

Cadro 1. Casos e frecuencias da expresión de futuro

Tempo	Nº de casos	%
Futuro	2311	87,5
Perífrase <i>Ir+inf.</i>	181	6,9
Presente	148	5,6
Total	2640	100

O presente só aparece nun 5,6% do total, fronte ao 6,9% da perífrase *ir+infinitivo* e, sobre todo, fronte ao emprego maioritario do futuro morfolóxico cun 87,5 %.

En canto aos contextos nos que aparece o presente, os datos tirados do corpus amósannos unha maioría de exemplos nos que hai unha referencia temporal. Non obstante, tamén achamos un pequeno conxunto de casos nos que a significación de posterioridade hai que deducila do contexto, posto que non se atopa ningunha indicación de temporalidade. Tamén vemos exemplos de perífrases modais de obrigación que se proxectan cara ao futuro. E por último, hai casos nos que o significado da forma verbal implica referencia cara a unha acción futura.

Para a análise, diferenciamos, polo tanto, entre: presente, presente+modalidade e verbos en presente que proxectan futuro. En cada un destes tres apartados imos describir os exemplos segundo amosen referencia temporal ou non. E dentro da referencia temporal distinguimos entre a que está relacionada coa data do propio xornal e a que se refire a elementos temporais externos.

No cadro 2 podemos ver o número de exemplos para cada un dos apartados.

Cadro 2. Número de casos con e sen referencia temporal

	Con ref. temporal		Sen ref. temporal	Total
	Interna	Externa		
Presente	75	8	28	111
Presente + modalidade	3		23	26
Verbos que proxectan futuro	3		8	11
Total	81	8	59	148

2.1. Presente con referencia de temporalidade

Dadas as características da linguaxe xornalística os elementos temporais para indicar posterioridade poden ter como referencia o propio xornal ou unha data externa. No cadro 2 pódese observar que a utilización de elementos de carácter temporal é maioritaria cando se emprega o presente con valor de futuro. Do total de 111 exemplos en presente, 83 van acompañados dalgún termo lingüístico que indica temporalidade.

2.1.1. Referencia temporal á data de publicación do xornal

a) Posterioridade inmediata ou case simultaneidade. Úsase o presente para se referir a acontecementos que amosan a seguridade de que se realizarán no mesmo día no que se publica o xornal. Neste caso os elementos lingüísticos son adverbios, como 'hoxe', por exemplo, ou tamén indicacións máis concretas como 'esta mañá', 'esta tarde', ou mesmo horas concretas referidas, naturalmente, ao día da publicación do xornal. Pódese dicir que igual que a perífrase de *ir+infinitivo*, estes exemplos indican posterioridade inmediata.

1. A decisión da Consellería de Educación de suprimir en Infantil e Primaria o horario escolar reducido nos meses de setembro e xuño *centra boxe* o debate en Faladoiro, que *emite* Correo TV de *dez a once da noite* (GH 2007-03-30/94).
2. En Madrid, un grupo dunhas cen persoas con monos de cor laranxa, en protesta pola situación dos que están recluídos na prisión de Guantánamo, encabeza a manifestación que *parte ás 18.00 horas* da praza de Cibeles cara a Atocha (GH 2007-03-17/61).
3. O comité executivo da Confederación de Empresarios de Galicia *reúnese esta tarde, ás 17.00 horas*, na sede do organismo en Santiago, para buscar saídas á crise máis grave pola que atravesou o organismo desde a súa creación e que lle

fai arrastrar unha débeda que a finais de ano roldará os mil millóns de pesetas (CG 2000-11-23/6).

4. O presidente da Autoridade Portuaria *reúnese á unha desta tarde* co concelleiro socialista Uxío González, autor da proposta que soluciona as diverxencias, para ultima-lo texto definitivo do convenio (CG 2001-10-09/2).
5. Os directivos e directores de oficina de Caixa Galicia *reúnense esta mañá* no Pazo de Congresos de Santiago para celebra-la súa XIX Convención Comercial, un acto que estará presidido polo director xeral da entidade, José Luis Méndez (CG 2000-11-25/3).

Dentro desa posterioridade inminente, atopamos casos que toman como período temporal de referencia unha semana ou mesmo un ano, pero referidos á simultaneidade temporal: ‘esta semana’, ‘esta fin de semana’, etc.

6. Esta fin de semana Ortigueira será tomada polos folkis de todo o país e polos incondicionais da festa coa celebración do seu festival por excelencia, que *este ano festexa* o seu trinta aniversario cun cartel de luxo (ANT 2008-07-10/62).
7. O campo de golf do Balneario de Mondariz *acolle este sábado* a sexta fase do circuito de golf 2007 El Corte Inglés. (GH 2007-03-30/81).

b) Posterioridade á data do xornal

Cando o presente se refire a unha data posterior á do xornal, aparece como referencia temporal o adverbio ‘mañá’ pero tamén é habitual a referencia ao día da semana e/ou do mes. Tamén nestes casos, a indicación de posterioridade vén dada pola data do xornal. O público lector ten claro que a noticia aínda non se produciu, nin se está a producir neste momento. Pero constata que esa noticia se fará realidade no día, mes ou ano, sempre tendo en conta a data de publicación do xornal. Non é tan concreto, pero non debemos esquecer que a persoa lectora sabe, cando ten o xornal na man ou na pantalla do seu aparello electrónico, a data exacta e polo tanto pode interpretar perfectamente a información dada. Isto ocorre nos exemplos que veñen a seguir:

8. O problema meteorolóxico será tratado no curso da Sesión do Comité Olímpico Internacional, que *comeza mañá, mércores* (GH 2008-08-05/80).
9. Fene *acolle mañá* un monólogo de Rober Bodegas e un concerto (DLV 2008-09-03/54).
10. A Fiscalía *presenta o martes ou o mércores* a ilegalización de ASB (GH 2007-03-30/52).
11. *O martes subhástanse* na Coruña 220 lotes de inmobles por 1.513 millóns (CG 1999-05-14/20).

Nos exemplos (10) e (11), o lector coñece as datas do xornal: 30 de marzo de 2007, venres, no (10) e 14 de maio, venres no (11). Así que pode interpretar perfectamente que os martes aos que se refire o xornal son da semana seguinte.

Pero o máis xeral nos xornais é utilizar como indicador de temporalidade a data do mes. De tal xeito que o lector recibe unha información clara sobre o momento temporal da realización do evento. Nuns casos, coma os que se relacionan a continuación, quen describe os acontecementos toma como referencia a data do xornal:

12. Suárez Canal insistiu en que o seu departamento realizará un balance da época de máximo risco de incendios ao termo deste período, que *conclúe a finais de setembro*, así como unha análise do conxunto do exercicio en decembro (GH 2008-08-05/5).
13. *O próximo 14 de abril cúmprense* sesenta anos da liberación do campo nazi de Ravensbruck (ANT 2005-03-03/48).
14. *FNAC abre en xuño* un centro na Coruña, primeiro na comunidade (DLV 2007-05-15/102).

noutros, aínda tendo en conta a data do xornal, o/a redactor/a sinala as datas concretas nas que se vai realizar o evento:

15. Ademais, o Secretario Xeral do PSdeG amosouse especialmente satisfeito coa defensa que se fixo nesta cita do multilingüismo e coa renovación xeracional da directiva, algo que se podería repetir no XI Congreso Nacional que se *celebra* en Santiago *entre o 25 e o 27 de xullo* (ANT 2008-07-10/13).
16. O grupo de teatro da Asociación 'Francisco Lanza' *representa* Os mortos factúranse e as mulleres denúdanse, *o 4 e 5 de marzo* en Rinlo e Cedofeita (ANT 2005-03-03/32).

2.1.2. Referencia temporal externa ao xornal

No apartado anterior puidemos ver que o presente se emprega para indicar unha acción futura referida a un momento determinado, tomando como referencia temporal a data do xornal, ou tamén para anunciar actos coincidentes co día de publicación.

Fronte aos exemplos anteriores, atopamos uns poucos casos, 8 en total, nos que na noticia se utiliza unha indicación temporal, pero esta non ten nada que ver coa data do xornal, senón que é unha referencia externa. A continuación enumeramos algúns destes exemplos:

17. Así mesmo, refinancian 8.079 millóns de pesetas de crédito puro, dos cales 483 millóns *se amortizan en sete anos e medio* sen intereses (CG 1996-02-09/44).

18. Pola súa parte, o presidente da Comisión Europea, Romano Prodi, sinalou onte que o BCE *necesita un «período de gracia» de dous anos* a partir do lanzamento do euro, en xaneiro de 1999 para poder «facen ben o seu traballo», pero estimou que actualmente o instituto emisor «funciona ben» (CG 2000-11-07/78).
19. «*Nós non necesitamos 20 anos*, pero déixenos dous anos e faremo-lo noso traballo», engadiu o presidente da Comisión Europea (CG 2000-11-07/78).

Mesmo pode utilizar unha indicación de futuro, pero de maneira indeterminada, como ocorre no exemplo seguinte:

20. Sobre os retos aos que *se enfrenta* Informe Semanal *no futuro*, Gómez Montano asegurou que o «principal obxectivo» é o de «sobrevivir nesta xungla de multipantallas» e alcanzar unha cota de pantalla «importante» para manter o xénero da reportaxe (GH 2008-08-05/102).

2.2. Presente sen referencia de temporalidade

Ata agora vimos os contextos nos que se emprega o presente para indicar futuro, pero en todos eles a indicación de temporalidade está explícita no texto mediante adverbios, datas de días, meses, etc. nuns casos referenciados ao xornal e noutros cunha referencia externa. Pero no corpus analizado tamén atopamos casos nos que o presente de indicativo se refire a un evento futuro, mais non hai ningunha marca de temporalidade no texto. Neses casos é o contexto o que nos permite unha interpretación cara ao futuro. Así ocorre no exemplo (21) no que a cláusula de relativo ‘que se proxecta’ é a que nos permite interpretar o presente ‘beneficia’ como un evento de posterioridade:

21. Fronte a comunidades como as presididas por Ardanza e Pujol _ás que *beneficia* o reparto financeiro *que se proxecta*_ outras, como Galicia, saíran perxudicadas (GI 1996-05/55).

Isto mesmo ocorre nos tres exemplos seguintes nos que tanto as formas de presente ‘cambian (...) modernízana e fana’, ‘se crea e regula’ e ‘abandona’ fan referencia a actos que aínda se han de producir.

22. O secretario xeral da Asociación Unificada da Garda Civil (AUGC), Joan Miquel Perpinyá, mostrou onte a súa satisfacción polos dous proxectos de lei aprobados polo Consello de Ministros xa que, na súa opinión, «*cambian* absolutamente a Garda Civil, *modernízana e fana* máis eficaz» (GH 2007-03-17/67).

23. Tamén *se crea e regula* o Consello da Garda Civil, un novo órgano colexiado no que participarán representantes do Instituto Armado e da Administración, co fin de mellorar tanto as condicións profesionais dos axentes como o funcionamento da propia institución (GH 2007-03-17/66).
24. O que se contempla como un forte rumor na noite do xoves, chegou confirmado na mañá de onte en forma de certificado médico. Jesús Quintero *abandona* TVE alegando motivos de saúde (GH 2007-03-17/87).

Noutros exemplos atopamos unha enumeración de accións todas en presente que se suceden no tempo e, polo tanto, no futuro. O presente nestes exemplos transmite a certeza na realización da acción.

25. Athletic, principal rival dos galegos pola salvación, *viaxa* a Zaragoza, *recibe* o Mallorca, *visita* o Villarreal e *acaba* co Levante na casa (DLV 2007-05-15/103).
26. Logo de visitar a Real Sociedad, partido no que aos celtiñas só lles vale unha vitoria, os de Stoichkov *reciben* en Balaídos ao Betis, *viaxan* a Madrid para xogar ante o Atlético e *acaban* a Liga ante o Getafe en Vigo (DLV 2007-05-15/103).
27. Piden unha opinión e a cambio *agasallan* cunha camiseta (DLV 2007-05-15/32).
28. Ese é xa un xogo de partido, no que non *entro* (GI 1996-06/30).
29. Nunha entrevista no xornal mexicano Reforma, o deseñador Roberto Verino anuncia que *se pasa* á cerámica (DLV 2007-05-15/2).

Tamén en titulares atopamos o emprego do presente no que a interpretación como futuro aparece concretada no corpo da noticia. É o que ocorre, nos exemplos (30) e (31). No primeiro o corpo da noticia dinos que «O presidente de Endesa R. M. Villa, que deixará o cargo o próximo martes ...»; no segundo dísenos que «Os prezos máximos das gasolinas baixarán a partir de mañá sábado».

30. Martín Villa *abandona* a presidencia de Endesa, que ocupará Pizarro (CG 2002-05-10/6).
31. *Baixa* a gasolina (CG 1996-02-16/99).

2.3. Presente: modalidade e expresión de futuro

O presente tamén aparece en perífrases modais cuxo valor xeral «é o de 'obriga', pero en diversos sentidos: como 'necesidade' ou como 'deber'» sinalan Álvarez – Xove (2002: 344). O corpus achéganos uns poucos exemplos, nos que ademais do valor

xeral de obriga pódese ver o trazo de temporalidade cara ao futuro. Neste tipo de estruturas a maior parte dos casos non teñen referencia temporal explícita. Só en 3 casos, dun total de 26 hai indicación temporal no texto:

32. Antonio Couceiro dixo que o departamento que preside seguirá axudando cunha subvención anual á organización deste evento, a pesar de que anunciou recortes ó subliñar que «dos cinco millóns que concedemos o ano pasado a Boiromostra, *este ano só lle podemos ofrecer* unha subvención de tres», esgrimiou (CG 1996-02-14/41).
33. Este cúmulo de retrasos e irregularidades imposibilita o cumprimento dos prazos fixados na directiva comunitaria 91/271, segundo a cal *a finais de 1998* os núcleos de máis de 10.000 habitantes que verten en zonas sensibles *deben contar* con sistemas de colectores e depuradoras capaces de eliminar o nitróxeno e o fósforo (TN 1997-04/7).
34. Isto quere dicir que os animais *han de pasar desde o 1 de novembro ata finais de xaneiro ou principios de febreiro* nas devesas, para alimentarse case unicamente con belotas, algunha herba e ata algún verme (CG 2001-10-10/35).

Nos demais casos é o contexto o que nos permite a interpretación de posterioridade.

35. Touriño, ao que acusaban de ambigüidade, dixo hai quince días, e vén de repetir agora, que ENCE *ten que abandonar* a cidade (ANT 2005-03-03/19).
36. «*Temos que ir* coa idea de sacar o partido adiante e, por que non, dar a sorpresa», argumentou (GH 2007-03-30/73).
37. «Son dous asuntos que Brasil *debe continuar* discutindo», dixo (DLV 2007-05-15/66).
38. O titular de Industria sostivo que son os empresarios e concellos os *que deben comprometerse* coa feira e mesmo anunciou recortes nas subvencións para as mostras que son de tipo comarcal (CG 1996-02-14/41).

2.4. Verbos que se proxectan cara ao futuro

Por último, para a expresión de futuro a lingua bota man de verbos e estruturas que pola súa significación proxectan a acción cara a un futuro inmediato. Son verbos como: *'agardar'+infinitivo*, *'aspirar a'*, *'augurar'*, *'supoñer'*/*'supor'* e *'vir'*. Nos exemplos que veñen a continuación pódese constatar esa indicación de futuro. En tres dos exemplos, ademais da significación do verbo, está explícita a referencia temporal:

- 39 «Aínda son xuvenil e *para o ano agardo disputar* a División de Honra», aclara este defensa das Pontes que nin tan sequera pensa no Fabril (DLV2007-05-15/108).

40. O Consello Regulador do Mexillón de Galicia *aspira a introducir neste Nadal* no mercado as primeiras partidas de mexillón galego con Denominación de Orixe (D. O.) (CG 2001-10-12/3).
41. Para os custos laborais unitarios na UE, *augúrase* unha aceleración no seu ritmo de crecemento *no 96* (CG 1996-02-09/96).

Nos outros casos só é a significación do verbo a que nos indica esa referencia de posterioridade:

42. Anunciou que no transcurso do presente exercicio se elaborará o decreto que regule o sistema eléctrico independente, de forma que para finais de século polo menos o 25 por cento da demanda final de consumo poida ser abastecida por este sistema, o que *supón*, de facto, a ruptura do monopolio no sector (CG 1996-02-24/102).
43. Descríbolle só algúns compoñentes do diluvio que *vén*: Internet, a TV numérica, o ciberespacio, o teletraballo, a realidade virtual... (GI 1996-06/30).

3. Conclusións

A linguaxe xornalística ten como características fundamentais a claridade, precisión, brevidade, información en positivo e que sexa comprensible para o público lector. A finalidade da prensa é a de informar da maneira máis obxectiva posible. Isto fai que os tempos verbais que predominan sexan aqueles que serven para narrar a actualidade: presente e pretérito. Pero, como puidemos ver, o presente, ademais de empregalo para se referir á actualidade, tamén se usa para indicar acontecementos futuros.

Cando se refire a unha acción futura, o presente, na maior parte dos casos, leva explícita unha indicación temporal. Indicación que está relacionada maioritariamente coa data do xornal, aínda que tamén atopamos exemplos con referencia externa. Malia ser máis frecuentes os exemplos con referencia temporal, hai tamén casos nos que é o contexto o que nos indica a posterioridade do evento.

Ao meu entender, a intención comunicativa de quen redacta a noticia é fundamental no emprego do presente para accións vindeiras. O redactor emprega o presente para transmitirles un maior grao de certeza aos eventos que describe, en definitiva, para que perdan ese grao de potencialidade que terían se se usara o futuro morfolóxico.

Bibliografía

- Álvarez, R. – H. Monteagudo – X. L. Regueira (1986), *Gramática galega*, Vigo: Galaxia.
- Álvarez, R. – X. Xove (2002), *Gramática da lingua galega*, Vigo: Galaxia.
- Freixeiro Mato, X. R. (2002), *Gramática da lingua galega II. Morfosintaxe*, Vigo: A Nosa Terra.
- López Martínez, M. S. (2012), «As expresións de futuro e de ir + infinitivo na prensa escrita», in T. Jiménez Juliá et alii (eds.) *Cum corde et in nova grammatica. Estudos ofrecidos a Guillermo Rojo*, Santiago: USC, pp. 487-500.
- Meier, H. (1965), «Futuro y futuridad», *RFE XLVIII*, pp. 61-77.
- Meier, H. (1974), «Problemas de gramática gallega (I) », *Verba 1*, pp. 7-15.
- Mira Mateus et alii (2003), *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 5ª ed.
- Novo, R. (1991), «O uso do tempo futuro nos servicios informativos dos medios de comunicación galega», *Cadernos de lingua 3*, pp. 85-89.
- RAE (2009), *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa, pp. 1709-1721.
- Rojo, G. – A. Veiga (1999), «El tiempo verbal. Los tiempos simples», in I. Bosque – V. Demonte, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, pp. 2867-2934.
- Rojo, G. et alii (2010), *CORGAetq: Corpus de Referencia do Galego Actual etiquetado* [en liña], versión 2.4, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Xunta de Galicia). En <<http://corpus.cirp.es/corgaetq>> [consultado: 12/01/2012].
- Vilela, M. (1999), *Gramática da Língua Portuguesa*, 2ª ed., Coimbra: Almedina.

Breve nota sobre las relaciones familiares y políticas de Pedro I de Castilla (hasta 1358)*

SANTIAGO LÓPEZ-MARTÍNEZ MORÁS

Universidade de Santiago de Compostela

Sin duda alguna, la figura del Pedro I el Cruel, rey de Castilla entre 1350 y 1369, es una de las más controvertidas del siglo XIV castellano¹. Los crímenes que proliferaron durante su reinado son conocidos, esencial pero no únicamente, por la historiografía favorable a la dinastía Trastámara, rama bastarda de la familia real que le disputa la corona desde 1366². De hecho, el principal retrato del soberano que ha

* El presente trabajo se integra en el proyecto *Santiago Apóstol en la crisis bajomedieval de la Corona de Castilla* (FFI2012-37953), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Santiago López Martínez-Morás. Las limitaciones establecidas para la extensión de los trabajos constitutivos del volumen reducen nuestra contribución a una somera exposición de los hechos.

1 Sobre este rey, vid. esencialmente J. Gimeno Casalduero (1972) y L. V. Díaz Martín (2007²).

2 Leonor de Guzmán mantuvo con Alfonso XI, padre de Pedro I, una prolongada relación. Fruto de este vínculo nacieron varios hijos, pero solo una parte de ellos sobrevivió a su padre: los gemelos Enrique —el futuro Enrique II— y Fadrique, nacidos en 1333; Tello, Juan, Sancho, Juana y Pedro Alfonso, nacidos todos ellos entre 1337 y 1345; otros tres hijos mueren en edad temprana. Como es de esperar, la amante del rey aprovechará su influyente posición política para aumentar el patrimonio de su familia y su propio poder (Díaz Martín 2007²: 28). De hecho, aunque la dama obtiene para Fadrique el maestrazgo de la Orden de Santiago es ella quien controla en la práctica dicha orden, conservando incluso en su poder los sellos hasta 1350 (vid. Díaz Martín 2007²: 43). Como veremos, Leonor de Guzmán murió ejecutada en 1351, pero los Trastámara reinarán en Castilla a partir de 1369 y acabarán gobernando también en los territorios de la

llegado a nuestros días procede de esta corriente ideológica, cuyo principal representante es Pero López de Ayala.

Este posicionamiento se justifica, en gran medida, por la necesidad de legitimar la sustitución de un rey por otro que procede de una rama carente *per se* de derechos legítimos de sucesión, y que solo consigue llegar al trono tras la victoria en una guerra que alcanza dimensiones europeas. Por este motivo, la crónica de Ayala³ contiene, por un lado, un alto valor propagandístico en beneficio de la nueva dinastía y, por otro, una profunda labor de deslegitimación de Pedro (Valdaliso Casanova 2010: 155-179). La obra aúna estructuralmente los reinados de este soberano y de su hermanastro Enrique en un proceso de construcción literaria concebido deliberadamente para que la monarquía castellana aparezca como un *continuum*, el mejor modo de mostrar la estabilidad que el nuevo rey proporcionaba al reino y a la corona⁴. Con todo, Ayala no ataca la posición de Pedro a través del cuestionamiento del orden legal para la sucesión de Alfonso XI, cosa que sí se hace en documentos debidos a otras manos⁵. Sabedor de la dificultad que entraña la contestación de un poder político establecido claramente conforme a derecho, Ayala estructurará la ilegitimidad del rey muerto en 1369 en las enormes y múltiples atrocidades de orden moral que lo desautorizan para la labor de gobierno.

Corona de Aragón desde el Compromiso de Caspe de 1412. Para un listado de las posesiones y títulos de los bastardos, vid. Valdeón Baroque (1996: 15-17).

- 3 Designamos la obra con las siglas *CrPI*, mencionadas junto al año, capítulo y página(s) correspondientes en cada cita. Puede verse un análisis general de la labor de Ayala en Orduna (1998) y en Valdaliso Casanova (2010) y (2011), entre otros.
- 4 En efecto, las crónicas de los reyes en pugna, Pedro y Enrique, constituyen en realidad una única crónica doble. Sobre la unidad textual y discursiva de esta obra, vid. *CrPI*: lv-lxi y Orduna (1998: 175-185). El discurso protrastámara incidirá posteriormente sobre la legitimidad de la sucesión directa de Alfonso XI a Enrique II, despreciando el reinado de Pedro (vid. Valdaliso Casanova 2015: 133, 136, n. 31 y 137). La crónica doble cuenta, además, con dos redacciones, las llamadas *Primitiva* y *Vulgar*, cuyas fechas oscilan entre *ca.* 1383 para la primera y *ca.* 1388 para la segunda (*CrPI*: I), aunque Valdaliso Casanova (2010: 185) retrasa todavía más la última datación para situarla en pleno reinado de Enrique III, manejando una horquilla entre 1390 y 1405. Estepa Díez (2004: 45) abunda en esta visión de las cosas al afirmar que la versión *Vulgar* de la crónica ayalina «es un producto elaborado cuando tras el matrimonio de Catalina de Lancaster [nieta de Pedro I y de su amante María de Padilla] y el príncipe Enrique [futuro Enrique III], acordado en 1388 y celebrado en 1393 se superaban las consecuencias del conflicto dinástico».
- 5 Vid. Valdaliso Casanova (2015: 130 y ss). En efecto, al principio la propaganda enriquesta trató de deslegitimar a Pedro I haciendo correr el rumor de que era hijo de un judío llamado Pero Gil que fue adoptado secretamente por la reina doña María de Portugal para dar un varón a Alfonso XI (Valdaliso Casanova 2010: 167-168).

La evolución, sin embargo, es larga y llena de matices, como corresponde a un proceso de degradación tan generalizado, y por ello el relato contiene cuestiones de orden político muy diversas. Así, Alfonso de Alburquerque, privado del rey y posteriormente destituido⁶, es sucesivamente adversario y aliado de los Trastámara —a partir de 1354— en las pugnas de estos últimos con Pedro el Cruel. A pesar de ser el instigador de los primeros movimientos de Pedro, su suerte política está echada tras el fracaso del matrimonio que concertó con los franceses para casar a Blanca de Borbón con el soberano (Valdaliso Casanova 2007: 302) —cuya boda se celebra el 3 de junio de 1353—, que fue seguido del ascenso de los allegados de María de Padilla, amante de Pedro desde el año anterior. De hecho, en el entorno del rey cruel esta última dama será dueña de un espacio político muy superior al que ocupará jamás la reina doña Blanca de Borbón, casi inmediatamente repudiada tras su boda.

A tales cuestiones, que marcan la evolución de estos años, viene a subordinarse la acción de los bastardos. Totalmente condicionados por la situación general en que se halla sumido el reino, al principio no albergan la voluntad de hacerse con el trono, pero mantienen una enorme operatividad a pesar de que no siempre guardan absoluta coherencia entre ellos en su relación con el rey hasta el repudio de doña Blanca. En este contexto sobresaldrán esencialmente las acciones militares y los movimientos políticos de Fadrique y Enrique, los dos hermanos gemelos. La muerte del primero de ellos a manos del rey aparecerá como el crimen más grave de todos cuantos acontecen hasta 1358 —junto con la muerte de Alburquerque—, será el punto de partida de una serie casi inconcebible de asesinatos y, en cierto modo, la justificación ideológica de la guerra civil entre Pedro y Enrique.

La voluntad de sustituir al rey en el trono solo empezará a perfilarse de forma efectiva en 1360. Sin embargo, el enfrentamiento del soberano con la rama bastarda comienza en las maniobras de Pedro y su madre, la reina María, para liquidar el *statu quo* establecido por Leonor de Guzmán, amante de Alfonso XI y madre de los bastardos (vid. *supra* n. 3). De hecho, el entierro del difunto rey Alfonso, en el que se perciben ya tanto la inmediata pérdida de poder de la concubina regia como los enfrentamientos entre hermanos⁷, da paso a la detención de la mujer y a la dispersión

6 La privanza de Alburquerque fue uno de los principales apoyos de la reina Doña María, madre del rey, en los primeros momentos de la persecución de la familia bastarda de Pedro. Vid. Fonda (2006: 90) y sobre su papel, en términos más generales, Devia (2011).

7 Los problemas vinculados con el entierro de Alfonso XI en los primeros capítulos de la crónica de Ayala ya evidencian el enfrentamiento entre las dos ramas de la familia. De hecho, el autor ralentiza deliberadamente el relato del traslado del cadáver del difunto rey a Sevilla para introducir detalles que anuncian los enfrentamientos que vendrán (Orduna 1998: 178).

de los hijos. La prisión inmediata de Leonor de Guzmán, recluida inicialmente en Sevilla, no impide sin embargo que esta maniobre de forma desesperada para afianzar los restos de su influencia; así, favorece la consumación del matrimonio entre Enrique y Juana Manuel, casados poco tiempo atrás, para dotar a su hijo de mayor linaje y posición (Díaz Martín 2007²: 52). Tras esto, es trasladada a Talavera y ejecutada casi inmediatamente, sin duda por instigación de la reina María (*CrPI*: 1351, III, 34; Díaz Martín 2007²: 55).

Los comentarios de Ayala sobre los enormes conflictos desencadenados por culpa de esta muerte inesperada (*ibidem*) no parecen ir más allá de una mera cuestión retórica, porque todos los hermanos, salvo Enrique, siguen en mayor o menor medida en la obediencia del rey poco después de la desaparición de su madre. Incluso el propio Tello declarará a Pedro I no tener más madre que la autoridad del soberano (*CrPI*: 1351, III, 35). Pero es cierto que la acción marca el inicio de los crímenes contra la rama Trastámara y, aunque no da lugar a una rebelión abierta por parte de los bastardos ni de la nobleza a nivel general, esa muerte decide, sin embargo, la primera huida de Enrique, sus acciones contra el rey en Asturias y el comportamiento relativamente errático de los demás hermanos. Con todo, tras las cortes de Valladolid, en 1352, Pedro conjura el peligro de una rebelión de la nobleza, se diluye la sublevación de Enrique y se disponen las ya referidas bodas con Blanca de Borbón.

Los hechos que desencadenan realmente el conflicto general tienen que ver más bien con las acciones de Pedro contra su familia política. La relación del rey con María de Padilla, previa al matrimonio con Blanca, y el desinterés regio por la convivencia con esta última marcan los cambios más inmediatos y radicales al provocar de modo definitivo la rebelión nobiliaria. Si la razón del abandono de Blanca, con gran consternación de las reinas María y Leonor⁸, parece estar en la imposibilidad de los franceses de pagar la dote prometida (Valdeón Baruque 1996: 21; Díaz Martín 2007²: 93), es evidente que también debió pesar sobremanera la pasión del rey por María de Padilla. En cualquier caso, como se trata del punto de inflexión de la política regia y de las relaciones con los nobles, Ayala, muy probablemente, acorta de forma decidida

8 Naturalmente, aquí nos referimos a Leonor de Castilla, esposa de Alfonso IV de Aragón, madre de los infantes de Aragón Fernando y Juan. Esta reina es hermana de Alfonso XI y tía, por tanto, de Pedro I. En la vida de este último rey hay, en consecuencia, dos mujeres con el nombre de Leonor: la hermana de su padre (Leonor de Castilla) y la amante de su padre (Leonor de Guzmán); y dos mujeres con el nombre de María: su madre (María de Portugal) y su propia amante (María de Padilla). Vid. el árbol genealógico que acompaña a este trabajo para una mayor claridad en la profusión de nombres.

el periodo de convivencia de los reyes (*CrPI*: 1353, XII, 98-99). Esta operación se efectúa con el fin de deslegitimar a Pedro I y presentar el repudio como la consecuencia de un mero capricho personal, aunque ciertos rumores favorables a Pedro aludían a una supuesta relación ilegítima entre Fadrique y la reina que habría sido la causa fundamental del abandono (Díaz Martín 2007²: 94-96; Mirrer-Singer 1986: 43)⁹.

Como se ha indicado, el repudio de Blanca de Borbón fuerza la caída en desgracia de Alburquerque, principal valedor del matrimonio, que huye a Portugal. Esto propicia un efímero acercamiento del rey a los bastardos, inicialmente enfrentados con el antiguo valido, que se desbarata en cuanto el soberano aumenta los privilegios de los parientes de María de Padilla. La defensa sobrevenida de la dignidad de la reina —en realidad, la común oposición al poder de los allegados de Padilla— genera la alianza entre todos los miembros disidentes de la nobleza hasta desembocar en una rebelión de gran importancia a la que se unen más tarde los infantes de Aragón, hijos de Leonor.

Paralelamente, en 1354 el rey decide el traslado de Blanca a Toledo, pero la localidad se subleva, conmovida por la situación de la reina legítima. Sus habitantes reclaman la reconciliación de la pareja real y llaman a don Fadrique en auxilio de Blanca (*CrPI*: 1354, XXII, 158), mientras otras villas y ciudades se suman a la causa antipetrista o son tomadas, como Medina del Campo, donde Alburquerque muere envenenado ese mismo año. Supuestamente instigado por el rey, este primer gran asesinato estaría destinado, en apariencia, a descabezar la rebelión, pero lo cierto es que la muerte del privado parece deberse a desacuerdos internos y pugnas en el seno de la nobleza sublevada, cuyo liderazgo recaerá ahora en Fernando de Aragón¹⁰. En cualquier caso, Ayala se adhiere a la tesis trastámara de la responsabilidad regia (*CrPI*: 1354, XXVII, 168), y la muerte del valido, de enormes consecuencias políticas, se convierte en un punto crucial en el relato del reinado de Pedro y también en la moral

9 Este argumento está desarrollado en el Romancero, en particular en el romance *Entre las gentes se dize*, en cierto grado favorable al rey (Entwistle 1930: 319 y Gómez Redondo 1999: 1778, n. 17), que incluye el nacimiento de un hijo ilegítimo de los supuestos amantes. A la existencia de tal relación alude posiblemente el *Romance del maestro de Santiago* (que se infiere de la mención de un bastardo, vv. 16-18 y n.), pero el *Romance de la muerte de doña Blanca*, que destaca la virgindad de la reina, niega precisamente tales vínculos (textos en Gómez Redondo, ed. 1996: 654-660). Sobre el valor de los romances como instrumento de propaganda, vid. Valdaliso Casanova (2015: 133).

10 El responsable de este crimen sería el médico del infante don Fernando, pero la lejanía del rey convierte en improbable la hipótesis de que hubiese actuado por orden directa de Pedro. Díaz Martín (2007²: 116, n. 56) apunta la posibilidad de que fuera el propio infante, rival de Alburquerque a la cabeza del movimiento nobiliario, el que maquinara dicha muerte.

de los sublevados, que durante un cierto tiempo transportarán el cadáver, convertido en símbolo, allí donde vayan.

Refugiado en Toro, el rey mantiene conversaciones de paz con la nobleza en Tejadillo, abandona la ciudad para acudir a Ureña junto a María de Padilla y la madre del rey abre las puertas de Toro a los nobles. Ayala no da las razones de tal decisión, aunque parece claro que pesa de modo terminante la nociva y constante presencia de María de Padilla y, con ella, la deslegitimación moral del soberano. Desde allí se llama a Leonor de Castilla, a la viuda de Alburquerque, Isabel Téllez de Meneses, y a Juana Manuel, esposa de Enrique (Díaz Martín 2007²: 120).

Atraído de nuevo a la ciudad, el rey es retenido en ella y los nobles —que pugnan por someter su poder, al que formalmente obedecen— llegan a exigirle la entrega de los sellos reales. La huida posterior de Pedro, sin duda propiciada por Tello, doña Leonor y los infantes de Aragón (Foronda 2006: 93), provoca un giro en el curso de los enfrentamientos y desencadena una venganza generalizada, en la que se enmarca el asesinato de don Fadrique y la orgía de sangre posterior de la que esta muerte es epicentro (Foronda 2006: 94). Renovada su lucha contra la nobleza, Pedro conquista Toledo en 1355, de donde se retiran Enrique y Fadrique tras unos combates adversos contra los partidarios del rey, y traslada a doña Blanca a Sigüenza. Enrique huye a Galicia para reunir fuerzas, de donde marchará después a Francia (Díaz Martín 2007²: 132-135).

Los sucesos de Toro causarán múltiples cambios de lealtad, la obsesiva captación de adeptos y el castigo cruel de los traidores. La ciudad, además, será la última plaza fuerte de la nobleza y tendrá en Fadrique, maestre de Santiago, a su único defensor eficaz y de peso; por ello la caída final del bastión en manos del rey es objeto de cierto pormenor en la crónica ayalina. El autor refiere largamente una charla en la que Fadrique, a las puertas de Toro, acepta el perdón real recibido de Juan Fernández de Hinestrosa, antiguo vasallo suyo, con intervención personal del propio Pedro antes de rendir la plaza ante el escándalo de sus principales moradores (*CrPI*: 1356, I, 227-230). Es posible que la conversación entre todos ellos tuviese lugar con posterioridad y en otras condiciones¹¹, pero el hecho de situarla aquí sirve para inaugurar en el relato

11 «Sin que lo narrado por el cronista falte a la verdad en lo que se refiere al papel de Hinestrosa y a la intervención del propio rey, sí que [la sumisión formal de Fadrique] puede haber sucedido posteriormente y al margen de lo que estaba sucediendo en Toro, como una consecuencia posterior del fracaso de la causa nobiliaria y la definitiva claudicación del maestre» (Díaz Martín (2007²: 133, n. 68).

la serie de represalias del rey y, desde luego, para iniciar la construcción narrativa del asesinato del propio Fadrique en Sevilla. Además, el incidente degrada absolutamente al soberano, que falta a su palabra de paz¹² y acentúa la disgregación familiar: la reina María, madre del rey, principal valedora de la plaza, pedirá permiso para volver a Portugal —donde morirá en enero de 1357— y no retornará jamás a Castilla, horrorizada ante el asesinato masivo de los caballeros defensores de Toro tras su ocupación (*CrPI*: 1356, II, 231-234). Todo esto sucede en los primeros días de 1356.

De todos modos, el paso decisivo para acabar con los bastardos, ampliamente reflejado en el seno de la crónica de Ayala, solo se percibe en 1358. En el curso de la guerra de los Dos Pedros, mientras Enrique combate junto al Ceremonioso, Fadrique, leal todavía a Pedro I, consigue conquistar la estratégica plaza de Jumilla para la causa castellana. A pesar de ello, es la primera e inesperada víctima de la serie de asesinatos brutales y sin causa aparente que caracterizan estas fechas y las siguientes (Koper 2006-2007: 160). La extrema precisión y los detalles del asesinato del maestre en la crónica se deben, sin duda, a las necesidades de la propaganda trastámara en el proceso de demonización de Pedro, pero también dejan en evidencia la ingenuidad que el noble ya demostró en la pasada claudicación de Toro. El rey ordena el asesinato a unos vasallos que no saben al principio a quién han de ejecutar ni por qué, y acaba comiendo sin inmutarse en una sala del alcázar de Sevilla en presencia del cadáver de don Fadrique, muerto a golpes de maza (*CrPI*: 1358, III, 268-272; Koper 2006-2007: 159).

No será la última sangre derramada ese año: este crimen precede a una larga lista de asesinatos que, aunque incluye el del infante Juan de Aragón, son en su mayoría de menor relevancia que la del maestre, pero sirven para perfilar todavía más el carácter homicida de Pedro el Cruel (Foronda 2006: 94 y n. 79). Ni tampoco serán las últimas muertes de familiares antes de la guerra civil: en 1359 Pedro matará a otros dos bastardos, Juan y Pedro, y a Leonor de Castilla, madre de los infantes de Aragón. Por fin, en 1361, presumiblemente también manda asesinar a doña Blanca de Borbón, cuya suerte, como ya hemos visto (vid. n. 10), se une en el *Romancero* con la de don Fadrique. Pero el *Romancero*, erigido en arma de propaganda como modo de legitimar las distintas posiciones —esos años generaron una «guerra civil romancística», según

12 Porque enseguida manifiesta su intención de matar a Fadrique tras la celebración de un torneo en Tordesillas (*CrPI*: 1356, III, 237). Como probable trasunto de los torneos de la ciudad vallisoletana, el romance de la muerte del maestre de Santiago menciona precisamente unos inexistentes torneos en Sevilla, donde es mandado llamar don Fadrique para ser asesinado. Vid. González (1996: 49-50).

la expresión de Diego Catalán (1969: 81)— ofrece en ocasiones un discurso político alternativo al de la crónica ayalina. En el *Romance del maestre de Santiago*, por ejemplo, que narra la muerte por decapitación de Fadrique, María de Padilla aparece como la principal instigadora de los hechos¹³ y prácticamente por capricho, siendo finalmente encarcelada por el propio Pedro (vv. 57-59). Es quizás posible que esta contradicción determine la extensión y el detalle del mismo episodio en Ayala, muy claro a la hora de exculpar del asesinato a la amante regia por razones dinásticas muy posteriores a los hechos. Al margen de toda posible influencia entre ambas fuentes, el antagonismo de las respectivas posiciones ideológicas demuestra que pervivió la condena moral de la amante en la tradición oral, pero los intereses políticos de los años siguientes tras los acuerdos matrimoniales entre ambas ramas familiares priorizaron de forma absoluta la existencia en la historiografía de un único culpable, monstruoso y criminal, de todas las atrocidades de este periodo.

Bibliografía

- CrPI = Pero López de Ayala (1994), *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del Rey Don Alfonso Onceno*, ed. de C. Orduna, Buenos Aires: SECRIT, t. I.
- Catalán, D. (1969), *Siete siglos de Romancero*, Madrid: Cátedra.
- Chicote, G. B. (2005-2006), «Historiografía y Romancero: tensiones discursivas en las representaciones textuales de Pedro I de Castilla», *Incipit XXV-XXVI*, pp. 123-145.
- Díaz Martín, L. V. (2007²), *Pedro I el Cruel (1350-1369)*, Gijón: Trea.
- Devia, C. (2011), «De instrumento a víctima: miedo al rey y privanza en la Crónica de Pedro I del canciller Ayala», *Signum* 11, 2, pp. 228-240.
- Entwistle, W. J. (1930), «The *Romancero del Rey don Pedro* in Ayala and the *Cuarta Crónica General*», *Modern Language Review* XXV, pp. 302-326.
- Estepa Díez, C. (2004), «Rebelión y rey legítimo en las luchas entre Pedro I y Enrique II», in I. Alfonso *et alii* (coords.), *Lucha política. Condena y legitimación en la España medieval*, Lyon: ENS Éditions, pp. 43-62.

13 Vid. Valdaliso Casanovas (2010: 173). Entwistle (1930: 318-19) cree que la versión más antigua del romance sobre el asesinato de don Fadrique dataría de la propia guerra civil, aunque una segunda versión se habría creado en la época de las guerras de Galicia en 1386-1388; Chicote (2005-2006: 135), sin embargo, lo cree compuesto inmediatamente después de los hechos. A mediados del siglo XV, la *Cuarta Crónica General* integrará en su seno el romance (Chicote 2005-2006: 136, n. 10). Por otra parte, María de Padilla también parece tener cierta responsabilidad criminal en el *Romance de la muerte de doña Blanca*.

- Foronda, F. (2006), «La privanza, entre monarquía y nobleza», in J. M. Nieto Soria (dir.), *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Sílex, pp. 73-132.
- Gimeno Casalduero, J. (1972), *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV: Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I*, Madrid: Revista de Occidente.
- Gómez Redondo, F. (1999), *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, t. II.
- Gómez Redondo, F. (ed.) (1996), *Poesía española, 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona: Crítica.
- González, A. (1996), «La complejidad del romance de la muerte del Maestre de Santiago», in L. von der Walde Moheno – C. Company – A. González, *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. Actas de las V Jornadas Medievales, México: UNAM, pp. 47-55.
- Koper, A. J. (2006-2007), «Crónica del Canciller Pero López de Ayala. El reinado de don Pedro: configuración de la figura del rey», *Fundación* 8, pp. 157-166.
- Mirrer-Singer, L. (1986), *The Language of evaluation: a sociolinguistic approach to the story of Pedro el Cruel in ballad and chronicle*, Amsterdam: John Benjamins.
- Orduna, G. (1998), *El arte narrativo y poético del canciller Ayala*, Madrid: CSIC.
- Valdaliso Casanova, C. (2007), «Privanza y privados en el reinado de Pedro I de Castilla», *Historia. Instituciones. Documentos* 34, pp. 293-305.
- Valdaliso Casanova, C. (2010), *Historiografía y legitimación dinástica. Análisis de la Crónica de Pedro I de Castilla*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Valdaliso Casanova, C. (2011), «La obra cronística de Pedro López de Ayala y la sucesión monárquica en la Corona de Castilla», *Edad Media* 12, pp. 193-211.
- Valdaliso Casanova, C. (2015), «Discursos de legitimación de la dinastía Trastámara (1366-1388)», in F. Sabaté i Curull – M. Pedrol (coords.), *Ruptura i legitimació dinàstica a l'Edat Mitjana*, Lleida: Pagès editors, pp. 127-142.
- Valdeón Baroque, J. (1996), *Enrique II: la guerra civil y la consolidación del régimen, 1366-1371*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

O encabalgamento léxico na lírica galego-portuguesa*

PILAR LORENZO GRADÍN

Universidade de Santiago de Compostela

Na lírica galego-portuguesa, como acontece nas restantes tradicións literarias romances, a rima —o elemento máis significativo e marcado do verso dende o punto de vista fónico, sintáctico e semántico (Di Girolamo 1979: 132; Beltrami 2011: 50-51; Domínguez Caparrós 1993: 129-133; Paraíso 2000: 57-58)— ten como marco de referencia a palabra. Precisamente, son os vocábulos escollidos polos trobadores para ocupar a rima final os que permiten apprehender gran parte do entramado estético da cantiga e os que, ao mesmo tempo, funcionan como un dos eixos principais para potenciar o significado do texto no público¹.

Un número restrinxido de trobadores xogaron na privilexiada posición de rima cun particular tipo de discordancia entre pausa versal e pausa morfosintáctica a través do procedemento coñecido como encabalgamento léxico ou tmese versal (Quilis 1964: 88-95; Paraíso 2000: 102-103)². Como se sabe, este fenómeno estilístico

* Esta achega forma parte das actividades levadas a cabo no Proxecto de investigación *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), subvencionado polo Ministerio de Economía e Competitividad.

1 O establecemento da dependencia recíproca entre sons e significados na versificación —e, de maneira particular, na rima— foi un dos maiores logros acadados polos formalistas rusos. Para esta cuestión véxase o clásico ensaio de Erlich (1974: 303-311), así como a bibliografía recollida e comentada por Domínguez Caparrós (2010: 13-20).

2 Os poucos estudosos que aluden aos precedentes deste singular *enjambement* sinalan que penetrou na lírica romance por imitación da poesía clásica latina (Quilis 1964: 89-90; Paraíso 2000: 102). A

—codificado tipograficamente cun guión— consiste en segmentar unha palabra en dous a final de verso, de maneira que a parte inicial da unidade léxica actúa como entidade independente no proceso de produción de esquemas métrico-rítmicos, mentres que a segunda se despraza ao verso encabalgado. A peculiaridade deste encabalgamento orixina que se constata na estrutura paradigmática do texto un contraste inesperado entre as habituais rimas ligadas na pausa a palabras con aquelas outras que, por mor da *tmese*, non obedecen ás normas de cohesión gramatical. Precisamente, a singularidade deste recurso poético explica que apareza recollido no coñecido tratado occitano das *Leys d'Amors*³, no que recibe a expresiva etiqueta de *rims trencatz*⁴.

Así pois, a *tmese* versal é un xogo erudito que se basea na desviación respecto dos principios establecidos na norma lingüística para adaptalos á función literaria da métrica e aos seus propios fins. O recurso implica que se modifique a duración da pausa de final de verso a través dunha peculiar tensión entre sons e significado, tensión que captaría a atención dun público afeito a parámetros convencionais que non contemplaban a escisión de «rimantes». De todas maneiras, cómpre subliñar que a palabra encabalgada só aparece illada a nivel gramatical, polo que a ruptura dos seus constituíntes nunca afecta ás equivalencias fónicas da rima e á súa relación co metro (é dicir, a función rítmica da rima).

Na lírica galego-portuguesa, o fenómeno non mereceu ata o momento un estudo particular, probablemente porque —como acontece en todos os períodos cronolóxicos doutras tradicións poéticas— tivo un cultivo moi illado. En calquera caso, non deixa de chamar a atención que, ao longo do movemento trobadoresco, o emprego dos *rims trencatz* se concentre nunhas coordenadas espazo-temporais concretas. Así,

cuestión require un estudo polo miúdo que neste momento non podemos afrontar, pero, se o encabalgamento léxico depende da «cultura» latina, estaríamos ante un procedemento de carácter escolar que os poetas máis avantaxados intentarían adaptar ás convencións da métrica romance.

3 Como se sabe, entre 1328 e 1355, a célebre gramática tolosana contou con catro fases de redacción (unha delas en verso). Empregamos aquí o texto da primeira redacción en prosa, escrita entre 1328 e 1337 (Gatién-Arnoult [1841-1843] 1977).

4 O tratadista remite na pasaxe correspondente a este tipo de rima (Id. *ibid.*, I: 196) aos chamados *motz trencatz*, que define e exemplifica así: «*Motz trencatz apelam can la una partz del mot roman en fi de verset per rima. E per l'autra part comensa le comensamens del seguen verset. segon que podetz ayssi vezer (...)*»

Filha de Dieu verges e *may-*
Re. *gardatz* me del Sathan *lay-*
Ro. *desleyal* si que *dece-*
Bre *marma*. no *puesca* de re.»

Id. *ibid.*, I: 52. As cursivas e os guións son nosos.

como se verá de seguido, os escasos exemplos do recurso⁵ localízanse en cantigas de autores pertencentes ao círculo literario que se formou en torno á figura de Alfonso X. De feito, o propio rei é un dos que introduce a licenza nun dos seus textos profanos, en concreto no íncipit da seguinte *cantiga d'escarnio e maldizer* —ben coñecida pola crítica por parodiar de maneira irreverente a Paixón de Cristo e asimilala á desatada concupiscencia do trobador⁶—:

Fui eu poer a mão noutro *di-*
a a ùa soldadeira no conon,
 e disse-m'ela: -Tolhede-la, don
 [..... -i]
 ca non é esta de Nostro Senhor
 paixon, mais é-xe de min, pecador,
 por muito mal que me lh'eu mereci.
 (Paredes 2010, xxx, vv. 1-7: 213)

Malia que o texto non achega ningunha referencia que faga posible asignar-lle unha datación aproximada, o lugar que o mesmo ocupa no manuscrito *B* —no interior da serie textual precedida pola rúbrica atributiva *Don Affonso de Castela e de Leon*— foi un dos elementos empregados por A. Resende de Oliveira⁷ para situar a súa composición (e a das cantigas que se copian na mesma secuencia) despois de que Alfonso X accedese á coroa o 1 de xuño de 1252 (González Jiménez 2004: 44). De feito, as reflexións que se exporán de seguido non só parecen reafirmar a hipótese do historiador portugués, senón que tamén permiten suxerir que o rei castelán compuxo o seu impío cantar entre ca. 1260-1275.

Fronte á escaseza de datos cronolóxicos da cantiga afonsina, o *maldizer* de Afonso Mendez de Besteiros *Don Foão que eu sei que á preço de livão* contén indicios históricos máis útiles sobre o seu momento de produción. Neste caso o trobador

5 Nos textos copiados no *Cancioneiro da Ajuda* nunca se documenta este peculiar tipo de encabalgamento (Michaëlis de Vasconcelos 1904 [1990]).

6 Cfr. os comentarios e a bibliografía que figuran en Paredes 2010: 214-215.

7 Partindo das dúas rúbricas presentes no códice *B* (*el rei Don Affonso de Leon, B, f. 101r, col. a, e a xa citada Don Affonso de Castela e de Leon, B, f. 103r, col. b*), o historiador portugués postulou que o «cancioneiro» profano do rei Sabio chegaría ás antoloxías a través de dúas compilacións elaboradas en cronoloxías e medios diversos. Así, o primeiro florilexio recollería a produción do autor dende que era infante ata os primeiros anos do seu reinado, mentres que o segundo —que é o que aquí nos interesa— só albergaría aqueles textos escritos despois de 1252. Oliveira 2010.

portugués colocou a tmese no *refran* cun alto grao de humorismo, xa que a ruptura da palabra en rima evoca de maneira expresiva (e plástica) a fuxida do campo de batalla dun nobre aterrado ante a visión das tropas inimigas:

Don Foão que eu sei que á preço de livão,
vedes que fez ena guerra?, daquesto são certão:
sol que viu os genetes, come boi que fer tavão,
sacudius'e revolveuse, al-
çou rab'e foi sa via a Portugal.

Don Foão que eu sei que á preço de ligeiro,
vedes que fez ena guerra?, daquesto son verdadeiro:
sol que viu os genetes, come bezerro tenreiro,
sacudius'e revolveuse, [al-
çou rab'e foi sa via a Portugal].

Don Foão que eu sei que á prez de lividade,
vedes que fez ena guerra?, sabedeo por verdade:
sol que viu os genetes, come can que sal de grade,
sacu[dius'e revolveuse, al-
çou rab'e foi sa via a Portugal].
(Marcenaro 2013, XI: 102-103)

C. Michaëlis (1901 [2004]: 192-193; 1904: 563) baseouse na *similitudo* presente na segunda cobra do texto (*come bezerro tenreiro*, v. 8) para propor que o autor censuraría nos seus versos mediante a onomástica alusiva a cobardía do portugués João Pires de Vasconcelos, coñecido, precisamente, co alcume «o Tenreiro». De feito, este nobre participou na conquista de Sevilla de 1248 (Pizarro 1999, II: 234), onde podería ter coincidido con Afonso de Besteiros⁸. Pero, como xa apuntou S. Marcenaro (2013: 15-20), a presenza dos *genetes* na cantiga non se axusta á cronoloxía da campaña sevillana, pois, segundo informan as fontes históricas, os temidos guerreiros berberiscos participaron por primeira vez nos combates de Andalucía⁹ durante a guerra de Granada

8 Para unha análise pomenorizada da traxectoria biográfica do trobador, que foi un dos moitos portugueses que se exilou en Castela tras rematar a guerra civil entre Sancho II e Afonso III, véxase a información recollida por Marcenaro 2013: 7-22.

9 A este propósito, é particularmente útil a seguinte pasaxe da *Crónica de Afonso X*: «El rey de Granada, veyendo el gran afincamiento de la guerra en que estaba, envió rogar a Aben Yusaf que le enviase

de 1264-1267 (González Jiménez 2004: 175)¹⁰. De feito, a voz *genete* só comparece en todo o corpus galego-portugués¹¹ noutros dous textos que están relacionados coa ofensiva granadina. Trátase das seguintes cantigas de Alfonso X: a célebre *O genete / pois remete* (Paredes 2010, xxxvii: 253-254)¹² e o texto mariano *A que en nossos cantares / nos chamamos Fror das flores* (Mettmann 1989, III, 366: 241-243). Xustamente, este último contén nas súas estrofas iniciais noticias clave que permiten situar a súa redacción despois da campaña que o rei efectuou na veiga de Granada a comezos do mes de xuño de 1265:

E de tal razón com'esta hũa maravilla fera
avẽo ja en Sevilla eno tempo que y era
el Rey, e que de Grãada de fazer guerra vẽera
aos mouros des [s]a terra, que y eran moradores,
A que en nossos cantares nos chamamos Fror das flores ...

E outros muios *genetes* que d'Affrica y passaran;
ca todos fillaron dano dele, qual nunca fillaran,
en pães, ortas e vinnas e en quanto lles acharan.
(Mettmann 1989, III, nº 366, vv. 5-12: 241)

-
- alguna gente en su ayuda, e envíole mil caballeros (...). E segund lo que se falló en escripto, dicen que éstos fueron *los primeros caballeros jinetes* que pasaron aquen la mar después que el Miramamolín fue vencido». González Jiménez (ed) 1999, cap. XIII: 37 (cursivas nosas).
- 10 En maio de 1264, Alfonso X viuse sorprendido por unha revolta xeneralizada no sur da Península. Os mudéxares de Murcia iniciaron unha sublevación unánime e o sultán de Granada Muhammad I, tras establecer unha alianza co rei de Tunes, rompeu o pacto de vasalaxe —vixente dende 1246— co monarca castelán e emprendeu un ataque sen piedade ás súas terras. Unha vez que Alfonso X conseguiu estabilizar a zona de Xérez e Cádiz —e estando xa controlada a insurrección murciana por parte de Xaime I—, decidiu abordar a loita contra Granada. Nos primeiros días de xuño de 1265, o monarca castelán efectuou a famosa entrada na veiga de Granada. Os efectos de tal expedición non se fixeron esperar: o sultán Muhammad I, ante a demostración de forza do seu adversario, solicitou treguas e asinou o tratado de Alcalá de Abenzaide, que o obrigou tanto a pagar altos tributos como a facer moitas concesións á coroa de Castela. Sen embargo, cara a febreiro de 1266, Muhammad incumpriu o pacto ao que chegara con Alfonso X, polo que este convocou de novo aos seus exércitos para afrontar o emir. Esta campaña finalizou na primavera de 1267, data na que as partes asinaron un novo acordo de paz que pechou temporalmente o conflito. Cfr. García Fitz 2002: 218-224; González Jiménez 2004: 286-303.
- 11 Procedemos a consultar as ocorrencias do substantivo na base de datos TMILG (Varela Barreiro, dir., <http://ilg.usc.es/tmilg> [30/X/2015]).
- 12 A crítica situou a composición do texto no ano 1264, no que tivo lugar a cruenta batalla de Alcalá de Benzaida, na que, como se sabe, as tropas cristiás —capitaneadas polo propio rei— sufriron unha soada derrota. Cfr., fundamentalmente, os seguintes estudos: Scholberg 1971; Lapa 1981: 200-202; Paredes 1991; Lanciani-Tavani 1995: 109-111; Oliveira 2014.

Unha parte dos especialistas¹³ tamén asociou a seguinte cantiga do portugués Gil Perez Conde aos conflitos que sacudiron o sur de Andalucía despois de 1264:

Mentr'esta guerra foi, assi
m'avêo que sempre guarí
per pé de cavalo, mais *oi-*
mais non sei que seja de mi
senon guarir per pé de boi.
(LPGP 56,7, vv. 1-5)

Estamos ante un texto moi elaborado, no que a tmese versal, ademais de favorecer unha *rime ligature* (Le Gentil 1953: 241) co retroso, entra en contacto co artificio da palabra-rima. Así mesmo, o encabalgamento léxico facilita unha consonancia coa rima difícil *-oi*, que tan só aparece noutros dous textos do corpus lírico¹⁴: na cantiga mariana *Todo logar mui ben pode seer defendudo* (Mettmann 1988, I, nº 28, vv. 115-116) —na que a palabra encabalgada é tamén o propio adverbio *oimais*— e no escarnio de Pero Garcia Burgalés *Fernan Diaz, este que and'aqui* (Marcenaro 2012, XLII: 356). Dende a nosa perspectiva, a coincidencia dista de ser casual e é unha proba máis das relacións literarias que mantiveron os tres autores citados na corte de Castela (Marcenaro 2012: 5-23; Lorenzo Gradín 2015: 867-877).

Malia que o portugués Gil Perez non deixou pegadas da súa presenza nas fontes documentais a disposición dos estudosos, a mención que fai ao *Rei* e a *Don Fernando* no refrán do texto *Quen nunca sal da pousada* (LPGP 56,14) fai posible que se sitúe parte da súa actividade literaria na corte do propio Alfonso X. De feito, a citada referencia a *Don Fernando* marca un termo *ante quem* para a composición da cantiga, pois o antropónimo alude ao infante Don Fernando de la Cerda, que, como se sabe, finou na localidade de Vila Real en agosto de 1275 (González Jiménez 2004: 289-290). Tendo en conta que o primoxénito do rei Sabio naceu en 1255, é moi pouco probable que participase na revolta granadina de 1265-1267. Atendendo a esta circunstancia, parece máis lóxico pensar que o trobador escribise o seu *maldizer* co gallo da guerra que emprendeu o emir Muhammad II na primavera de 1275¹⁵. É certo que, se ben

13 Scholberg 1971: 115-116; Lapa 1981: 202-203.

14 Montero Santalha 2000, III: 1309.

15 A comezos dese ano, Muhammad II aliouse coas tropas magrebíes para facerlle fronte a Alfonso X e vingarse, así, das pesadas condicións que este lle impuxera a seu pai en 1267. A situación era ideal, xa que o rei castelán estaba en Francia, concretamente en Beaucaire, a onde acudira a entrevistarse co Papa Gregorio IX por mor da cuestión do “fecho del Imperio”. O nazarí non dubidou en aproveitar a

estas coordenadas son válidas para *Quen nunca sal da pousada*, os restantes cantares de guerra do trovador (LPGP 56,10; 56,12; 56,16; 56,17) —entre os que se atopa o aquí comentado— non achegan ningunha indicación que faga posible asocialos a unha campaña determinada, polo que a súa composición podería situarse no contexto de calquera das dúas guerras de Granada; en calquera caso, a cronoloxía na que nos movemos oscila entre os anos 1265 e 1275.

Respecto do texto que nos ocupa, cómpre subliñar que, ao peneirar as edicións, dicionarios e glosarios medievais¹⁶, a forma *oimais* aparece recollida nos mesmos ben como unha unidade léxica, ben como unha estrutura binaria (e, polo tanto, como unha locución adverbial). Aínda que *a priori* as dúas opcións poden ser válidas (Álvarez de la Granja 2005: 19), cremos que a forma xa se presenta no corpus lírico como un adverbio lexicalizado¹⁷. Esta caracterización funcional encontra un punto de apoio na propia procedencia da expresión, que, ao ser unha adaptación do occitano antigo *oimais* (Lorenzo 1977: 926^a), o lóxico é que se incorporase ao galego e portugués medievais xa soldada.

Por oposición á lírica profana, o emprego da tmese versal é un pouco máis frecuente nas *Cantigas de Santa Maria*¹⁸. Se ben por razóns de espazo non nos podemos

ocasión que se lle presentaba, pois a fronteira castelá atopábase nunha situación de extrema febleza: o rei estaba fóra e o infante rexente iniciara unha campaña na Rioxa. Coa axuda das tropas marroquís, o emir granadino procedeu a saquear diversas vilas e aldeas cristiás, á vez que inflixiu duras (e significativas) derrotas aos seus inimigos (lémbrese que nesta campaña morreron asasinados Don Nuño de Lara e o infante Sancho de Aragón, bispo de Toledo). Finalmente, as hostilidades cesaron a comezos de 1276, data en que Castela procedeu a asinar novas treguas co líder magrebí Abu Yúfuf Yacub e co propio rei granadino. Cfr. González Jiménez 2004: 286-303.

16 Cfr. os datos presentes en Varela Barreiro, dir., TMILG <http://ilg.usc.es/tmilg> [30/X/2015].

17 Cómpre destacar que a voz *oimais* ten un uso estritamente literario e só se documenta na produción lírica. Id., TMILG <http://ilg.usc.es/tmilg> [30/X/2015].

18 Cfr. Mettmann 1988, I, nº 28, v. 115-116 (*oi / mais*): 132; nº 59, vv. 91-92 (*fera / mente*): 203-204; nº 66, vv. 40-41 (*san / t'ome*): 224; nº 71, vv. 47-48 (*assesegada / mente*) e vv. 61-62 (*omildosa / mente*): 237; nº 72, vv. 20-21 (*descomunal / mente*): 238-239; II, nº 107, vv. 47-48 (*ligeira / mente*): 29; nº 121, vv. 21-22 (*ni / hũa*): 65; nº 135, vv. 132-133 (*disser / ron*): 105; nº 139, vv. 17-18 (*veja / mo-la*): 113; nº 196, vv. 21-22 (*asconduda / mente*): 235; nº 255, vv. 68-69 (*a / quela*): 362; III, nº 292, vv. 77-78 (*San / ta*): 80; nº 355, vv. 62-63 (*primeyra / mente*): 222, e nº 383, vv. 42-43: 280; nº 409, vv. 30-31 (*aficada / mente*): 323... Como se observa, varios dos exemplos recollidos afectan a adverbios en *-mente* que están lexicalizados (Karlsson 1981: 57-59; García Sánchez 2007). A este respecto, apuntamos que, agás nos casos de encabalgamento léxico, os copistas sempre escriben xuntos os devanditos adverbios. A variedade das bases adxectivais que caracteriza a estas formas, unida ao seu carácter ditónico, parecen ser as que explican que teñan un maior rendemento na práctica do recurso, pero esas mesmas características determinan que os adverbios en *-mente* sexan máis «previsibles» para o auditorio. Por outra parte, subliñamos que só o texto nº 66 presenta a disposición en *coblas unissonans*, polo que,

deter de maneira pausada na cuestión, a diversidade de vocábulos que interveñen no encabalgamento léxico na produción relixiosa de Alfonso X está estreitamente ligada ao carácter prevalentemente narrativo da colectánea, á extensión das cantigas que a integran (pois a media dos textos é superior ás oito cobras) e ás esixencias rítmicas das formas zexelescas que caracterizan a meirande parte dos textos (Parkinson 1999 e 2000). É certo que en moitas ocasións o artificio permite incrementar o número de «rimantes» que encaixen en rimas difíciles (cfr. os timbres *-oi* ou *-era*) ou inusuais (por exemplo, as terminacións *-ada*, *-osa*, *-eja*, *-uda*), pero non faltan exemplos (cfr. as habituais rimas en *-al*, *-er* ou *-an*) que dan conta de que a licenza poética formaba parte dun consciente xogo erudito¹⁹.

Na compilación mariana —ao igual que acontece nos textos satíricos de Afonso de Besteiros e Gil Perez Conde—, a dislocación léxica orixina ás veces modificacións nos principios prosódicos que obedecen ao carácter convencional da propia «norma» métrica. Nestes casos, a tmese versal crea acentos «imprevistos» que non só se axustan á estrutura rítmica do verso senón tamén á súa pauta musical. Así se pode observar na seguinte estrofa —procedente do miragre adicado ao monxe que cantaba os cinco salmos cuxas letras iniciais formaban a palabra María— na que o xerundio do salmo *In convertendo Dominus captivitatem Sion* (Ps. 125 [126]) presenta unha evidente traslación acentual para encaixar no esquema métrico-rítmico do texto:

Quen catar e revolver
estes salmos, achará
“Magnificat” y jazer,
e “Ad Dominum” y á,
e cabo del “In *conver-*
tendo e “Ad te” está,
e pois “Retribue ser-
vo tuo” muit’omildoso.

Gran dereit’ é de seer ...

(Mettmann 1988, I, nº 56, vv. 35-43: 194)

neste caso, o artificio permite aumentar o abano de rimas en *-an*. Finalmente, cómpre sinalar que a separación de palabra entre dous versos aparece de maneira illada nas *cantigas de loor* (en concreto, só se localiza en *Cantando e con dança*, nº 409), o que non resulta estraño se se ten en conta o carácter «lírico» da devandita tipoloxía e a súa menor proporción na recopilación mariana (de feito 356 textos dos 420 que conforman a antoloxía final son *miragres*).

19 Para as rimas das *Cantigas de Santa Maria* e as súas respectivas ocorrencias, remitimos ao lector aos traballos de Betti 1997 e Montero Santalha 2000.

Outro tanto acontece nos seguintes exemplos coas formas verbais *vejamo[s]* e *disseron*, que ofrecen unha evidente modificación fónica que encontra a súa razón de ser na «función poética» dos textos:

E dest'un miragre vos contar quero
que en Frandes aquesta Virgen fez,
Madre de Deus, maravillos'e fero
por hũa dona que foi hũa vez
a sa eigreja
desta que seja
por nos, e *veja-*
mo-la sa faz,
no Parayso,
(Mettmann 1988, II, nº 139, vv.11-19)

E tan tost'a Monpesler
chegaron e y achado
[o ouveron, e *disser-*
*(r)on-*lle que ll'era mester
de ser log'aparellado
(Mettmann 1988, II, nº 135, vv. 130-134: 105)

Por outra parte, a escisión de palabra a final de verso autoriza a que rimen vocábulos graves con agudos, dende o momento en que o xogo coa separación dos constituíntes segmentais da palabra se adapta ao esquema métrico-rítmico da estrofa. De todas maneiras, ese particular final de verso, a pesar de respectar a eufonía, non deixaría de actuar no auditorio como un elemento de «desautomatización»²⁰. Esta casuística pode apreciarse na seguinte cobra, na que o modificador grave *San / ta* se acomoda aos rimantes oxítonos *manaman* e *pran*:

Con que vin ben des Toledo; | e logo cras manaman
di a meu fillo que ponna | esta imagen de *San-*
ta Maria u a mña | está, ca non é de pran
guisado de seer tan alte com'ela, nen [tan] ygal,
Muito demonstra a Virgen, | a Sennor esperital ...
(Mettmann 1989, III, nº 292, vv. 76-80: 80)

Tendo en conta as diversas etapas en que se configura o proxecto das *Cantigas de Santa Maria*, pódese concluír que a técnica do encabalgamento léxico xa está presente na primeira compilación de cen poemas organizada ca. 1264-1274²¹. Pero

20 O termo é empregado por Domínguez Caparrós 1993: 130.

21 Como se sabe, a colectánea orixinal de cen cantigas perdeuse e só se coñece a súa configuración a través da copia reproducida no códice *Tb* (BNE, ms. 10069). Cfr. Mettmann 1986, I: 21-24, e 1987; Parkinson 1988; Ferreira 1994; Parkinson – Jackson 2006; Fernández Fernández 2012-2013: 81-90.

pouco máis se pode concretar ao respecto, pois as cantigas que ofrecen o recurso non inclúen ningún tipo de referencia histórica que permita fixar a súa cronoloxía de xeito máis preciso. En calquera caso, consideramos importante salientar que as datas apenas sinaladas coinciden coas balizas que establecemos nas páxinas precedentes para os poucos textos do corpus profano que ofrecen *rims trencatz*. Esta coincidencia non parece fortuíta e, dende a nosa perspectiva, indica que os autores que usaron o procedemento —como proba da súa competencia e capacidade creativas— compartiron un mesmo espazo literario, e, con moita probabilidade, estiveron en contacto coa empresa das *Cantigas de Santa Maria*, se ben o silencio das probas textuais impide valorar o seu grao de participación na mesma.

A análise efectuada ao longo destas páxinas revela que o encabalgamento léxico foi (pola súa propia dificultade) un recurso anómalo na lírica galego-portuguesa. Precisamente, o seu carácter excepcional leva a pensar que os poucos trobadores que o puxeron en práctica eran conscientes de que introducían nos seus textos un efecto inesperado, unha alternativa estilística que actuaba como novo acicate literario ao afastarse das convencións habituais que presidían a pausa versal. Así pois, a licenza poética dos *rims trencatz* maniféstase no interior do movemento trobadoresco como un fenómeno culto, que, según indican os textos transmitidos polos manuscritos, recibiu o seu impulso na corte de Castela, onde viu refrendado co prestixioso «selo» do rei²².

Bibliografía

- Álvarez de la Granja, M. (2005), «Glosario de locucións adverbais do galego medieval», *Cadernos de Fraseoloxía Galega* 7, pp. 13-40.
- Beltrami, P. (2011⁵), *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino.
- Betti, M^a P. (1997), *Rimario e lessico in rima delle 'Cantigas di Santa Maria' di Alfonso X di Castiglia*, Pisa: Pacini.
- Di Girolamo, C. (1979), *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli: Liguori.
- Domínguez Caparrós, J. (1993), *Métrica española*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Domínguez Caparrós, J. (2010), *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid: UNED.

22 Aínda que carecemos de probas sobre a influencia que puido ter Alfonso X no cultivo do recurso, é natural pensar que a súa figura actuase como punto de referencia fundamental no impulso da técnica.

- Erlich, V. (1974), *El formalismo ruso: historia y doctrina*, Barcelona: Seix Barral.
- Fernández Fernández, L. (2012-2013), «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa Maria*: definición material de un proyecto regio», *Alcanate* 8, pp. 79-115.
- Ferreira, M. P. (1994), «The Stem of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence», *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria* 6, pp. 58-98.
- García Fitz, F. (2002), *Castilla y León frente al Islam: estrategias militares de expansión y tácticas militares (siglos XI-XIII)*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- García Sánchez, J. J. (2007), «Antonimia y sinonimia en el proceso de gramaticalización de los adverbios en -mente», in D. Trotter (coord.), *Actes du XXIV Congrès international de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer, vol. IV, pp. 419-428.
- Gatien-Arnoult, A. F. (1977), *Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors*, Genève: Slatkine Reprints, 2 vols. (1ª ed. 1841-1843, Toulouse: Bon et Privat).
- González Jiménez, M. (1999), *Crónica de Alfonso X*, según el ms. II/2777 de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid), edición, transcripción y notas por ---, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- González Jiménez, M. (2004), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona: Ariel.
- Karlssohn, K. E. (1981), *Syntax and affixation. The evolution of mente in latin and romance*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Lanciani, G. – Tavani, G. (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais.
- Lapa, M. Rodrigues (1981), *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Le Gentil, P. (1953), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. II. Les formes*, Rennes: Plihon.
- Lorenzo Gradín, P. (2015), «*Adversus Deum*. Trovadores en la frontera de la cantiga de amor», in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, pp. 861-878.
- Lorenzo Vázquez, R. (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Orense: Instituto de estudios orensanos 'Padre Feijoo', 2 vols.
- Marcenaro, S. (2012), *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, S. (2013), *Trovatori alla corte di Alfonso X. Afonso Mendez de Besteiros e Estevan Faian*, Roma: Aracne.
- Martins, V. Pina, Ramos, Mª A. e Leão, F. G. Cunha (1994), *Cancioneiro da Ajuda*, edição fac-similada do código existente na Biblioteca da Ajuda, Lisboa: Edições Távola Redonda – Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico – Biblioteca da Ajuda.
- Mettmann, W. (1986-1989), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 3 vols.
- Mettmann, W. (1987), «Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las *Cantigas de Santa Maria* y el problema del autor», in J. Katz y J. E. Keller (eds.), *Studies on the 'Cantigas de Santa Maria': Art, Music and Poetry. Proceedings of the International*

- Symposium on the 'Cantigas de Santa Maria' of Alfonso X (1221-1284)*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 355-366.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (2004)[1901], «Cantares de guerra», in Y. Frateschi Vieira - J. L. Rodríguez - M^a I. Morán Cabanas - J. A. Souto Cabo (eds.), *Glosas marginais ao cancionero medieval portugués de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 165-217.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1990) [1904], *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer (reprint Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda).
- Montero Santalha, J. M. (2000), *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña: Universidade da Coruña, 3 vols. [Tese de doutoramento inédita]
- Oliveira, A. Resende de (2010), «D. Afonso X, infante e trovador. A produção trovadoresca», *La Parola del Testo* 14, pp. 7-19.
- Oliveira, A. Resende de (2014), «A produção trovadoresca de Afonso X. 3 Cantares de guerra», *Revista de História, da Sociedade e da Cultura* 14, pp. 9-29.
- Paraíso, I. (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid: Arco.
- Paredes, J. (1991), *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Paredes, J. (2010), *El cancionero profano de Alfonso X, el Sabio*. Edición crítica, con introducción, notas y glosario, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 66).
- Parkinson, S. (1988), «The First Reorganization of the *Cantigas de Santa Maria*», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 1/2, pp. 91-97.
- Parkinson, S. (1999), «*Meestria metrica*: Metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa Maria*», *La Corónica* 27, pp. 21-35.
- Parkinson, S. (2000), «Phonology and Metrics: Aspects of Rhyme in the *Cantigas de Santa Maria*», in A. Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, London: PMHRS-Queen Mary, pp. 131-144.
- Parkinson, S. – Jackson, D. (2006), «Collection, Composition, and Compilation in the *Cantigas de Santa Maria*», *Portuguese Studies* 22, pp. 159-172.
- Pizarro, J. A. de Sotto Mayor (1999), *Linhagens medievais portuguesas. Genealogias e estratégias (1279-1325)*, Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, 2 vols.
- Quilis, A. (1964), *Estructura del encabalgamiento en la métrica española. Contribución a su estudio experimental*, Madrid: CSIC.
- Scholberg, K. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos.
- Varela Barreiro, X. (dir.) (2004 -), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega.

Cantares de amigos

Estudios en homenaje a Mercedes Brea

Universidade de Santiago de Compostela, 2016, ISBN 978-84-16533-69-5, pp. 569-578

Reflexiones de un editor: el desafío de la segunda textualidad

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

Universidad Complutense de Madrid

Desde hace tiempo resulta difícil explicar la trascendencia de la labor de los editores de textos en nuestra época, la importancia de la crítica textual en nuestra sociedad; en el «ecosistema del libro impreso», tal y como vienen defendiendo las grandes corporaciones editoriales que sienten amenazado su monopolio comercial y económico impuesto a partir del siglo XVI, los editores nos hemos vuelto invisibles; y entre los editores, los filológicos somos ya una sombra entre las sombras. Hemos desaparecido del imaginario social, lo que es todavía más grave, siendo nuestra función esencial para el estudio y la comprensión de los textos. Del autor al lector, del texto original al texto que tiene impreso (o en su momento, manuscrito) el lector delante de sus ojos, parece que solo existe una «industria» que permite crear y distribuir los ejemplares necesarios para que la cadena del saber no se pierda, nunca se rompa. ¿Y en medio? Nada. Absolutamente nada. Robots y máquinas. Este falso imaginario de un presente dominado por la tecnología se ha impuesto en el proceso tanto de la creación (autor) como de la difusión (industria editorial), llegando a convertirse en una espesa sombra que oculta el trabajo necesario (imprescindible) cuando queremos editar un texto que no proceda de nuestro momento, de este momento actual que es solo un grano de arena en el vasto desierto de la historia.

1. El elogio de la metodología filológica y de la edición de textos

A mediados del siglo XIX, se publica en Berlín el primer tomo del libro *In Lucretii de rerum natura libros commentarius*, en que el filólogo alemán Karl Lachmann cifra la culminación de su método científico de edición de textos clásicos y novotestamentarios. Al año siguiente, Lachmann moriría, pero su obra estaba llamada a poner los cimientos de una nueva forma de edición, una nueva forma de acercarse de manera científica a los textos del pasado, que con el tiempo se le ha conocido con el nombre de *método lachmanniano*, aunque bien se sabe que fueron varios los filólogos (especialmente alemanes) los que en la primera mitad del XIX fueron pergeñando y dando forma a este nuevo modo de editar, de acercar los textos del ayer al presente de los lectores.

El éxito fulminante de la propuesta ecdótica de Lachmann se comprende fácilmente si la insertamos en su contexto histórico, en las corrientes positivistas de la época, que llevaban dando sus frutos en las ciencias experimentales, y que de la mano de Lachmann (y de otros tantos filólogos de la época, no lo olvidemos) entraba de lleno en el campo de la filología. Textos editados de manera científica (más allá del *iudicium* y de los desmanes interpretativos y actualizadores de los humanistas y de los editores del siglo XVIII) eran necesarios no solo para leer y comprender el pasado, sino también para hacer lingüística. Ciencia frente a intuición. Modernidad frente a modos antiguos de trabajo. De ahí que uno de los principios metodológicos fundamentales en el método lachmanniano sea haber establecido una diferencia esencial entre la «recensio» y la «enmendatio», es decir, entre los datos y su interpretación, entre la búsqueda y cotejo de los testimonios conservados de una obra, en que debe prevalecer la objetividad en su estudio (*Recensere [...] sine interpretatione et possumus et debemus*), y las intervenciones del editor moderno a partir del análisis de las variantes y, especialmente, de los «errores comunes» identificados en la *collatio codicum*. De este modo, el editor, el filólogo deja de ser un «intérprete» del pasado, de los textos que se han escrito en el pasado, para ser un científico que, a partir de una determinada metodología y de unos datos objetivos contrastables y conocidos por el lector que proceden de los testimonios conservados, puede llegar a plantear hipótesis de reconstrucción de las lecciones originales, de un pasado que se ha perdido, que ha sido deturpado en la transmisión, y cuyos originales y primeros testimonios han desaparecido de manera irremediable. Un texto vive en su transmisión, en su capacidad de dar respuestas y de plantear preguntas a sus lectores, a sus oidores, ya sean estos contemporáneos al autor y a su génesis, ya les separen cientos de años. En uno y en otro caso, la transmisión se comportará de manera bien diferente.

Por otro lado, el método utilizado por Lachmann para editar textos clásicos (el citado *De rerum natura* de Lucrecio, Propertio o Catulo y Tibulo) o el Nuevo Testamento irá sumando en su difusión, en su recorrido triunfante por universidades y colecciones editoriales de toda Europa, diversas mejoras, añadidos y aportes sustanciales, entre las que sobresale el «árbol genealógico» (o *stemma codicum*), ese modo tan (aparentemente) científico, tan de las ciencias naturales y de la genética triunfantes en aquellos años, de organizar en un gráfico la «historia textual» de una obra y la dependencia de los testimonios que la han transmitido en el tiempo; un árbol genealógico, un *stemma codicum* que llegó a ser a principios del siglo XX, de la mano de otro filólogo alemán, Paul Maas, la seña de identidad de este método ecdótico del que venimos hablando, al que se le conoce a partir de este momento también con el término de *estemática*.

Pero el mayor cambio, la transformación más radical del método lachmanniano se vivirá en la década de los años setenta del siglo XIX cuando de las arenas clásicas, de transmisión cerrada, salte a las aguas turbulentas y abiertas de la literatura románica, de textos nacidos de la oralidad o de la escritura medieval. No se olvide que Karl Lachmann, cuando edita obras medievales alemanas, y lo hace desde 1826 (los *Nibelungos*) hasta 1841 (*Obras* de Ulrich von Lichtenstein), no utiliza el método por él experimentado para la edición de obras clásicas sino el principio de la preeminencia del «códice más antiguo», pues consideraba que su método de edición no era válido para otras tradiciones textuales que no fueran las clásicas, las tradiciones cerradas. Y este salto al vacío románico se producirá en 1872, cuando Gaston Paris, el prestigioso filólogo francés, parta del método lachmanniano para editar uno de los más antiguos textos hagiográficos franceses: la *Vie de Saint Alexis* (Paris 1872). Las 138 páginas de introducción suponen una estupenda adaptación del método lachmanniano a la edición de textos medievales románicos. Frente a los modos habituales de edición por aquellos años en tierras francesas (una tendencia conservadora a las lecciones de un manuscrito o una tendencia innovadora a partir de las lecturas de varios códices), Gaston Paris vio en el método lachmanniano el camino para ofrecer «ediciones científicas» de los textos medievales franceses... no habla de reconstrucción del original (¿cuál sería el arquetipo en este tipo de tradiciones abiertas?), pero casi, casi...

De la mano del prestigio de Gaston Paris y de su revista *Romania* (desde 1872) el método lachmanniano triunfará en la edición de textos románicos (primero franceses, y luego italianos, catalanes, castellanos...) hasta la llegada del demoledor artículo de Joseph Bédier en la revista *Romania* en 1928: «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», que dará lugar a una nueva forma de edi-

tar textos medievales románicos (el *bédierismo*) y una respuesta desde el lachmannismo, especialmente italiano, al que el maestro Gianfranco Contini bautizará con el nombre de *neolachmannismo*, con sus cambios, transformaciones, mutaciones y silencios que se han ido viviendo durante el siglo XX. Nuevas metodologías que se han ido difundiendo y concretando hasta nuestros días, que tienen como finalidad la edición científica de textos transmitidos gracias a la tecnología de la escritura durante la Edad Media.

Todo elogio de la crítica textual como disciplina científica, como método filológico, debe partir del reconocimiento de la labor de Karl Lachmann, de los filólogos de la primera mitad del siglo XIX. No me cabe ninguna duda. Un elogio que debe rescatar la capacidad de una serie de filólogos, de investigadores que, frente a los modos y maneras habituales de trabajar en su época, en que la dictadura de la «vulgata», del texto recibido, se había convertido casi en un dogma de fe, fueron capaces de plantear nuevos modos de enfrentarse a los mismos problemas para dar soluciones más razonables, más contrastadas, más allá de la empobrecida (y empobrecedora) visión del estudioso que se enfrenta a los textos del pasado con torpes herramientas como su «genialidad», su capacidad de «entender la voluntad del autor» con su propio juicio o falta del mismo. Karl Lachmann, a partir de sus ediciones, de su propio trabajo de edición, fue capaz de demostrar las virtudes de su método. Y esta es una de las grandes enseñanzas del pasado: la capacidad de crear o mejorar nuevos modelos científicos a partir de sus resultados. Esta es la única prueba que supera el paso del tiempo. Todo lo demás es efímero, insustancial, innecesario.

Karl Lachmann y los filólogos, primero alemanes y luego del resto de Europa, que hicieron suyo este nuevo modo científico de editar textos desde la segunda mitad del siglo XIX, consagraron como base y finalidad de su método la edición de texto escrito, esa primera textualidad que se configurará en sus formas modernas, en la Grecia de los siglos IX y VIII a.C., y que triunfará como medio de transmisión y no solo de archivo y de conservación a partir del siglo IV a.C. Una textualidad que encontrará en la democratización griega de la ortografía (vocalización, uso del cáñamo frente a la pluma, extensión de la alfabetización...) un medio de prestigio y de universalización. Frente a los usos elitistas de la escritura en las culturas mesopotámicas y egipcias (sin volver la vista a las culturas asiáticas, tan ricas de ejemplos y de lecciones, como en tantos otros ámbitos), en Grecia la escritura se convierte en una forma de participación ciudadana en la política (el ostracismo, por ejemplo), en un modo de igualdad ante las leyes.

Y poco a poco el texto oral irá dejando paso al texto escrito, a ese texto que del rollo en papiro se conformará en un nuevo modelo cultural de la mano del códice medieval, de la compleja sociedad medieval que vuelve a establecer modelos de relación

entre la oralidad y la escritura, siempre a partir de sus modelos clásicos, de esos textos, de esos autores, de esas instituciones que le servirán de punto de partida, de fuente de relación y de dependencia. Sea como sea, sean textos latinos o griegos, o sean estos franceses, castellanos, catalanes, gallegos, italianos, portugueses... lo cierto es que la crítica textual nace como disciplina científica en el siglo XIX a partir de una tradición muy particular: la textualidad medieval transmitida a partir de copias manuscritas. Una metodología que ha ido transformándose a lo largo del siglo XX con nuevas aportaciones y herramientas críticas: la *difracción* de Contini, el *diasistema* de Segre, la *collatio externa* de Orduna... Y junto a estos cambios dentro del estudio y análisis de los textos transmitidos en la Edad Media de manera manuscrita, la crítica textual ha tenido que ir dando respuesta a los nuevos desafíos que se le han planteado cuando se ha tenido que enfrentar a editar textos de tradiciones diferentes, como son los surgidos a partir de la difusión de la imprenta a partir del siglo XV (la *bibliografía textual*), o los materiales que se encuentran antes de haberse constituido el «texto original», los conocidos como «pre-textos», base de la edición de textos modernos a partir de los presupuestos y metodología de la *crítica genética*. Cada uno de los ámbitos que abarca la crítica textual cuenta con su propia y particular metodología, ya que también son diferentes los medios de transmisión, los materiales de partida y las posibilidades de acercarse al «texto original», a esa «última voluntad del autor» que ha de ser guía y faro de nuestros empeños y esfuerzos ecdóticos.

Un filólogo del siglo XXI, un editor del siglo XXI, debe conocer y dominar tanto la metodología para la edición científica de textos (o una de las metodologías, la que considere más adecuada según sus planteamientos científicos), como estar familiarizado con los modos de transmisión de los textos en cada época, para así comprender y analizar correctamente los datos que se han conservado en los diferentes testimonios (manuscritos, impresos, mecanografiados, digitalizados...) que son la base y el punto de partida de nuestro trabajo. Y al tiempo, el filólogo ha de contar con los conocimientos paleográficos y codicológicos necesarios para poder descifrar los diferentes modelos de escritura con que se va a encontrar, y poder, de ese modo, situarlos en un contexto histórico adecuado, como ha demostrado en los últimos años la metodología de la Cultura escrita, que ha superado a la paleografía como disciplina, al no quedarse solo en descifrar los signos sino en intentar comprenderlos en el contexto de su uso y de su accesibilidad. Sin olvidar la necesidad de tener amplios conocimientos lingüísticos para poder conocer los textos del pasado: los textos son lengua y escritura, al tiempo que muestran unos universos de ideas y de pensamiento, de ficciones y de estructuras literarias que debemos desentrañar en una segunda fase de nuestro análisis.

Solo con una buena formación filológica, que engloba desde la ecdótica a la lingüística, podremos contar con las bases necesarias para poder comprender y hacer comprender los textos del pasado con bases científicas y, por tanto, fiables. ¿Acaso los planes de estudio de nuestras facultades de Letras son capaces en la actualidad de ofrecer este tipo de herramientas, de conocimientos al filólogo de hoy en día? Esta es también una de las causas por la que los editores somos cada vez más invisibles.

2. El desafío de la segunda textualidad: el presente digital

Los editores, siendo invisibles para muchos, somos a un tiempo necesarios, imprescindibles ante los desafíos y retos que proponen la Sociedad de la Información y del Conocimiento, la tecnología digital y un nuevo modelo de texto que se ha infiltrado en nuestra vida cotidiana y profesional y que, poco a poco, lo irá haciendo también en la literaria: el *texto digital*. Hasta ahora, hasta el presente, todo nuestro discurso, todo nuestros esfuerzos científicos y tecnológicos han ido encaminados a la reproducción, conservación y difusión de los textos escritos. Las metodologías científicas que se han desarrollado desde mediados del siglo XIX, los esfuerzos editoriales, la industria editorial que se impuso como el monopolio del saber desde el siglo XVI, los medios habituales para la difusión de los textos en época manuscrita (rollos y códices)... todo se ha basado en la tecnología de la escritura, tecnología que se difundirá en su forma actual en el Occidente del siglo IX a.C., y que, ya sea en su versión manuscrita o impresa, perdura hasta hoy en día... pero con la tecnología digital se está imponiendo un nuevo modelo de textualidad, una segunda textualidad: el *texto digital*.

Para poder entender un poco mejor el texto digital, quizás es bueno destacar y comprender las diferencias entre el texto escrito y el oral. Frente al texto escrito, que se basa en una tecnología estática, en unos signos aceptados por una comunidad de hablantes (alfabeto), que deben ser estudiada y memorizada para poder descodificar los textos realizados a partir de la misma, y que, por otro lado, necesita también una práctica para poder realizar su codificación, ya sea por medios manuales (cálamo, pluma, bolígrafo, lápiz...) o mecánicos (máquina de escribir, ordenadores...), el texto oral en realidad solo existe en la conjunción de una «urdimbre escrita» y una «trama vocal», que se unen y vuelven a separarse en la lectura en voz alta. El «texto oral» no es una «simple» realización sonora, sino que se enriquece (y se llena de matices) en su lectura, los gestos de las manos, los cambios de tono, en esa capacidad de diálogo, de «dinamismo» de la relación entre emisor y receptor.

El texto oral solo tiene sentido en una «relación dinámica» que implica, necesariamente, al lector, al receptor de la obra y es un texto rico en matices, en lecturas, en interpretaciones, en su capacidad de adaptarse al receptor, a sus respuestas, a sus contradicciones. Pero, al mismo tiempo, y ahí tiene la batalla perdida con el texto escrito, el texto oral no tiene capacidad de conservación, pues solo en la memoria —y en este caso, con la posibilidad de crear un nuevo texto oral a partir de su propia experiencia— encuentra un espacio para perdurar, un frágil espacio de conservación, sobre todo en los tiempos actuales. El texto oral es de naturaleza inmediata y, en su difusión, se acompaña de elementos que permiten su recuerdo: fórmulas, motivos, rimas, versos de ahí que la poesía sea cauce perfecto en que la oralidad encuentra un lugar propio para difundirse.

Desde esta perspectiva podemos ahora entender mejor la nueva realidad que ofrece el texto digital frente a la tecnología de la escritura y de la codificación conocida hasta ahora; si al hablar del «texto oral» se hacía hincapié en la «urdimbre», ahora podemos adelantar un nuevo concepto: el de «capas de información». Se pueden entender los «textos digitales» como capas de información matemática y humana de la información, que, combinados, forman lo que percibimos como «texto», la apariencia física de un «texto». Definiremos, entonces, el «texto digital» como el texto cuyo proceso de difusión consiste en la codificación de la información por los lenguajes artificiales, y que se presenta materialmente como información lingüística codificada matemáticamente y representada con un forma de escritura humanamente legible.

El texto digital ofrece, entonces, una doble naturaleza: mantiene y continua (aparentemente) la tecnología de la escritura hasta ahora conocida: la capa de información humana que se basa en una codificación lógica y en un registro de los signos gráficos de manera mecánica, y en una descodificación donde se da cita un proceso sensorial para poder llegar al sentido del signo gráfico, que se comprende gracias a un proceso lógico. Esta capa de información, que es la que tenemos en cuenta casi en exclusividad, es la que utilizamos —de una manera sofisticada si se quiere— cuando escribimos un texto en un ordenador (como el presente), en un procesador de textos que me indica en qué página me encuentro, y que tiene como finalidad difundirse por medio de una impresión mecánica.

Pero junto a esta capa de información humana se ha incorporado otra capa de información matemática, una serie de procesos lógicos que yo, como lector, no tengo por qué conocer, pero que son cruciales para que la tecnología informática funcione. En realidad, esta capa de información matemática es la que realmente hace funcionar el complejo entramado de operaciones que los ordenadores nos permiten realizar;

su funcionamiento es invisible para el usuario humano, que recibe en la pantalla una información lingüística y una serie de iconos que imitan los modos habituales de la tecnología de la escritura tradicional.

De este modo, en el texto digital contamos, como ya sucedía con el texto oral, con dos elementos que se dan la mano (escritura y oralidad en el segundo caso y capas de información humana y matemática, en el primero); dos elementos que, por esta razón, permiten al texto digital ofrecer un nuevo modelo de textualidad, que recoge los dos aspectos esenciales que la oralidad y la escritura poseen por separado: por un lado, la interacción con el usuario, con el receptor; y por otro, la conservación del mismo texto, compartiendo los tres, el texto oral, el texto escrito y el texto digital, la capacidad de difusión. De ahí que podamos hablar del texto digital como de un modelo de una segunda textualidad en la que deberíamos seguir indagando, un camino a seguir hacia el futuro que deja obsoletos los modelos textuales actuales y, sobre todo, los modos textuales que intentan imitar la escritura tradicional en los nuevos soportes informáticos.

Desde este punto de vista, ¿podemos definir como «texto digital» todo aquel objeto que ha pasado por una digitalización, que se difunde en una pantalla? ¿Acaso la reproducción digital de la página de un manuscrito o de un impreso antiguo (o moderno) hemos de entenderlo como una modalidad de texto digital? Todo lo contrario.

Dentro de la digitalización, y pensando en nuestro tema de análisis más que en esbozar un panorama general que resulta mucho más amplio y complejo, podemos establecer una gradación entre tres aspectos de la digitalización textual, teniendo en cuenta su finalidad, tecnología utilizada y relación con los medios de transmisión analógica a los que ha dado lugar la tecnología tradicional de la escritura:

i) Reproducción digital de un manuscrito o de un libro impreso, ya sea por medio de la fotografía digital o el escaneado.

ii) Creación o digitalización de textos con la pretensión de ser difundidos fuera del ambiente y de los medios de transmisión digitales, en especial, en el medio impreso: libros, documentos, páginas impresas... En este grupo se encuentran los textos generados (o digitalizados) por las aplicaciones de procesadores de textos más habituales (.doc, .odt, etc.), que basan su estructura y funcionamiento en los medios no digitalizados (la citada «página», los márgenes, cabeceras, etc.), y que dependen de la citada aplicación para su visualización y comprensión; o de formatos que «cierran» el texto en una determinada imagen, como sucede con el pdf, con todas las nuevas aplicaciones que Adobe ha incorporado en los últimos años. En el universo de los lectores electrónicos de última generación se está imponiendo el formato epub, un

estándar que permite realizar diversos cambios de maquetación en el texto electrónico, pero siempre teniendo en cuenta que la unidad de lectura es la página; página que procede del medio analógico, página que se imita en los e-readers, sobre todo en los de la segunda generación, aquellos que utilizan la tinta electrónica.

iii) Y por último, tendríamos lo que propiamente sería el texto digital, que utilizaría procesos de codificación más transparentes, pensados no tanto para imitar o emular modelos de transmisión propios de la era Gutenberg, como para poder ser visualizados en la pantalla del ordenador o de una tablet, aprovechando las posibilidades de la hipertextualidad, de la relación de la información en varios niveles (estructural y semántica). Lenguajes como HTML, XML o XHTML están en la base de los hipertextos, de estos textos digitales «propios», donde las posibilidades de experimentación en el futuro son mayores, puesto que no se trata tanto de emular en el medio digital modelos textuales imperantes en el analógico, como indagar en sus nuevas posibilidades, donde la capacidad de relacionar información (por el creador, el lector y el propio medio) pueden ofrecer experiencias y posibilidades hasta ahora fuera de nuestros pensamientos e investigaciones.

De este modo, el texto digital (aprovechando esa capacidad de multiplicar sus secuencias de lectura gracias a los enlaces, a las posibilidades hipertextuales) permite plantear un camino de innovación, que vaya más allá de la simple reproducción digital de objetos analógicos (fundamento de las bibliotecas digitales virtuales, ya sea de tipo patrimonial o generalista), o de modelos textuales que copian los modelos de transmisión del libro analógico, como proponen los procesadores de textos que utilizamos habitualmente. Estas dos modalidades de la digitalización de la información que nuestra sociedad ha generado hasta el momento es un paso necesario para poder contar en el nuevo medio digital con nuestro pasado, con el conocimiento que nos permita seguir profundizando y aprendiendo; poner «on-line» lo que está «off-line» por tratarse de dos tecnologías incompatibles (la digital y la analógica) es ya una realidad, y mucho más con las grandes inversiones públicas y privadas que se están haciendo. Pero además es necesario que estos datos digitalizados se universalicen, se relacionen, se permita al nuevo medio organizarse de una manera que intente imitar los comportamientos de nuestro cerebro, que posee, dentro de una determinada organización (los dos hemisferios que intentan controlarse mutuamente creando un equilibrio que conforma la esencia de nuestra personalidad y comportamiento, o de muchas de nuestras patologías), también la capacidad de asociar información procedente de diferentes fuentes, siendo la memoria todavía un misterio científico. Estamos en una primera

fase de la definición y difusión del texto digital, en que se ha primado la acumulación de información (y en los últimos años la introducción de grandes cantidades de información analógica por medio de los programas de digitalización). Pero esta solo puede ser una primera fase. Hemos de comenzar (como se está haciendo ya), una segunda fase, en que se trabaje tanto desde el punto de vista tecnológico (programas cada vez más transparentes, codificación universal, facilidad de digitalización y de creación de enlaces hipertextuales, donde se prime la automatización), hasta crear nuevos modelos de difusión y de arquitecturas de la información y de la participación, que vayan más allá de las cifras y del número de objetos digitales almacenados. El texto digital está llamado a revolucionar nuestros modos de acceder y difundir el conocimiento, como hasta ahora lo ha hecho con la información, pero lo hará cuando vayamos más allá de la simple acumulación de objetos digitales (como sucede en la gran mayoría de las bibliotecas digitales hoy accesibles en la red) y la imitación del texto escrito tradicional, el que ha superado con creces al permitir introducir elementos propios de la oralidad.

Y solo desde el conocimiento de la filología, de los modelos de difusión de los textos orales y escritos a lo largo de la historia, podremos adentrarnos en el reto de la edición, de la difusión y conservación de los textos del pasado en nuevos modelos editoriales hipertextuales (de las bibliotecas digitales a las plataformas digitales, pasando por los bancos textuales), y en la creación de nuevos modelos de literatura digital, en que la hipertextualidad, la relación con el lector y el aprovechamiento de algunas características habituales del texto oral, como la temporalidad, se haga también una realidad. Una literatura digital en que se lleva varios años experimentando y que en los próximos decenios verá consolidarse nuevos modelos, estándares a partir de los nuevos modelos de lectura y de las costumbres de los usuarios (especialmente de los residentes digitales).

Los editores, como así ha sucedido con la consolidación de la tecnología de la escritura en nuestra sociedad occidental, seguiremos estando ahí en los próximos años para plantearnos preguntas y desafíos científicos y para seguir intentando, a partir de metodologías científicas, ofrecer respuestas, modos de comprender el pasado y el presente; la única manera de poder adelantarnos al futuro.

El texto digital, sus retos y desafíos y las enormes posibilidades que ofrecen en el futuro más próximo para la creación y difusión de nuevas modalidades textuales volverán a colocar a la edición y al editor en el lugar protagonista que se merece en las Humanidades Digitales. En nuestra mano está conseguirlo.

Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*

SIMONE MARCENARO

Università di Milano

Lo studio della tradizione manoscritta galego-portoghese rappresenta a suo modo un *unicum* nel panorama degli studi di filologia romanza. Da un lato, infatti, si tratta di una tradizione notoriamente ridotta, in termini quantitativi, se paragonata alle più o meno coeve esperienze trobadorica e trovierica, ma anche se relazionata alla lirica italiana del Duecento; dall'altro, tuttavia, il dibattito sulla sua conformazione, avviato da Giuseppe Tavani con il suo primo articolo uscito su *Cultura Neolatina* (1967), si è protratto per diversi decenni senza mai arrivare a una conclusione definitiva. Non è mia intenzione riprendere i termini di quel dibattito, il cui punto centrale —vale a dire, la maggiore o minore estensione dello *stemma codicum*— è di fatto irrisolvibile in maniera univoca con i dati che possediamo oggi. Mi preme invece analizzare un elemento che, a partire dai pionieristici (e in buona parte ancora validissimi) studi di Carolina Michaëlis de Vasconcelos, fino ad arrivare allo stesso Tavani, è di fatto filtrato indenne all'interno della succitata polemica, suscitando consensi pressoché unanimi (anche, fino ad ora, da parte di chi scrive). La questione non è però di poco conto: si tratta infatti di comprendere quale fosse la natura concreta dell'anti-

* Questo contributo fa parte delle ricerche svolte per il *Progetto di ricerca Paleografia, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), finanziato dal 'Ministerio de Economía y Competitividad' spagnolo.

grafo dei due canzonieri colocciani *B V* (al di là dell'esistenza di eventuali *interpositi*), che nello stemma viene identificato come α .

Ben poco si sa infatti del perduto canzoniere da cui si origina quello che possiamo chiamare il ramo «italiano» della tradizione. A tal riguardo, fu Carolina Michaëlis, come detto, la prima ad aver posto la questione, proponendo la sovrapposizione fra questa silloge e il *Livro das cantigas* che Don Pedro de Barcelos — anch'egli trovatore — lasciò in eredità ad Alfonso XI di Castiglia nel 1350, come si legge nel suo testamento (Michaëlis 1904, II: 229, 244). In seguito, Tavani riprese l'argomento di Michaëlis, avanzando come prove a sostegno dell'ipotesi alcuni indizi come la coincidenza delle notizie biografiche presenti in alcune rubriche di *B V* con il Nobiliario di Don Pedro, oltre alla presenza dello stesso Pedro nell'elenco dei trovatori testimoniati dalla tavola *C* (Tavani 1967: 71). Scorrendo le principali edizioni critiche pubblicate dagli anni '70 ad oggi e gli studi dedicati alla tradizione manoscritta (come ad esempio il fondamentale volume del 1994 di António Resende de Oliveira), è evidente quanto il postulato sia stato accolto da tutta la critica posteriore, quasi sempre senza però il supporto di un esame completo degli elementi che gli apografi italiani ci offrono in merito alla possibile conformazione del loro antecedente. Ebbene, se proviamo ad affrontare uno studio di tal fatta ci renderemo conto che i dati disponibili sembrano rappresentare più un ostacolo che una conferma alla congettura di *Dona Carolina*.

Un buon punto di partenza è proprio la figura di Alfonso XI di Castiglia. Sappiamo che il canzoniere indicato nel testamento di Don Pedro come *o meu livro das cantigas* non raggiunse mai il suo destinatario, che morì quattro anni prima del conte di Barcelos, perito nel 1354, però i manoscritti *B V* conservano una traccia importante dell'attività poetica dello stesso Alfonso, poiché trasmettono una sua canzone composta in castigliano (*En un tiempo cogi flores*). Il testo, composto fra il 1340 (anno della battaglia di Tarifa citata nella rubrica che precede il testo) e il 1350 (morte del re)¹, si trova nei due canzonieri all'interno di una sequela di autori individuata da Resende de Oliveira (1994) come fonte piuttosto tarda del capostipite α , sicuramente trecentesca, da egli definita «*colleção de reis e magnates*» e costituita dai seguenti autori:

Garcia Mendez d'Eixo (2^a metà XII sec.-1239)

Gonçalo Garcia (2^a metà XIII sec.-1284)

1 Oltre al più volte menzionato contributo di Tavani, si veda anche Scudieri Ruggieri 1966.

Alfonso X (1221-1284)
 Don Denis (1261-1325)
 [interpolazione tarda attribuita a Denis]
 Alfonso XI (1311-1350)
 Pedro de Barcelos (1285-1354).

La raccolta viene inserita alla fine della sezione che l'archetipo dedicava alle *cantigas de amor* e comprende testi di ogni genere: l'originaria tripartizione *amor-amigo-escarnio e maldizer* si osserva, in questa sequenza di poesia alto-nobiliare, nel canzoniere di Don Denis, nel quale alle canzoni d'amore seguono quelle d'amico, con il passaggio segnalato da una rubrica: segno che, probabilmente, i testi erano giunti nella raccolta già ordinati in un manufatto più antico, forse un *Liederbuch*, un'entità comunque ben distinguibile all'interno della tradizione (Oliveira 1994: 269-73)².

La sequenza, come si vede, è ordinata cronologicamente, partendo dall'importante famiglia dei Sousas, con Garcia Mendez d'Eixo e il figlio Gonçalo Garcia, per poi includere l'opera dei due grandi re-trovatori, Alfonso X e Don Denis, e infine concludersi con la *cantiga* di Alfonso XI e quattro canzoni d'amore dell'appena citato Pedro de Barcelos. Oltre alle notevoli differenze rispetto alle forme e dai temi della *cantiga de amor* tradizionale, richiama senz'altro l'attenzione l'alterità linguistica della canzone alfonsina, benché non si tratti dell'unico caso di testi in castigliano nei canzonieri *B V³*. È merito di Viçenç Beltran (2007: 105-18 e 119-32) l'aver individuato interessanti convergenze stilistiche e tematiche —fra le quali spicca la comparazione della donna al fiore— fra il testo del monarca spagnolo e la famosa canzone *Senhor genta*, copiata in coda alla sequenza testuale del trovatore Johan Lobeira ma sicuramente apocrifia,

2 La scoperta del frammento contenente sette *cantigas de amor* di Don Denis effettuato da Harvey L. Sharrer nel 1991 nell'Archivio di Stato portoghese non sembra offrire dati utili all'ipotesi di una sua possibile coincidenza con un libro d'autore, visto l'aspetto sostanzialmente disordinato soprattutto nella trascrizione delle melodie (Manuel Pedro Ferreira parla infatti di una «desorganização ou dificuldade no acabamento da colectânea a que o fragmento terá pertencido», Ferreira 1993: 38).

3 I due canzonieri trasmettono infatti due *cantigas de Santa Maria* di Alfonso X, una *cobla* incompleta anch'essa attribuita al *Rey Sabio* ma, invece, probabilmente spuria, e appunto la canzone di Alfonso XI. Riguardo al frammento dello pseudo-Alfonso X, esso viene copiato fino alle prime due lettere dell'ottavo verso, per poi essere interrotto bruscamente e lasciare spazio alla *cantiga* seguente (*B 472*). La repentina interruzione di copia visibile alla fine del nono verso sembra indicare che il testo fosse copiato almeno fino alla fine del v. 8, ma che lo stesso amanuense si fosse accorto che esso non dovesse rientrare nella sequenza di *cantigas* di Alfonso. Questi versi interpolati potrebbero quindi essere stati trascritti a margine da un avventore più tardo (magari nello spazio lasciato vuoto dall'assenza di incipit del testo successivo, *B 473*), e successivamente copiati per errore nell'antigrafo di *B*.

identificando anche la possibile destinataria delle poesie con la nobile castigliana Eleonora di Guzmán, che le fonti storiche indicano come amante di re Alfonso (Beltrán 2007: 126-28). Sarebbe quindi esistita una “scuola” poetica castigliana di transizione, fiorita presso la corte di Alfonso XI, i cui prodotti superstiti coinciderebbero oggi proprio con il testo ad egli attribuito e la canzone dello pseudo-Johan Lobeira; a partire dal secondo quarto del XIV secolo, questi materiali sarebbero filtrati dall’ambito castigliano a quello portoghese e li inseriti nel grande collettore α come meglio si poteva, utilizzando probabilmente gli spazi bianchi lasciati nel codice.

Anche la stessa ubicazione del testo alfonsino, in seguito all’interpolazione trascritta dopo la sequenza di Don Denis, lascia intendere che il componimento non fosse compreso nel piano originale di questa raccolta di stampo regio e magnatizio, sebbene l’inserimento in questa posizione non sia casuale. Il compilatore doveva infatti essersi reso conto della sequenza cronologica che informa la *colleção de reis e magnates* e per questo approfittò per accrescerla ulteriormente, collegando in maniera esplicita la poesia di re Alfonso XI all’opera dei due grandi re-trovatori Alfonso X e Denis. Testimone decisivo a tale riguardo è la rubrica che antecede il testo, scritta in portoghese, che mostra la volontà da parte di un ignoto rubricatore di distinguere il testo del sovrano dagli altri che lo circondano. A questo punto, si potrebbe pensare che il responsabile di questa inserzione sia proprio Pedro de Barcelos, indiziato plausibile a prima vista proprio in ragione di ciò che leggiamo nel suo testamento. Sicuramente il Conte aveva un accesso privilegiato a materiali poetici provenienti dalla Castiglia, tanto più se si pensa che Alfonso XI era suo cugino; il testo, databile come s’è detto post 1340 e non oltre il 1350, sarebbe quindi giunto in suo possesso negli ultimi 14 anni della sua vita. Si delineano allora due scenari possibili:

a) Don Pedro è il responsabile della *compilação de reis e magnates*, composta, da un lato, da canzonieri individuali di grande ampiezza (Alfonso X e Don Denis), dall’altro da autori collocati in un’ideale sequela di nobili di alto rango: dalla famiglia dei Sousas ai re-trovatori, per una linea che porta con naturalezza all’opera dello stesso Pedro, ultimo dei *trobadores*. Oppure, i materiali giunti nello *scriptorium* di Lalim comprendevano una raccolta di *reis e magnates* già esistente, in seguito accresciuta da Don Pedro con la canzone di Alfonso XI (alla quale aggiunse la rubrica) e le sue stesse *cantigas de amor*: in entrambi i casi, comunque, l’immissione del testo di Alfonso XI si dovrebbe al Conte di Barcelos.

b) Pedro non è il responsabile della silloge nella quale confluisce la *colleção de reis e magnates*. La canzone di Alfonso XI giunge dalla Castiglia in uno *scriptorium* portoghese e li viene inserita, probabilmente alla fine del XIV secolo o all’inizio del

successivo, per rimpolpare la raccolta magnatizia: un copista portoghese si perita in seguito di segnalare l'identità dell'autore nella breve rubrica che precede il testo.

La circostanza più verosimile fra quelle appena esposte è a mio avviso la seconda: vediamo perché.

In primo luogo, la tradizione manoscritta dello stesso Don Pedro mostra elementi che stridono con il suo supposto ruolo di allestitore (o committente) di α . I suoi testi si trovano infatti spezzati in due sezioni del canzoniere, i primi 4 nell'appena menzionata raccolta di poesia regia e alto-nobiliare, gli altri 6 nella sezione delle canzoni satiriche, tutte dotate di rubriche esplicative più o meno estese. Se davvero fu Don Pedro a promuovere la raccolta, c'è da chiedersi perché la sua opera sarebbe stata spezzata in due tronconi, la prima posta a chiusura del *cançoneiro de reis e magnates* —collocata a sua volta in una sezione di passaggio fra quella dedicata alle *cantigas de amor* e quella delle *cantigas de amigo*—, la seconda nella sezione che i canzonieri dedicano alle *cantigas de escarnio e maldizer*. In secondo luogo, sono proprio le rubriche dei canzonieri collociani —preziose per comprendere la stratificazione delle fonti che confluirono nella silloge α —, a rafforzare ciò che si è avanzato nel paragrafo precedente. Gli apografi cinquecenteschi testimoniano almeno quattro varietà di rubriche, oltre alle epigrafi attributive:

- *tipo 1*: risalente secondo Tavani alla fase precoce dei *Liederblätter* (Tavani 1967: 85), indica il nome dell'autore e il genere dei testi da lui composti;
- *tipo 2*: offre indizi importanti sull'organizzazione delle raccolte che convergono in α , poiché indica l'inizio di una sezione —una per ciascun genere: *cantiga de amor*, *cantiga de amigo* e *cantiga de escarnio e maldizer*—, benché la provenienza di queste epigrafi risalga a fonti distinte⁴;
- *tipo 3*: rubriche che comprendono informazioni più estese, associabili in qualche caso a quelle delle *razos* dei canzonieri provenzali e di norma collocate prima del testo poetico;
- *tipo 4*: rubriche compatibili con le *razos* vere e proprie, per ampiezza e ricchezza delle informazioni trasmesse, e contraddistinte dalla posposizione del paratesto in prosa rispetto alla *cantiga* interessata. La posizione è segna-

4 Tali rubriche sembrano indicare infatti l'inizio di una sezione specifica di raccolte preesistenti che, nell'analisi di Resende de Oliveira, si configurano come raccolte ordinate per generi e secondo un criterio di tipo «sociale», collocabili nelle prime fasi della tradizione manoscritta (cfr. Oliveira 1994, specialmente il cap. VIII, pp. 215-51) e Gonçalves 1994.

lata da deitici come *de cima* ed è ricorrente la formula *esta cantiga foi feita*, in luogo della più comune *esta cantiga fez* delle rubriche di tipo 3 (cfr. Lorenzo Gradín 2003).

Ora, la quarta e ultima tipologia è quella che si osserva nelle *cantigas de escarnio e maldizer* di Don Pedro e di altri autori a lui coevi (Estevan da Guarda, Men Rodriguez de Briteiros, Johan Fernandez d'Ardeleiro, Johan de Gaia, Johan Romeu de Lugo, Johan Vello de Pedroguez, Estevan Fernandiz Barreto, Fernan Rodriguez Redondo). Si tratta di poeti quasi esclusivamente portoghesi, i cui testi entrarono nella tradizione manoscritta in un'epoca successiva alla redazione dell'archetipo, poiché la disposizione dei loro testi nei manoscritti non osserva più la tripartizione secondo i generi poetici che caratterizzava le raccolte più antiche (Lorenzo Gradín 2003: 120). Queste rubriche procurano notizie dettagliate sull'occasione che dà impulso al componimento, talora fornendo importanti informazioni sull'identità dei personaggi scherniti; ulteriori analogie si ritrovano poi nel contenuto, che richiama personaggi e ambienti del Portogallo tardo duecentesco e trecentesco. Parrebbe dunque sensato immaginare un segmento omogeneo della tradizione, caratterizzato da poeti portoghesi —fra cui spicca l'*escrivão* regio Estevan da Guarda⁵— vissuti nel Trecento, che non solo condividono la posizione nei canzonieri *B V*, ma anche le appena citate convergenze dei paratesti che commentano le poesie. Le biografie degli autori, però, non autorizzano a pensare in alcun modo che questa omogeneità si dovesse alla loro effettiva compresenza nell'*entourage* di Pedro de Barcelos⁶.

5 Il trovatore, di origine portoghese (e non aragonese, come alcuni commentatori sostennero in passato: cfr. Pagani 1971: 58-9) nacque fra 1280 e 1290 e operò come *Escrivão* presso la corte di Don Denis. Diversi documenti in cui Estevan è menzionato evidenziano la sua sicura presenza presso la corte del successore Afonso IV, di cui fu consigliere; è invece del tutto infondata, e poco verosimile, l'opinione di Michaëlis (1904, II: 249, 282) per cui Estevan sarebbe stato collaboratore di Don Pedro de Barcelos nell'allestimento del *Livro das cantigas*, il che porta anche i redattori della scheda biografica del trovatore in *Lírica profana galego-portuguesa* a parlare di un «allontanamento» del trovatore dalla corte portoghese, benché i documenti dimostrino il contrario (Brea 1996, I: 246). Le date dei documenti utili a tracciare il profilo biografico del trovatore, assieme ad elementi che si possono trarre dalla menzione di personaggi e avvenimenti storici nelle sue *cantigas* satiriche, permettono di comprendere la sua attività nell'intervallo 1325-1352 circa.

6 Non si hanno infatti notizie storiche che avvalorino l'ipotesi di soggiorni di altri trovatori nel *Paço* di Lalim di Don Pedro; le fonti in nostro possesso indicherebbero piuttosto la scarsa verosimiglianza di tale supposizione (oltre alla nota precedente, si vedano le schede biografiche dei poeti menzionati in Resende de Oliveira 1994, *Apêndice II*: 303 ss.).

Sarebbe comunque legittimo aspettarsi un riflesso tangibile di tale omogeneità sullo spettro dell'intero *Livro das cantigas*: e invece, ancora una volta, gli indizi dei codici *B V* offrono un panorama ben diverso. Allargando il metodo utilizzato per Pedro de Barcelos agli autori appena individuati, infatti, è visibile con immediatezza la loro sostanziale dispersione nei canzonieri. Estevan da Guarda, ad esempio, presenta una situazione simile a quella di Barcelos, con le canzoni d'amore e d'amico collocate nel settore che l'archetipo originariamente riservava alle *cantigas de amigo* e il corposo canzoniere satirico collocato nella sezione corrispondente, ma attraverso un inserimento che forza la sequenza testuale dell'archetipo: i 27 testi di Estevan e i successivi 4 di Johan Fernandez d'Ardeleiro (compreso uno di attribuzione contesa con Men Rogriguez de Briteiros), si trovano infatti subito prima dell'originaria apertura della sezione delle *cantigas de escarnio e maldizer*, cioè prima del n° 1330, che corrisponde al testo del trovatore più antico pervenutoci, Johan Soarez de Paiva. Un ulteriore segmento è poi rinvenibile nella parte finale dei due apografi (oggi sopravvivate solo in *B* a causa di una lacuna di *V*) e comprende testi di Estevan Fernandiz Barreto, Johan Romeu de Lugo, Johan Vello de Pedrogaz⁷. Infine, i testi satirici di Don Pedro sono contigui a quelli di Johan de Gaia, benché a un certo punto si verifichi una separazione dovuta alla presenza di autori più antichi e quindi già presenti nell'archetipo come Roi Paez de Ribela e Pero Barroso. A differenza di Estevan da Guarda e Pedro de Barcelos, Johan de Gaia e Johan Fernandiz de Ardeleiro presentano *cantigas de amor e de escarnio e maldizer* nella stessa sezione, senza soluzione di continuità.

Pare insomma evidente che l'inserzione di questi autori nell'originaria struttura dell'archetipo sia avvenuta in forma alquanto complessa e, per certi versi, caotica, come dimostra l'appena menzionata «spezzatura» della sequenza Barcelos-Gaia. Allo stesso tempo risulta curiosa la sostanziale limitatezza dell'apporto esegetico assicurato dalle *razos* a soli nove autori⁸, se si pensa che Don Pedro sarebbe stato in grado di fornire molte più informazioni su alcuni personaggi scherniti nelle *cantigas de escarnio*

7 Ecco la sequenza degli autori e dei testi menzionati nei manoscritti: Estevan da Guarda *B* 1300-1326, *V* 904-932; Johan Fernandez d'Ardeleiro *B* 1327-1330 *V* 933-934; Pedro de Barcelos *V* 1037-1042 (in *B* sopravvivono solo le ultime due, *B* 1431-1432); Johan de Gaia *B* 1433-1434, 1448-1452 *V* 1043-1044, 1058-1062; Estevan Fernandiz Barreto *B* 1611 *V* 1144; Johan Romeu de Lugo, *B* 1612 *V* 1145; Fernan Rodriguez Redondo *B* 1613-1614 *V* 1146-1147 (con il primo testo attribuito al padre Rodrigu'Eanes Redondo in *V*).

8 Si esclude dall'elenco Garcia Mendez d'Eixo, che presenta una rubrica di lettura problematica e — nonostante la presenza del sintagma *foi feita* — non del tutto assimilabile alla tipologia di paratesti che accomuna gli autori precedenti.

e *maldizer* grazie al suo *Livro de Linhagens*. Proprio il *Livro*, vera miniera di informazioni per studiare la nobiltà portoghese dei secoli XII-XIV, riporta poi l'albero genealogico di alcuni trovatori e di personaggi ad essi vicini: perché a questa sistematicità non corrisponde un analogo atteggiamento nei paratesti associati alle *cantigas* (o, perché no, in vere e proprie *vidas* sul modello provenzale), almeno per quei personaggi storici che grazie al *Livro* possiamo identificare come trovatori? A mio giudizio, non è da escludere l'esistenza di una mini-raccolta riconducibile all'attività di Pedro de Barcelos, che comprendesse i nove autori summenzionati, e che essa costituisca una delle fonti più tarde di α ; ma l'assenza di un'omogeneità interna a tale raggruppamento sembra indicare che vi sia stato più di un passaggio intermedio prima della sua entrata nel canzoniere e che, quindi, quest'ultimo non possa coincidere con il *Livro das cantigas*.

Sono sempre le rubriche, infine, a fornire l'ultimo elemento a sostegno dell'ipotesi che si sta sviluppando in queste pagine. Estendendo infatti la visuale all'intero sistema di rubricazione dei codici *B V*, s'è appena visto come si possano distinguere quattro tipi di epigrafi, ascrivibili ad ambienti di copiatura e ad epoche diverse. Un sistema assai variegato, quindi, risultante dalla stratificazione dei materiali poetici precedenti all'allestimento di α . Questo collettore, elaborato già oltre la metà del XIV secolo, era contrassegnato non più dalla perizia che si confà ad un prodotto di committenza alta e quindi di fattura pregevole, bensì era guidato dalla necessità di preservare il maggior numero di testimonianze possibili. La conservazione delle rubriche più antiche (tipi 1-3) andrà quindi inserita in questo contesto, supponendo un fenomeno di filtrazione e acquisizione passiva di fonti disperate, assemblate via via in maniera meccanica ai materiali più recenti a scapito della coerenza interna della silloge.

È però credibile pensare che il canzoniere allestito sotto la supervisione di Don Pedro, per di più pensato per un lascito a un re, sarebbe stato davvero un prodotto così — è lecito dirlo — raffazzonato e eterogeneo? I dati raccolti nei paragrafi precedenti sembrano invece indicare che i materiali più recenti siano stati aggiunti qui a quelli già preesistenti (come ad esempio la raccolta di *reis e magnates*, che non a caso contiene gli unici testi di Pedro de Barcelos separati dalla sequenza di canzoni di scherno fornite di rubrica) per dare forma a una raccolta composita, da lì a poco aperta alle interpolazioni di poeti ormai estranei al mondo dei *trobadores*.

In definitiva, l'analisi dei canzonieri *B V* mostra che il capostipite della famiglia "colocciana" sia sicuramente di genesi portoghese, ma che non coincida con il *Livro das cantigas* che Don Pedro voleva lasciare al sovrano castigliano. Quel *Livro* sarà stato un canzoniere forse più scarno, o addirittura un *Liederbuch* individuale (non

dimentichiamo che nel testamento è indicato come *o meu livro*), magari entrato nella tradizione come fonte tarda del collettore α .

Bibliografia

- Beltrán, V. (2007), *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela. Universidad.
- Brea, M. (coord, 1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica específica*, Santiago de Compostela: CIRP, 2 voll.
- Ferreira, M. P. de (1993), «Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer», in A. A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 35-42.
- 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 Barrié de la Maza, t. VII (Sección IX. *Filoloxía medieval e renacentista*), pp. 979-90.
- Lorenzo Gradín, P. (2003), «Las 'Razos' gallego-portuguesas», *Romania* 121, pp. 99-132.
- Michaëlis de Vasconcelos, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a.S.: Niemeyer, 2 voll.
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- Pagani, W. (1971), «Il canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi Mediolatini e Volgari* XIX, pp. 1-179.
- Scudieri Ruggieri, J. (1966), «A proposito della cantiga V. 209 (=B. 607)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* VIII, 1, pp. 117-25.
- Tavani, G. (1967): «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina* XXVII, 1-2, pp. 41-94.

Canto di pioggia a tre voci con qualche inedita agnizione (Manzoni, Pascoli e Tozzi)*

CRISTINA MARCHISIO
Universidade de Santiago de Compostela

«... il v. 5 è del Petrarca, ma non se ne vuole andare»
(G. Carducci)

Il secondo viaggio di Renzo nella Milano decimata dalla peste, la sua «traversata di redenzione»¹ nei meandri del lazzeretto, angosciata ma felicemente risolta, ed infine il suo alacre ritorno al paese sul lago di Como, descritti nei capitoli XXXIV-

* La mia gratitudine alla direttrice dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieuzeux di Firenze Gloria Manghetti, a Fabio Desideri e a Ilaria Spadolini per l'accoglienza durante il soggiorno di studio dell'aprile 2014; a Silvia Tozzi per l'autorizzazione a riprodurre parte dei materiali del Fondo Federico Tozzi consultati e per la preziosa consulenza.

** Per le citazioni delle opere di Manzoni, Pascoli e Tozzi sono state prese a riferimento, con relativa parafrasi, numerazione di versi o paginazione, le seguenti edizioni: [PS₄₀] Manzoni, A. (2006), *I promessi sposi* (1840), a cura di S. S. Nigro, Milano: Mondadori (1^a ed. 2002); [CC] Pascoli, G. (2001), *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, 2 tomi (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, *Poesie italiane*, 4/1-2), Firenze: La Nuova Italia; [P] Tozzi, F. (2011), *Il podere*, in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Introduzione di G. Luti, Milano: Mondadori (1^a ed. 1987). Del romanzo *Il podere* si conservano sia il manoscritto autografo, sia un dattiloscritto con correzioni manoscritte autografe, presso l'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto G. P. Vieuzeux di Firenze, Fondo Federico Tozzi. Farò puntualmente riferimento al manoscritto (Segnatura: 1.1) con l'abbreviazione: PMs (seguito dal numero di foglio).

1 Così in Goffis 1972.

XXXVII dei *Promessi sposi*, hanno trovato, com'è noto, uno straordinario accompagnamento e contrappunto scenografico e meteorologico nelle successive topografie della campagna silente e assetata, della bufera in arrivo e, in ultimo, del suo improvviso deflagrare.

La correlazione tra la burrasca e l'esaurirsi del contagio era attestata dalle cronache. Il canto XIII della *Gerusalemme liberata* forniva l'archetipo illustre di una pioggia che sanciva la cessazione dei mali e l'avvento di un «novello ordin di cose» (XIII 73). E Manzoni, nel modo problematico e complesso messo a fuoco da Sergio Zatti (1996), faceva anche della sua pioggia una pioggia salvifica, conferiva un valore figurale alla morsa dell'afa, alla tormentosa preparazione del temporale e al suo liberatorio, rigenerante scrosciare.

Descrizioni famose, tutte, veri pezzi da antologia, non a caso spesso confluiti in sillogi e resi disponibili a una fruizione frammentaria del romanzo manzoniano, un tipo di fruizione evidentemente riduttivo e spesso deplorato dalla critica² ma con cui fare comunque i conti.

Per restare a un esempio celebre, si pensi che l'antologia scolastica di Pascoli, *Sul limitare* (1900), raccoglieva la totalità di queste topografie, contigue³. Qualche anno prima, un lacerto della *descriptio* della pioggia era entrato, strettamente intrecciato al vissuto del poeta di San Mauro, nell'unico saggio pascoliano di esegesi manzoniana, «Eco d'una notte mitica» (1896), con il consueto procedimento di appropriazione e di assimilazione, tipico del Pascoli critico⁴. E non erano nemmeno mancati travasi dalla prosa al verso e rimandi a questi quadri nei metri delle *Myricae* o dei *Canti di Castelvecchio*, come hanno dimostrato i persuasivi riscontri di Giuseppe Nava⁵.

Cosa nota. Non noto, invece, e, se non vado errata, non ancora oggetto di indagine critica, è che il trattamento manzoniano del paesaggio abbia interessato anche un grande innovatore del romanzo italiano del Novecento e un autore a priori non suscettibile di manzonismo quale Federigo Tozzi e che il modello descrittivo in uso

2 Cfr. p. es. Varese 1992: 68.

3 Cfr., in Pascoli 1900, la sezione XVIII (*Quadri e suoni*) e, in particolare, i brani 31. *Afa*; 32. *Temporale vicino*; 33. *Il temporale*.

4 «Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta in un agosto come questo, in monti come questi: quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami, in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione. Sono come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata: *si gode come "in quella rinfrescata, in quel sussurrio, in quel brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, rinverdite, lustre"; si mettono certi respironi larghi e pieni!*» (Pascoli 1896: 991-992. Corsivi miei).

5 Cfr. Pascoli 1983; Nava 1985.

nei *Promessi sposi* sia stato tesaurizzato e messo a frutto, sia pure con curvature spesso divergenti, nelle sue opere tarde e, in particolare, nel romanzo *Il podere* (Milano, Treves, 1921), non senza concomitanti suggestioni pascoliane, come vedremo nelle prossime pagine.

La redazione in due tempi del romanzo, avviata, com'è noto, nel 1915, poi ripresa e rapidamente conclusa nel luglio del 1918⁶, del resto, si produceva in anni di rapporto più pacificato con la tradizione e di intensa riflessione critica, all'interno della quale i nomi di Pascoli e di Manzoni affiorano a più riprese. Pascoli, chiamato in causa puntualmente, ma anche oggetto di uno scritto specifico⁷. Manzoni, progressivamente e imprevedibilmente convertito, dopo la famosa ripulsa degli anni giovanili⁸, in uno dei suoi *auctores*⁹.

Passando al confronto Tozzi-Manzoni e fermata l'attenzione sul *Podere* che rappresenta una delle grandi prove del Tozzi descrittore e che, tra le tante definizioni critiche, ammette anche quella di romanzo-paesaggio, si possono avviare i riscontri dal dodicesimo dei complessivi ventisei capitoli, in cui la *mise en scène* di un'afa opprimente, giustamente apprezzata dalla critica («Difficilmente si potrebbe dare un'impressione tormentosa di canicola con parole più essenziali di queste»)¹⁰, mobilita, sotto la spinta della contiguità tematica, memorie di letture manzoniane.

6 Si veda in proposito: G. Tozzi 1961.

7 Si tratta della recensione all'antologia pascoliana di Luigi Pietrobono uscita in prima edizione nel 1918 per i tipi di Zanichelli (Tozzi 1918).

8 «Non sono d'accordo con lei di porre i *Promessi Sposi* a corona della letteratura italiana perché in quel libro, all'infuori della prosa scritta bene, non ci trovo niente. [...] Poe è sublime. Oh, sì, altro che Manzoni col suo classicismo camuffato da romantico!». Il giudizio liquidatorio era stato espresso da un Tozzi appena ventenne nella lettera del 14 gennaio 1903 —poi confluita in *Novale*— per Emma Palagi, futura moglie e, nel frattempo, corrispondente epistolare (Tozzi 1984: 44).

9 Per la ricostruzione del rapporto letterario Tozzi-Manzoni e per una prima ipotesi di intertestualità, mi permetto di rinviare a un mio studio recente (Marchisio 2016b).

10 Borgese 1923: 62.

PS₄₀ XXXV 6-7

La nebbia s'era a poco a poco addensata e accavallata in *nuvoloni* che, *rabbuiandosi sempre più, davano idea* d'un annottar tempestoso; se non che, *verso il mezzo di quel cielo* cupo e abbassato, traspariva, *come da un fitto velo*, la spera del *sole*, pallida, che spargeva *intorno* a sè un barlume fioco e sfumato, e pioveva un calore *morto* e pesante. Ogni tanto, *tra mezzo* al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, *si sentiva* un borbottar di *tuoni*, profondo, *come* tronco, irresoluto; nè, tendendo l'orecchio, avreste saputo distinguere da che parte venisse; o *avreste potuto crederlo* un correr lontano di *carri*, che si fermassero improvvisamente. *Non si vedeva*, nelle *campagne d'intorno*, moversi un ramo d'albero, nè un uccello andarvisi a posare, o staccarsene: solo *la rondine*, comparendo subitamente di sopra il tetto del recinto, *sdruciolava in giù* con l'ali tese, *come per rasentare il terreno* del campo; ma sbigottita da quel brulichio, risaliva rapidamente, e fuggiva. Era uno di que' *tempi*, in cui, tra una compagnia di viandanti *non c'è* nessuno che rompa il *silenzio*; e il cacciatore cammina pensieroso, con lo sguardo a terra; e la villana, zappando nel campo, smette di cantare senza avvedersene; [...]

P XII 307-308

La caldura aveva bruciato ogni cosa, e anche il grano pigliava un colore bianco che doventava *sempre più* giallo; e anche di notte *si vedeva* bene. *Il terreno* era così arroventito che senza gli zoccoli bruciava i piedi; e *le passere*, che varcavano le vallate da poggio a poggio, *pareva che cadessero giù a strapiombo*.

Ma, prima che gli assalariati portassero il fieno in capanna, *il tempo* si guastò. Poco dopo mezzogiorno, e in quel *silenzio* della *campagna s'era sentito* soltanto le campane della chiesa di Colle, il *sole* cominciò a essere meno limpido. *Non c'erano* nuvole ancora; ma, proprio *nel mezzo del cielo*, il turchino cominciò a doventare *sempre più smorto*; finché, all'improvviso, vi nacque *una nuvola* grigia che si faceva *sempre più scura*. Poi, altre *nuvole*, dello stesso colore e più bianche, si accostarono insieme. *Pareva che* dovessero pigliare fuoco, perché all'*intorno* scintillavano tutte e *nel mezzo* si facevano quasi nere. Quando tutte furono chiuse l'una con l'altra, un lampo abbarbagliò gli occhi e fece luccicare le ruote del *carro*, gli aratri e tutti gli strumenti di ferro su l'aia. La luce era livida; e *a pena ci si vedeva*. Allora, i *tuoni* cominciarono; *come se* avessero dovuto schiantare anche le case.

Le analogie, nel comune paesaggio agreste prosciugato dall'arsura e teatro di un rivolgimento atmosferico imminente, riguardano temi, procedimenti descrittivi e semplici materiali verbali, tra i quali ci limitiamo a segnalarne alcuni, a iniziare dal comune statuto contemporaneamente topografico e cosmologico della descrizione. In più: l'assenza di un personaggio osservatore che focalizzi il narrato e, dunque, i fitti verbi di percezione in forma pseudo-riflessiva, con conseguente spostamento di attenzione sugli oggetti; la ricorrenza di avverbi di negazione (*non*) o di limitazione (*a pena*) che annullano o smorzano la percezione; similitudini attenuate con il verbo

parere o mediante introduttori di comparazione ipotetica (*come se, come per*). Il motivo del silenzio, solo interrotto da suoni aerei di tuoni o di campane. Parvenze umane quasi spettrali, brevemente richiamate dal fuori scena. E, come unica vera presenza viva, una fulminea apparizione ornitologica («rondine» in Manzoni, «passere» in Tozzi), sorpresa tra cielo e terra, in un volo all'ingiù. Senza dimenticare la coincidenza delle locuzioni preposizionali «verso il *mezzo*», «tra *mezzo*» (Manzoni) o «nel *mezzo*» (Tozzi), in un caso seguito dal termine *cielo*, sí da coincidere con tessere assai simili («se non che, verso il *mezzo* di quel *cielo*»; «ma, proprio nel *mezzo* del *cielo*»)¹¹. Anche se per il segmento «nel mezzo del cielo, il turchino cominciò a doventare sempre più smorto», non andrà esclusa una concomitante reminiscenza pascoliana¹².

D'altra parte, che Tozzi, in questa sua «georgica tragica»¹³, avesse ben presente gli scenari naturali di *PS*₄₀ XXXIV, *PS*₄₀ XXXV e *PS*₄₀ XXXVI sembra confermato da convergenze tematico-formali in un punto più avanzato del *Podere* in cui «Tirava un vento *caldo e pesante*» (*P* XXIV 383), con la sua forte dittologia, si direbbe echeggiare il manzoniano «pioveva un *calore* morto e *pesante*» (*PS*₄₀ XXXV 6). «*Lampeggiava fitto*. [...] *Le tegole vecchie della capanna e della parata schiantavano*» (*P* XXIV 383) ricorda i «*lampi fitti* [che] *lumeggiavano* [...] i [...] *tetti* e gli archi de' portici, la cupola *della cappella*, i bassi comignoli *delle capanne*» (*PS*₄₀ XXXVI 59). Mentre la presenza di un «cipressetto» contiguo all'enunciato negativo «*non si sentiva né meno un uccello*» (*P* XXIV 383) pare modulato sul celebre «*Non si vedeva* [...] *moversi un ramo d'albero, né un uccello andarvisi a posare*» (*PS*₄₀ XXXV 7).

Ma, tornando al capitolo XII del *Podere* da cui siamo partiti, è il seguito della pagina tozziana, con la rappresentazione dello scoppio del temporale, da confrontare con l'inizio dell'acquazzone che sorprende Renzo all'uscita dal lazzaretto, a sgombrare ogni possibile dubbio sulla presenza dei *Promessi sposi* come possibile sinopia dell'affresco tozziano.

11 D'ora in poi si farà uso del corsivo per indicare coincidenze o strette analogie di dettato.

12 Cfr. «anche il falco, anche il falchetto / nero *in mezzo al ciel turchino*» (*Myrica*, *Benedizione* 12-13). Che il colore turchino giustapposto al nero fosse «variante cromatica, di derivazione pascoliana, prediletta da Tozzi nei suoi momenti lirici» lo aveva notato anche Marchi (cfr. Tozzi 1997: 74).

13 Così Borgese 1923: 61.

PS₄₀ XXXVII 1-2

Appena infatti ebbe Renzo passata la soglia del lazzeretto, e preso a diritta, per ritrovar la viottola di dov'era sboccato la mattina sotto le mura, *principiò* come una grandine di *goccioloni* radi e impetuosi, che, battendo e risalando sulla strada bianca e arida, sollevavano un minuto polverio; *in un momento*, diventarono *fitti*; e *prima che* arrivasse alla viottola, *la veniva giù a secchie*. Renzo, in vece d'inquietarsene, ci sguazzava dentro, *se la godeva in quella rinfrescata*, in quel susurrío, in quel brulichío dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, *rinverdite*, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura *sentiva* come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino.

P XII 308

Allora, i tuoni *cominciarono*; come se avessero dovuto schiantare anche le case. E le *prime goccioline*, quasi bollenti, si sentirono *picchiettare su le tegole e su i mattoni*. *Dopo un poco*, *l'acqua venne giù sempre più grossa*; e il temporale durò quasi tre ore.

La Tressa dette di fuori, allagando tutte le parti più basse dei poderi.

[...]

Ma il sole era tornato, e i pioppi parevano più belli e *più verdi*. *Avevano sentito quella rinfrescata e ne godevano*.

PMs 210-211

Allora, i tuoni cominciarono l'uno di dopo l'altro come se avessero dovuto schiantare anche le case. E le prime goccioline, quasi bollenti, si sentirono picchiettare su le tegole e su i mattoni dell'aia. Dopo un poco, l'acqua *veniva* venne giù sempre più grossa. <E> H il temporale durò quasi tre ore. La Tressa dette di fuori e allagò tutta la parte più bassa del podere.

Nei due brani correlati dal motivo della pioggia battente, descritta in tutte le sue fasi, le azioni si succedono analoghe seguendo, si direbbe, una stessa partitura, scandita da reiterate transizioni temporali e con fitte coincidenze lessicali. Sulla falsariga dei manzoniani «*goccioloni*» che battono «*sulla strada*», ascoltiamo così, nel *Podere*, le «*prime goccioline* [...] picchiettare *su le tegole e su i mattoni*». A «*la veniva giù a secchie*» fa riscontro «*veniva giù sempre più grossa*»¹⁴. Mentre «*se la godeva in quella rinfrescata*», con l'epiteto «*rinverdite*» ed il verbo «*sentire*», tornano quasi alla lettera nel senese («*parevano più belli e più verdi. Avevano sentito quella rinfrescata e ne godevano*»).

14 La lezione «l'acqua *veniva giù*» (PMs 211), con verbo all'imperfetto come in Manzoni («*la veniva giù*», PS₄₀ XXXVII 1) verrà modificata, in fase correttoria, in «l'acqua *venne giù*» (P XII 308).

Certo, se il violento, benefico acquazzone che esplode in *PS*₄₀ XXXVII era segno tangibile della Provvidenza che, fino a quel momento «nascosta ed assente» —per dirla con Pietro Citati (1973: 32)— tornava ad «affacciarsi sulla terra», il temporale che si abbatte sul podere alle porte di Siena è, al contrario, un flagello che fa straripare la Tressa, allaga i poderi e compromette il raccolto. La bufera non si iscrive in alcun disegno provvidenziale (a meno di non voler pensare a una sorta di *provvida sventura*) ma, al contrario, inaugura il *climax* di disastri naturali o guasti provocati dalla mano dell'uomo che si accampa nella seconda parte del romanzo e cresce fino al drammatico epilogo. Se Tozzi ha davvero guardato alla pioggia di Manzoni con attenzione non solo linguistica e stilistica, insomma, si è trattata di una ripresa antifrastica in linea con un ben più cupo realismo e con la visione del mondo tristo e irredento proprio dello scrittore senese.

In più, nei *Promessi sposi*, c'è la fondamentale presenza di Renzo —proprio in apertura e poi al centro del paragrafo incipitario di *PS*₄₀ XXXVII che abbiamo riportato— in viaggio a piedi verso il suo paese, che respira in piena sintonia con la natura e che sente sciogliersi, con la pioggia dirotta, i nodi del suo destino, mentre in Tozzi tutto il protagonismo è del paesaggio. Il personaggio si defila. Al punto che, con un *transfert* significativo e con forte umanizzazione dell'elemento vegetale, a «godere» di «quella rinfrescata» non è più Renzo ma sono «i pioppi», scelti ad emblema di un esasperato *mal de vivre* («magri e storti, fogliuti soltanto in cima» per effetto della «caldura», *P* XII 307) ma che, al contempo, dopo l'acquata, «parevano più belli e più verdi» (*P* XII 308), a ribadire una congenita vocazione alla rigenerazione e alla rinascita. A dar conto, anche in questo punto apparentemente marginale del narrato, di un *topos* tozziano e, al contempo, di un modernissimo stilema in fase di sperimentazione. Da un lato: il mito dell'espansione vitale, della fecondità, dell'eterno ritorno della primavera che è proprio della natura e del podere (ma non dell'uomo, relegato a una condizione di distonia e di caducità). Dall'altro: la figura del *correlativo oggettivo* che Tozzi sta collaudando e integrando alla sua tecnica di descrittore, trasferendo l'attenzione sulle cose sensibili e rendendole emblemi di sentimenti e sensazioni che resterebbero altrimenti inespresi¹⁵.

Tornando al significato da attribuire alla pioggia nel *Podere*, è evidente che non si tratta più di una pioggia compiutamente salvifica (come in Tasso e, ancora, in Manzoni)¹⁶ ma di un più problematico evento bifronte: drammatico per il personag-

15 Sul *correlativo oggettivo* in Tozzi, si veda Castellana 2002.

16 Ma sulla modalità ambivalente del riuso da parte di Manzoni dell'archetipo tassiano, si veda ancora Zatti 1996: 272 e sgg.

gio-proprietario terriero e per il raccolto, ovvero, per la *roba*; positivo per la natura non umanizzata, né civilizzata che rivive ed ostenta la sua indefettibile vitalità.

Di queste scenografie, Manzoni è sicuramente il referente letterario privilegiato ma non l'unico perché, nella pagina della pioggia, oltre a una possibile eco leopardiana, in un'apertura di periodo («Ma *il sole era tornato* [...]») che sembra recuperare un emistichio celeberrimo della *Quiete dopo la tempesta* («Ecco *il Sol che ritorna* [...]»)¹⁷, personalizzato però con l'aggiunta del prediletto «ma» avversativo o sostitutivo¹⁸, si percepiscono consonanze più o meno strette con Pascoli che, a sua volta, guardava notoriamente a Leopardi e a Manzoni.

A documentare questo intreccio di voci leopardiane, manzoniane e pascoliane in Tozzi, possono valere i *Canti di Castelvecchio* che il senese, poco indulgente invece con le *Myricae*, non disdegnava¹⁹ e, al loro interno, il dittico meteorologico costituito dai contigui *Temporale* e *La mia sera*. Dittico nel quale, oltre al modello esplicito della leopardiana *Quiete dopo la tempesta*, affiorano in filigrana anche coloriture manzoniane, secondo quell'uso sincretico delle fonti assai tipico di Pascoli²⁰.

17 *Canti, La quiete dopo la tempesta*, 19. Si ricordi che Pascoli, in *Sul limitare*, aveva chiuso la serie delle descrizioni meteorologiche tratte dai *Promessi sposi* proprio con i vv. 1-32 del canto leopardiano (cfr. Pascoli 1900: 338).

18 Sullo stilema «tutto tozziano dell'avversativa», si veda Bertoncini 1993: 40.

19 Cfr. Tozzi 1993, in particolare le pp. 193 e 195.

20 Sul sincretismo delle fonti si è espresso p. es. Nava (1985: 620). Per i *loci similes* in Manzoni e Pascoli (limitatamente a *CC Temporale* e a *CC La mia sera*), si rimanda a Pascoli 1983: 285, 289; Nava 1985: 614; Marchisio 2016a.

CC *Temporale* 1-21

È mezzodì. Rintomba.
Tacciono le cicale
nelle stridule seccie.

E chiaro un *tuon* rimbomba
dopo uno stanco, uguale,
rotolare di breccie.

Rondini ad ali aperte
fanno echeggiar la loggia
de' lor piccoli scoppi.

Già, dopo l'*afa* inerte,
fanno rumor di pioggia
le *fogline dei pioppi*.

Un *tuon* sgretola l'aria.
Sembra venuto sera.
Picchia ogni anta su l'anta.

Serrano. *Solitaria*
s'ode una capinera,
là, che canta... che canta...

E l'*acqua cade*, a grosse
gocce, poi giù a torrenti,
sopra i fumidi campi.

CC *La mia sera* 5-8

Le *tremule foglie* dei *pioppi*
trascorre una *gioia* leggiara.
Nel *giorno*, che *lampi!* Che scoppi!
Che pace, la sera!

PXII 307-308

La Tressa, splendevole tutto il *giorno*, era restata con i suoi *pioppi* magri e storti, *fogliuti* soltanto in cima. La *caldura* aveva bruciato ogni cosa, e anche il grano pigliava un colore bianco che doventava sempre più giallo; e anche di notte si vedeva bene. Il terreno era così arroventito che senza gli zoccoli bruciava i piedi; e le *passere*, che varcavano le vallate da poggio a poggio, *pareva* che *cadessero giù* a strapiombo.

Ma, prima che gli assalariati portassero il fieno in capanna, il tempo si guastò. *Poco dopo mezzogiorno*, e in quel *silenzio* della campagna s'era sentito soltanto le campane della chiesa di Colle, [...]. [...] Poi, altre nuvole, dello stesso colore e più bianche, si accostarono insieme. *Pareva* che dovessero pigliare fuoco, perché all'intorno scintillavano tutte e nel mezzo si facevano quasi nere. Quando tutte furono chiuse l'una con l'altra, un *lampeo* abbarbagliò gli occhi e fece luccicare le ruote del carro, gli aratri e tutti gli strumenti di ferro su l'aia. La luce era livida; e a *pena ci si vedeva*. Allora, i *tuoni* cominciarono; come se avessero dovuto schiantare anche le case. E le *prime goccioline*, quasi bollenti, si sentirono *picchiettare* su le tegole e su i mattoni. Dopo un poco, *l'acqua venne giù sempre più grossa*; e il *temporale* durò quasi tre ore.

PXII 308

Ma il sole era tornato, e i *pioppi* parevano più belli e più verdi. Avevano sentito quella rinfrescata e *ne godevano*.

PMs 208

La Tressa, *era* splendevole tutto il *giorno*, era restata sola con i suoi *pioppi* magri <e storti> che avevano le *foglie* soltanto in cima.

Tra il primo segmento del *Temporale* di Pascoli e la pagina di Tozzi andrà almeno notata la coincidenza della precisazione cronologica («È mezzodi»; «Poco dopo mezzogiorno») e il comune binomio di silenzio e calore. E, contigue all'«afa inerte» (Pascoli) o alla «caldura» (Tozzi), la peculiare analogia delle «fogline dei pioppi» (Pascoli) o dei «*pioppi fogliuti* soltanto in cima»²¹. Presenze ornitologiche («rondini *ad ali aperte*» o «passere [...] *giù* a strapiombo») entrambe sicuramente memori della «rondine [...] in *giù con l'ali tese*» manzoniana (PS₄₀ XXXV 7). Verbi *sembrare* o *parere* che soggettivizzano e relativizzano la percezione. *Verba sentiendi*, con attributo o avverbio limitativo, che captano suoni aerei di uccelli o di campane («*Solitaria s'ode* una capinera»; «*s'era sentito* soltanto le campane»). Poi: «tuoni»; un'accresciuta oscurità («Sembra venuto sera»; «a pena ci si vedeva»); un «*picchiare*» di finestre che si chiudono o un «*picchiettare*» di gocce. E, ancora, un «*cadere*» o un venir «*giù*» di acqua o di voli in picchiata. E, ancora, riprese di lessemi isolati («*temporale*») oppure a «grappolo» («*l'acqua cade, a grosse / gocce, poi giù a torrenti*», «*l'acqua venne giù sempre più grossa*»).

In quanto alla seconda lirica - *La mia sera* - il suo *incipit* condivide con il seguito della descrizione qualche ulteriore coincidenza («giorno», «lampò») ma, soprattutto, ripropone il motivo delle *foglie* dei *pioppi*, forse, davvero implicato (intrecciato al più vistoso modello manzoniano) nell'immagine di Tozzi. Come se tra l'enunciato manzoniano («*Renzo [...] se la godeva in quella rinfrescata*, in quel susurrío, in quel brulichío dell'erbe e delle *foglie*, tremolanti, gocciolanti, *rinverdite*, lustre») e quello tozziano («i *pioppi* parevano più belli e più *verdi*. Avevano sentito *quella rinfrescata e ne godevano*») si fosse inserita anche la suggestione dei versi pascoliani («Le tremule *foglie* dei *pioppi* / trascorre una *gioia* leggiera») in cui la «gioia» attraversa le foglie dei pioppi, imprime loro la sua sublime vibrazione, riguardando dunque, proprio come nel *Podere*, non più il personaggio ma l'elemento vegetale.

Per concludere, siamo partiti da una intertestualità Manzoni-Pascoli già esplorata dalla critica, per arrivare a prospettare un'intertestualità invece inedita tra Manzoni, Pascoli e Tozzi che andrà approfondita e convalidata su campionature più estese ma che rappresenta fin d'ora un'acquisizione interessante per la messa a punto della mappa dei referenti letterari presenti nell'officina di Tozzi.

La rapida lettura incrociata sembra confermare che gli scenari a cielo aperto dei capitoli XXXIV-XXXVII dei *Promessi sposi* (antologizzati, citati e riecheggianti

21 Nella versione manoscritta del *Podere* di Tozzi si parlava esplicitamente di «pioppi» e di «foglie» (PMs 208). Ed è quanto meno curioso che i lessemi «caldura», «foglie» e «pioppi», assenti nella *descriptio* di PS₄₀ XXXV, fossero però presenti in quella del *Fermo e Lucia* (Manzoni 2009: IV VIII 771).

da Pascoli) sono sicuramente presenti anche allo scrittore senese e percepibili nelle topografie del *Podere*, in una gamma variata di procedimenti intertestuali che vanno dall'allusione attenuata alle citazioni pressoché *ad litteram*, talora contigui a schegge leopardiane e a reminescenze di un Pascoli che riecheggiava, a sua volta, Manzoni.

La *descriptio* tozziana della preparazione del temporale e poi del suo detonare risulta così esser il risultato di una fruttuosa circolarità di immagini e si configura come complesso intreccio di voci, recuperate e poi, certo, filtrate e adattate ad esigenze nuove, risemantizzate e incupite da una assai meno armoniosa visione del mondo. Nella sua ardua ricerca di stile, plasmando faticosamente e strenuamente il suo linguaggio, Tozzi non aveva esitato, sia pure conservando il suo timbro inconfondibile, a guardare indietro e a materiare la sua vertiginosa modernità di tradizione.

Bibliografia

- Bertoncini, G. (1993), «Introduzione» a Tozzi 1993, pp. 7-42.
- Borgese, G. A. (1923), *Tempo di edificare*, Milano: Treves.
- Castellana, R. (2002), «Procedimenti analogici e costruzione del “correlativo oggettivo” nelle descrizioni tozziane», in *Tozzi: la scrittura crudele*, a cura di M. A. Grignani, Atti del Convegno Internazionale, Siena, 24-26 ottobre 2002 (*Moderna IV* 2 2002), pp. 59-76.
- Citati, P. (1973), *Immagini di Alessandro Manzoni*, con iconografia di E. Milani, Milano: Mondadori.
- Goffis, C. F. (1972), «Da Porta Nuova a Porta Orientale: una traversata di redenzione», in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, I, Milano: Vita e Pensiero, pp. 388-403.
- Manzoni, A. (2006), *I promessi sposi (1840)*, a cura di S. S. Nigro, Milano: Mondadori (1^a ed. 2002).
- Manzoni, A. (2009), *Fermo e Lucia*, a cura di S. S. Nigro, Milano: Mondadori (1^a ed. 2002).
- Marchisio, C. (2016a), «Ancora su Pascoli e Manzoni (inclusioni, riprese, suggestioni)», in C. Blanco Valdés, A. Domínguez Ferro (eds.), «*Madonna à 'n sé vertute con valore*». Estudios en homenaje a Isabel González, Córdoba – Santiago de Compostela: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones – Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio científico, pp. 413-420.
- Marchisio, C. (2016b), «La vigna di Renzo e altro Manzoni nel *Podere* di Tozzi», *Testo XXXVII* 72, (in stampa).
- Nava, G. (1985), «Pascoli e Manzoni», in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma: Salerno editrice, II, pp. 605-647.

- Pascoli, G. (1896), «Eco d'una notte mitica», *La Vita Italiana*, 25 agosto 1896, ora in Pascoli 2002, II, pp. 990-1003.
- Pascoli, G. (1900), *Sul limitare. Prose e poesie scelte per la scuola italiana*, Milano-Palermo-Napoli: Remo Sandron.
- Pascoli, G. (1983), *Canti di Castelvecchio*, introduzioni e note di G. Nava, Milano: Rizzoli.
- Pascoli, G. (1991), *Myrica*, a cura di G. Nava, Roma: Salerno editrice.
- Pascoli, G. (2001), *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, 2 tomi (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli, Poesie italiane, 4/1-2), Firenze: La Nuova Italia.
- Pascoli, G. (2002), *Poesie e prose scelte*, Progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, 2 tomi, Milano: Arnoldo Mondadori.
- Tozzi, F. (1918), «Per un'antologia pascoliana», *Il Messaggero della domenica*, 24 maggio 1918, ora in Tozzi 1993, pp. 192-196.
- Tozzi, F. (1984), *Novale*, nuova edizione, a cura di G. Tozzi, Firenze: Vallecchi.
- Tozzi, F. (2011), *Il podere*, in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di M. Marchi, Introduzione di G. Luti, Milano: Mondadori (1ª ed. 1987).
- Tozzi, F. (1993), *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa: ETS.
- Tozzi, F. (1997), *Il podere*, a cura di M. Marchi, Milano: Arnoldo Mondadori Scuola.
- Tozzi, G. (1961), «Notizie sui romanzi di Federigo Tozzi. IV. *Il Podere*», in F. Tozzi, *Opere I. I romanzi*, Firenze: Vallecchi, pp. 580-584.
- Varese, C. (1992), *Manzoni uno e molteplice. Con un approfondimento sul Tommaseo*, Milano: Bulzoni.
- Zatti, S. (1996), «I *Promessi Sposi* e il modello epico tassiano», in Id., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano: Bruno Mondadori, pp. 231-292.

*Un labrador que foy sarxento á
os soldados do nobo alistamento (ca. 1808).*
O orixinal e as versións de 1861 e 1886*

RAMÓN MARIÑO PAZ

Instituto da Lingua Galega – Universidade de Santiago de Compostela

1. O orixinal

Nas historias da literatura galega é obrigada a mención desta folla impresa que, publicada sen nome de autor arredor de 1808, constituía unha chamada á loita contra as tropas francesas que, despois de invadiren o reino de España aquel mesmo ano, chegaron en xaneiro de 1809 a Galicia, onde permaneceron durante seis meses. Trátase dun romance con rima asonante *ú-o* nos versos pares en que o uso do idioma galego semella estar pragmaticamente condicionado, xa que esa era a lingua propia, e para a gran maioría única, das masas populares ás que se dirixía. Sería, pois, unha representativa mostra da literatura de circunstancias que aquela conxuntura histórica suscitou. En efecto, como xa Carballo Calero (1975: 31) apuntou na súa clásica

* Para escribir este artigo contei coa participación de Damián Suárez Vázquez, que foi especialmente intensa no tocante á epígrafe 1. Só por dificultades de índole editorial non figura o seu nome no encabezamento. Vaia desde aquí o meu recoñecemento ao seu traballo e á súa enorme xenerosidade.

Historia da literatura galega contemporánea, a necesidade de contar con combatentes populares para se arrepoñer ás tropas napoleónicas

provocou a aparición dunha literatura de circunstancias en lingua galega, manifestada en follas soltas, poesías e outras formas de expresión, que, se non representan verdadeiros valores literarios, son refrexo interesante das condicións históricas e socias do tempo.

Esta foi, por tanto, a conxuntura que propiciou a composición e a publicación de «Un labrador», o máis antigo impreso solto en lingua galega do que actualmente temos noticia.

Durante moito tempo este romance foi coñecido a través de dúas versións que del se publicaron no século XIX, a primeira en *Galicia. Revista Universal de este Reino*, núm. 16 (15/05/1861), p. 254, e a segunda no primeiro volume da obra *El idioma gallego. Su antigüedad y vida*, de Antonio de la Iglesia (1886: I, 205-207). Mais hai uns anos, no curso das tarefas de investigación que realizamos para reunir e publicar todos os textos en galego producidos ou publicados entre 1797 e 1846, batemos na Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela cun precioso exemplar do orixinal desta simbólica peza, que leva a signatura RSE.PAP.VAR 7 25 e constitúe a última páxina dun volume facticio en que se reuniron impresos de entre mediados do XVIII e mediados do XIX (cf. Mariño Paz – Suárez Vázquez 2012: 438-440). Transcribimos a seguir esta versión orixinal do romance sen ningún tipo de intervención, xa que non apreciamos nela ningunha pasaxe que ofrezca problemas de interpretación.

UN LABRADOR QUE FOY SARXENTO
Á OS SOLDADOS DO NOBO ALISTAMENTO

No hay mozos, que relembrarse,
Para sacudir en duro,
5 Das Mulleres, nin dos fillos,
Nin menos, dos Bois do xugo.

Líbrenos Dios, que bos pille
Ó Demo do Bagamundo,
Que rapa vidas, facendas,
10 Gando, é Cartos, todo xunto.

Ó piór do conto, mociños,
É, que de Francea, ó Verdugo,
En vez de Christianos, quere
Facérnos á todos, Turcos.

15 Por esto diz, ó meu Cura,
Todos apreten, ós puños,
Pola Patria, é por el Rey,
É morrer por Dios, con gusto.

20	Si eu fóra alá, meus queridos, Por esta Cruz ✕ bo lo xuro, Con mil cabezas francesas, Había de vir, moy rufo.	35	Verédes, como se botan, Todas ás Bellas de bruzos, Para darbos moytos vicos, Por pés, por pernas, é muslos.
25	Esto con ser xá, tan bello; Mais vos, con catro estornudos, Non deixareis, un Gabacho, Si poñédes ben, os puntos.	40	Cada Escarapela, vosa. Dirán que vale un Escudo, É para gardar á Casa, Tanto como un bón trabuco.
30	Yde á Guerra, meus Garridos, Dios bos axude, meus rulos, É aquel Patron das Españas, Que ten, ó pelo moy rubio.	45	Xá nó habrá Casamento, Nás Aldeas de este Mundo, Que non sexa para ó Mozo, Que gastou moytos cartuchos.
	Salderán, cando bolbades, Para traerbos, en trunfo, Con gaytas, é con Ferreñas, Todas ás mozas de rumbo.	50	Estas, con outras ventaxas, De honra, é proveyto, que excuso Nomealas, vos trahe, Amigos Sacar á Patria de apuros.

Como se pode comprobar, a composición descansa sobre a ficción de que quen a escribiu foi «un labrador que foy sarxento», o que constitúe unha estratexia literaria empregada, como é sabido, en moitos dos textos en galego producidos nas primeiras décadas do século XIX. Tanto o recurso da figura do labrador coma o uso da lingua galega buscaban, en definitiva, a identificación afectiva dos destinatarios da composición, isto é, dos campesiños mozos que deberían ser seducidos para participaren na guerra contra o inimigo francés¹, abandonando temporalmente os seus espazos vitais. Curiosamente, a recompensa que se promete para os que volvan é basicamente a de que terán moito éxito coas mulleres, con promesa de bo casamento (l. 43). A argumentación que dá o autor para arengar eses campesiños é a tríade Patria-Rei-Deus (especialmente ls. 15-18), presente noutros textos absolutistas desde o comezo da

1 Este inimigo é referido como «Verdugo» (l. 12) e como «ó Demo do Bagamundo» (l. 8), probablemente en alusión á frenética sucesión de campañas bélicas en que Francia se veu envolta entre finais do XVIII e principios do XIX, que levaron os seus exércitos por moitas terras de Europa, Asia e África en que cometeron frecuentes actos de pillaxe en que se apropiaron de «vidas, facendas, / Gando, é Cartos, todo xunto» (ls. 9-10).

Guerra de Independencia². Se é certo que o chamamento á loita e o desexo de expulsar o inimigo francés foron comúns tanto en liberais coma en reaccionarios, tamén o é que a invocación deses tres elementos ou as recorrentes referencias relixiosas do texto (ls. 7, 12-14, 15, 18, 20, 28-30) non parecen casar ben coa ideoloxía reformadora liberal³. Podemos concluír, por tanto, que o anónimo autor do romance profesaba unha ideoloxía aparentemente conservadora, o que para aquela altura histórica equivale a dicir absolutista ou servil.

No seu estado actual, a folla impresa que contén este romance carece de data e de pé de imprenta, mais, do noso punto de vista, non debeu de ser esa a súa situación orixinal. En efecto, tanto o feito de que o adorno vertical que separa as súas dúas columnas remate abruptamente como o evidente desprazamento da caixa de composición cara a abaixo invitan a pensar que alguén, talvez para evitar posibles represalias durante a francesada, cortou o extremo inferior do exemplar da folla hoxe depositada na biblioteca universitaria compostelá. Probablemente, o lugar de impresión e o nome da imprenta, e se cadra tamén a data de publicación, achábanse nese extremo presuntamente recortado, como se observa noutros impresos da época. Polo contrario, parécenos improbable que figurase alí o nome do autor, xa que o que se observa en impresos coetáneos é que o que adoita aparecer no colofón é o lugar de impresión, a imprenta (normalmente o impresor) e ás veces tamén o ano, mais non o autor. Pénlese ademais que, dado que o romance se presenta como unha composición supostamente escrita por «un labrador que foy sarxento», esta ficción resultaría desbaratada polo editor se no colofón se revelase a identidade do autor real.

Como ben se aprecia na reprodución fotográfica que ofrecemos máis abaixo, este papel mostra unha marcada dobrez en sentido vertical e outra en horizontal, o que quere dicir que alguén o encartou, sen dúbida para levalo nun peto, nunha faldriqueira, nun macuto, nunha carteira. Este debía de ser, precisamente, o destino procurado para un panfleto destas características por parte do seu autor e do seu impresor. Como ademais se dá a circunstancia de que a dobrez horizontal deixa unha parte superior e unha parte inferior coas mesmas medidas, podemos afirmar que á

2 Por poñermos só uns algúns exemplos, citaremos o *Diario de Santiago*, en que é constante a súa mención xa desde o número 1, do 1 de xuño de 1808; ou o impreso *Manifiesto sobre la reconquista de Galicia*, de 1809, que vai encabezado polo lema «Á Patria, Religión, y Rey / todo debe ceder». Pódese lembrar tamén o clarificador título de *Los Guerrilleros por la Religión, la Patria y el Rey*, publicación por entregas aparecida na Coruña en 1813.

3 Sobre as características dos pensamentos reaccionario e liberal en Galicia nos seus primeiros anos véxase Barreiro Fernández (1982: 99-161).

folla se lle recortou o pé antes de que fose encartada e, se cadra, antes mesmo de que fose distribuída logo de saír do prelo.

Presupoñendo unha factura galega para a folla de «Un labrador», resulta útil cotexala con outros impresos galegos daqueles anos para tratar así de identificar o responsable material da publicación da peza, atendendo as posibles similitudes ou diferenzas tipográficas e de composición detectadas entre eles⁴. Deste modo, pódese comprobar que os caracteres tipográficos empregados en «Un labrador»⁵ coinciden cos que se manexaban nos obradoiros composteláns de Juan Francisco Montero e de Manuel María de Vila, pero son diferentes dos empregados polos coruñeses Francisco Cándido Pérez Prieto, Juan Chacón e Viuda e Hijas de Riesgo ou polo santiagués Ignacio Aguayo. Ademais, significativamente, entre os impresos analizados só figuran tres obras cos mesmos adornos que en «Un labrador» ocupan o corondel ou espazo vertical entre as dúas columnas de texto; referímonos ao *Diario de Santiago*⁶, impreso alternativamente por Vila e mais por Montero, e a dous folletos saídos do prelo de Montero⁷. Sabemos que Juan Francisco Montero y Frayz, herdeiro dunha importante saga de impresores composteláns, recibiu a titularidade da empresa familiar precisamente no ano 1808 e que a súa oficina foi preferida polos autores absolutistas, entre eles o célebre Freire Castrillón (Odriozola – Barreiro 1992: 217-218). Pola súa parte, de Manuel María de Vila é coñecido que iniciou a súa actividade impresora en Santiago en 1803, e que se estableceu na Coruña nos períodos 1808-1812 e 1820-1823, aproveitando a demanda de traballo ocasionada pola liberdade de imprenta. En 1834 trasladouse definitivamente a Pontevedra, onde se converteu no primeiro impresor da cidade (203-211 e 330-331).

4 Revisamos preto de 30 obras publicadas en Galicia entre 1806 e 1810, dispoñibles no repositorio dixital *Galiciana* <<http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/>> e na *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico* <<http://bvpb.mcu.es/>> (Consulta: agosto de 2015). Para o establecemento do corpus de impresos só tivemos en conta aqueles textos en que figuran claramente a data, o lugar e o responsable da impresión.

5 Fixámonos fundamentalmente no deseño do <y> e do <g> minúsculos e no do <R> maiúsculo, así como no do <N> maiúsculo con ornamentación que encabeza o primeiro verso.

6 Na portada dos números 4 e 6 a 155, de xuño a novembro de 1808.

7 Trátase do *Manifiesto sobre la reconquista de Galicia, y la conducta, operaciones, y planes para ella, del Excelentísimo Señor Conde de Maceda, perfeccionados y aprobados por el Excelentísimo Señor Capitan General Marques de la Romana*, de D. J. P. B. (1809), p. 3, e da *Carta segunda á los fieles, presentada á un prelado con motivo de la publicación de la Bula de la Santa Cruzada*, de Manuel Freyre de Castrillón (1810), p. 22. Con posterioridade a 1810 detectamos eses mesmos adornos na cabeceira dos sete primeiros números da *Estafeta de Santiago* (abril a maio de 1813), saídos da Oficina de Los Dos Amigos, fundada en 1812 por Ventura Rey Romero e Freire Castrillón (Odriozola – Barreiro 1992: 214-215).

O volume facticio en que se integra o exemplar de «Un labrador» formou parte, como se desprende da súa actual signatura na Biblioteca Xeral (RSE), dos fondos bibliográficos da Real Sociedad Económica de Amigos del País da cidade de Santiago, transferidos en depósito á universidade compostelá en 1917⁸. Probablemente se trate dun dos numerosos volumes da colección de impresos reunida polo bibliógrafo e avogado santiagués Manuel Vázquez Acebo, membro destacado daquela corporación (Segade Campoamor 1880: 273). Non advertirmos nel ningún *ex libris* que puidese confirmar esta nosa suposición.

A conxunción das distintas variantes diatópicas presentes no texto apunta a que o seu autor debeu de ser unha persoa familiarizada coas variedades centrais do galego occidental⁹. A selección de *gando* (l. 10) en lugar de *gado* sitúanos nun territorio que se corresponde coa actual provincia da Coruña, quitando os seus extremos setentrional e oriental, con case toda a de Pontevedra, exceptuando o seu recanto suroccidental, e coa faixa occidental da de Ourense. Con esta primeira aproximación casa ben o uso de *cartos* (l. 10), de *catro* (l. 24) e de *gardar* (l. 41), xa que *cuartos*, *cuatro* e *guardar* son variantes propias do galego oriental, do dunha boa parte da provincia de Ourense e do do Baixo Miño. Tamén é congruente co anterior o rexistro do demostrativo invariable *esto* (l. 15), posto que as solucións con /i/ (*isto*, *iso*, *aquilo*) son propias de territorios que o uso das anteriores variantes xa nos fixo descartar: o nordeste da provincia da Coruña, o centro e o sur da de Pontevedra e o extremo suroccidental da Limia Baixa ourensá. Tendo en conta estas restricións, a utilización do meridional *alá* (l. 19) no canto do setentrional *aló* suxire que o autor do romance estaba basicamente instalado nunha variedade falada entre o norte da actual provincia de Pontevedra e o sur da da Coruña, nunha zona, por tanto, que tería Compostela como principal referencia urbana. Con esta localización cadraría tanto o uso de *moytos* (ls. 37, 46) en vez de *muytos* como a preferencia polo SNP *-des* para a P5 verbal (*poñédes*, l. 26; *bolbades*, l. 31; *verédes*, l. 35), mais con espazo para a alternancia con *-is* (*deixareis*, l. 25), como vemos tamén na obra dos composteláns Diego Cernadas e María Francisca de Isla, escritores en galego do século XVIII (cf. Mariño Paz 2014: 267-268). Finalmente, o emprego de *bón* (l. 42) e non de *bo* podería apuntar cara ao extremo oriental desta banda centro-occidental. É obvio que todos estes datos non se deben interpretar de

8 De 1955 a 1963 eses fondos trasladáronse á Biblioteca Pública de Santiago, para regresaren novamente á Biblioteca Universitaria en 1964 (Pardo Gómez 1998: 139).

9 Para a extensión diatópica das variantes de todas estas variables cf. ALGa 1, ALGa 2, ALGa 3 e Fernández Rei (1990).

forma maximalista, pero cremos que tamén é certo que non erramos se dicimos que a súa conxunción invita a pensar, como dixemos, que o autor deste romance estaba familiarizado coas variedades de galego faladas na banda central da Galicia occidental.

Canto á posible identidade deste autor, non contamos a día de hoxe con datos obxectivos que permitan unha atribución certa. Xosé M.^a Álvarez Blázquez anotou nun exemplar da súa edición de «Un labrador» que talvez se tratase de Francisco Piñeiro y Solveira, crego de San Xiao de Arnois (A Estrada), xa que «según Manuel Castro López —*Efemérides galaicas*— publica en Santiago una proclama el 8 de Abril de 1810, para 'levantar la Cruzada'» (Pena 2013: 396, en nota). En efecto, nestas «Efemérides galaicas» de Castro López (1888: 280) indícase que o 4 de abril de 1810 «al presbítero D. Francisco Piñeiro y Solveira encarga la *Junta de Armamento* de Galicia forme, con el nombre de *Cruzada*, una partida de guerrilleros», así como que, catro días despois, «publica en Santiago D. Francisco Piñeiro y Solveira, cura de S. Julian de Arnois, una proclama para levantar la *Cruzada*» (1888: 281). O feito de que a peza de Piñeiro y Solveira se presentase aquí como «proclama» debeu de inducir Álvarez Blázquez a identificala con «Un labrador», xa que, como decontado veremos, así se presentou tamén o romance aos lectores de *Galicia. Revista Universal de este Reino* en 1861. Non obstante, o certo é que se trata de dúas obras diferentes, como se pode comprobar coa lectura dun traballo de Bernardo Barreiro (1881: 53), probable fonte de Castro López, en que se recollen algúns parágrafos da «Proclama de un eclesiástico á todos los que quieran unírsele», título real do impreso de 1810 de Piñeiro y Solveira, que aparece redactado en castelán.

2. As versións de 1861 e 1886

2.1. A versión de *Galicia. Revista Universal de este Reino* (1861)

Animada polo desexo de demostrar a riqueza natural, cultural e artística de Galicia e de meditar sobre as causas do seu atraso no momento en que o novo estado español se estaba empezando a construír desde os principios da homoxeneización administrativa, cultural e lingüística, entre 1860 e 1865 publicouse na Coruña *Galicia. Revista Universal de este Reino* (cf. Saurín de la Iglesia 2000). Unha das liñas máis tenazmente cultivadas por esta publicación foi a da recuperación da historia de Galicia por medio da exhumación de todas aquelas fontes que transmitisen informacións de primeira man sobre ela, de modo que a recompilación e a presentación de textos en galego ou en castelán, producidos desde a Idade Media ata o século XIX,

se revelaron para os seus responsables como tarefas de suma importancia. Nesta liña de traballo, no número 16 da revista (15/05/1861, p. 254) inseriuse unha versión de «Un labrador» que, como se presentaba aos lectores sen sinatura, é de supoñer que era da responsabilidade dos editores da publicación, os irmáns Antonio e Francisco de la Iglesia. Non podemos sinalar con toda a certeza cal deles os dous foi o que se ocupou de dar o romance ao prelo, mais o coñecemento do labor de recolección de poesías en galego que Antonio iniciara na década dos 50 (cf. Saurin de la Iglesia 2003: 105-113) inclínanos a pensar que debeu de ser el o responsable. Con todo, este asunto reclama algunha explicación.

Excluídas as que teñen que ver coa puntuación, co uso de maiúsculas e minúsculas e coa acentuación, que aquí omitimos para non tornar enfadosa a lectura desta pequena contribución, as variantes que esta versión de 1861 presenta respecto do orixinal son as seguintes¹⁰:

Ls. 1-2: *PROCARAMA / NA GUERRA DA INDEPENDENCIA, / POR / UN LABRADOR QUE FOY SARXENTO / ÓS / Soldados do novo alistamento*. L. 3: *No' hay*. L. 7: *vos*. L. 8: *Vagamundo*. L. 13: *Cristianos*. L. 15: *diz' o meu*. L. 17: *Pol a Patria e pol o Rey*. L. 19: *S' eu*. L. 20: *vol o*. L. 23: *vello*. L. 24: *catro aturuxos*. L. 25: *deixarés*. L. 26: *Se*. L. 27: *Ide*. L. 28: *vos*. L. 31: *Salirán... volvades*. L. 32: *traervos*. L. 33: *gaitas*. L. 34: *Todal as*. L. 36: *Todal as Vellas*. L. 37: *darvos moitos bicos*. L. 40: *val*. L. 41: *gardal a*. L. 42: *coma*. L. 43: *no'haberá*. L. 46: *moitos*. L. 47: *vantaxes*. L. 48: *proveito... escuso*.

Obsérvese que, ademais de inserir o rótulo presentatorio «PROCARAMA / NA GUERRA DA INDEPENDENCIA, / POR», o editor practicou nesta versión correccións que non se circunscribiron ao plano gráfico, senón que atinxiron tamén outros ámbitos¹¹ e mesmo chegaron a unha intervención tan pesada como a de substituír *estornudos* por *aturuxos* (l. 24). No entanto, non se observa nela un tipo de actuación gráfica que, como é ben sabido, Antonio de la Iglesia exerceu adoito como editor polo menos xa no *Album de la Caridad* (1862): o cambio da representación fonoloxicista do fonema /j/ (só con <x>) pola representación etimoloxicista e historicista que reclamaba o emprego de <g>, <j> e <x> e que esixiría pasar *SARXENTO* (l. 1) para

10 Os números de liña correspóndense cos da versión orixinal que transcribimos na epígrafe 1.

11 Dadas as limitacións de espazo que debemos respectar, só faremos aquí mención explícita das relacionadas coa morfoloxía verbal: *deixareis* por *deixarés* (l. 25), *Salderán* por *Salirán* (l. 31), *vale* por *val* (l. 40) e *habrá* por *haberá* (l. 43). Dá a sensación de que o responsable tratou de evitar aquelas variantes que, acertadamente ou non, considerou castelanzantes.

SARGENTO, *xugo* (l. 6) para *jugo*, *xunto* (l. 10) para *junto*, *xuro* (l. 20) para *juro*, *xá* (ls. 23, 43) para *já*, *axude* (l. 28) para *ajude*, *sexa* (l. 45) para *seja* e *ventaxas* (l. 47) para *ventajas* ou *vantages*. Ora ben, o certo é que, se don Antonio acabaría por converterse non moito despois nun dos máis enérxicos valedores do criterio etimoloxicista para a representación de /j/¹², no número 14 (15/04/1861, pp. 211-216) de *Galicia. Revista Universal de este Reino*, só un mes antes de que se dese ao prelo «Un labrador», aínda asinou como *Antón da Igrexa* un longo poema titulado «O Mayo» en que facía uso exclusivo de <x> coa devandita función. Por tanto, é obvio que esta particularidade non permite en absoluto negarlle ao colector de *El idioma gallego* a responsabilidade desta versión do romance da francesada.

Así e todo, recoñecemos que, como no fondo Irmáns de la Iglesia depositado na Real Academia Galega parece non conservarse nin impreso nin manuscrito de «Un labrador», non estamos en condicións de resolver definitivamente este problema. Obviamente, de habelo poderíamos comprobar se a letra que nel se observase se correspondería en efecto coa de Antonio. Tampouco nos parece definitivo que na versión de 1886, debida a el con certeza, se volvese á lección orixinal nos casos de *estornudos* (l. 24), *Salirán* (l. 31), *val* (l. 40) e *ventaxas* (l. 47, aquí co cambio gráfico de *ventajas*), pois isto podería obedecer a unha simple mudanza de criterio persoal madurada co paso dos anos. De todas as formas, insistimos en que tanto o feito de que desde a década de 1850 se viñera dedicando a recompilar textos poéticos en galego coma o de que só un mes antes de aparecer «Un labrador» aplicase o criterio fonoloxicista para a representación de /j/ no poema «O Mayo» inclínannos a pensar que é moi probable que fose Antonio de la Iglesia o responsable da versión do romance da francesada de 1861.

2.2. A versión de *El idioma gallego. Su antigüedad y vida* (1886)

A recolleita de textos galegos en que don Antonio se embarcara desde os anos cincuenta, a biblioteca galega que desde entón empezara a proxectar, culminou en 1886 nesta magna colección destinada a demostrar a antigüidade e a nobreza da lingua galega (cf. Saurin de la Iglesia 2003: 105-113). No seu primeiro volume incluíu o seu autor a arenga ao alistamento contra os franceses como un texto anónimo que el

12 Con idade xa avanzada, aos 68 anos, don Antonio publicou unha humorística profesión de fe etimoloxicista en forma de romance e baixo o título de «Ortografía gallega» (*Galicia Humorística*, I, 10 (30/05/1888), pp. 305-307; I, 11 (15/06/1888), pp. 337-339; II, 1 (15/07/1888), pp. 13-15).

databa en 1808, mais sen dicir nada nin sobre a imprenta que o producira nin sobre a cidade onde vira a luz (A. de la Iglesia 1886: I, 205-207).

Excluídas as que gardan relación coa puntuación, co uso de maiúsculas e minúsculas e coa acentuación, as variantes que esta versión presenta respecto do orixinal son as seguintes:

L. 1: *FOI SARGENTO*. L. 2: *NOVO*. L. 3: *No' hai*. L. 6: *jugo*. L. 7: *vos*. L. 10: *junto*.
L. 17: *Pol-a... Rei*. L. 20: *vol-o juro*. L. 22: *moi*. L. 23: *ja... vello*. L. 25: *deixarès*. L.
27: *Ide*. L. 28: *vos ajude*. L. 30: *moi*. L. 31: *volvades*. L. 32: *traervos*. L. 33: *gaitas*. L.
34: *Todal-as*. L. 36: *Todal-as Véllas*. L. 37: *darvos moitos bicos*. L. 43: *Ja no haberá*. L.
45: *seja*. L. 46: *moitos*. L. 47: *ventajas*. L. 48: *proveito*.

Xunto a intervencións compartidas total ou parcialmente coas visibles na versión de 1861 (representación de /i/ e de /b/, uso do apóstrofo, as correccións de *deixareis* por *deixarès*, l. 25, e de *habrá* por *haberá*, l. 43, etc.), aprécianse nesta de 1886 algunhas decisións que tendían a retrotraer a peza á súa versión orixinal (recuperación do dígrafo culto de *Christianos*, l. 13, e do <x> etimolóxico de *excuso*, l. 48; restitución do artigo histórico *el* ante *Rei*, l. 17; mantemento de *estornudos*, l. 24, de *Salderán*, l. 31, de *vale*, l. 40 e de *ventajas*, l. 47, con <j>; etc.) e tamén, finalmente, dúas intervencións gráficas que non se acometeran na publicación de *Galicia. Revista Universal de este Reino*: a substitución de <y> posnuclear final de palabra por <i> (*FOI*, l. 1; *hai*, l. 3; *Rei*, l. 17; *moi*, ls. 22, 30) e a de <x> por <g> ou por <j> para a representación gráfica de /ʃ/, salvo no caso de *deixarès* (l. 25), etimolóxica e historicamente xustificado (*SARGENTO*, l. 1; *jugo*, l. 6; *junto*, l. 10; *juro*, l. 20; *ja*, ls. 23, 43; *ajude*, l. 28; *seja*, l. 45; *ventajas*, l. 47). Sen dúbida, foi o convencemento etimoloxicista o que inspirou non só as correccións relacionadas coa escritura de /ʃ/, senón tamén o respecto do *Christianos* e do *excuso* do orixinal. O coñecemento do galego medieval e do moderno que tras moitos anos de investigación alcanzara don Antonio foi con certeza o que o moveu a conservar o artigo *el* ante *Rei* e cremos que deberon de ser certos escrúpulos ante un excesivo intervencionismo os que o moverían a conservar *estornudos*, *ventajas*, *Salderán* e *vale*. Finalmente, cómpre recoñecer que o uso de <-i> en posición posnuclear final de palabra (*FOI*, *Rei*...) foi unha práctica que nos seus escritos competiu durante moito tempo co emprego de <-y>.

En conxunto, pois, cremos que a versión de *El idioma gallego* se encontra máis próxima á orixinal ca a de 1861 en aspectos gráficos, morfolóxicos e léxicos importantes. Hai nela, con todo, non poucas intervencións, e entre elas unha, a inspirada polo celo «antiequista», que deixou nela o inequívoco selo persoal de Antonio de la Iglesia.

Bibliografía

- ALGa 1: Instituto da Lingua Galega (1990), *Atlas lingüístico galego*. Vol. 1: *Morfoloxía verbal*, 2 vols., A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- ALGa 2: Instituto da Lingua Galega (1995), *Atlas lingüístico galego*. Vol. 2: *Morfoloxía non verbal*, 2 vols., A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- ALGa 3: Instituto da Lingua Galega (1999), *Atlas lingüístico galego*. Vol. 3: *Fonética*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Barreiro, B. (1881), «Archivo de la Inquisición de Galicia. Apuntes sobre bibliografía y lectura prohibida desde 1800 á 1819», *La Ilustración Gallega y Asturiana. Revista Decenal Ilustrada*, tomo III, 1, p. 8; 3, pp. 26-27; 4, pp. 39-40; 5, p. 53; 21, pp. 242-243; 22, pp. 254-255.
- Barreiro Fernández, X. R. (1982), *Liberales y Absolutistas en Galicia (1808-1833)*, Vigo: Xerais.
- Carballo Calero, R. (1975), *Historia da literatura galega contemporánea*, 2ª ed., Vigo: Galaxia.
- Castro López, M. (1888), «Efemérides galaicas», *Galicia. Revista Regional* 6, ano II, pp. 279-282.
- Fernández Rei, F. (1990), *Dialectoloxía da lingua galega*, Vigo: Xerais.
- Iglesia, A. de la (1886), *El idioma gallego. Su antigüedad y vida*, 3 vols., A Coruña: Latorre y Martínez.
- Mariño Paz, R. (2014), «Traxectoria histórica dos resultados galegos do sufixo número-personal latino *-tis*», in L. Eirín García – X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*. Monografía 9 da *Revista Galega de Filoloxía*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 257-290.
- Mariño Paz, R. – D. Suárez Vázquez (2012), «Novos textos e primeiras edicións de textos do Prerrexurdimento ata o de agora esquecidos ou ignorados», in R. Mariño Paz (ed.), *Papés d'emprenta condenada (II). Lingua galega e comunicación nos inicios da Idade Contemporánea*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega – Instituto da Lingua Galega, pp. 429-512.
- Odriozola, A. – X. R. Barreiro (1992), *Historia de la imprenta en Galicia*, A Coruña: Biblioteca Gallega.
- Pardo Gómez, M.^a V. (1998), *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pena, X. R. (2013), *Historia da Literatura Galega I. Das orixes a 1853*, Vigo: Xerais.
- Saurín de la Iglesia, M. R. (2000), «Una epifanía de la patria: “Galicia. Revista Universal de este Reino” (1860-65)», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 47, 113, pp. 139-176.
- Saurín de la Iglesia, M. R. (2003), *Antonio, Francisco y Benigno de la Iglesia. Una biografía intelectual*, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento».
- Segade Campoamor, R. (1880), «La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago», *Revista de Galicia* 17, pp. 271-274.

UN LABRADOR QUE FOY SARXENTO

Á OS SOLDADOS DO NOBO ALISTAMENTO

No hay mozos, que relembrarse,
Para sacudir en duro,
Das Mulleres, nin dos fillos,
Nin menos, dos Bois do xugo.

Librenos Dios, que bos pille
Ó Demo do Bagamundo,
Que rapa vidas, facendas,
Gando, é Cartos, todo xunto.

Ó piór do conto, mociños,
É, que de Francea, ó Verdugo,
En vez de Christianos, quere
Facérnos á todos, Turcos.

Por esto diz, ó meu Cura,
Todos apreten, ós puños,
Pola Patria, é por el Rey,
É morrer por Dios, con gusto.

Si eu fóra alá, meus queridos,
Por esta Cruz ✕ bo lo xuro,
Con mil cabezas francesas,
Había de vir, moy rufo.

Esto con ser xá, tan bello;
Mais vos, con catro estornudos,
Non deixareis, un Gabacho,
Si poñedes ben, os puntos.

25
Yde á Guerra, meus Garridos,
Dios bos axude, meus rulos,
É aquel Patron das Españas,
Que ten, ó pelo moy rubio.

Salderán, cando bolbades,
Para traerbos, en trunfo,
Con gaytas, é con Ferreñas,
Todas ás mozas de rumbo.

Verédes, como se botan,
Todas ás Bellas de bruzos,
Para darbos moytos vicos,
Por pés, por pernas, é muslos.

Cada Escarapela, vosa.
Dirán que vale un Escudo,
É para gardar á Casa,
Tanto como un bón trabuco.

Xá nó habrá Casamento,
Nás Aldeas de este Mundo,
Que non sexa para ó Mozo,
Que gastou moytos cartuchos.

Estas, con outras ventaxas,
De honra, é proveyto, que excuso
Nomealas, vos trahe, Amigos
Sacar á Patria de apuros.

El «intermezzo» en las lenguas

ROSA M^a MEDINA GRANDA
Universidad de Oviedo – Università d'Uviéu

A Mercedes Brea, por TODO

Introducción

El objeto de esta breve reflexión es doble y *entrelazado*. En primer lugar, apoyándonos en el concepto del *intermezzo instrumental* como material de conexión musical, reflexionaremos brevemente sobre las relaciones entre la música y el lenguaje, destacando las ventajas de este tipo de reflexión interdisciplinar. En segundo lugar, tomaremos en consideración la transversalidad, el *entre*, y lo que nos descubre este modo *rizomático* de investigar las lenguas y otras realidades, y cuyo fundamento se encuentra en la teoría del *rizoma* (G. Deleuze – F. Guattari 1977).

1. Relaciones entre música y lenguaje

La última vez que impartimos la asignatura «La “intercomprensión” en el ámbito románico»¹, terminamos recordando muy brevemente a los alumnos la relación entre la música y el lenguaje. Llegamos a ello tras analizar los marcadores discursivos

1 Esta asignatura se oferta habitualmente, como optativa, en el *Máster Universitario internacional en Lengua española y Lingüística* de la Universidad de Oviedo.

en el ámbito románico, en el chino mandarín y en la lengua de los signos; los marcadores del discurso y el uso de la prosodia; y las partículas modales y la función emotiva.

Así el discurso, la prosodia —muy particularmente la prosodia basada en el uso, que también fue abordada desde el Proyecto PRESSEA por otra profesora invitada al Máster²— y la emoción resultaron ser tres potentes activadores de una inevitable, nos atrevemos a decir, reflexión sobre la música y el lenguaje. Para facilitar esta reflexión les ofrecimos a los estudiantes, como lectura, algunos fragmentos del libro *Viva Voce* de M. Banniard (1992: 521-523), que trata, como es sabido, de la comunicación escrita y oral del siglo IV al IX en el Occidente latino. En esta obra el autor propone un esquema de tipología contrastiva latín / romance, partiendo del nombre y el grupo nominal, del verbo y sus formas, y de la sintaxis. El propio Banniard, estudioso de la comunicación, del cambio lingüístico y de la intercomprensión en el Occidente latino en el periodo de emergencia de las lenguas romances, considera este esquema muy selectivo, y señala que habría que elaborar ampliamente, y como suplemento, un análisis del ritmo del enunciado, o lo que es lo mismo, del *fraseo*. Este término, tomado prestado de la crítica musical, designaría precisamente una serie de cuestiones que escapan en parte a las categorías lingüísticas puras, pero que constituyen el alma / la esencia de una lengua: la entonación, la elección de palabras, el orden de la enunciación de estas palabras, el empleo de signos acústicos no gramaticales, etc. Para Banniard, todo estudio de lingüística diacrónica debería partir de una tipología de este tipo. Sin duda, es ésta una brillante idea, pero que aún está, que nosotros sepamos, por desarrollar.

La segunda lectura propuesta a nuestros alumnos fue, esta vez, un capítulo del libro: *Los Neardentales cantaban rap. Orígenes de la música y el lenguaje*, cuyo autor, S. Mithen (2007), Catedrático de Arqueología de la Universidad de Reading (U.K.) y estudioso de la evolución humana y de la arqueología cognitiva y computacional, se suma a la estela de estudiosos como J-J. Rousseau, O. Jespersen y J. Blacking, y señala que la música es una característica inherente al ser humano y universal. Para Mithen, la música y el lenguaje son universales pero culturalmente diversos. Aunque el concepto de *música* puede variar (Mithen 2007: 25), todas las culturas poseen cantos y danzas, y emplean alguna clase de repetición y variaciones internas en sus expresiones musicales; todas utilizan estructuras rítmicas basadas en distinciones entre la extensión de las notas y los acentos dinámicos. Otra forma de universalidad es la que se encuentra entre las personas: con la excepción de aquellos que padecen deficiencias

2 Se trata de un proyecto para el estudio sociolingüístico del español de España y de América. Su web, con fecha 02/05/2016, puede consultarse en la bibliografía de este trabajo.

cognitivas, todo el mundo posee la capacidad de adquirir el lenguaje y nace con un reconocimiento innato de la música. La universalidad de la música resulta más polémica que la del lenguaje, tal vez, porque solemos hacer más hincapié en la producción que en la escucha, y porque son muchas más las personas individuales que afirman ser *amusicales*. Pero la música está a nuestro alrededor: la oímos mientras comemos e intentamos charlar en los restaurantes y salas de espera de los aeropuertos; suena durante todo el día en miles de emisoras de radio; de hecho, son pocas las ocasiones en las que no hay alguien que intente llenar los momentos de posible silencio mediante la música.

Aunque tanto el lenguaje como la música se hallan en todas las sociedades y comparten algunas características comunes que enseguida veremos, la historia de su estudio ha estado dominada en gran medida por los intentos de documentar y explicar sus diferencias, no sus semejanzas. Hoy en día se hablan en el mundo más de seis mil lenguas. Sin embargo, es probable que el número de músicas del mundo sea todavía mayor y exhiba una diversidad aún más considerable.

Paralelamente a la existencia de lenguas como el inglés, el chino o el árabe, se encuentran el *jazz*, los cantos de los indios pies negros o los cantos tibetanos. Al igual que las lenguas, las músicas poseen límites estilísticos, geográficos y sociales. Pueden agruparse en familias; podemos trazar su ascendencia, estudiar sus fusiones y contemplar su desarrollo. Tanto la diversidad como la existencia de modelos en las lenguas y las músicas surgen durante los procesos de transmisión cultural, de una generación a la siguiente, de una sociedad a otra.

Hay, sin embargo, un contraste entre las músicas y las lenguas, con respecto al grado en el que pueden traducirse de una forma cultural a otra. Si escuchamos a alguien que habla una lengua de una familia lingüística diferente a la nuestra y que desconocemos, apenas podremos comprender qué dice o qué habla. A partir del gesto, la expresión facial o la entonación, sin embargo, quizá nos hagamos una idea sobre el estado de ánimo del hablante; pero no tendremos claves para comprender el sentido de las frases. No obstante, si podemos disponer de un traductor, este podrá darnos en nuestra lengua el significado de esas expresiones misteriosas, a pesar del riesgo de que se pierdan ciertas sutilezas de lo dicho durante el acto de la traducción.

El caso de la música es diferente. Carece además de sentido intentar traducir la música empleada por una cultura a la música de otra, y no hay razón para intentarlo. La música puede trascender el tiempo y la cultura (Mithen 2007: 28). La música que emocionaba a los coetáneos de Mozart o de Beethoven sigue siendo emocionante para muchos que ya no compartimos su cultura. Las primeras canciones de los Beatles

siguen siendo emocionantes, a pesar de que el grupo ya no exista desde hace tiempo. No se puede afirmar que nuestra recepción de la música sea igual que la que ocurre entre sus intérpretes. De hecho ni siquiera los miembros de una sola comunidad reciben su propia música de un modo único y compartido por todos ellos. Sin embargo, parece que existen algunas posibilidades de *comunicación intercultural*. Probablemente la explicación de este fenómeno estribe en que, en el nivel de las estructuras profundas de la música, existen elementos que son comunes a la *psique* humana en general, por mucho que no siempre aparezcan en las estructuras superficiales.

La transmisión cultural de una lengua específica de una generación a otra ocurre *al parecer* por mediación de una adquisición pasiva en la infancia: los niños escuchan y así aprenden (Mithen 2007: 30). Matizamos *al parecer*, porque no es menos cierto que los niños necesitan practicar: precisan de las *interacciones verbales* para desarrollar adecuadamente su competencia lingüística. Aunque los niños adquieren el conocimiento de las tradiciones musicales de una forma parecida, podría pensarse que la experiencia musical es mucho más difícil de adquirir, como sabrán seguramente todos aquellos que han / hemos recibido en los Conservatorios durante años lecciones de piano, violín o canto. Sin embargo, por nuestra parte, debemos proceder con cautela, pues nuestra percepción está dominada por la Cultura Occidental moderna.

En las sociedades y culturas tradicionales, las canciones se hallan presentes en la vida diaria de un modo mucho más generalizado, y, por tanto, la adquisición infantil del conocimiento musical puede resultar mucho más sencilla de lo que es en la sociedad occidental. De hecho, si centráramos nuestra atención en la escucha y en los cantos y bailes informales, en tal caso el desarrollo de la musicalidad podría parecer tan natural como el del lenguaje.

Llegados a este punto, nos permitimos ya recordar, siguiendo una vez más a Mithen (2007: 31-35), las propiedades comunes de la música y el lenguaje. Éstas son: estructura jerárquica, recursividad y ritmo. Veamos esto.

Tanto el lenguaje como la música poseen una *estructura jerárquica*, integrada por elementos acústicos (palabras o sonidos), que se combinan para formar expresiones (oraciones o melodías) que, a su vez, podemos combinar para dar origen a enunciados lingüísticos o musicales. Los dos sistemas, por tanto, pueden describirse como sistemas combinatorios. La forma en que se realizan estas combinaciones nos conduce con frecuencia a la *recursividad*: se integra una frase lingüística o musical dentro de una frase de tipo similar (por ejemplo, una cláusula dentro de otra). Esto permite que, a partir de un conjunto finito de elementos, seamos capaces de crear una diversidad potencialmente infinita de expresiones. En su momento, M. Hauser, N. Chomsky y

T. Fitch, concluían en *Science*, que la recursividad era el único atributo del lenguaje que carece por completo de paralelismos con los sistemas de comunicación animal. Pero estos autores no tuvieron en cuenta que la recursividad era también característica esencial de la música.

A la inversa, suele decirse del ritmo que es una característica esencial de la música; pero apenas se le concede significación a la naturaleza rítmica del uso lingüístico. Sin embargo, tanto la música como el lenguaje poseen la cualidad del *fraseo expresivo* (Mithen 2007: 42). Tomar esto en consideración supone tener en cuenta el modo en que las propiedades acústicas, tanto de las oraciones como de las frases musicales, pueden modelarse para transmitir emociones o para hacer hincapié en determinados momentos. Se puede aplicar tanto a un conjunto de frases y expresiones como a partes selectas. El término *prosodia* alude a la naturaleza rítmica y melódica de las expresiones habladas. Cuando la prosodia es intensa, el habla suena muy musical. Así, la prosodia desempeña una función clave en el lenguaje que dirigimos a los niños; de hecho, las frases que dedicamos a los bebés parecen estar más próximas a la música que al lenguaje.

En los últimos tiempos, el estudio de la prosodia se ha vuelto imprescindible para el estudio de las lenguas. Algunos investigadores, por ejemplo E. Santamaría Busto (2007: 1239), entre otros, señalan que si queremos mejorar la competencia lingüística de un estudiante extranjero con el fin de acercarla a la de un nativo, es decir, si intentamos mejorar su *interlengua*, lo lógico sería incidir en su *interprosodia* para lograr el mismo objetivo. La prosodia, como es sabido, es uno de los campos más difíciles, importantes y comprometedores para la transmisión del mensaje y, por lo tanto, uno de los que tiene mayores posibilidades de incidir en el éxito de la comunicación del estudiante. A éste no le servirá de mucho tener un buen conocimiento de gramática, una perfecta preparación sociocultural o un amplio dominio del vocabulario, si después no sabe hacerse entender o no comprende lo que un nativo le dice.

A veces los estudiantes se quejan de que los nativos hablamos demasiado rápido. Si les pedimos que nos describan esto, nos dirán que el castellano es parecido a un *continuum* de sonidos o a una cadena de palabras. Sin saberlo, están así describiendo *el fenómeno del enlace*, típico del castellano y de las lenguas romances, muy frecuente además en registros informales. Desde el punto de vista de la realización, el enlace responde a una tendencia del idioma que evita la separación fonética de vocales sucesivas (por ejemplo, ‘coche azul’, ‘leche entera’) o de vocales seguidas de consonantes entre palabras diferentes, por medio de la unión de unas con otras. Este fenómeno es especialmente difícil para los estudiantes, bien porque en sus lenguas no es frecuente (casos

del inglés y demás lenguas germánicas, donde hay más consonantes contiguas que vocales y realizaciones diferentes a través de golpes de glotis), bien porque, aunque exista en sus lenguas, no son conscientes de ello y por *ende* no han reflexionado al respecto.

Para solucionar los problemas que presenta la falta de competencia prosódica, y muy particularmente los relacionados con el enlace y el ritmo, se apuesta en los últimos tiempos por: 1) memorizar un poema o parte del mismo. La entonación versal suele presentar un ritmo dotado de un tono más enérgico que la prosa. 2) Hacer división de palabras y grupos fónicos en poemas o letras de canciones que se presentan en prosa y sin signos ortográficos. Compararlas después con el modelo y señalar los enlaces que se realicen, etc. En definitiva, cada vez son más los investigadores que se decantan por ir de lo suprasegmental a lo segmental, ya que con frecuencia el acento extranjero está frecuentemente marcado por los patrones prosódicos de la lengua de partida del estudiante. Se apuesta así por ir de la percepción a la producción, de manera que el estudiante tenga tiempo de advertir el funcionamiento fónico de una nueva lengua. Este tipo de movimientos resultan de especial relevancia para la *intercomprensión románica*, método de aprendizaje simultáneo de lenguas emparentadas, en el que el esfuerzo se concentra en las habilidades receptivas (leer y comprender), mientras que las productivas (hablar y escribir) permanecen inicialmente en un plano secundario (Medina Granda 2015: 545). Los trabajos realizados desde la tradición geolingüística (proyecto AMPER: Atlas Multimedia de la Prosodia en el Espacio Románico; el Atlas Interactivo de la Entonación del Español [ATLES]; el grupo VA.LES.CO: valencia-español coloquial; el Corpus Oral del Español de México [COEM], a los que se ha unido el proyecto aquí ya referido: Prosodia Basada en el Uso [PRESEEA])³, se están haciendo ya imprescindibles para abordar la práctica de la *intercomprensión* romance.

Tanto el ritmo como los enlaces y la melodía son propiedades asimismo de la música, de ahí que no sea de extrañar que, conscientes ya del papel esencial de la prosodia, se estudien asimismo la musicalidad y el lenguaje, y su relación e implicaciones en la adquisición de una segunda lengua⁴. Al fin y al cabo, la música y el lenguaje se configuran como medios de comunicación, de expresión, de aprehensión y de ser.

3 A fecha de 05/02/2016, las webs que recogen los contenidos de estas investigaciones geolingüísticas son: Proyecto AMPER http://stel.ub.edu/labfon/ampere/cast/amperespana_presentacion.html; proyecto ATLES <http://prosodia.upf.edu/atlasentonacion/>; grupo VA.LES.CO <http://www.valesco.es/>; COEM <http://lef.colmex.mx/index.php/investigaciones/corpus-oral-del-espanol-de-mexico>.

4 Sirva de muestra el TFM de S. M. Abello Camacho - R. A. Ramos de la Hoz, realizado en la Facultad de Comunicación y Lenguaje, de la Universidad Javeriana de Bogotá, en 2009.

Lo musical deviene un puente para conocer algo más sobre el lenguaje. Experimentar la música y el lenguaje nos permite conectarnos con el mundo, evocar emociones y hasta encontrar en eso que escuchamos y expresamos un reflejo de lo que somos o vivimos. La relación entre música y lenguaje es observable desde la dimensión cognitivo-afectiva. Esta aproximación cognitiva coincide de nuevo con la que se emplea en la *intercomprensión* románica, de ahí que finalmente nosotros propongamos para la práctica de este método de aprendizaje simultáneo de lenguas de la misma familia el empleo asimismo de la música. Música y cognición serían así, en nuestra opinión, dos eslabones necesarios dentro de una cadena *transdisciplinaria* que nos ayudaría a entender cada vez más el lenguaje humano, mediante el descubrimiento de estos mundos aparentemente *intermedios*, que de ser abordados desde el principio, facilitarían la comprensión y la lectura en una lengua extranjera.

Los argumentos en favor del estudio de la musicalidad y el lenguaje son asimismo *transdisciplinarios*:

- **NEUROLÓGICO**: la musicalidad y el lenguaje comparten algunas regiones cerebrales. Parfraseo: hay una coincidencia entre las partes del cerebro que procesan aspectos como ritmo y timbre.
- **Neurofisiológico**: existe una similitud en el funcionamiento y procesamiento de la información musical y lingüística en el cerebro. Parfraseo: hay mecanismos compartidos por la música y el lenguaje en cuanto al procesamiento. Hay un mecanismo de aprendizaje de patrones. De igual manera se han hallado similitudes en el procesamiento neural, lingüístico y musical, puesto que ambos hacen uso del área de Broca.
- **Neurolingüístico**: la musicalidad y el lenguaje presentan una sintaxis y una gramática y, también, una forma similar de procesarlas. Parfraseo: se reconocen las 'equivocaciones' en la sintaxis musical y en la sintaxis lingüística de una misma forma.
- **EVOLUTIVO Y DEL APRENDIZAJE**: el lenguaje y la musicalidad comparten una misma ruta evolutiva basada en un principio de comunicación. El lenguaje y la musicalidad comparten capacidades de aprendizaje. Durante el desarrollo evolutivo del ser humano, la musicalidad y el lenguaje coinciden en ciertos patrones como ritmo, entonación, acentuación y fraseo.
- **PSICOLÓGICO-AFECTIVO**: la música evoca ciertas emociones gracias a los reflejos que genera en el cerebro y en la memoria episódica. La musi-

calidad en los padres hacia los niños estimula el aprendizaje de palabras. Los niños aprenden las palabras repetidas que escuchan en las canciones y melodías que sus padres emiten.

- *FONOLÓGICO*: la musicalidad y el lenguaje tienen un área común que es el sonido, dentro de ésta se dan las notas en la música, y los fonemas en el caso del lenguaje. Una de las semejanzas entre la música y el lenguaje (en su forma oral), es que ambos son generados a partir de una serie de sonidos según su caso. En el lenguaje lo conocemos como fonemas, y en la música como notas (Abello Camacho y Ramos de la Hoz, 2009: 137-143).

2. El rizoma, el *intermezzo* y las lenguas

Ha llegado el momento de poner fin a esta reflexión y de explicar por qué hemos hablado de *intermezzo* en las lenguas. El término *intermezzo*, perteneciente al campo semántico de la música, es, en el sentido más general, una composición que encaja *entre* otras entidades musicales o dramáticas, como los actos de una obra o movimientos de una obra musical más grande. En la historia de la música, el término ha tenido varios usos diferentes, que se pueden dividir en dos: la ópera *intermezzo* y el *intermezzo* instrumental. Nos interesa este último, que en el siglo XIX adquirió otro significado, a saber, el de una pieza instrumental que era o bien un movimiento *entre* los otros dos de una obra Mayor, o una pieza de carácter que podría valerse por sí misma. Estos *intermezzi* muestran una amplia variación de estilo y función. Entre sus funciones nos interesa, como ya hemos señalado en la introducción de este trabajo, la de servir de material de conexión musical.

En nuestra opinión, la prosodia y la musicalidad podrían tener un valor equivalente a los *intermezzi* instrumentales: en primera instancia, lo tendrían como piezas que se desarrollarían entre obras mayores, como la gramática en general, y en segunda instancia, como piezas que, habida cuenta del alto valor comunicativo que aportarían, se convertirían, en ocasiones, en piezas de carácter, que podrían valerse por sí mismas. Prosodia y Musicalidad dejarían así de tener un papel secundario en la investigación sobre el lenguaje, y pasarían a la categoría de piezas también de gran relevancia en el gran engranaje que constituye la arquitectura de las lenguas, tanto en el plano material como en el cognitivo-emocional. Así las cosas, quizás sería ya el momento de, siguiendo a Deleuze y Guattari (1977: 29), «derribar la ontología, destituir el fundamento, anular fin y comienzo» en el estudio del lenguaje humano tan unido a

la emoción y a la musicalidad, para poner de manifiesto la necesidad de estudiarlo en «sentido rizomático», es decir, moviéndose entre las cosas e instaurando una lógica del Y. «Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*». El asumir un sentido rizomático supondría analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros, de ahí que un método tipo rizoma no cese de conectar heterogeneidades, por ejemplo eslabones semióticos. La lengua sería así, «según la fórmula de Weinrich, “una realidad esencialmente heterogénea”» (Deleuze – Guattari 1977: 13), de ahí la necesidad de abordar su estudio de una forma más natural, menos rígida y jerárquica, menos dicotómica y menos arbórea. La música no ha cesado de ser rizoma «aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o la arborifican» (Deleuze – Guattari 1977: 17). Quizás sea ya el momento de abrir los puntos muertos sobre el *mapa*, desde el que observaríamos al lenguaje, y abrirlos así a posibles *líneas de fuga*, «que permitan fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones». En definitiva, probablemente sea necesario ser rizomorfo ya en la lingüística, es decir:

producir tallos y filamentos que parecen raíces, o, todavía mejor, que se conectan entre ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso«, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma.» (Deleuze – Guattari 1977: 20).

Bibliografía

- Abello Camacho, S. M. – R. A. Ramos de la Hoz (2009), *Lenguaje y Musicalidad: su relación y sus implicaciones en la adquisición de una segunda lengua. Una mirada a los procesos cognitivos y psico-afectivos*, TFM dirigido por N. González Romero y realizado en la Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguas Modernas, Bogotá (acceso en línea: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis254.pdf>). (fecha de consulta 12/12/2015)
- Banniard, M. (1992), *Viva Voce. Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*, Paris: Institut des Études Augustiniennes.
- Deleuze, G. – F. Guattari (1977), *Rizoma: introducción*, Valencia: Pre-Textos.

- Medina Granda, R. M. (2015), «La “intercomprensión románica”: una aproximación comunicativa y cognitiva», in *Studium grammaticae: homenaje al profesor José A. Martínez*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 545-559.
- Mithen, S. (2007), *Los Neardentales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*, Barcelona: Crítica.
- Santamaría Busto, E. (2007), «Enseñar prosodia en el aula: reflexiones y propuestas», in *Las destrezas orales en la enseñanza del español L2-LE: XVII Congreso Internacional de la Asociación del Español como lengua extranjera (ASELE) (Logroño 27-30 de septiembre de 2006)* (coord. por E. Balmaseda Maestu), Logroño: Universidad de la Rioja, vol. 2, pp. 1237-1250 (acceso en línea: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/17/17_1237.pdf) (fecha de consulta 12/12/2015).

WEBS DE PROYECTOS DE GEOLINGÜÍSTICA (fecha de consulta 02/01/2016):

AMPER: http://stel.ub.edu/labfon/amper/cast/index_internacional.html

ATLES: <http://prosodia.upf.edu/atlasentonacion/>

COEM: <http://lef.colmex.mx/index.php/investigaciones/corpus-oral-del-espanol-de-mexico>

PRESSEA: <http://presea.linguas.net/Portals/0/An%C3%A1lisis%20de%20la%20prosodia.%20Propuesta%20y%20convocatoria.pdf>

VA.LES.CO: <http://www.valesco.es/>

Marcabru, Onorio *Augustodunensis* e le sculture di Moissac (per le fonti e la datazione di BEdT 293,040)

MARIA LUISA MENEGHETTI

Università di Milano

Com'è noto a tutti gli specialisti, la poesia dei trovatori è molto spesso di difficile datazione, per la scarsa presenza di allusioni a personaggi o avvenimenti alla cui cronologia i diversi componimenti risultino ancorabili. In qualche caso, però, considerazioni di altro ordine (metrico, tematico-formale, contenutistico) possono essere chiamate in campo per arrivare a conclusioni soddisfacenti, e utili ad illuminare non solo il singolo testo, ma —talora almeno— una fase, spesso importante, dell'esperienza poetica del suo autore. Il caso che vorrei proporre qui all'attenzione degli studiosi di lirica medievale romanza, e, prima fra tutti, all'attenzione dell'amica e collega che stiamo festeggiando, riguarda *Pos mos coratges esclarzis*, componimento marcabruniano a forte caratura satirico-moralistica, testimoniato da cinque manoscritti (due dei quali recano peraltro un'attribuzione, manifestamente erranea, a Bernart de Ventadorn) e all'apparenza privo, appunto, di qualsiasi elemento oggettivo che ne renda agevole una localizzazione e una collocazione cronologica.

Il *vers* si caratterizza per due tratti particolari, che hanno suscitato e suscitano tutt'ora discussione. In primo luogo, esso presenta una varietà metrica piuttosto stupefacente, anche tenendo conto del fatto che, presso i trovatori più arcaici, le imperfezioni prosodiche sono tutt'altro che rare, al punto che c'è stato chi ha pensato che si trattasse di un testo composito, frutto dell'unione, poco più che fortuita, di due

tronconi differenti¹. Lungo le sue sette strofe (più una *tornada*), il testo organizza infatti gli *octosyllabes* maschili sulla base di quattro diverse combinazioni di rime: le due prime *coblas* presentano uno schema di tipo ababccd, ma con assonanza (-is/-itz) tra i vv. 1, 3 e 7; la terza e la quarta *cobla* presentano uno schema di tipo aabbccd; la quinta e la sesta uno schema aabbcca (o ancora aabbccd, ove si accetti, secondo la lezione messa a testo dall'edizione Dejeanne, che tra i vv. 1-2 e 7 ci sia di nuovo assonanza -at/-atz e non rima perfetta); infine, la settima *cobla* (e la *tornada*) offrono uno schema aabbccb. Tralasciando per il momento ulteriori dettagli, va sottolineato che tra le diverse strofe ci sono giochi di scivolamento di posizione della stessa rima, per cui la rima b di I-II (-ens) diventa la rima c di III-IV, e la rima c di I-II (-ar) diventa la rima b della VII *cobla* e della *tornada* (Gaunt, Harvey, Paterson 2000: 504); inoltre, le *coblas* III-VII (ma in particolare la terza, la quarta, la quinta e la sesta) presentano una struttura che sembra prossima al tipo più antico di sequenza liturgica, quella che Hans Spanke ha definito «ripetizione progressiva» (*fortschreitende Repetition*, cf. Spanke 1931: 310), e che si fonda su una successione di distici organizzati come strofe e antistrofe e chiusa da un verso singolo con funzione di clausola.

Bisogna inoltre tenere conto —ed ecco il secondo tratto controverso— che la settima *cobla*, così come la *tornada*, è presente soltanto nella tradizione occidentale del testo (mss *CE* —la *tornada* si trova peraltro nel solo ms *E*—), ossia in quel ramo della tradizione che attribuisce *Pos mos coratges* a Bernart de Ventadorn: se questa *cobla* e questa *tornada* fossero spurie, bisognerebbe chiedersi perché il falsario abbia fatto di tutto per non passare inosservato, permettendosi l'ulteriore infrazione metrica che caratterizza la parte finale del componimento. Sono invece convinta che non soltanto l'ultima *cobla* e la *tornada* siano autentiche, ma che esse rappresentino la conclusione più logica del testo, tanto sul piano formale quanto su quello tematico. Il problema della falsa attribuzione è un problema di tutt'altro ordine, che non ha niente a che vedere —come del resto in molti altri casi di attribuzioni doppie o multiple— con la qualità del dettato poetico (cf. Meneghetti 1994)².

Uno schema di rime così articolato, lungi dall'essere la prova di una sorta di patchwork prodottosi per i capricci della tradizione, appare invece, secondo me, per-

1 Per le diverse ipotesi cfr. Gaunt, Harvey, Paterson 2000: 504-5.

2 Per questo motivo mi sembra poco sostenibile l'opinione di M. Perugi (1999: 313), che sembrerebbe fondare i suoi dubbi sull'attribuzione del componimento al poeta gascone proprio sul fatto che i mss *CE*, che assegnano *Pos mos coratges* a Bernart de Ventadorn, «sont vraisemblablement porteurs du texte le plus fiable».

fettamente motivato. Il gioco della variazione metrica divide infatti il testo in tre parti ben differenziate l'una dall'altra anche sul piano semantico. La prima parte (*coblas* I-II) appare come un prologo che enuncia il tema del componimento: il poeta, grazie alla sua situazione privilegiata di adepto della *fin'amor*, è ammesso alla contemplazione dell'Amore-Giudice; si tratta di un giudice severo, che «part e chausis» tra i buoni e i malvagi, assicurando ai primi una vita di delizie e ai secondi «totz destruïmens»:

Pos mos coratges esclarzis
 per cel joi don ieu soi jauzens,
 e vei c'amor part e chausis,
 per qu'ieu esper estre manens,
 ben dei tot mon chant esmerar 5
 com re no m'i puesca falsar,
 que per pauc es hom desmentitz.

Sel en qui sest'amor chausis
 Viu letz, cortes e sapiens,
 e sel qui refuda delis 10
 e met a totz destruïmens:
 que qui fin'amor vol blasmar,
 ela'l fai si en fol muzar
 que per outracug es peritz.

Le quattro *coblas* successive costituiscono una seconda parte ben distinta anche sul piano stilistico, in quanto dominata dalla lista imponente dei peccatori destinati al fuoco infernale: il principio dell'accumulazione che la fonda implica non poche ridondanze, per cui i lussuriosi, uomini e donne, sono evocati più volte, così come i mentitori, i falsari e gli incantatori. La lista si chiude con un'ulteriore invocazione del poeta all'Amore-Giudice, mostrato però ora in un atteggiamento di giudice clemente, anzi di «fons bonitatis», proprio come il Dio di Agostino, «qui quod est bonus a nemine acceptit»³:

So son fals jutge raubador, 15
 fals moillerat e jurador,
 fals hom esciu e lauzengier,

3 La ripresa agostiniana è stata messa in evidenza da Roncaglia (1969: 18 e nota 26): «Pater ... fons bonitatis est, qui quod est bonus a nemine acceptit» (*Contra Maximinum Arianum*, II, 23).

lenga-loguat, creba-mostier,
e aicels putas ardens
que son d'autruis maritz sufrens: 20
sist auran guazanh enferneau.

Homisidas e traïdor,
simoniax, encantador,
luxurios e renovier –
que vivon d'enuios mestier – 25
e sels que fan fatillamens
e las fatilleiras pudens
seraun el fuec escur egau.

Ebriaicx et escogosatz,
fals preveires e fals abatz, 30
falsas reclusas, fals reclus,
lai penaran, ditz Marcabrus:
totz los fals hi aun lur loc pres,
que fin'amor ho ha promes:
lai er dols dels desesperatz. 35

Ai, fin'amor, fon de bontatz,
quar tot lo mon enlumenatz,
merce ti clam d'aicel graüs;
mi defendas qu'ieu lai no mus,
qu'en totz luecx mi tenh per ton pres, 40
per ton lairo en totas res:
per tu esper estre guidatz.

L'ultima parte (VII *cobla e tornada*) è una ripresa variata dell'esordio, nella quale Marcabru insiste sul concetto che il *chastador* (lui stesso, chierico-poeta che critica la condotta dei malvagi) deve essere assolutamente irreprensibile:

Mon cors per aquest vers destrenh
quar mi plus que ls autres repren,
que qui altrui vol encolpar 45
dreitz es que si sapcha gardar
que no sia dels crims techitz
de qu'el eis encolpaire ditz:
pueis poira segur castiar.

Pero si es asatz causitz 50
 sel que ben sap dire el ditz,
 que pot si, sis vol, remembrar.

La reiterazione concettuale si àncora su una corrispondenza formale precisa, dato che le tre rime che caratterizzano l'ultima *cobla* e la *tornada* (-en/-enh, -ar, -itz) sono identiche o assonanti con le tre rime della *cobla* che apriva il componimento (-is/-itz, -ens, -ar) e si presentano secondo una precisa *retrogradatio*.

Prima di avanzare alcune ipotesi sul significato di questa struttura formale e, per così dire, narrativa del componimento, vorrei sottolineare un altro dato: in *Pos mos coratges* Marcabru utilizza uno schema metrico che molto deve alla sequenza liturgica e un linguaggio che altrettanto sembrerebbe dovere alle fonti neotestamentarie (Scheludko, Errante e molti dopo di loro hanno chiamato in causa i Vangeli di Matteo e Luca, ma soprattutto la I Epistola di San Paolo ai Corinti e l'Epistola ai Galati dello stesso Paolo)⁴ per evocare un tema quasi ossessivo nel pensiero medievale: quello del Giudizio Finale, quando il *Christus Iudex* verrà a separare i buoni dai malvagi. Un tema, si noti, diventato col tempo centrale nella liturgia dell'ultima domenica del tempo ordinario, prima dell'inizio dell'Avvento, anche se risulta arduo sapere se nella Francia meridionale della prima metà del XII secolo le letture del tempo ordinario si fossero già stabilizzate fino a costituire la narrazione ciclico-simbolica poi divenuta canonica⁵.

Non sarebbe peraltro necessario immaginare che Marcabru abbia fondato questa sua evocazione su un testo preciso, data la grande diffusione del tema, se non fosse per una coincidenza cronologica interessante: all'inizio del XII secolo, cioè a pochi decenni dal debutto poetico di Marcabru, collocabile verso il 1129, risale la pubblicazione e la rapidissima diffusione di un'opera —un'enciclopedia teologica e pedagogica in forma di dialogo tra un *Discipulus* e un *Magister*—, destinata a un successo plurisecolare: l'*Elucidarium* di Onorio *Augustodunensis*. Il terzo e ultimo libro dell'*Elucidarium* si chiude proprio con un'evocazione del Giudizio Finale che mostra grandi coincidenze con quella di Marcabru. In primo luogo, la lista dei peccatori condannati al fuoco eterno è pressoché identica a quella del trovatore e presenta, proprio come i

4 Rinvio ancora, per i dati bibliografici precisi, a Roncaglia 1969: 18 e note 25 e 27.

5 Cfr. almeno Talley 1992 e, più in generale, Metzger 1994. Ringrazio Rossana Guglielmetti e Anna Maria Fagnoni che sono state generose di segnalazioni bibliografiche relative al problema, purtroppo di difficile soluzione, dell'esatta individuazione delle pericopi in uso nella liturgia annuale delle diverse realtà ecclesiali nel Medioevo.

versi del trovatore, significative ridondanze (nella citazione che qui segue i riscontri marcabruniani sono indicati in corsivo, tra parentesi tonde):

D. – Qui sunt membra diaboli? M. – Superbi, invidi, fraudulenti (*fals hom esciu*), infidi (*traïdor*), gulosi, ebriosi (*ebriaic*), luxuriosi (*luxurios*), homicidæ (*homicidi*), fures (*raubadors*), crudeles, prædones (*creba-mostiers*), latrones (*raubadors*), immundi, avari (*renoviers*), adulteri (*fals molberat / putas ardens/que son d'autruis maritz sufrens*), fornicatores (*escogossat*), mendaces (*fals jutg' / fals preveires* ecc.), perjuri (*fals juradors*), blasphemi, malefici (*encantadors / sels que fan fatillamens / fatilleiras*), detractores (*lauzengiers*), discordes. Qui in his fuerint inventi, in prædicta supplicia ibunt, nunquam redituri⁶.

Inoltre, Onorio utilizza una tecnica quasi cinematografica di focalizzazione alternata sulla situazione degli eletti e dei dannati (cap. 21) che si ritrova, in forma meno marcata, o piuttosto ridotta a semplice alternativa binaria («Sel en qui ... e sel qui»), nella seconda *cobla* di Marcabru:

Antithesis beatorum et damnatorum. [...] M. – Sicut igitur hi amici Dei perenniter felices in Domino gloriabuntur: ita, e contrario, inimici ejus nimium miseri et infelices jugiter cruciabuntur. Ecce sicut isti decore maximo illustrabuntur, ita illi maximo orrore deturpabuntur. Sicut isti summa abilitate erunt alleviati, ita illi summa pigritia praegravati ... Sicut isti immensa voluptate deliciabuntur, ita illi immensa miseria amaricabuntur. Sicut isti egregia sanitate vigeunt, ita illi infinita infirmitate deficient...⁷

Dire che Marcabru ha potuto ispirarsi agli ultimi capitoli dell'*Elucidarium* per la rappresentazione di questa sorta di Giudizio universale profano che va in scena in *Pos mos coratges* non significa semplicemente aggiungere una nuova voce alla lista delle fonti possibili del componimento, dato che, a mio parere, le pagine dell'*Elucidarium* rappresentano molto più di un recupero generico, e questo per due diversi motivi.

In primo luogo, perché le coincidenze verbali o sintattiche tra i due testi si ritrovano entro un analogo quadro di riferimento tematica, cosa che non succedeva nel caso delle fonti segnalate in precedenza: basti, ad esempio, ricordare il celebre catalogo di peccatori dell'*Epistula ad Corinthios* di San Paolo, che non conduce a una rappresentazione del Giudizio universale e dei supplizi dell'Inferno, bensì veicola delle indicazioni di carattere normativo: «Nolite errare: neque fornicarii, neque idoli

6 Cfr. *Honorii Augustodunensis Elucidarium*, l. III, cap. IV, in PL 172, col. 1160D.

7 *Ibidem*, l. III, cap. XXI, in PL 172, col. 1175CD.

servientes neque adulteri neque molles neque masculorum concubitores neque fures neque avari neque ebriosi neque maledici neque rapaces regnum Dei possidebunt» (6, 9-10); analoga la situazione del catalogo degli «opera carnis» presente nell'*Epistula ad Galatas*: «Manifesta autem sunt opera carnis, quæ sunt fornicatio, immunditia, luxuria, idolorum servitus, veneficia, inimicitia, contentiones, æmulationes, iræ, rixæ, dissensiones, sectæ, invidia, ebrietates, comissiones et his similia» (5, 19-21). In secondo luogo, perché il testo di Onorio ha probabilmente funzionato da catalizzatore concreto d'un archetipo mentale ben presente a Marcabru, quello di un'umanità sempre *sub iudice* per i suoi comportamenti morali fortemente disdicevoli.

Le pagine dell'*Elucidarium* possono dunque spiegare meglio delle altre fonti in gioco perché Marcabru abbia fatto ricorso all'immagine del Giudizio universale per mettere in scena la sua esplicita condanna dei vizi della società dell'epoca sua, e in particolare dei costumi sessuali dell'aristocrazia; però queste stesse pagine non sono a mio parere in grado di spiegare perché, nel rappresentare questo suo "Giudizio universale d'Amore" il trovatore abbia creato una struttura testuale e metrica che mostra, come ho appena segnalato, un notevole grado di complessità. Per capire la logica di questa struttura al tempo stesso rigorosa e bizzarra, solida e mutevole, può essere utile cercare, credo, in ambiti diversi da quello della parola e, in particolare, verificare se all'epoca di Marcabru una particolare rappresentazione del Giudizio universale si fosse imposta al punto da poter essere plausibilmente scelta dal trovatore come modello analogico su cui fondare il suo componimento.

In due contributi pubblicati a non molti anni di distanza l'uno dall'altro (Meneghetti 2000, 2007) ho cercato di mettere in luce i rapporti che, verso il 1134, hanno legato Marcabru alla celebre abbazia di Saint-Pierre de Moissac: è molto probabile che Aldric del Vilar, partner di Marcabru in una ben nota coppia di sirventesi, dimorasse vicino all'abbazia; inoltre, il *versus tripertitus caudatus* – la forma metrica che caratterizza questa coppia di sirventesi nonché un altro testo di Marcabru composto in stretta coincidenza, il celebre gap *D'aisso lau Dieu* – è utilizzato, pur in forma discontinua e irregolare, in un poemetto religioso, *Eu aor Damrideu*, che ragioni in primo luogo linguistiche, come è ben stato indicato da Gui de Poerck, lo studioso che più a fondo se ne è occupato, portano a considerare un prodotto uscito dall'ambiente monastico di Moissac.

Ora, è proprio all'inizio degli anni Trenta del XII secolo che a Moissac viene conclusa l'esecuzione della straordinaria serie monumentale costituita dal timpano del portale meridionale della chiesa abbaziale (*ante* 1115) e del portico che lo precede (1115-30): una serie monumentale cui il grande storico dell'arte medievale Meyer Schapiro (1977) ha consacrato, negli anni Trenta del secolo scorso, uno studio di fon-

damentale importanza. Al di là dell'altissima qualità artistica del prodotto, va sottolineato che si tratta di un impianto monumentale caratterizzato da un grande senso scenografico e progettato in vista di un percorso interpretativo fissato in maniera rigorosa.

In effetti, quanti, a partire dal 1130, accedevano alla chiesa abbaziale dal lato sud, e cioè dal lato riservato ai laici non facenti parte della comunità del monastero —l'accesso riservato ai religiosi aveva invece luogo dal chiostro nord—, vedevano immediatamente, sullo sfondo, il timpano del portale con la figura maestosa del Cristo giudice dell'Apocalisse, circondato dal Tetramorfo (fig. 1). Ma, prima di arrivare al portale sormontato da questo timpano, e dunque a una contemplazione ravvicinata della grande scena, dovevano percorrere il portico, le cui due pareti ostentano soggetti del tutto differenti l'uno dall'altro. A est (il punto cardinale che simboleggia la vita e la salvezza), si dispiega il sereno dominio della Vergine, la Signora per eccellenza, la cui nascita è annunciata dal profeta Isaia: su questa parete, la Vergine gioca il suo ruolo di protagonista, insieme al piccolo Gesù, in tutti gli episodi rappresentati: l'annunciazione, la visitazione, l'adorazione dei Magi, la fuga in Egitto e la presentazione al Tempio. A ovest (il punto cardinale della morte e della caduta), trovano spazio i castighi infernali; protagonisti delle scene scolpite su questa parete sono infatti i peccatori esemplari: ricchi crapuloni (con la rappresentazione della parabola di Lazzaro e del Dives), avari, donne lussuose; ma anche nei capitelli delle colonnine che scandiscono le scene si scorgono figure di dannati tra le fiamme, tormentati da diavoli e da mostri (figg. 2 e 3).



Figura 1. Moissac, Chiesa abbaziale, portico Sud.



Figura 2. Moissac, Chiesa abbaziale, rilievi del portico Sud, lato Est.



Figura 3. Moissac, Chiesa abbaziale, rilievi del portico Sud, lato Ovest.

Chi giunge al fondo del portico, purificato dall'esperienza del castigo dei peccatori e rinfrancato dalla visione beatificante delle storie della Vergine, insieme regina dell'amore celeste (la *fin'amor* sublimata?) e madre del Dio che tutto giudica, può finalmente contemplare da vicino il grande timpano, dominato dall'immagine del Cristo in maestà (fig. 4). Un Cristo immobile e ieratico, cui due serafini e i quattro simboli degli evangelisti fanno da sinuosa cornice, ma che appare come circondato, quasi incalzato, dalle minuscole figure dei 24 vegliardi dell'Apocalisse che, coi loro strumenti musicali pronti all'uso, sembrano già incamminati verso quella trasformazione in giullari musicisti che è in effetti iscritta nel loro destino medievale.

Tutta la sequenza scolpita si caratterizza dunque per una precisa tripartizione tematica e topografica (il Giudice in maestà al centro, la Vergine simbolo del buon

amore a destra, i malvagi a sinistra), che ben corrisponde alla tripartizione tematica e prosodica esibita dal componimento di Marcabru⁸. Ma c'è forse qualcosa di più: la prospettiva, o piuttosto l'esperienza percettiva che gli artisti di Moissac hanno previsto per il fruitore che si avvicina al monumento è esattamente quella che Marcabru ha previsto per i destinatari del suo testo: l'immagine del Cristo giudice che domina da lontano tutto il complesso scultoreo riecheggia nell'apparizione abrupta di Amore che «part et chauzis» proprio all'inizio del testo; la contemplazione rassicurante delle vicende della Vergine trova il suo *analogon* nell'affermazione dei vv. 8-9: «Sel en qui sest'amor chauzis / viu letz, cortes e sapiens»; l'esperienza dei peccati e dei tormenti scolpiti sul lato occidentale del portico torna nella lista, quasi ossessiva, di peccatori che trova posto nelle *coblas* centrali di *Pos mos coratges*. Infine, alla contemplazione ravvicinata della scena apocalittica del Giudice eterno glorificato dai 24 vegliardi cantori corrisponde la lode della *fin'amor* «fons de bontat» cantata dallo stesso Marcabru, il poeta che si autodefinisce *chastador* senza macchia dei crimini contro l'amore.



Figura 4. Moissac, Chiesa abbaziale, timpano del portale Sud.

8 Anche da un punto di vista stilistico la coerenza tra la poesia di Marcabru e le sculture del portico sembra vistosa; come nota in proposito Schapiro (1977 [1981]: 146): «l'insieme è più intricato e più intensamente espressivo» rispetto alle decorazioni dei capitelli del chiostro, più antichi di una trentina d'anni.

Tutto considerato, la possibilità che *Pos mos coratges esclarzis* sia stata concepita dal suo autore come una sorta di modello analogico del portico di Moissac, che da poco era stato terminato e che, per l'audacia della concezione e la qualità artistica, doveva aver profondamente colpito Marcabru, come peraltro tutti i fedeli locali, non mi sembra azzardata⁹. Nella costruzione di quest'ambizioso modello analogico, i due espliciti recuperi di carattere religioso —quello metrico, dal «tipo» sequenziale, e quello tematico-formale, dai passi delle Scritture e soprattutto dal passo dell'*Elucidarium* sopra ricordato— sono stati inseriti da Marcabru come richiami, o piuttosto come guide alla corretta interpretazione del suo componimento.

Perfino nel più clericale, o anzi nel più chierico dei trovatori, insomma, quelle che Errante chiamava le «fonti sacre» non hanno mai un significato in se stesse, bensì lo hanno nel loro rapportarsi a un disegno preciso, a un'elaborazione tematica —e ideologica— che va necessariamente al di là e al di fuori del sacro.

Bibliografia

- Gaunt, S. – R. Harvey – L. Paterson, (2000), *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge: D.S. Brewer.
- Meneghetti, M. L. (1994), *Problemi attributivi in ambito trobadorico*, in O. Besomi – C. Caruso (edd.), *L'attribuzione: teoria e pratica. Atti del Seminario di Ascona (30 settembre-5 ottobre 1991)*, Basel-Boston-Berlin: Birkhauser, pp. 161-182.
- Meneghetti, M. L. (2000), *Aldric e Marcabru*, in M.-C. Gérard-Zai – P. Gresti – S. Perrin – Ph. Vernay – M. Zenari (éds.), *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et de métrique offerts à Aldo Menichetti*, Genève: Slatkine, pp. 71-86.
- Meneghetti, M. L. (2007), «Aldric, Marcabru e il poemetto *Eu aor Damrideu*», in «*L'ornato parlare*». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di G. Peron, Padova: Esedra, pp. 3-19.
- Metzger, M. (1994), *Histoire de la liturgie. Les grandes étapes*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Paterson, L. (1995), «L'obscénité du clerc: le troubadour Marcabru et la sculpture ecclésiastique au XII^e siècle en Aquitaine et dans l'Espagne du Nord», *Sénéfiance* 37, pp. 471-487.
- Perugi, M. (1999), «Les textes de Marcabru dans le chansonnier provençal A: prospections linguistiques», *Romania* 117, pp. 289-315.
- Roncaglia, Au. (1969), «*Trobar clus*: discussione aperta», *Cultura neolatina* 29, pp. 5-55.

9 In una prospettiva non troppo distante dalla mia si è del resto già mossa anche L. Paterson (1995).

- Schapiro, M. (1977), «The Romanesque Sculpture of Moissac» (1931), in Id., *Romanesque Art*, New York: George Braziller Inc. (trad. it. in: M. Schapiro, *Arte romanica*, Torino: Einaudi, 1982).
- Spanke, H. (1931), «Über das Fortleben der Sequenzform in den romanischen Sprachen», *Zeitschrift für romanische Philologie* 51, pp. 309-334.
- Talley, Th. J. (1992²), *The Origins of the Liturgical Year*, Collegeville: Mn, The Liturgical Press.

El gigante: tradición e innovación de un personaje épico en el texto francoitaliano *Aquilon de Bavière**

MARINA MELÉNDEZ CABO
Universidade de Santiago de Compostela

En el universo épico, caracterizado por el clásico enfrentamiento entre Cristianismo e Islam, el gigante¹ asume generalmente la condición de adversario del héroe, función que implica una degradación física, moral y religiosa. Como miembro de la comunidad sarracena, se presenta como un ser violento, grotesco, amenazador; es decir, su caracterización reviste un fuerte sentido ideológico en tanto que su configuración literaria se ajusta a la intencionalidad del modelo narrativo. En la literatura francesa se impone una lectura peyorativa del gigantismo que encuadra al personaje en la esfera del Mal, permitiendo el enaltecimiento del héroe cristiano al vencer a tan terrible enemigo.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Santiago Apóstol en la crisis bajomedieval de la Corona de Castilla* (FFI 2012-37953), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Santiago López Martínez-Morás.

1 Para un análisis del gigante sarraceno y su operatividad en los textos medievales, vid. Dubost (1991, I: 574-604) y el más reciente análisis de López Martínez-Morás (2011).

En la épica francoitaliana², que depende temática e ideológicamente de la francesa, la figura del gigante es prácticamente inexistente, a excepción de Ferragut, defensor de la ciudad española de Nájera por orden de su tío Marsil en *L'Entrée d'Espagne*³ (Thomas, ed. 1913)⁴ (*EE*, vv. 788-4194). El personaje aparece por primera vez en el universo literario medieval en el *Pseudo Turpín*, asumiendo ya una doble función: «el de guardián del paso fortificado y el de rival directo de un héroe cristiano, que lo dota de una personalidad relevante» (López Martínez-Morás 2011: 156). En la literatura italiana adquiere una importancia significativa al sufrir una evolución física y psicológica por la que se desprenderá de sus rasgos monstruosos con el propósito de crear un *alter ego* pagano de Roldán⁵. A su comportamiento cortés, clave en la *disputatio* teológica que mantiene con el héroe francés, hay que sumarle la asunción de sus rasgos demoníacos por un personaje femenino (cf. López Martínez-Morás 2010: 144), hecho que implica que la toma de Nájera dependerá de la muerte de esa mujer, producida, además, gracias a la ayuda de Ferragut, que antes de morir confiesa a Roldán el modo de conquistar la ciudad⁶.

-
- 2 La literatura francoitaliana se define como el resultado de un proceso de asimilación cultural: la recepción de la tradición literaria francesa (especialmente la materia épica) en la Italia septentrional durante los siglos XIII a XV. El interés creciente por este peculiar fenómeno literario en los últimos decenios tiene como resultado la publicación de numerosos trabajos cuyo objetivo es delimitar y analizar sus características más importantes, sobre todo a través de las obras que conforman su corpus textual. Como estudios de referencia deben consultarse los trabajos reunidos por Holtus – Krauss – Wunderli (1989) y la monografía realizada por Holtus – Wunderli (2005).
 - 3 Texto más célebre y estudiado de la épica francoitaliana, *L'Entrée d'Espagne* (primera mitad del siglo XIV), así como su continuación, la *Prise de Pampelune* (ca. 1350), narran la campaña de conquista de Carlomagno por España antes del famoso episodio en Roncesvalles.
 - 4 El sistema de citas establecido en el trabajo para las obras literarias será el siguiente: se indicará la edición utilizada en la primera referencia a las mismas; las citas textuales se harán mediante la abreviatura de la obra (vid. bibliografía) junto con la indicación de los versos, el número de tirada o estrofa según corresponda, y del capítulo y la página de la edición para los textos en prosa.
 - 5 El combate Roldán vs. Ferragut ha conocido múltiples reelaboraciones en la épica italiana centrada en la campaña hispánica de Carlomagno: desde *L'Entrée d'Espagne*, pasando por el texto toscano *Li Fatti de Spagna* (Ruggieri, ed. 1951), en prosa; las versiones en verso de *La Spagna* (tanto la «minore» (Gritti – Montagnani, eds., 2009); como la «maggior» (Catalano, ed., 1939-1949); hasta el *Orlando furioso* de Ariosto. Es por esto que su estudio ha interesado a muchos investigadores, que han analizado las diversas reescrituras de este episodio. Destacamos aquellos realizados por Boscolo (2005), Strologo (2008; 2009), Delcorno Branca (2011) y Moretti (2011).
 - 6 El episodio presenta variaciones según el texto manejado: en *Li fatti de Spagna*, Roldán se vestirá con la armadura del gigante y se presentará en la ciudad. Allí, la hermana del sarraceno, ignorando el engaño, sale a recibirlo con un abrazo, momento que aprovecha el héroe para decapitarla (*FS*, XXVI, p. 37). En cambio, en las redacciones de *La Spagna*, Roldán vestirá a Ferragut con su armadura y conducirá su cadáver a la ciudad. Así, mientras la madre del gigante se acerca al cadáver para cer-

Dejando al margen la gran operatividad del personaje turpiniano, la presencia de gigantes en este tipo de relatos es escasa. Una excepción a esta norma la constituye *Aquilon de Bavière* (Wunderli, ed. 1982-2007), última obra original de este fenómeno literario fechada a principios del s. XV⁷. En este texto, el gigantismo contribuye a completar la realidad heterogénea del universo sarraceno y sus relaciones con lo fantástico.

Como herederos directos de la tradición francesa, los gigantes se caracterizan por desarrollar una función eminentemente beligerante. En el contexto bélico general, éstos forman parte de las huestes paganas en los colectivos enfrentamientos entre sarracenos y cristianos, apareciendo como meras comparsas y confundándose con el resto de los enemigos de la cristiandad⁸. Pero también pueden ocupar un lugar más relevante en la jerarquía militar, suavizándose sus rasgos monstruosos para que sea más evidente su presentación como alteridad del paladín cristiano (cf. Dubost 1991: 590). La derrota y muerte de estos gigantes guerreros constituye un episodio inevitable, descrito casi siempre con detalle, ya que su caída supondrá un paso decisivo para la victoria francesa. Estaríamos ante lo que F. Dubost denomina «combatiente épico» (1991: 599-604), digno rival del héroe, que puede adquirir un papel relevante en el desarrollo del relato al poseer una fuerte personalidad. El caso más significativo dentro de este grupo lo representa el gran jefe sarraceno Candiobrás, hijo del rey etíope Balduc, que viaja a Cartago por su deseo de probarse ante Roldán⁹. El terrible

ciorarse de que Roldán ha muerto, éste aprovecha para cortarle la cabeza (*S.p.R.*, VI, str. 33). Textos italianos posteriores a *L'Entrée d'Espagne* concluyen el proceso de ennoblecimiento reproduciendo el bautismo final de Ferragut, solución habitual en la épica francesa para aquellos guerreros paganos que demuestran honor en el combate (cf. *FS*, XXV, p. 37; *S.p.F.*, V, str. 33-35).

7 La acción se estructura en torno a la figura del quinto hijo del duque Naimón, Aquilon. Su nacimiento viene acompañado de terribles presagios: los astrólogos del imperio determinan que el niño constituye una grave amenaza para toda la cristiandad. Su padre, negándose a darle muerte, decide enviarlo a Jerusalén junto a su tío Girard tratando de evitar así su funesto destino. Pero durante el trayecto por el Mediterráneo una tormenta conduce el barco en el que viaja el infante hasta Cartago, en donde los cristianos se ven obligados a refugiarse. El Almirante de la ciudad decide secuestrar al niño y adoptarlo como hijo. A partir de este momento y hasta el final de la obra, será llamado Aníbal por los sarracenos. Por tanto, el hilo narrativo conforma una trama siguiendo las etapas vitales de Aquilon, una biografía dominada por el conflicto entre Cristianismo e Islam y, sobre todo, por las aventuras vividas por Roldán durante el desarrollo de la guerra santa en tierra pagana.

8 «Allor Butintroc se part cum sa bandere e li dui zigant cum doe millie homes in compagnie, e Margot li vint arer cum autretant. E in tel mainere voit li .xiiii. freres li uns après l'autre. E pois se parti Candiobras cum li dus de Cartagine, Dardanus e Rosel in compagnie cum .v. cent de lor giant. Mes atant se taist li contes de cesstor e retourne a li cristien che forent in Montlion» (*AB*, IV, p. 370).

9 La mayor parte de la acción de *Aquilon de Bavière* se desarrolla en Montlion, ciudadela próxima a Cartago, en donde Roldán y un buen número de guerreros franceses son asediados sin descanso durante más de cuatro años por la milicia sarracena. Los cristianos habían viajado a la ciudad africana

guerrero es descrito por medio de rasgos monstruosos y asimilado repetidas veces al diablo:

Si est fil li roi Balduc e oit nom Candiobras, e si est plus noir de carbons e oit bien .XIII. freres tout noires. La carn de cist Candiobras est de tel guixe cum dites che est cille de cist damixel. Il porte armes por son honor, mes el lé non li bexogneroit; il non trove home in Afriche ne in Axie che soit de apariler a lui. Da petit temp in za il oit conquis plus de trente zigant (*AB*, III, p. 246).

El tópicu de la descripción monstruosa no difiere demasiado del que puede verse en otros textos épicos. Su morfología desmesurada suele completarse con especificaciones físicas como el color negro de la piel, que delata su ascendencia demoníaca, deformidades físicas que persiguen su animalización y el empleo de armas degradadas en detrimento de aquellas nobles propias del caballero cristiano. Es por esto que el uso de armas y monturas ortodoxas, como en el caso de Candiobrás, indica que nos encontramos ante un tipo especial de guerrero, «o gran pagán» (González Piñeiro 2011: 70) o «le guerrier gigantesque» (Dubost 1991: 584), que emprende acciones propias de los paladines franceses y representa, en definitiva, la alteridad del hombre. En estos casos, el proceso de demonización del gigante puede acentuarse por el contexto militar en el que actúan. Es el caso, por ejemplo, del rey pagano Passamont, un gigante que «civalzoit une alfaine grande e mervoile, e portoit un baston ferés e un grand martel; e après avoit le brand grand a mervoile e molt bien armés de bones armes» (*AB*, IV, p. 357). Su nombre, *Passamont*, alude a ‘montaña’ (cf. González Piñeiro 2011: 75), término que remite a su tamaño desmesurado¹⁰. Por tanto, la caracterización hiperbólica y demoníaca de estos grandes guerreros sarracenos responde al deseo de enfatizar su potencia y fuerza desmedida en aras de enaltecer al héroe cristiano en su triunfo.

Sólo el personaje de Candiobrás, el gigante mejor definido de su grupo, presenta un proceso de «normalización». El empleo de armas bélicas caballerescas y un com-

con el propósito de rescatar a los cuatro hijos de Naimón y a Ogier le Danois, hechos prisioneros por Aquilon-Aníbal en territorio alemán. Pese a que los franceses logran su propósito, son emboscados por los paganos cuando huían de Cartago y deberán refugiarse en la ciudadela africana hasta el final de la contienda.

10 En la obra de Pulci, *Morgante* (Agena, ed., 1955), se encuentra otro gigante con el mismo nombre. Passamonte, hermano de Alabastro y Morgante, se enfrenta con Roldán al inicio del relato. Su muerte se produce sin la deseada conversión (de hecho, muere blasfemando) y prepara el terreno para el encuentro fundamental del héroe con Morgante (*M*, I, cantos 29-36).

portamiento cortés buscan su acercamiento a las características propias del guerrero cristiano, neutralizándose las posibilidades de lo fantástico. Pero éste aporta, además, un dato de interés. Su presencia revela la existencia de una terrible familia de gigantes: el gran pagano se hace acompañar de sus catorce hermanos, también gigantes, que participan a su lado en el largo asedio a Montlion. Este núcleo familiar se revela particularmente peligroso. A ellos se les debe la toma de la ciudadela, que inclina momentáneamente la victoria a favor de los sarracenos, gracias a una artimaña vinculada al motivo del disfraz. Candiobrás se vestirá con la armadura y enseña heráldica de los franceses, pudiendo acceder al interior de la fortaleza sin levantar sospechas. Ya dentro, sus hermanos inician un feroz ataque que será apoyado desde el interior por el jefe sarraceno. Sin la ayuda de Roldán, que ha partido a ValPerse en *auxilium* de Carlomagno, la plaza es tomada (*AB*, IV, pp. 379-384). Más tarde, será el guerrero pagano, ya muertos sus hermanos, quien proponga poner fin a la larga contienda mediante un combate singular que enfrente a los mejores caballeros de ambos bandos (*AB*, VI, p. 656). Como no podría ser de otra manera, el adversario de tan terrible enemigo será Roldán. Sólo un ataque de furia desmedida posibilita su victoria sobre el líder pagano (*AB*, VI, pp. 688-690); triunfo que supone, además, el fin de la larga guerra.

Pero la muerte de esta familia de gigantes revela la existencia de un miembro más: la terrible pagana Etiopía, hija del rey Malduc. La suerte de sus primos en Carthago le mueve a la venganza, motivo frecuente para la introducción de gigantes en la narración (cf. González Piñeiro 2011: 99). Su caracterización responde al grupo de sarracenas definidas por P. Bancourt como «les femmes noires, monstres ou diableses» (1982: 573):

Ceste dame estoit bastarde fille de li roi Malduc e de une dame de celle montagne, e por tant li roi Malduc avoit donés cist pais a ciste dame. E devés savoir che in cist pais estoit omes grand de .viii. piés, de .viii. e de .x. piés al plus e porterent in feit d'armes baston de fer (*AB*, VII, p. 716).

Su descripción se ajusta al tópico de la *descriptio monstri*, pero en su caso el proceso de demonización alcanza su grado máximo, tanto en sus rasgos morfológicos como por el contexto militar y geográfico en el que se desarrolla su acción destructiva. En primer lugar, su origen se asocia a un espacio de connotaciones fantásticas: la *montagna celee* se presenta como un lugar aislado de la civilización, emplazamiento típico de monstruos en el género caballeresco (cf. González Piñeiro 2011: 78). En segundo lugar, la animalización que sufre el personaje y sus guerreros, comparados con perros («Étiopie e ceus zigant comenzerent a braire come cans», *AB*, VII, p. 773), y su impa-

nable avance por territorio europeo le otorgan una lectura apocalíptica ya que, movida por su desmedido deseo de venganza, pretende someter al propio Carlomagno. Ciertamente que en el género épico este tipo de mujer-gigante presenta un carácter especialmente belicoso¹¹, pero en este caso el modo salvaje de combatir de Etiopía se reproduce en toda su crudeza. Su furia destructiva en el campo de batalla es tal que provoca la muerte de decenas de caballeros con su hacha y sus flechas. Pese a sus enormes dimensiones se mueve con gran rapidez y posee una gran destreza en el lanzamiento de dardos envenenados (*AB*, VII, pp. 773-774; 812-814). Esta lectura diabólica tiene su razón de ser: su fuerza casi demoníaca debe ser neutralizada mediante la ayuda divina. Etiopía prepara la intervención milagrosa del caballero Galahad, que acude en ayuda de Roldán posibilitando el sometimiento de tan terrible enemigo (*AB*, VII, pp. 789-793). La soberbia de la gigante, su carácter negativo y su evidente demonización evidencian un final sin posibilidad de redención. Su muerte garantiza la estabilidad del reino carolingio y otorga al paladín francés una caracterización abiertamente religiosa, al convertirse en un nuevo Galahad, hecho que exige la presencia de un adversario descrito en términos demoníacos en su dimensión ideológica y en su representación estética.

Cuando no se integran en las filas de un ejército pagano, los gigantes aparecen en lugares aislados (bosques, valles oscuros, castillos encantados), ajenos por completo al conflicto bélico. Nos encontramos ante el segundo tipo de gigante establecido por Dubost: el guardián de un paso (1991: 580-604), una función vinculada en el texto a la aventura individual de Roldán durante su periplo por tierras orientales. En su deambular, éste se encuentra con un serio obstáculo:

E le zamin che se hexogneroit fer est par Roche Brune. Ciste Roche Brune est un castel che oit la marine da une part e les montagnes grand e roides, che non se poent passer, da l'autre part. E chi doit passer convint passer por la forteze. E li demore un gigant che soi apelle Saturne, e non lase passer ome ch'il non li faze stimer li cival e les armes; e s'il est mercheant, il li stiment la robe, e convint pagier s'il volt passer tant cum la robe est stimee, o voiremant convint combatre cum luy (*AB*, III, p. 325).

La función protectora de un paso requiere que el guardián tenga características gigantescas en detrimento de su condición musulmana. En otras palabras, éste se de-

11 Particularmente llamativo es el caso de Flohart, esposa de Grishart en *Alicans*, una gigante de horrible aliento, armada con una hoz, que consigue arrancar a Raynouart el nasal de su yelmo (cf. *Al*, vv. 6815-6835).

fine por su función: el impedimento del avance del caballero y/o la guarda de objetos valiosos o personas. El gigante Saturno se ajusta a los rasgos estereotipados de esta figura literaria: simplificación de su papel en la acción y exageración de sus rasgos monstruosos¹². Pero el encuentro con este personaje presenta una serie de motivos que reorientan el episodio hacia el género del *roman*. Por un lado, la aventura se inicia por medio del tema del mensaje transmitido por una doncella, que se dirige a Montlion en busca de Roldán con una carta de socorro del caballero Bernard de Montpelier¹³, secuestrado por Saturno cuando regresaba de una peregrinación a Jerusalén (*AB*, III, pp. 327-328). Las doncellas errantes deambulan ya por los *romans* en verso de los siglos XII y XIII, transitando libremente por bosques y caminos como mensajeras o correos. Su aparición suele ser, como en este caso, misteriosa (cf. Chênerie 1986: 413-414); sin embargo, en nuestro texto, la dama asume únicamente la función de emisaria: transmite una señal de auxilio al paladín francés.

Por otro, Saturno presenta una actitud atípica. Siente admiración y respeto por Bernard y, aunque lo hace su prisionero, llegan a un peculiar acuerdo. Éste podrá recuperar su libertad tras guardar el puente que conduce a su castillo durante un período de cinco años¹⁴. Al delegar su función en el caballero cristiano, éste no actúa como el único defensor del territorio. El episodio adquiere una dimensión más compleja: la obligatoriedad de eliminar el obstáculo que impide el avance de la acción y la necesidad de liberación del compañero francés, degradado a una condición humillante. El enfrentamiento entre Roldán y Bernard es inevitable. El primero, que oculta su identidad, sale victorioso del duelo y se ofrece para hacer frente al secuestrador, que observa el combate desde una ventana del castillo (*AB*, III, pp. 329-330). Su victoria provoca la ira de Saturno que, armándose inmediatamente, sale a su encuentro. Pero el enfrentamiento es resuelto en escasas líneas: el héroe se impone sin dificultades al gigante (*AB*, III, pp. 331-332). Una muerte rápida que supone la conquista formal del

12 «Alor se mist un usberg de une maile grosse e bien seree, e sor cist se mist un cor de ser pant ch'il n'a lanze che le poist fauser. E desor oit zente l'aze al destre galon. Al semestre atache la maze de fer. Brazal, cosal e zamberes se mist cil felon, e quand il fu armés, il sembloit bien un diable da infern. Si estoit de longeze .xii. piés de mesture, e la groseze segoit sa raixon» (*AB*, III, pp. 330-331).

13 «E se meterent a civazer, e non alerent gaire avant che guardant por le zamin verent venir une damielle solete sor un palefrois anblant. E venoit a molt grand aleure» (*AB*, III, p. 327).

14 «Mes li zigant le fist jurer sor sa foi ch'il le serviroit cinque ans a garder le pas de son castel por combatre cum cianscuns che volist passer por bataile; e in cef de li termene li laseroit aler in son pais. E Berard li promist, e si estoit stés cum cist zigant un an e avoit conquis pluxor vailant homes che verent a li castel por passer, in tant che li zigant li portoit grand amor e li lassoit tote l'emprexe de l'uxance del castel» (*AB*, III, p. 329).

castillo y la rendición espontánea de sus moradores, en su mayoría sarracenos prisioneros de Saturno, por lo que «n'a ome ni dame in le castel che non sogie contant de la mort del zigant» (*AB*, III, p. 332). Se produce, pues, la conversión del espacio en una fortaleza cristiana. El proceso de «liberación» y «cristianización» exige el mantenimiento e intendencia del lugar. Roldán otorga a Sansonet, hijo de un sarraceno converso, las propiedades del gigante, entre las que se incluye un importante «trexor che est in le castel avoit amasés cist diable» (*AB*, III, p. 332), y acuerda su matrimonio con la doncella mensajera (*AB*, III, p. 333).

Estas modificaciones sobre el episodio tradicional revelan, a nuestro juicio, un intento de vincular a Saturno con los gigantes artúricos, creadores de territorios *gastes* como marca de presencia y poder, haciendo necesaria la acción de un héroe libertador. Por otra parte, la superación del obstáculo permite el avance de la acción con la sucesión de una nueva dificultad: el enfrentamiento con Saturno deriva en un segundo encuentro con su hermano, el gigante Machafer (*AB*, IV, pp. 430-432). El personaje se revela desde el inicio como un gigante anómalo dentro de la tradición épica. Aunque reúne las características hiperbólicas esenciales, se nos presenta como un «cortois gigant» (*AB*, IV, p. 431) que emprende una campaña de venganza por la muerte del hermano, recuperando la fortaleza de Roche Brune y ocupando su lugar. La plaza debe ser reconquistada, pero cuando Roldán sale a su encuentro, Machafer decide *motu proprio* convertirse al cristianismo¹⁵.

Por norma general, no hay gigantes cristianos en los textos épicos. Aquellos que se convierten lo hacen tras ser vencidos por un caballero cristiano y, casi siempre, la conversión se produce poco antes de su muerte, como en el caso de Ferragut. Esto no excluye la posibilidad de una integración del gigantismo, un proceso que «genera varias lecturas (...) y aplicaciones en los textos épicos, en los que el gigante aparece incluso como modelo de personaje alternativo al propio héroe» (López Martínez-Morás 2011: 161). El caso más significado, por lo peculiar del personaje, es el de Raynouart, pariente de Guillaume de Orange, convertido en su *alter ego* paródico. Sin embargo, el personaje de Machafer presenta una funcionalidad y tipología que lo distancian del singular Raynouart para anunciar los rasgos que definirán al genial Morgante¹⁶ en la

15 «—Monsignor, gi sui vetre prixon e sy vos pardon la mort de mon frer por tel conveant che voil vivre e morir après vos e fer ma vite cum la vetre a cil bien e cil mal che vos averés» (*AB*, IV, p. 433).

16 Al igual que Machafer, Morgante decide convertirse *motu proprio* al cristianismo a causa de una «aspra visione» (*M*, I, 39, v. 8), pasando a integrarse en la nómina de caballeros franceses como uno más hasta convertirse en uno de los característicos guerreros cristianos pulcianos.

obra de Pulci, casi medio siglo más tarde. En su condición de gigante converso, Machafer se integra en el ejército francés que combate en Cartago, convirtiéndose en un poderoso baluarte de la cristiandad. Es decir, representa el arquetipo de gigante que pone su desproporcionada fuerza al servicio del bien, lo que nos permite hablar de una deliberada intención de oponer en un único contexto dos lecturas del gigantismo: el que presenta una amenaza que debe ser neutralizada y aquel que puede integrarse en el universo cristiano.

Tanto si son integrados en el campo francés como destruidos por él, los gigantes presentan un papel condicionado por su morfología física. Machafer se enfrentará, sobre todo, a otros gigantes, semejantes a él en tamaño y condición, pero pertenecientes al bando contrario. Una de sus primeras misiones consiste en hacer frente a Machalof, gigante al servicio de Candiobrás, que guarda el camino a Montlion:

E si tost cum oirés bondir mon olifant, vos, Macafer, aprovés vetre baston cum cil Macalof che garde li pont. Si verai bien a cist pont se estes mon amis.

— Por moi fe, monseignor, dist Macafer, se estes contant, gi amazeray l'amirant avant vos (*AB*, IV, p. 437).

Más tarde se batirá con Margot, hermano de Candiobrás, al que tomará como prisionero (*AB*, V, p. 472). Su integración no elimina su morfología hiperbólica, una condición de difícil integración narrativa. Es por esto que el personaje morirá heroicamente en combate. En su inevitable choque con el gran jefe sarraceno, éste último logra herirlo con su lanza en un costado, provocándole una herida mortal¹⁷. De todos modos, su consagración como caballero cristiano y sus gestas como guerrero ante los muros de Montlion aseguran su entrada en el Paraíso, al que sólo podrá acceder tras su muerte y después de haber «fist confeser e prendre li officie de Sante Glix» (*AB*, V, p. 599), y ser enterrado con todos los honores, tal y como requiere su condición cristiana (*AB*, V, p. 599). Prevalece, pues, en su caracterización y funcionalidad el espíritu de cruzada de las *chansons de geste* del ciclo del rey.

Tras este breve análisis se puede concluir que la morfología de estos personajes, su naturaleza destructiva y demoníaca (en mayor o menor medida evidenciada) y su puesta en escena destinada a la muerte —también en el caso de Machafer, integrado

17 «Candiobras le veo[i]t venir e non li dote niant; il prist la lanze a guixe de un dard e la treit ver li zigant, e li fiert in un flans cum tante forze che armes ch'il aust non li poit defendre che la lanze non l'intrast in le flans. Macafer soi sent ferus e prist la lanze ch'il avoit in le flans e la treit por forze: la lanze fu brixé e li fer li remist in le flans cum un tronçon de la lanze» (*AB*, VI, p. 589).

en las filas cristianas—, son factores que inciden en la victoria de los valores cristianos, interactuando en la preservación del equilibrio del universo épico. Ahora bien, en la especial adaptación de la tradición épica que opera en el filón francoitaliano convergen una serie de elementos narrativos que reorientan la figura del gigante al modelo narrativo del *roman* artúrico, como revela el motivo de la *terre gaste*. Éste acabará por convertirse en un personaje anómalo con respecto a la tradición precedente mediante una conversión espontánea que presenta a Machafer como precursor del gigante por antonomasia de la literatura italiana: Morgante. En definitiva, la complejidad que define el recurso narrativo del gigantismo en *Aquilon de Bavière* tiene por objeto mostrar los órdenes y desórdenes de una alteridad a la que ya no se le niega la posibilidad de integración en el universo cristiano.

Bibliografía

- Aliscans* (*Al*) = Régnier, Cl. – J. Subrenat (eds.) (2007), *Aliscans*, Paris: Honoré Champion.
- Bancourt, P. (1982), *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence: Univ. de Provence, 2 vols.
- Boscolo, C. (2005), «La disputa teologica dell'Entrée d'Espagne», in C. Alvar – J. Paredes (eds.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès international de la Société Rencesvals, pour l'Étude des Épopées Romanes. Granada, 21-25 juillet, 2003*, Granada: Universidad de Granada, pp. 123-134.
- Chénerie, M-L. (1986), *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève: Droz.
- Delcorno Branca, D. (2011), «Sulla tradizione della *Spagna in rima*. Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferrau», *Lettere italiane* LXIII, 3, pp. 354-377.
- Dubost, F. (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^eme–XIII^eme siècles)*, Paris: Honoré Champion, 2 vols.
- Entrée d'Espagne* (*EE*) = Thomas, A. (ed.) (1913), *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste Franco-italienne*, Paris: Libraire de Firmin-Didot et Cie.
- Fatti de Spagna* (*FS*) = Ruggieri, R. M. (ed.) (1951), *Li Fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco già detto «Viaggio di Carlo Magno in Ispagna»*, Modena: Società Tipografica Modenese.
- González Piñeiro, M. C. (2011), *Os xigantes no Morgante*, Cangas do Morrazo: edicións Morgante.
- Holtus, G. et alii (eds.) (1989), *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano. Atti del 1^o simposio franco-italiano (Bad Homburg, 13-16 aprile 1987)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Holtus, G. – P. Wunderli (2005), *Franco-italien et épopée franco-italienne*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, vol. III.
- López Martínez-Morás, S. (2010), «Ferragut, defensor de Nájera», *Ad limina. Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones* I, 1, pp. 129-149.
- López Martínez-Morás, S. (2011), «El gigantismo de los sarracenos épicos: algunos casos relevantes», in M. Piccat – L. Ramello (eds.), *Epica e cavalleria nel Medioevo. Atti del Seminario internazionale (Torino, 18-20 novembre 2009)*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 151-165.
- Moretti, F. (2011), «Orlando e Ferrau nella Spagna in prosa», *Rassegna europea di letteratura italiana* 38, pp. 45-59.
- Morgante (M)* = Avena, F. (ed.) (1955), Luigi Pulci, *Morgante*, Milano: R. Ricciardi.
- Spagna ferrarese* o «minore» (*Sp. F.*) = Gritti, V. – C. Montagnani (eds.) (2009), *Spagna ferrarese*, Scandiano-Novara: Centro studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea.
- Spagna in rima maggiore (Sp. R.)* = Catalano, M. (ed.) (1939-1940), *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, Milano: Carducci, 3 vols.
- Strologo, F. (2008), «Duels, discours et péripéties de l'ex-géant Ferrau dans l'*Orlando furioso*», *Les Lettres romanes* 4, pp. 27-41.
- Strologo, F. (2009), «I volti di Ferrau: riprese e variazioni fra la "Spagna in rima" e l'"inamoramento de Orlando», *Studi italiani* XXI, 1, pp. 5-27.

Cantares de amigos

Estudos em homenagem a Mercedes Brea

Universidade de Santiago de Compostela, 2016, ISBN 978-84-16533-69-5, pp. 647-657

***Puellae doctae* resgatadas por Carolina Michaëlis: algumas notas sobre a fortuna da sua receção**

MARIA ISABEL MORÁN CABANAS

Universidade de Santiago de Compostela

*Para a nossa docta Mercedes Brea,
lembrando algumas doctae do Humanismo português*

As investigações de Carolina Michaëlis sobre a atividade intelectual de certas mulheres em diferentes momentos da história de Portugal constituem, ainda hoje, um ponto de referência indispensável para qualquer estudo acerca do papel destas como promotoras culturais. A estudiosa germano-lusa manteve-se especialmente atenta às manifestações literárias das damas da Corte e à fortuna das suas respectivas biobibliografias no ideário e imaginário da nação. Aliás, abordou com empenho as implicações sociopolíticas derivadas dos seus saberes e poderes no quadro de um constante e intenso relacionamento ibérico a todos os níveis, assim como as suas transfigurações em objetos de inspiração literária. Formada no rigor do método histórico-comparativo, revelou-se uma insigne conhecedora de contactos e sobrevivências de textos que cruzaram fronteiras, em diversos idiomas e géneros.

A vontade de desentranhar as raízes e verdades do pensamento medieval e de épocas posteriores transparece constantemente na sua obra. Descobriu e forneceu-nos sempre dados novos sobre aspetos das faces nacionais, panhispânicas e europeias dos temas que abordou e que outros viriam confirmar, apurar ou aprofundar: «Chega a gente a pasmar de como há cérebro que armazene tamanha quantidade de saber, e mesmo de como há maneira de o assim adquirir e divulgar» —sublinha José Leite

de Vasconcelos (*apud* Correia 1986: 19-20) no preâmbulo à lista de trabalhos que Carolina levou a cabo entre 1867 e 1911. E, precisamente do seu extraordinário leque de pesquisas, faz parte a revisão da vida e obra de mulheres ilustres na história de Portugal, tais como a infanta D. Maria, filha mais nova do rei D. Manuel, e as suas damas, nomeadamente Joana Vaz e Luísa Sigea, as designadas como «senhoras latinas»; Ângela Sigea e Paula Vicente, mais dedicadas à música; e Hortênsia de Castro (ou a Públia Lusitana), que, não pertencendo diretamente ao círculo palaciano, brilhou de modo extraordinário e deixou todos admirados com a sua bagagem cultural.

Na verdade, a investigação das últimas décadas foi tirando o véu sobre várias questões que já tinham sido apontadas ou encetadas com perspicácia e de modo pioneiro por Carolina no seu livro *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577)*, publicado em 1902, e vindo também a lume em edição fac-similada na Biblioteca Nacional de Portugal, nos anos de 1983 e 1994, com aditamento de elementos históricos. Embora alguns dos seus resultados tenham sido postos em causa, corrigidos e ultrapassados por estudiosos posteriores, torna-se admirável o rigor e a capacidade crítica com que ela nos entreabriu as portas para um melhor conhecimento da atividade dessas senhoras no momento em que a Renascença atingia no país o seu zénite. Com efeito, a infanta era frequentemente apresentada como um oásis no deserto intelectual das mulheres em Portugal, mas sabemos hoje que, meio século antes dos anos da maturidade da filha do rei D. Manuel, um grupo de damas tinha mostrado interesses análogos ou próximos dos seus:

Para já não falar daquela infanta D. Catarina, filha do rei D. Duarte, falecida em 1463, que teria traduzido do latim um livro publicado em Coimbra, em 1531, há todo o grupo das mulheres da aristocracia que se encontram nas cartas e nos versos de Cataldo Parisio Siculo, nos finais do século XV e primeiros anos do século XVI: a infanta D. Joana, irmã de D. João II, falecida em 1490; a rainha D. Leonor, mulher de D. João II; a marquesa de Vila Real, D. Maria Freire; sua filha, D. Leonor de Noronha, e outras mais (...). Mas creio que o futuro nos trará ainda novidades, se a pesquisa sobre Humanismo Renascentista em Portugal continuar em bom ritmo. E a própria vida da Infanta terá de ser escrita de novo, à luz das informações documentadas que já hoje possuímos, mas virão de certo a aumentar, com o progresso da investigação (Ramalho 1985-1986: 188-189)¹.

1 Neste sentido também vale a pena trazer à colação, entre muitas outras, as palavras de Carla Alferes Pinto acerca da importância da monografia de Carolina Michaëlis na produção historiográfica de e sobre estas figuras: «Algumas das informações e certezas que a autora produziu no início do século estão hoje sujeitas a revisão (...), mas foram um ponto de partida essencial» (1998: 12).

Tenhamos em conta que Michaëlis já advertiu no prefácio da sua monografia da escassez de materiais que complicava qualquer elaboração de reconstruções com solidez documental naquela altura. Insistiu na dificuldade de trabalhar com penúria de provas escritas provistas de garantia de autenticidade, pobreza quanto à existência de retratos fidedignos e informações precisas e, ainda, impossibilidade de consultar alguns subsídios inéditos. Os perfis esboçados pela mestra germano-lusa não seguem, de facto, um plano geral. Foram surgindo ao acaso: a primeira vez a pedido dos editores do *Plutarcho Portuguez* e a segunda para o jornal *A Arte Portuguesa*, sendo ambas as abordagens retocadas posteriormente, aquando da preparação definitiva do livro.

Quanto à infanta D. Maria, Carolina comenta especialmente a sua perceção como objeto de panegírico em diversos textos compostos por eruditos contemporâneos, nos quais se destacam os três seguintes pontos:

1. As vicissitudes da sua vida pessoal, especialmente marcadas por circunstâncias económicas e político-diplomáticas que vieram a repercutir em diversos despoários malogrados, daí a alcunha da «Sempre Noiva». O seu dote era muito avultado e o erário nacional não poderia suportar tal perda; mas o seu casamento iria, por outro lado, engrandecer monetariamente outro reino, cuja aliança teria de trazer benefícios para Portugal. Não havendo no país uma figura que se considerasse à altura da sua condição e fortuna, procurou-se-lhe cônjuge no estrangeiro. Manifestaram interesse pela sua mão poderosos personagens do cenário político europeu, tais como o Delfim Francisco da França; Maximiliano da Áustria, Arquiduque da Áustria e futuro Imperador do Sacro Império; Fernando I, também Arquiduque de Áustria; ou o próprio monarca Filipe II de Espanha (Filipe I de Portugal, primogênito do Imperador Carlos V), sendo especialmente almejado o matrimónio com este último.

Aliás, na monografia de Carolina, colocam-se na berlinda algumas das teorias sobre a vida de D. Maria que antes tinham sido apresentadas como certas e desconstruem-se, em maior ou menor medida, diversos mitos e teses forjadas à sua volta. Entre estas, a mais célebre e polémica no panorama das letras internacionais foi a dos amores camonianos pela infanta, considerando que o *alto pensamento* que subjaz na obra lírica do poeta só poderia ser dedicado à culta e bela filha do rei D. Manuel. Assim, em diálogo aberto com o leitor, a investigadora luso-germana pondera os prós e os contras quanto à veracidade de fontes utilizadas até então na (re)construção da biografia da princesa, examinando pormenorizadamente os testemunhos (Vasconcelos 1994: 71-73).

2. O seu comportamento exemplar e virtuoso, o qual não se opunha, antes parece que complementava, a sua vontade de formação cultural. Com efeito, chegou-se a

comparar aquele palácio com um «mosteiro de religiosas reformadas» ou uma «universidade de mulheres ilustres», tanto pela piedade que ali se respirava como pelo facto de ter convertido a sua própria casa num verdadeiro cenáculo académico. Cumpre ter sobretudo em conta que, em 1672, saiu do prelo em Lisboa o livro *Vida de la Serenísima Infanta D. Maria hija del rey D. Manuel, fundadora de la insigne capilla mayor del convento de N. Señora de la Luz y de su hospital, y otras muchas casas dedicadas al culto divino*, de frei Miguel Pacheco. Traça-se aqui um retrato de carácter laudatório que entronca com a tradição literária da «escrita de vidas», pois obedece ao par de critérios exigidos essencialmente por tal género: credibilidade e exemplaridade. O autor, que, entre muitas outras funções de alta responsabilidade no âmbito da corte, exerceu como procurador da testamentária da personagem em questão, pôde aceder, de facto, a documentos oficiais e cartas que lhe terão servido de alicerces para a redação de uma narrativa com presunção de veracidade (Peixoto 2010: 275).

3. O mecenato que desempenhou nos diversos campos das artes e das letras. No âmbito pictórico, a infanta deixou-nos um notável acervo de obras constituído por retratos que ela própria inspirou e peças que importou da Europa setentrional ou encomendou a oficinas e bolseiros nacionais². Quanto a concessão de apoios a projetos de arquitetura e escultura, ligados amiúde a responsabilidades administrativas, deparamos com amostras da sua religiosidade, sobressaindo a sua devoção à Virgem e aos santos portugueses, nomeadamente àqueles com que mais se identificava. Ora, interessa-nos abordar especialmente o mecenato de D. Maria como centro de convergência de mulheres ilustres que contribuíram para a sua própria formação, cujos nomes já foram mencionados acima. Tal circunstância valer-lhe-ia, entre muitas outras, a elogiosa invocação de Martín de Azpilcueta, o Doutor Navarro, famoso canonista vindo de Salamanca, aquando da homenagem feita por ocasião da visita da família real à Universidade de Coimbra, e recolhida no prefácio ao seu *Commentarius de Iobeleo et Indulgentiis Omnibus*: «Tu que acolhes a literatura e os homens letrados com extraordinária, com maravilhosa benevolência, e te comprazes sumamente no serviço e companhia das mulheres letradas que tens em tua casa» (*apud* Ramalho 1985-1986: 180)³.

2 Na verdade, a Infanta privilegiou a difusão da própria imagem através de um retratismo personalizado sem passar diretamente pela Itália, pois preferiu antes patrocinar a estada de mais de um pintor junto dos melhores artistas de Roma e subsidiar depois o seu trabalho em Portugal (Pinto, 1998: 73-86).

3 Diga-se, aliás, que tais manifestações de respeito revelavam-se particularmente justas numa altura em que a cidade do Mondego dispunha de colégios por toda a parte —sobretudo, na recém-inaugurada rua da Sofia— e até o próprio monarca tinha sacrificado o seu palácio para nele acomodar as

No tocante à coimbrã Joana Vaz, professora da infanta até esta fazer vinte anos, foi uma das responsáveis pelo seu progressivo interesse pela literatura, disciplina perante a qual se mostrava, segundo os testemunhos da época, dotada de rara vivacidade, memória e juízo. O seu magistério, junto com o domínio das línguas —para além da latina, conhecia bem a grega e a hebraica e o exercício da poesia—, foi tido em alta consideração pelos humanistas mais antigos, tais como Luís Teixeira, Aires Barbosa ou Francisco de Melo. Assim sendo, Carolina não pôde deixar de lembrar as expressões laudatórias que por muitos lhe têm sido atribuídas, tais como «filósofa», «vazia dos latinistas», «décima musa» ou «Minerva da eloquência» na Europa do seu tempo (Vasconcelos 1994: 41). E, conforme ao parecer do prestigioso André de Resende, merece ser tida como a diretora dessa aula ou academia regia e mestra exemplar das donzelas. Com feito, Joana Vaz foi centro de um movimento humanístico na corte de que se ocupou atentamente A. da Costa Ramalho no seu livro *Estudos sobre a época do Renascimento*, onde se aborda a correspondência manuscrita em latim (Fundo Geral 6368 da Biblioteca Nacional de Lisboa), que, infelizmente, Michaëlis não chegou a conhecer. Porém, apesar da sua reputação, não se conservam dela frutos tão visíveis como os das colegas que a seguir referiremos, «talvez porque ela própria, na sua timidez e recato, submetida primeiro a autoridade do pai, o licenciado João Vaz, de Coimbra, e depois à do marido [Fernão Álvares da Cunha], um obscuro fidalgo da corte, tenha preferido ficar na sombra» (Ramalho 1969: 346-358).

Quanto às irmãs Luísa Sigea de Velasco, poliglota com grande bagagem em filosofia e literatura, e Ângela, mestra de canto, cujas habilidades musicais despertariam também a admiração dos coetâneos, foram chamadas à Corte para se converterem em moças de câmara da rainha Catarina de Áustria, passando depois ao serviço da infanta, de quem se tornariam amigas e precetoras. Nasceram em Tarancón, donde provinha a família da sua mãe – hoje na província de Cuenca, mas naquele momento pertencente a Toledo, daí a alcunha das Toledanas. São filhas do humanista de origem francesa Diego Sigeo, que tinha sido aluno da Universidade de Salamanca e, refugiado em Portugal após ter participado na revolta dos Comuneros, exerceu como mestre na casa do Duque de Bragança. A primeira compôs alguns poemas em castelhano,

salas de aulas, pelo que agora tinha de se alojar com a família no mosteiro de Santa Cruz. Sempre presente nos acontecimentos de solenidade pública, também lhe dedicaram as suas obras outras insignes figuras da erudição portuguesa, de André de Resende a Francisco de Moraes, passando pela já mencionada Luísa Sigea, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Inácio de Moraes, Jorge de Montemor, frei Luís de Granada, etc. E, em conformidade e consonância, aparece citada em todos os repertórios de mulheres ilustres e virtuosas portuguesas datados dos séculos XVI e XVII (Anastácio 2011: 568).

em que subverte os moldes do petrarquismo ao deslocar o ente feminino da sua habitual posição de objeto ao da voz que se exprime saudosamente (Navas Ocaña 2009: 116-117). Ora, sobressai principalmente pela sua produção em latim, destacando-se a composição em torno dos encantos da serra de Sintra, com a inserção de comentários que constituem uma apoteose da infanta, à qual, através de uma ninfa, se lhe profetizam maravilhosos tempos derivados da sua esperada união com Filipe II de Espanha (Filipe I de Portugal).

Tal texto foi-lhe enviado ao papa Paulo III em 1546, junto com uma carta de obediência em latim, grego, hebraico, árabe e siríaco — lembre-se, aliás, que, mais ou menos nesta altura, a citada Joana Vaz também lhe tinha mandado uma epístola ao Pontífice nas três primeiras línguas, obtendo resposta ambas as missivas. A morte prematura de Luísa provocou alguns epitáfios, como o que lhe dedicou o seu próprio esposo, Francisco de Cuevas, e inúmeras elegias dos mais ilustres intelectuais da época.

O referido poema, sob os auspícios do antigo embaixador da França, Jean Nicot, empenhado em espalhar a fama de Sigea como a maior poliglota do mundo, foi publicado em Paris em 1566. Ora, «antes não o fizesse!», exclama Carolina (Vasconcelos 1994: 42), tendo em conta o escândalo de que, injustamente, seria alvo um século depois, quando o historiador francês Nicolas Chorier compôs um opúsculo pornográfico em forma de diálogo e intitulado *L'Academie des dames, ou Les Sept entretiens galants d'Alosia* (1691).

O original teria sido presumivelmente composto em castelhano pela Sigea e depois traduzido para o latim por um fictício humanista holandês chamado Joannes Meursius sob a epígrafe *Aloisix Sigeæ, Toletanæ, Satyra sotadica de arcanis amoris et veneris*⁴. Nele depara-se com uma apologia das relações homossexuais femininas vistas como um modo de prazer erótico para os homens através das lições de iniciação sexual que Tullie, uma dama italiana, dá à sua jovem prima Octavie. Com efeito, vem constituir uma espécie de réplica à obra mais extensa da autoria verdadeira desta Toledana, *Duarum Virginum Colloquium de vita aulica et privata*, a qual versa sobre o elogio da vida retirada e tranquila, longe da falsidade e ingratidão da corte, a partir da conversa entre duas mulheres italianas: Blesilla, natural de Siena, e Flamínia, mais jovem, de Roma.

4 Tal disfarce de autoria chegou a circular entre certos meios da época, levando-se a cabo edições em latim sob diferentes títulos e traduções para diversos idiomas. Cabe mencionar, por ser uma das mais divulgadas, a versão em francês realizada por Jean Terrasson em 1750.

Na verdade, tal apócrifo até seria «una de las causas de su desaparición del canon de la literatura renacentista» (Álvarez 2009: 50). Pense-se que, já em 1854, em pleno Romantismo, a escritora espanhola Carolina Coronado tentou reivindicar o prestígio desta figura por meio de uma biografia romanceada que publicou no *Semanario Pintoresco*, o que não foi suficiente para salvá-la do manto da escuridão que a cobriria até às últimas décadas⁵. A dia de hoje contamos com um número considerável de pesquisas que dizem respeito à sua vida e obra, nas quais sobressaem duas perspectivas: a dos estudos ligados a questões de género, que inserem a sua produção no quadro dos mecanismos de invisibilidade das mulheres: usurpação, desvalorização, silenciamento, transformação interessada e *lapsus* genealógico (Valle 1995: 16); e a vinculada ao labores de tradução e edição. Neste último sentido, cabe sublinhar, entre outras, abordagem empreendida por María Regla Prieto Corbalán (1998: 78-97) sobre o epistolário de Sigea, redigido maioritariamente em latim e formado por 21 cartas que se conservam em várias cópias na Biblioteca Nacional de Madrid e na British Library de Londres. Tal correspondência fornece-nos uma ideia fidedigna dos contactos intelectuais hispano-lusos em Quinhentos e o seu estudo contribui, sem dúvida, para a divulgação do papel e da relevância desta figura quinhentista entre um público mais alargado.

A sua irmã Ángela, conforme às informações de Michaëlis, foi também uma boa conhecedora da língua latina e extraordinária música. Sabia tocar os mais variados instrumentos de sopro, corda e percussão —especialmente a harpa e o órgão. Exerceu, aliás, como mestra de canto, ao ponto de concorrer com os melhores professores nesta área, segundo põe de relevo o flamengo João Vaseu, de Bruges, companheiro de estudos do célebre Nicolau Clenardo, que passou doze anos entre os portugueses; ou o Padre Inácio da Piedade Vasconcelos, que a qualifica como «assombro a todos os músicos e músicas daquele tempo» (1740: 328). Por sua vez, Paula Vicente, filha do segundo matrimónio do dramaturgo Gil Vicente e, junto com o seu irmão Luís, compiladora, organizadora e editora da obra do seu pai⁶, tem sido alcunhada como

5 Lembre-se que, fundada por Mesonero Romanos, foi esta uma revista que veiculou os autores mais representativos da época, à maneira de «uma enciclopédia popular», formato com especial sucesso além Pirineus. Por sua vez, Coronado, tomando consciência da sujeição histórica da mulher, foi a precursora de uma tradição literária que desempenhou uma notável função na denúncia da sátira, desprezo e calúnia padecido pelas intelectuais ao longo dos séculos (Blanco Corujo, 2007: 351-357).

6 Durante os anos compreendidos entre 1502 e 1536, Gil Vicente foi autor, encenador e ator de aproximadamente cinquenta autos, sendo a maior parte destes reunidos por Luís e Paula, que levarão a cabo a sua edição em 1562 e a reedição em 1586, a qual se viu fortemente alterada devido à intervenção da

a Tangedora. Esta interpretaria com destreza todo tipo de instrumentos em festas e comemorações, quer íntimas quer mais solenes. Carolina, conforme às fontes de que dispõe, lembra que:

Como Tangedora a inscreveram no rol dos Moradores da Rainha. Com o título modesto de moça da camara figura (1561) no privilégio que obteve em nome de D. Sebastião, para publicação das obras poéticas de Gil Vicente. Segundo calculos que parecem certos entrou no serviço da infanta por ocasião da morte do seu glorioso progenitor. Por ella foi favorecida ainda doutro modo: com a doação de terras nas proximidades da Quinta do Mosteiro (concelho de Torres Vedras), propriedade do pae, onde nascera em 1513 (Vasconcelos 1994: 43).

A investigadora germano-lusa considera admissível acreditar na sua mestria na prática das artes cénicas: canto, dança, recitação de poemas e outros modos de *performance* improvisados e/ou treinados sobre determinados temas. Tudo seria possível quando, Thalia, a gentil musa da comedia, descia às salas do Paço da Ribeira (Vasconcelos 1994: 56). A filha de Gil Vicente poderia ser mesmo a diretora da cenografia de várias interpretações; porém, no que diz respeito a alguns dos seus outros talentos e saberes, Carolina vai revisando e/ou classificando o que dela se tem dito previamente e incluindo-o no âmbito quer do lendário quer das hipóteses, com maior ou menor inclinação para a veracidade, conforme aos testemunhos. Assim, por exemplo, manifesta todo o seu ceticismo perante os conhecimentos de Paula acerca de arquitetura civil ou relativamente à sua autoria de uma gramática holandesa e inglesa e de um volume completo de peças teatrais originais, obras das quais não teria ficado nem sequer um vestígio.

Quanto aos comentários sobre a sua possível implicação na composição das peças dramáticas do pai, declara que porventura lhe serviria «de secretária inteligente e mesmo ajudante jeitosa e de fino gosto», pelo que «Paula devia forçosamente lembrar a todos os latinistas *Pola* a Romana, que ajudou o auctor da *Pharsalia*, seu esposo, em trabalhos literários» (Vasconcelos 1994: 43). Lembre-se que a nossa Tangedora seria recriada literariamente em pleno Romantismo por Almeida Garrett na obra *Um Auto de Gil Vicente* (1838), de acordo com o propósito de selecionar matéria nacional e personagens históricas cobertas de uma auréola de grandeza espiritual e/ou artís-

Inquirição por causa da sátira que contém a acontecimentos e tipos sociais. Eles procederam à divisão da compilação em quatro tipologias: obras de devoção, comédias, tragicomédias e farsas, embora com certas discordâncias a propósito da conexão entre cada peça o tema a tratar.

tica. Com efeito, apresenta-se como um drama que pretende ser verdadeiramente português quanto aos protagonistas, ao assunto, às falas, etc., cabendo-lhe a Paula o duplo papel de intermediária nos amores impossíveis entre a infanta D. Beatriz e o escritor Bernardim Ribeiro, assim como de mulher apaixonada por este —à maneira de vértice de um triângulo.

Se coube a Carolina o mérito de ter sido a primeira mulher do corpo docente universitário em Portugal —concretamente em 1911, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde nunca chegou a lecionar, pois obteve transferência para a de Coimbra pouco tempo depois—, o acesso de Hortênsia de Castro à Universidade suporia todo um desafio à sociedade do século XVI. Segundo a história-ficção, tal como a jovem ateniense Agnodice, a alentejana de Vila Viçosa frequentaria as aulas vestida de homem, junto com o seu irmão Jerónimo, o que se tornaria possível apenas através da proteção do seu parente, João de Melo, arcebispo de Évora. Faria os cursos de Filosofia e Humanidades em Évora e os de Retórica, Humanidades e Metafísica em Coimbra, merecendo a alcunha de Públia Lusitana, em honra à oradora romana.

Mais nova que a infanta, não disporia exatamente do mesmo estatuto que as outras damas, já que teria morado longe do séquito que a acompanhava. Aliás, não se sabe com certeza como D. Maria teve notícias de Hortênsia, mas é possível que fosse através de André de Resende, que se empenhou em atestar *urbi e orbi* o seu saber e habilidade na apresentação pública de argumentos e questões teológicas. Defendeu tese em Elvas na presença do rei Filipe II de Espanha (I de Portugal), que ficaria admirado do seu talento e gratificá-la-ia mais tarde com uma tença anual —estamos, portanto, perante um caso precursor de iniciativa feminina de formação académica, não só no espaço peninsular, mas também europeu. Por outro lado, o desaparecimento das suas obras intensificou ainda mais o mistério criado à sua volta: Barbosa Machado localizava em 1654, na posse do seu irmão frei Jerónimo de Castro, alguns poemas compostos em latim e outros em português, assim como cartas e diálogos, mas o único exemplar da sua mão que conhecemos é a carta-prólogo a D. Isabel de Bragança, outra mecenas das letras. Permita-se-nos ainda dizer que esta figura, junto com a de Paula Vicente, foi recriada recentemente nos cenários portugueses através da homenagem que prestou a ambas o dramaturgo Armando Rosa com *O sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática* através de um exercício de acronotopia ou superposição de planos espaciais e temporais (Bulhões-Carvalho 2009: 63).

Para além deste grupo, Carolina remete-nos para outros nomes que participaram de diversas atividades intelectuais naquela altura, tais como a tradução de uma obra de história universal, realizada por Leonor de Noronha, ou a redação de um

romance de cavalarias que fez Leonor Coutinho. Na verdade, ao cotejar as biobibliografias dessas senhoras «profissionalizadas» (Baranda 2005: 222) com as doutras eruditas no lado castelhano parece ficar evidenciada a importância do apoio de D. Maria, que converteu o seu palácio num lugar de culto às musas. André de Resende, que procurou o seu patrocínio, dedicou-lhe, de facto, uma epístola em que a equipara a uma deusa profana do firmamento grego acompanhada por um ilustre cortejo do qual participam Joana Vaz e Luísa Sigeia, mencionando-se também aqui Hortênsia de Castro (Domingues 1976: 23-29). Os objetos colecionados pela Infanta seriam arrumados num *studiolo*, onde se reuniam as damas para a prática do estudo e a celebração dos serões com algumas das mais prestigiosas personalidades da Renascença portuguesa. Porém, após o desastre de Alcácer-Quibir e a consequente dominação filipina, tais elites de letradas tenderão a desaparecer sob múltiplas influências, da Inquisição à crise socioeconómica, passando pelo surgimento de novas mentalidades. Assim, já nos inícios do século XVII, o convento converter-se-á quase no único espaço viável e/ou favorável para as mulheres satisfazerem e revelarem os seus interesses artísticos e culturais tanto como leitoras quanto criadoras.

Bibliografia

- Álvarez Cifuentes, P. (2009), «Juego de damas: una corte femenina en el quinhentismo português», in E. González Sande – Á. Cruzado Rodríguez (eds.), *Las revolucionarias: literatura e insumisión femenina*, Sevilla: ArCiBel, pp. 41-58.
- Anastácio, V. (2011), «D. Maria», in V. M. Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Caminho: Alfragide, pp. 566-572.
- Baranda Leturio, N. (2005), «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro», *Península 2*, pp. 219-236.
- Blanco Corujo, O. (2007), «Contra tópicos y prejuicios: apuntes sobre La Sigeia, de Carolina Coronado», *Revista de estudios extremeños* 63, 1, pp. 351-368.
- Borreguero Beltrán, C. (2011), «*Puella doctae* en las cortes peninsulares», *Dossiers feministas* 15, pp. 76-100.
- Bullões-Carvalho, A. M. (2009), «O verbo da memória. Reflexões sobre o teatro de Armando Nascimento Rosa», *Sala Preta* 9, pp. 59-71.
- Domingues, G. Pereira (1976), *A «Sempre Noiva»*, carta de André de Resende à Infanta D. Maria, Coimbra: Atlântida, pp. 19-29.

- Navas Ocaña, I. (2009), *Literatura española y crítica feminista*, Madrid: Fundamentos.
- Peixoto, V. (2010), «O percurso editorial da obra *Vida de la Sereníssima Infanta Doña Maria de Frei Miguel Pacheco*», *Via Spiritus* 17, 2010, pp. 273-285.
- Pinto, C. Alferes (1998), *A infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577): o mecenato de uma princesa renascentista*, Lisboa: Fundação Oriente.
- Prieto Corbalán, M. R. (2007), *Epistolario latino. Luisa Sigee*, Madrid: Akal.
- Ramalho, A. da Costa (1969), *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra: CECH, pp. 346-352.
- Ramalho, A. da Costa (1985-1986), «A Infanta Dona Maria e o seu tempo», *Humanitas* 37-38, pp. 188-189.
- Valle, T. del (1995), «Identidad, memoria, juegos de poder», *Deva* 2, pp. 12-20.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (1994), *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas*, Biblioteca Nacional: Lisboa [ed. fac-similada].
- Vasconcelos, I. da Piedade (1740), *História de Santarém Edificada, que dá notícia da sua fundação, e das cousas mais notaveis nella succedidas* I, s. ed.: Lisboa.

¿*Coche* ou *carro*? Repensando a elección

EDUARDO MOSCOSO MATO

Instituto da Lingua Galega

As linguas son principalmente ferramentas que usamos os humanos na nosa vida diaria como elemento que permite a comunicación e as relacións sociais. De igual modo que a realidade é cambiante e a sociedade muda, tamén as linguas van cambiando e adaptándose á nova realidade e ás novas necesidades comunicativas.

Quizais os cambios gramaticais pasen máis desapercibidos para os falantes, a diferenza dos cambios léxicos, que resultan moito máis evidentes. E dentro dos cambios léxicos resulta totalmente imprescindible que a lingua cree ou habilite formas para designar as novas realidades que aparecen no día a día, sexan realidades físicas ou abstractas.

O que imos tratar nesta breve achega ten que ver cos mecanismos que a lingua nos ofrece para designar unha realidade que antes non existía e para a que, xa que logo, non coñeciamos un elemento léxico que a designase.

Non descubro nada novo ó dicir que os mecanismos que as linguas teñen para designar unha nova realidade son basicamente dous: a adopción dunha nova forma léxica, ou a adaptación dunha forma léxica xa existente na lingua.

Do funcionamento de calquera deses mecanismos temos abundantes exemplos na nosa lingua. Dentro dos casos de creación de novas fórmulas atopamos tamén diferentes tipoloxías: desde a creación dun novo elemento léxico a partir de combinación de elementos da propia lingua (*beirarrúa*) ata a adopción de formas léxicas doutras linguas, con máis ou menos adaptación ó esquema da lingua propia (*fútbol, software*).

Aínda que cada vez resultan máis evidentes as entradas de elementos doutras linguas, non deixan tampouco de empregarse formas da propia lingua que seguen mantendo a capacidade designativa que xa tiñan e, por medio dunha ampliación semántica, pasan tamén a habilitarse para designar unha nova realidade que, xeralmente, ten algún tipo de característica que a pon en relación con aquela que lle presta o significante. Tamén é certo que, no mundo globalizado no que estamos, este mecanismo funciona a miúdo como un calco do proceso que outras linguas internacionais levaron a cabo ó adaptar unha forma xa existente para esa nova realidade. Sen ir máis lonxe, é isto o que sucedeu cando en galego se adoptou a forma *rato* para referírmonos ó periférico informático que empregamos cando traballamos cun ordenador.

Dicía que isto é cada vez máis común actualmente, pero non é algo novo. Xa no pasado, e mesmo nun pasado ben afastado do tempo actual, os mecanismos de adaptación de elementos léxicos tradicionais a novas realidades xa pasaban dunhas linguas a outras, sobre todo cando estas tiñan certa relación xenética ou proximidade xeográfica.

Como xa o propio título do traballo nos fai ver, nas seguintes liñas vou expoñer algunhas ideas sobre unha destas adaptacións. Trátase concretarme de facer algúns comentarios sobre a forma que se habilitou en galego para designar o vehículo automóbil empregado para o transporte dun pequeno número de persoas (normalmente un máximo de cinco) coa súa equipaxe correspondente.

Como é sabido, a forma empregada en galego para designar este automóbil é *coche*, igual que sucede en castelán. Non obstante, en linguas próximas non foi esa a escolla dos falantes, como é o caso do portugués e de moitas das falas do castelán de América, que optaron pola forma *carro*.

1. A forma *carro*

A forma *carro* chega ás linguas do noso entorno a través do substantivo latino CARRUS que ten ese mesmo significado de vehículo de dúas rodas usado xeralmente para transportar cousas, propulsado por tracción animal ou humana. Esta forma latina CARRUS parece que ten a súa orixe na raíz indoeuropea *KRS- que entrou nas linguas célticas e, a través do galo (Corominas - Pascual 1980-1991:I,896), debeu pasar ó latín.

Na documentación latina é abundante o emprego desta forma léxica, sexa para referirse tanto ó propio elemento de transporte coma á cantidade de carga que se pode levar dunha vez nese vehículo. Ademais tamén se forman numerosos derivados a partir deste lema.

Centrándonos no propio latín da Gallaecia, simplemente facendo no CODOLGA (*Corpus Documentale Latinum Gallaeciae*) unha busca da raíz *carr-* atopamos 812 ocorrencias que, se analizamos, vemos que corresponden en case todos os casos a diferentes formas casuais de *CARRUS*, derivados dela ou topónimos e antropónimos que proceden desta forma ou dos seus derivados.

Esta forma latina *CARRUS* tivo descendencia, con máis ou menos fortuna, na maioría das linguas románicas. Centrándonos na propia lingua galega, xa desde o inicio da escrita na nosa lingua atopamos a forma léxica *carro*. Así, no propio TMILG (Varela 2004-) observamos como esta forma e os seus derivados superan o milleiro de ocorrencias e están presentes desde o século XIII ata comezos do XVI.

e que faza y cortina e se per ventura semear y pan o dicto Iohanne vidal e sua voz dar ende a quarta do pan o moesteyro doya e outro sy asy como departe pelo camino que vay peraa devesa de valadares asy como vay oporto do rrio u pasan os *carros* (Portela 1976:364) [O exemplo é dun documento do ano 1264].

Et mando seys *carros* de pan a esta filla de Juan da Ramisqueyra. (Cal 1984:312) [O exemplo é dun documento do ano 1506].

Nestes séculos sucede outro tanto na documentación medieval do portugués e do castelán, linguas nas que o uso da forma *carro* e derivados é común durante toda a Idade Media. No caso do portugués pode observarse isto doadamente consultando tanto o *Corpus Informatizado do Português Medieval* (Xavier 2001-), no que atopamos arredor de 400 ocorrencias desta forma na documentación nel presente (toda comprendida cronoloxicamente entre os séculos XII e XVI). Algo similar observamos no *Corpus do Português* (Davies – Ferreira 2006), no que aparecen arredor de 1500 ocorrencias da forma *carro* e derivados na documentación datada nos séculos XIV e XV.

Igual de común é a forma *carro* (e os seus derivados) na documentación medieval castelá. Así no *Corpus del español* (Davies 2002-) aparecen máis de 6000 ocorrencias desta forma e os seus derivados entre os séculos XIII e XV¹, e no CORDE (Real Academia Española, en liña) atopamos máis de 12.000 ocorrencias de *carro* (e derivados) desde o ano 1200 ata o 1500.

1 O feito de que no corpus do portugués haxa un número menor de ocorrencias que no corpus do español non se debe necesariamente a unha maior frecuencia da forma *carro* no castelán, senón que é determinante o feito de que o corpus do español é o dobre de amplo que o do portugués e ademais inclúe tamén o século XIII.

Polo tanto, ata aproximadamente comezos do século XVI observamos que o uso e os contidos da forma *carro* son similares no caso do galego, do portugués e do castelán, e nos tres casos corresponden coas continuacións dos usos e contidos latinos desta forma.

2. A forma *coche*

Como xa comentabamos máis arriba, son os cambios da realidade material ou social os que provocan en ocasións os cambios léxicos. E iso é o que sucede, a partir do século XVI, no caso que nos ocupa. Nesta ocasión, ese medio de transporte denominado *carro*, ademais de seguir usándose maioritariamente para o transporte de mercadorías, tamén se vai adaptando ó transporte de persoas, para o que pasa a construírse con elementos que permiten unha maior comodidade para o uso humano. Para iso péchase o seu interior das inclemencias (paredes e teito), engádenselle asentos, e tende a construírse con catro rodas para que os animais tractores teñan que soportar menos peso sobre o seu corpo. Estamos, xa que logo, ante un subtipo de carro, empregado para o transporte de persoas e usado sobre todo polas clases sociais máis privilexiadas, e que é susceptible de denominarse cunha nova forma léxica que, no caso do castelán, é a forma *coche*.

A forma *coche* parece que debeu entrar nas linguas do noso entorno a través do francés (*couche*). Corominas (Corominas – Pascual 1980-1991, II: 113), seguindo o parecer de autores anteriores, comenta que se trata dunha forma procedente do húngaro ou do checo. A favor da orixe húngara sinala un texto de Juan de Ávila datado no 1548:

... y porque la noche era larga y frigidísima, se puso á dormir en un carro cubierto, á los quales en Ungria llaman *Coche*, porque el nombre y la invencion es de aquella tierra (Ávila 1548/1767:146).

Os defensores da orixe húngara deste termo consideran que procede da forma *kocsi*, derivada do topónimo *Kocs*, cidade húngara na que había un cambio de coches da liña Viena-Budapest. Sigue sinalando Corominas que a outra teoría existente defende a orixe checa do termo, baseándose na aparición da forma *kocsi* nun texto escrito en Eslovaquia en 1440, antes da existencia da citada liña entre Viena e Budapest.

Sexa dun xeito ou doutro, o certo é que esta forma léxica comeza a empregarse en textos casteláns, co significado antes sinalado, a partir de mediados do século XVI.

O exemplo arriba mencionado de Juan de Ávila é para Corominas o primeiro uso coñecido nun texto castelán da forma *coche*, pero a realidade é que o autor fai un uso metalinguístico deste termo, introducíndoo máis ben como unha forma non existente naquela altura na lingua castelá. Non se desprende, xa que logo, deste exemplo, que nesa data fose unha palabra usada en castelán. Pero neses mesmos anos si que aparece a forma *coche* noutros textos casteláns, tal como podemos atopar no CORDE (Real Academia Española, en liña):

Lo primero que haré será hazer unas casas en lo mejor d'esta ciudad; hazellas he pintar por de fuera y por de dentro al brutesco y al romano. Haré que me pongan a punto un lindo *coche* en que me pasee, y los caballos que me tirarán, blancos (Rueda 1545/1979).

No caben de pie, por grande que es la sala, y veréis en siendo de día pasar por las calles coches o *carros* llenos de dueñas o doncellas, que van a pedir justicia (Hermosilla 1545/1989).

A partir deste momento, o uso de *coche* aparece como habitual nos textos casteláns, tal como se desprende do atopado tanto no CORDE (Real Academia Española, en liña) coma no *Corpus del español* (Davies 2002-), e o seu uso segue sendo bastante frecuente nos séculos seguintes.

A forma *carro*, que inicialmente designaba de forma xenérica ese medio de transporte de tracción animal, segue aparecendo nos textos casteláns pero o seu uso vai especializándose para designar o vehículo empregado para transportar mercadorías. Vemos polo tanto como a forma *carro*, que inicialmente era o hiperónimo de *coche*, pasa a perder certos semas e os dous acaban sendo termos complementarios para designar vehículos que serven para transportar mercadorías (*carro*) ou pasaxeiros (*coche*).

Pero non só aparece en castelán a forma *coche*, senón que tamén se vai facendo presente en textos portugueses. De feito, no dicionario de Bluteau (1712-1728), aparecen as seguintes definicións e comentarios:

CARRO. Carruagem de carga tirada por boys...
(...)

COCHE. Carruagem de quatro ródas, tirada por mulas, ou cavallos. He nome generico, porem hoje se não chama coche senão aos antigos, ou aos Castelhanos; mas se diz fullano tem coche, ou faz hum coche...

De todas formas, é destacable o feito de que a frecuencia de uso da forma *coche* nos textos portugueses é moito menor ca nos textos casteláns. Vexamos a continuación, unha comparación entre as ocorrencias desta lema no *Corpus del español* (Davies 2002) e no *Corpus do Português* (Davies – Ferreira 2006-) en diferentes séculos. Cómpre ter moi presente para interpretar estes datos que o corpus portugués ten a metade de extensión que o castelán.

Século	Castelán	Portugués
XVI	260	16
XVII	1092	73
XVIII	573	26
XIX	1597	62
XX	1158	47

Pero a pesar da diferente extensión dos corpora, é evidente que nestes séculos, o uso desta forma en castelán é moito máis frecuente que en portugués. Para poder explicar este feito, pódense achegar as dúas ideas que nos presentaba o padre Bluteau no texto arriba transcrito:

a) A forma *coche* é unha forma xenérica, do que parece desprenderse a consecuencia de que o común é empregar a forma específica que designa o tipo concreto de carruaxe en cada caso.

b) Só se emprega para facer referencia a carruaxes antigas ou ós coches chamados *castellanos*. Incídese de novo na idea do pouco uso desta forma, que só é utilizada en casos moi concretos.

Pero a pesar deste baixo emprego da forma *coche* no textos portugueses da Idade Moderna, parece que no século XIX segue presente nos falantes unha clara distinción entre *carro* e *coche*, igual que sucedía no caso do castelán, ou cando menos iso é o que se desprende das obras lexicográficas da época, como é o caso do dicionario de Fonseca (Fonseca 1829):

CARRO, s.m. carruagem de carga.

(...)

COCHE, s.m. carruagem grande.

A finais do XIX e sobre todo a comezos do XX xorde unha nova realidade que debe ser designada polas linguas. Trátase da aparición dos vehículos a motor para o transporte de persoas.

Cando aparece esta nova realidade, a escolla que o castelán e o portugués fan para designar este novo medio de transporte non é a mesma. No castelán habilitouse a forma que xa designaba a carruaxe para o transporte de persoas, mentres que no portugués, quizais pola menor frecuencia de uso da forma *coche*, se optou pola forma tradicional *carro*, que fora quedando relegada para designar o vehículo de transporte de mercadorías.

Non estamos en disposición de expoñer as causas desta diferenza na escolla entre ambas as linguas, pero o certo é que no castelán se preferiu a forma que designaba o medio de transporte máis luxoso e das clases máis elevadas, mentres que o portugués adoptou a forma que designaba un medio de transporte máis popular.

3. A forma galega

Pero non debemos perder de vista que o obxectivo do noso traballo era o uso destas formas na lingua galega. Vimos xa que nos textos medievais a situación da lingua galega, portuguesa e castelán eran idénticas, co uso da forma *carro* para designar o vehículo de transporte (xeralmente de dúas rodas) de tracción animal.

Na Idade Moderna, como é ben sabido, non dispomos de suficientes textos que nos permitan reconstruír de xeito completo a situación da lingua neste período, pero o que é evidente é que nesta etapa histórica o reino de Galicia queda totalmente integrado na órbita cultural do reino de Castela, algo que evidentemente afectará ó aspecto lingüístico. Nesta situación, resulta máis que entendible que a introdución dunha innovación léxica na lingua castelá chegue tamén á lingua galega.

Non temos datos sobre o uso da forma *coche* en textos galegos da Idade Moderna, pero resulta lóxico pensar que esta forma non é allea ós autores destes textos, xa que son persoas alfabetizadas en lingua castelá. O que si é certo é que, cando no século XIX comeza a aumentar a produción de textos en lingua galega, aparece abundantemente a forma *coche* para designar o mesmo medio de transporte (de tracción animal) que designa este lema en castelán. Isto é o que se observa no *Tesouro informatizado da lingua galega* (Santamarina, en liña).

E xa no século XX segue sendo esta a única forma para designar tanto o vehículo de tracción animal para transporte de pasaxeiros coma o moderno vehículo de motor,

e no último cuarto de século, cando comezamos a ter textos orais, será esta tamén a forma rexistrada neles. Paralelamente a isto, tanto nos textos orais coma escritos do século XX, a forma *carro* é a empregada polos falantes e polos escritores para designar o medio de transporte agrícola tirado por bois ou vacas.

É certo que os escritores do XIX e da primeira metade do XX en ocasións decidían usar formas do portugués (aínda que non as atopasen presentes no galego falado) para evitar formas coincidentes co castelán. Pero non foi iso o que sucedeu neste caso, máis ben todo o contrario: a forma *carro* non se atopa na literatura galega desta etapa para designar o automóbil.

O mesmo sucede na tradición lexicográfica galega. Tal como pode observarse no *Dicionario de dicionarios* (Santamarina 2006-2013), case todos os dicionarios clásicos do XIX e do XX presentan a entrada *carro*, que se refire sempre, na súa acepción de vehículo, ó empregado para o transporte agrícola. Nos poucos dicionarios ou glosarios que presentan a entrada *coche*, aparece esta forma como equivalente á mesma forma castelá.

Partindo desta situación previa, no momento de facer unha proposta de estándar léxico, a única forma que se propuxo para designar o vehículo automóbil para o transporte de persoas foi *coche*, seguindo a tradición escrita do século XIX e a falas galegas de finais do século XX. Sexan estes motivos suficientes ou non para adoptar esta forma como estándar, o certo é que non se considerou que fose necesario virar a vista cara ó portugués e así evitar unha forma que podería ser sospeitosa de ter influxo do castelán.

A favor da presenza deste forma no estándar galego poderíamos sinalar as seguintes razóns:

- Trátase, como xa dixemos, dunha forma con tradición na literatura e lexicografía dos séculos XIX e XX.
- Mesmo antes de designar o vehículo automóbil que agora designa, xa estaba presente na literatura galega para designar un vehículo de tracción animal. Polo tanto, pode parecer que se trata do aproveitamento dunha forma tradicional da lingua para designar unha nova realidade.
- Con este significado de vehículo de tracción animal tamén existiu durante séculos no portugués, aínda que cremos que non de xeito tan exclusivo nin frecuente coma en castelán.
- Non presenta unha estrutura fonética ou morfolóxica que resulte allea ou estraña á lingua galega.

- É a única forma presente na fala das distintas zonas dialectais do galego para designar o vehículo automóbil, e a única forma que a grande maioría dos falantes empregan con este significado. Sen lugar a dúbidas, a proposta da forma portuguesa para designar o vehículo automóbil chocaría contra a conciencia e os coñecementos lingüísticos da maioría dos falantes de galego.

Pero tamén é certo que, a pesar de todo o sinalado anteriormente, é unha forma que sen dúbida chegou á nosa tradición literaria, lexicográfica e oral a través do castelán en momentos nos que Galicia, a nosa cultura e a nosa lingua formaban parte da órbita cultural de Castela. E isto non sucedeu só cando na Idade Moderna chegou a forma *coche* a Galicia para designar un tipo determinado de carruaxe, senón que tamén seguía baixo este influxo cultural no século XIX cando a forma *coche*, que xa estaba presente na lingua, se converte unha vez máis nun neoloxismo ó adoptar un novo contido semántico, nun proceso idéntico ó desenvolvido para esta forma na lingua castelá. Cando menos estes feitos son razóns suficientes para repensar se esta foi a escolla aconsellable para o estándar galego, ou cando menos para tentar recompilar algúns datos que poidan axudar a repensalo. Isto último foi o que humildemente pretendemos facer nestas páxinas.

Bibliografía

- Ávila y Zúñiga, L. de (1548/1767), *Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII*, Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767 [A primeira edición faise en Venecia: *Brieve commentario dello illustre signor Don Aluigi d'Avila, et Zúñiga; Comandator Maggior d'Alcantara; nella Guerra della Germania fatta dal felicissimo & máximo imperatore Carlo V d'Austria, del MDXLVI et MDXLVII tradotto di spagnolo in lingua toscana*, Venetia: s.n., 1548].
- Bluteau, R. (1712-1728), *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra: Colegio das Artes da Companhia de Jesu.
- Cal Pardo, E. (ed.) (1984), *Monasterio de San Salvador de Pedroso en tierras de Trasancos. Colección documental*, A Coruña: Deputación Provincial.
- Corominas, J. – J.-A. Pascual (1980-1991), *Diccionario critico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 volumes.

- Corpus Documentale Latinum Gallaeciae* (CODOLGA), versión 7 (2010), Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://corpus.cirp.es/codolga>> [Consultado o 21/01/2016].
- Davies, M. (2002-), *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*. <<http://www.corpus-delespanol.org>> [Consultado o 20/01/2016].
- Davies, M. – M. Ferreira (2006-), *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*. <<http://www.corpusdoportugues.org>> [Consultado o 19/01/2016].
- Fonseca, J. da (1829), *Novo dicionario da lingua portuguesa*, Paris: J. P. Aillaud.
- Hermosilla, D. (1545/1989), *Diálogo de los pajes*, Madrid: Miraguano, 1989.
- Portela Silva, E. (ed.) (1976), *La región del obispado de Tuy en los siglos XII a XV. Una sociedad en expansión y en la crisis*, Santiago: Tip. El Eco Franciscano. Separata de Compostellanum (20).
- Real Academia Española (en liña): *Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [Consultado o 23/01/2016].
- Rueda, L. de (1545/1979), *Comedia llamada Medora*. Madrid: España Calpe, 1979.
- Santamarina, A. (coord.) (2006-2013), *Dicionario de dicionarios*. Seminario de Lingüística Informática – Instituto da Lingua Galega. <<http://sli.uvigo.es/ddd/index.html>> [Consultado o 23/01/2016].
- Santamarina, A. (coord.) (en liña), *Tesouro informatizado da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <<http://ilg.usc.es/TILG/>> [Consultado o 21/01/2016].
- Varela Barreiro, X. (dir.) (2004-), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <<http://ilg.usc.es/tmilg/>> [Consultado o 21/01/2016].
- Xavier, M.-F. (dir.) (2001-), *CIPM - Corpus Informatizado do Português Medieval*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <<http://cipm.fcsh.unl.pt/>> [Consultado o 21/01/2016].

Trovadores afrancesados: de la cruzada contra los albigenses a la cruzada contra la corona de Aragón*

ANNA M. MUSSONS
Universidad de Barcelona. IRCVM

En el capítulo que, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, M. de Riquer dedica al “Ciclo de sirventeses de 1285” califica de “afrancesados” algunos trovadores que se sitúan al lado de los franceses en las pugnas entre la corona de Francia y la de Aragón en la segunda mitad del siglo XIII. Entre los merecedores de este apelativo cita a «Paulet de Marselha, parcialmente hasta 1262, y el grupo de Besiers: Raimon Gaucelm, Bernart d’Auriac y Joan Esteve» (Riquer 2011: 57). Ciertamente, en los versos de los trovadores citados, hay enunciados que denotan una posición claramente afrancesada en algún momento de su trayectoria, pero si estudiamos la lírica trovadoresca occitana en su conjunto apreciaremos que no son éstos los únicos trovadores, ni sus obras los únicos textos, favorables a los franceses. Hay otros “afrancesados” que, circunstancialmente y con intensidades diferentes, manifiestan esta tendencia en sus versos, o bien ésta se revela en el texto de su *Vida*, en el de la *razó* que precede sus composiciones, o incluso fuera de los textos literarios, en la biografía real, cuando disponemos de los documentos necesarios. Ordenados y estudiados en su contenido

* Este trabajo es fruto de la investigación realizada en el marco del proyecto 2014SGR5.

y en las causas que los generan, estos textos, los datos biográficos, e incluso los silencios, ofrecen una visión más precisa de la realidad histórica y social de estos territorios desde la segunda mitad del siglo XII hasta el final del siglo XIII.

1. La cruzada contra los albigenses

El primer núcleo que debemos analizar se sitúa en el condado de Tolosa y gira en torno a la cruzada contra los albigenses. La cruzada desató numerosas respuestas, críticas y denuncias que se generaron en el entorno de los condes en los primeros años del siglo XIII y se prolongaron hasta el tercer cuarto del mismo siglo. La mayoría de los textos conservados pertenecen a trovadores fieles a la causa tolosana y son, por tanto, absolutamente contrarios a los franceses, de quienes evocan su crueldad sin límites, agravada después por la alianza y la complicidad del clero local y la curia romana, de quienes denuncian una y otra vez la avaricia, la falsedad y la hipocresía. En este registro, la mayoría de los poemas son sirventeses exhortativos a los nobles occitanos y a sus aliados de la corona catalano-aragonesa para organizar la lucha contra los invasores franceses y fomentar la resistencia frente a la cada vez mayor intervención de la Iglesia. A esta manifiesta posición antifrancesa se suma el repetido relato, casi invariable, del recuerdo de la expropiación del condado de Tolosa en las *Vidas*, lo que las convierte en textos claramente favorables a los condes de Tolosa¹. El resultado, por tanto, es que este conflicto genera un gran desequilibrio entre el número de textos favorables a la causa tolosana y en contra de los franceses y la reducida representación de textos en defensa de la pertinencia de la lucha en contra de los herejes y de la intervención de la Iglesia de Roma en esta persecución². Los ejemplos de composiciones antifrancesas en este período son muy pocos. Se suele proponer el *partimen: Monges, cauzetz segon vostra siensa* BdT 16,17-303,1 (Boutière 1937), que comparten un monje y un tal Albert, identificado por algunos con el trovador Albertet, sobre el comportamiento de franceses y catalanes, en el que el monje es favorable a los franceses, denominados los de *Peitau* y los de *Fransa* (estrofas II y IV), y Albert defiende

1 En su estudio sobre el relato del desposeimiento de los condes de Tolosa en las *Vidas* y en las *Razos*, Christian J. M. Anatole afirma que la mayoría de estos textos fueron redactados en el entorno de los condes de Tolosa y estaban destinados a crear un estado de opinión favorable a sus campañas anticlericales y antifrancesas, igual que hicieron muchos sirventeses políticos (Anatole 1962-63: 13).

2 Hemos estudiado con anterioridad a este trabajo los textos trovadorescos en contra de la cruzada (Mussons 2015).

a los “catalanes”, gentilicio bajo el que agrupa a los habitantes de *Gascuenha*, *Proensa*, *Lemozi*, *Alvernha* y *Vianes*, todos aquellos que se encontraban bajo la protección de la Corona de Aragón, confusión de territorios que evoca aquel sueño de una gran entidad política que la corona de Aragón, desde Alfonso II, había ambicionado crear en su apogeo de expansión ultrapirenaica: «una superconfederazione occitano-catalano-aragonesa con a capo la figura del conte-re di Barcelona» (Guida 2006: 227).

Unos años más tarde y con características muy diferentes, en el escaso conjunto de textos “afrancesados” encontramos el sirventés *Greu m'es a durar, quar aug tal descrezensa* BdT 177,1 (Rieger 1991), obra de una *trobairitz* que probablemente vivió en alguna orden religiosa y de la que sólo conocemos el nombre: Gormonda de Monpeslier. Gormonda compone su poema en respuesta al conocido y extenso sirventés de Guilhem Figueira *D'un sirventes far en est son que m'agenssa* Bdt 217,2 (Riquer 2011), contra la Iglesia romana, los franceses y los clérigos por su acción adversa al conde de Tolosa³. Gormonda de Monpeslier sigue exactamente el modelo del sirventés de Guilhem Figueira, pero contradice todo lo que el trovador afirma, y justifica la actuación de la Iglesia romana y de los franceses en contra de los herejes, ofreciendo una de las pocas perspectivas conservadas de ambiente hostil a la campaña tolosana.

Ciertamente, la presencia de trovadores afrancesados en esta etapa y en este entorno tolosano es prácticamente inexistente, pero, fuera de los textos poéticos, el examen de las *Vidas* proporciona algún testimonio interesante de posicionamiento a favor de la cruzada que hay que considerar, aunque se trate de un texto tan discutido como el de la *Vida* de Perdígó⁴. Según la continuación extensa del ms. E, Perdígó viajó a Roma con «lo primse d'Aurengua, En Guilem dels Baus et ab En Folquet de Marceilla, evesque de Toloza, et ab l'abas de Sistel» para organizar la cruzada contra los albigenses; «fes prezicansa», es decir, cantó a favor de la participación en la cruzada y se alegró de que los franceses mataran al rey de Aragón: «fes lauzor a Dieu, quar li

3 El sirventés de Guilhem Figueira fue compuesto seguramente entre 1227 y 1229 y se sitúa de lleno en el ambiente que respiraba Tolosa en el momento que la intervención de Roma en el conflicto cátaro se intensificaba. En abril de 1233, el papa Gregorio IX confió el tribunal de la Inquisición, hasta entonces en manos de los obispos, a los dominicos y, a partir de este momento, la persecución de la herejía cátara se endureció muchísimo y la lírica trovadoresca empezó a mostrarse más contenida.

4 Este trovador dispone de dos redacciones de *Vida* diferentes: una primera parte común a todos los manuscritos, en la que se dan los datos personales que habitualmente encontramos en este tipo de relatos, y dos continuaciones distintas: una muy breve, que conservan cinco manuscritos (ABIKa), y otra mucho más extensa, copiada en E y R.

Franses avion desconfit lo rei d'Arago e mort» (Boutière y Schutz 1964: 412-413). La segunda continuación, que se encuentra en ABIKa, es mucho más breve, elimina los detalles de la posición afrancesada de Perdigó al lado de Folquet de Marselha y atribuye su mala fortuna a la muerte de sus protectores y no a una acción de represalia por su actitud afrancesada, tal como se afirmaba en la versión extensa⁵.

En las composiciones de Perdigó no hay ningún dato que el redactor de la continuación extensa de la *Vida* haya podido utilizar para la injustificada trayectoria afrancesada que se imputa a este trovador. Hoepffner sostuvo, por ello, que la versión extensa de la *Vida* de Perdigó no tiene ningún valor histórico (Hoepffner 1927: 364). Sorprende, sin embargo, que se otorgue al trovador un papel tan activo en la cruzada, no sólo como organizador al lado de Folquet de Marselha, sino como auténtico promotor de la misma con su *prezicansa*. Tanto Hoepffner como Anatole y Guida consideran muy probable que la redacción extensa de la *Vida* de Perdigó corresponda a la biografía real de Folquet de Marselha, partiendo de la idea de una substitución de textos que se justificaría porque Uc de Sant Circ, concedor de la auténtica trayectoria del obispo Fulco, seguramente quiso evitar problemas con el tribunal de la Inquisición⁶. Siendo Uc de Sant Circ declarado defensor de la causa de los condes de

5 Saverio Guida (Guida 1997:52) propone a Uc de Sant Circ como autor de las dos continuaciones y afirma que la versión más extensa se redacta en un ambiente que refleja una situación política y militar favorable al conde de Tolosa, un ambiente de reconquista que debemos situar entre 1223 y 1224, cuando la campaña de recuperación llevada a cabo por Raimon de Tolosa estaba en su punto más álgido, como la misma *Vida* refleja: «e lo coms Raimons ac recobrada la terra» (Boutière y Schutz 1964: 413). La continuación breve, en cambio, cree que fue redactada diez años más tarde, eliminando muchos detalles de la versión extensa seguramente porque la actitud represiva de la Inquisición ya se había intensificado mucho, lo que imponía a los escritores relatos bastante más reservados y prudentes.

6 La biografía de Folquet de Marselha fue ampliamente estudiada por S. Stronski en su edición de la obra del trovador (Stronski 1968) y resumida por M. de Riquer (Riquer 2011:583). Folquet es identificado con el obispo Fulco de Tolosa, promotor espiritual de la cruzada contra los albigenses, obispo de Tolosa en 1205, protector y colaborador del joven canónigo Domingo de Guzmán desde este mismo año, fundador de la orden de los frailes predicadores en Tolosa en 1215 y consejero de Simón de Montfort en la cruzada. Folquet fue un trovador que había seguido el camino habitual de otros trovadores desde 1178 hasta 1195, pero, a partir de esta fecha, ingresó en el Císter, fue abad de Lo Torondet, dejó de componer y renegó de la etapa trovadoresca. La *Vida* de Folquet no recoge esta segunda etapa de su existencia, pero entre los historiadores contemporáneos de la guerra de los albigenses se conservaba el recuerdo de su actitud a favor de la cruzada, sirva como ejemplo la segunda parte de la *Cansó de la cruzada*, fechada presumiblemente entre 1228 y 1229, de autor desconocido, posiblemente tolosano y decantado claramente a favor de la causa occitana y que evoca vivamente la etapa trovadoresca de Folquet de Marselha y su posterior labor episcopal a favor de la Inquisición y de la cruzada (Martin Chabot 1957, II: 145, 61-78). Es evidente, por tanto, que el obispo Fulco

Tolosa, desplazó el relato hacia Perdigó, trovador que no despertaba ningún interés y podía pasar desapercibido. Sabemos que Perdigó pertenecía al entorno de Folquet, frecuentaron las mismas cortes y es posible que no gozara de muchas simpatías por su amistad con Hug dels Baus, a quien el biógrafo confunde con Guilhem dels Baus, enemigo del conde de Tolosa y aliado, en muchas ocasiones, de los invasores franceses, cosa que le valió el odio de sus contemporáneos⁷. Como veremos más adelante, la casa de los Baus está posicionada en diversas ocasiones al lado de la corona francesa, no nos ha de extrañar, por tanto, que Perdigó, relacionado con ella, haya sido considerado “afrancesado” por sus coetáneos y se le hayan imputado, desde el bando tolosano, acciones a favor de la cruzada que tal vez pueden haber pertenecido a Folquet de Marselha. En este sentido, ya propusimos con anterioridad a este trabajo que la hipótesis de la atribución de la vida real de Folquet a Perdigó se puede fortalecer o debilitar por el significado que se otorgue al concepto *prezicansa* atribuido a la actividad poética de Perdigó, no en el sentido estricto de ‘predicación’ de la que su obra no nos da ningún testimonio, sino por extensión del significado del término a cualquier acción a favor de la cruzada (Mussons 2014: 217).

Gui de Cavalhon, gran señor provenzal, trovador y templario, que desde 1209 estuvo en lucha contra los franceses al servicio del conde de Tolosa, compuso el sirventés *Seigneiras e cavals armatz* BdT 192,4 (Guida 1973) contra Guilhem dels Baus, en el que no esconde su resentimiento contra él por haberse alineado con los franceses. Éste le contestó, repitiendo esquema estrófico y rimas y defendiéndose de sus acusaciones, con otro sirventés: *En Gui, a tort mi menassatz* BdT 209, 2 (Guida 1973).

era odiado por sus contemporáneos tolosanos, sin embargo, los cancioneros en los que se compilan las *Vidas* de los trovadores silencian esta etapa, que es resuelta por su redactor en dos escuetas frases: «E si rendez a l'orde de Cistel ab sa muiller et ab dos fillz qu'el avia.. .E pois el fo faichs evesques de Tolosa; e lai el muric» (Boutière y Schutz 1964: 470). Ante la extrañeza que podría producir la idea de un olvido involuntario de Uc de Sant Circ de unos hechos tan dolorosos para el condado de Tolosa en el relato de la *Vida*, se aduce el temor a la represalia inquisitorial y se lanza la hipótesis de un desplazamiento de su auténtica vida a la *Vida* de Perdigó.

7 Presumiblemente, según Boutière, el biógrafo confunde a Guilhem dels Baus con su hermano Hug dels Baus, con quien Perdigó estuvo realmente en relación ya que es mencionado en tres de sus poemas (Boutière y Schutz 1964: 415 nota 2). Guilhem dels Baus, vizconde de Marsella, fue príncipe de Aurenga de 1182 a 1218, fecha en la que fue asesinado por los habitantes de Aviñón. Atacó el condado de Tolosa de acuerdo con los cruzados franceses y representa «quella feudalità engorda e retriva» responsable en gran parte de los males que afligieron el Languedoc, «Al barone locale che, profitando della presenza delle truppe di Simon de Montfort nel sud della Francia, aveva usurpato le terre del conte di Tolosa in Provenza e soggiogato i più deboli vicini, fomentando continui disordini e tensioni» (Guida 1973: 239).

Este intercambio de sirventeses entre quienes se habían colocado a favor y en contra de los franceses y de los condes de Tolosa que acabamos de analizar es un testimonio muy valioso de cómo la nobleza local vivió el conflicto, estableciendo fidelidades inestables e intentando obtener beneficio de las tensiones.

2. En el entorno de los Plantagenet

Otro foco de “afrancesados” lo podemos encontrar en las luchas dinásticas inglesas y su constante enfrentamiento con la corona francesa. En este caso se trata de episodios circunstanciales de participación temporal por parte de algún trovador en campañas de la corona francesa en contra de los Plantagenet, con quienes los barones locales mantienen una relación conflictiva de constantes alianzas y rupturas como consecuencia de los continuos cambios, pactos y traiciones que se iban sucediendo entre los diferentes miembros de la dinastía en constante lucha por las coronas y los territorios. Es el caso de Savaric de Mauleon, trovador pictavino, nacido poco antes de 1180 y señor de extensas posesiones en Aquitania y el Poitou, rico protector de trovadores tan importantes como Gausbert de Poicibot y Uc de Sant Circ, quien fue el redactor de su *Vida* y dice de él que «dels sieus bons faichs se poria far un gran libre» (Boutière y Schutz 1964: 220), aunque después, en el relato biográfico que conservamos, dé poca cuenta de la agitada vida del trovador, que conocemos extensamente, sin embargo, a través de la documentación publicada por H. J. Chaytor (Chaytor 1939) y por el resumen de M. de Riquer (Riquer 2011: 941). Savaric participó en numerosas contiendas y sirvió a diversos señores, con los que mantuvo complicadas relaciones de fidelidades y desavenencias, sobre todo con Juan Sin Tierra. Es a raíz de estos conflictos que el trovador se sitúa en algún momento al lado del rey de Francia. Sorprende que la *Vida* no recoja los numerosos cambios que se produjeron en su ajetreada existencia y que lo llevaron, ocasionalmente, al lado de la corona francesa⁸ y que, en

8 En 1202 fue hecho prisionero por Juan Sin Tierra en el castillo de Mirabeau y fue llevado preso a Inglaterra, al castillo de Corfet, del que se fugó y volvió a Francia. Reconciliado con Juan Sin Tierra, éste le mantuvo como senescal del Poitou. En el verano de 1211, Savaric acudió en ayuda de Raimon VI de Tolosa, cuando el condado fue atacado por los franceses. Pero poco duró la ayuda porque, como el conde de Tolosa no le pagó la soldada prometida a sus tropas, se retiró a Burdeos llevándose como rehén al hijo del conde, quien tuvo que pagar a Savaric de Mauleon un cuantioso rescate. Este episodio fue sólo un paréntesis en las relaciones del trovador con Juan Sin Tierra, con quien el trovador vuelve a entrar en conflicto al poco tiempo, tal vez por eso, en 1212, se puso al servicio de Felipe II Augusto de Francia, quien le ofreció La Rochela, que Savaric conquistó un año después a los ingleses.

cambio, afirme: «E totas las guerras qu'el ac foron con lo rei de Fransa e con la soa gen» (Boutière y Schutz 1964: 220), es decir que todas las pugnas fueron contra el rey de Francia. El trovador no tiene ninguna composición conservada en la que exprese su temporal apoyo al rey francés, no existe ninguna referencia, por tanto, de su relación con Felipe Augusto de Francia, ninguna mención de este período afrancesado y un elocuente silencio del problema con Raimon VI de Tolosa en la *Vida*. Uc de Sant Circ, quien tuvo en Savaric de Mauleon un buen protector, creyó sin duda que debía alabar su generosidad y callar su alianza temporal con el rey francés y sus desavenencias con Juan Sin Tierra y con el conde de Tolosa, a quien Uc era fiel.

Un caso parecido es el de Dalfin d'Alvernha, trovador nacido entre 1155 y 1160 y que murió en 1235. Era conde de Clarmont y de Montferrand y, como Savaric de Mauleon, también gozó de gran prestigio como protector de trovadores, a los que acogía en su corte, de ahí que, de sus ocho poesías conservadas de atribución segura, la mayoría sean diálogos con otros trovadores. Casualmente, en la continuación extensa de la *Vida* de Perdigó, se dice que Dalfin fue su protector, conservamos un debate entre los dos y sabemos, además, que Uc de Sant Circ y Albertet frecuentaron su corte. Pero Dalfin d'Alvernha vivió una etapa de constantes luchas entre sus dos poderosos vecinos, Ricardo Corazón de León y Felipe Augusto y, aunque normalmente estaba del lado de Ricardo, la *razó* de su sirventés *Reis, pus vos de mi chantatz* BdT 119,8 (Riquer 2011: 1251) revela el pacto que él y su primo Gui hicieron con el rey de Francia como consecuencia del incumplimiento de las promesas del rey inglés⁹. El sirventés tiene el interés documental que tienen todos los poemas que se sitúan en un episodio de conflicto, pero, en este caso, lo más significativo es el contenido de la *razó* que precede al poema en algunos manuscritos, porque relata los pactos, las promesas, las traiciones, los asaltos y las treguas que se produjeron entre Dalfin, su primo Gui, Ricardo Corazón de León y el rey de Francia. Ricardo regresó de su cautividad en 1194, por tanto el poema no puede estar muy alejado de esta fecha. La *razó*, en este caso, no tiene ningún inconveniente en relatar con todo detalle el incumplimiento de

Episodio circunstancial, porque en 1215 lo volvemos a encontrar junto a Juan Sin Tierra, a quien acompaña a Inglaterra, donde participa en constantes campañas.

9 Como explica M. de Riquer (Riquer 2011: 1247), cuando Ricardo regresó a Francia de su cautiverio en Austria y reemprendió su campaña contra el monarca francés, constató que Dalfin y su primo Gui II, hijo de Robert IV, conde de Alvernia, le habían cedido algunas plazas, por lo que Ricardo escribió contra ellos un sirventés en variedad pictavina, acusándoles de traidores y de ser partidarios de Felipe Augusto de Francia, poema al que Dalfin contestó con este sirventés en provenzal, justificando su posición.

la promesa por parte del rey Ricardo¹⁰, la *Vida*, en cambio, no menciona ninguno de los episodios de conflicto y sólo se refiere a la generosidad del trovador como causa de su ruina: «E per la larguesa soa perdet la meitat e plus de tot lo sieu comtat» (Boutière y Schutz 1964: 284).

3. La llegada de Carlos de Anjou a Provenza

El siguiente foco de textos favorables a los franceses lo encontramos a partir de 1246, cuando Carlos de Anjou se casa con Beatriz I de Provenza. Esta alianza entraña dentro de un hábil planteamiento de política matrimonial de la casa de Francia, a través del cual ésta iba consiguiendo el dominio de los territorios del sur, lo que causó constantes problemas y enfrentamientos entre provenzales y franceses hasta 1262. El conde no fue bien recibido en Provenza, sobre todo por los Baus, que se opusieron a él en un primer tiempo, y los Castellana, que combatieron siempre en su contra, y tuvo que sofocar sucesivas rebeliones de las ciudades. A pesar de este enfrentamiento con la nobleza local, algunos trovadores se alinearon en su bando, como Guiraut d'Esanha, trovador tolosano que, vinculado al conde desde que llegó a Provenza, le dedica un elogioso sirventés: *Pus era suy ab señor*, BdT 244,9, (Hoby 1915), o Raimon de Tors (Parducci 1910), trovador marsellés que, entre 1257 y 1265, compone seis sirventeses políticos en los que se coloca indistintamente a favor del infante don Enrique de Castilla o de su rival Carlos de Anjou; o Bertran d'Alamanon (Salverda de Grave 1902) quien, a partir de 1246 cuando Carlos de Anjou llegó al condado de Provenza, se puso a su servicio, lo elogió y lo animó a actuar contra las ciudades provenzales insumisas¹¹ y, junto con Sordel, trovador que también tomó partido por Carlos de Anjou, participó en las expediciones a Italia, donde ambos recibieron tierras como recompensa¹².

10 «E com il viron qu'il no'is podion deffendre del rei de Franssa...si ordeneren que'l coms Gis s'en anes en Engleterre si en Richartz lor ajudaria, si com el lor avia jurat e promes... En Richartz... no'ill donet ni cavallier ni sirven ni balestier ni aver. Don ...lo Dalfins e'l coms Gis s'en aneren al rei de Franssa e si s'acorderon ab el.» (Boutière y Schutz 1964: 294, *Razo* de 119,8 y 420,1).

11 Era natural de Alamanon en Provenza, estuvo en la corte de Ramón Berenguer IV de Provenza hasta 1245, año de la muerte del conde. Participó en los enfrentamientos entre Ramón Berenguer de Provenza y Raimon VII de Tolosa y sus contemporáneos lo acusan de flaqueza y de cobardía.

12 El trovador italiano Sordel también estuvo en la corte de Ramón Berenguer IV de Provenza, tal vez hasta su muerte en 1245, pero cuando Provenza pasó a manos de Carlos de Anjou, se alineó entre los que le fueron fieles. En 1269, éste le recompensó con la concesión de algunos castillos en los Abruzzos.

Estos cambios constantes de rumbo en las fidelidades a diversos señores se fueron haciendo cada vez más evidentes a medida que la corona francesa se iba adueñando de los territorios de Tolosa y de Provenza e iba intentando “afrancesarlos”. La etapa en la que Carlos de Anjou fue conde de Provenza es un buen ejemplo de cómo los nobles se fueron adaptando a las situaciones de nuevo dominio, había constantes sublevaciones que rompían antiguos pactos y generaban nuevas alianzas y obligaban a los trovadores a colocarse en el lado de los sublevados o en el séquito del conde. Los provenzales aprovecharon los momentos en que Carlos de Anjou partió a la cruzada que había organizado su hermano Luis IX, para pactar una alianza entre tres de las ciudades principales: Arles, Marsella y Aviñón. Barral dels Baus, hijo de Hug dels Baus, se comprometió en esta alianza, pero, como era de esperar, pronto cambió de parecer y se alineó con los franceses, rindiendo homenaje a Carlos de Anjou.

En este entorno se puede explicar la trayectoria de trovadores como Paulet de Marselha, a quien M. de Riquer aplica el calificativo de “afrancesado”, sólo temporalmente, hasta 1262, año en que el trovador inicia una serie de movimientos, de una corte a otra, y deja de serlo, al menos en apariencia: tres de sus ocho poemas conservados elogian a su protector, el vizconde de Marsella Barral dels Baus, quien había seguido una política claramente afrancesada desde 1250 hasta el punto de acompañar a Carlos de Anjou a Italia. Cuando Marsella se sublevó en 1262 contra Carlos de Anjou, a pesar de su vinculación con Barral, el trovador pasó a la corte del infante don Pedro de Aragón y se mostró totalmente contrario a Carlos de Anjou y a los franceses, como se puede apreciar en la pastorela *L'autrier m'anav'ab cor pensiu* BdT 319,6 (Riquer 1996), en la que ruega a don Pedro que defienda la causa de los provenzales. Sin embargo, a pesar de que Barral dels Baus no había cambiado su actitud favorable a Carlos de Anjou, Paulet le dedicó un *planh* cuando éste murió en 1268.

4. Luis IX de Francia y la octava cruzada

Siguiendo el orden cronológico de la composición de los poemas, encontramos, en otros géneros, algunos testimonios en torno a la figura de Luis IX de Francia, sobre todo en lo que se refiere a la octava cruzada y a su muerte en Túnez en 1270. Guilhem d'Autpol le dedica un *planh*: *Fortz tristors es e salvaj'a retraire* BdT 206,2 (Meyer 1871) y Raimon Gaucelm de Bezers compone dos *cansós de cruzada*, una en 1268 sobre su expedición a Oriente: *Qui vol aver complida amistansa* BdT 401,8 y otra en 1270: *Ab grans trebalhs et ab grans marrimens* BdT 401,1, lamentando su muerte y pidiendo protección a la Virgen para su hijo, Felipe III de Francia (Radaelli 1997).

5. La cruzada contra la Corona de Aragón

Como se puede desprender de los textos que vamos citando, la rotundidad en la posición afrancesada se va intensificando a menudo que avanzamos en el siglo XIII, buena prueba de ello la constituyen tres de las cinco composiciones incluidas en el llamado “ciclo de sirventeses de 1285”. Las situaciones que se debaten en estos poemas giran en torno a la cruzada contra la Corona de Aragón¹³. El primer afrancesado del ciclo es Bernart d’Auriac, un trovador de Besiers que compuso *Nostre reys, qu’es d’onor ses par* BdT 57,3 (Riquer 2011), sirventés de dos *coblas* y una tornada en el que se pronuncia acaloradamente a favor de los franceses y que M. de Riquer considera compuesto antes del ocho de junio de aquel mismo año, fecha en que el ejército francés cruzaba los Pirineos¹⁴. El segundo es del conde de Foix, quien, entre mediados de julio y mediados de agosto, intervino en el ciclo con una clara posición a favor de los franceses y en contra de Pedro el Grande. En la primera estrofa de su composición: *Salvagg’, e tuit qu’ausem cantar* BdT 182,2 (Riquer 2011) relata los acontecimientos que le llevaron a esta posición¹⁵. El ciclo se cierra con la composición anónima *Fran-*

13 El ciclo ha sido estudiado por A. Jeanroy (Jeanroy 1925), M. de Riquer (Riquer 1951) (Riquer 2011: 1591) y por I. M. Cluzel (Cluzel 1957-58). Las causas de la proclamación de la cruzada se remontan al momento en que la monarquía aragonesa, por el tratado de Corbeil, había agotado sus posibilidades expansionistas en el sur de Francia y había dirigido su interés al reino de Sicilia, que en 1258 había pasado al poder del hijo ilegítimo de Federico II Hohenstaufen, Manfredo de Sicilia. La hija de Manfredo, Constanza, se casó en 1262 con el infante don Pedro, el futuro Pedro el Grande, II como conde de Barcelona y III como rey de Aragón, esta alianza abrió la vía de las pretensiones de la corona aragonesa sobre este territorio, lo que motivó que el Papa Clemente IV excomulgara a Manfredo y convirtiera el reino en feudo del Papado, buscando la ayuda de Carlos I de Anjou, a quien concedió el reino de Sicilia. Efectivamente, Carlos de Anjou fue coronado rey de Sicilia en Roma el año 1266 y reinó hasta el treinta de marzo de 1282, fecha en la que se produjo la revuelta conocida como “Vísperas Sicilianas”, que tuvo como consecuencia que Pedro el Grande iniciara la guerra de Sicilia contra el Papa y los angevinos. Martin IV, sucesor de Clemente IV, excomulgó al rey en noviembre de 1282 y lo declaró privado de sus reinos y el 27 de agosto de 1283 invistió como rey de Aragón y conde de Barcelona a Carlos de Valois, hijo de Felipe III de Francia. Felipe III emprendió la guerra contra la Corona de Aragón, que el Papa revistió de cruzada, e inició una expedición contra las tierras catalanas en la primavera de 1285 y que fue cantada en los versos de algunos trovadores en el denominado “ciclo de sirventeses de 1285”.

14 Según M. de Riquer (Riquer 1951: 299), el sirventés tenía la clara intención de animar a los cruzados franceses y fue contestado por el mismo rey de Aragón con unas *coblas* que siguen el mismo esquema y la misma melodía que los versos de Bernart d’Auriac y que el rey compuso para contrarrestar la propaganda enemiga cuando estaba organizando la defensa de sus territorios en el Ampurdán, a donde había acudido el 10 de junio: *Peire Salvagg’, en greu pesar* BdT 325,1 (Riquer 2011).

15 El conde de Foix es Roger Bernat III, conde de Foix y vizconde de Castellbó de 1265 a 1302, cuñado de Jaime II, casado con su hermana Esclarmonda de Foix. En 1280 participó en la revuelta de los

ces, que de cor non an par BdT 182,2 (Riquer 2011). Su autor empieza alabando a los franceses: «que de cor non an par» (Riquer 2011: v. 97) y es particularmente duro con el rey de Aragón y los suyos: «Los d'Aragon veirem penjar/...e'l sieu seignor veirem ligar/et aforçar/coma lairon...» (Riquer 2011: vv. 109-114).

El crecimiento en la intensidad de la defensa francesa que leemos en las *coblas* del ciclo es muy evidente. Los trovadores de Besiers, Bernart de Auriac y Raimon Gaucelm de Bezers, ofrecen un buen ejemplo de ello. Gabriel Azaïs, autor de la edición de la obra de los trovadores de Besiers (Azaïs 1869), afirma que esta situación tan contundente a favor de la corona francesa hubiera sido impensable en el siglo XII, pero que habían pasado cincuenta años del tratado de Meaux, las ideas habían cambiado y Besiers, unida a la corona de Francia, intentaba rehacerse de su ruina al tiempo que sus habitantes se iban habituando a la nueva dominación: «se soumettaient aux nouveaux maîtres et faisaient voeux pur les fleurs de lis du roi de France allant combattre le roi d'Aragon» (Azaïs 1869: 56-57).

Efectivamente, la relación con la monarquía francesa se manifestaba cada vez de manera más abierta y más próxima, sirva de ejemplo la obra de Joan Esteve, trovador también natural de Besiers que compone entre 1270 y 1289, fuera ya del ciclo de sirventeses de 1285, y que, en siete de sus once poemas, menciona a Guillem de Lodeva, su protector según algunos estudiosos (Vatteroni 1986: 8), identificable con un almirante provenzal al servicio del rey de Francia que fue vencido en la batalla naval del 28 de julio de 1285 frente a las costas ampurdanesas y que fue hecho prisionero por los catalanes. En uno de los sirventeses, fechado en 1286, Joan Esteve insta a Felipe IV de Francia a obtener su libertad: *Francx reys frances, per cuy son angevi* BdT 266,6 (Vatteroni 1986).

6. Final

Las composiciones que acabamos de analizar se sitúan en un ambiente que nada tiene que ver con el de los primeros años del siglo XIII, cuando se iniciaba la

condes catalanes contra Pedro el Grande y fue hecho prisionero en el castillo de Balaguer. Pedro el Grande lo liberó en 1283 a cambio de su renuncia al vizcondado de Castellbó, pero, una vez libre, el conde no hizo efectiva la renuncia argumentando que había sido obtenida por la fuerza por un rey excomulgado y se unió al rey de Francia en la cruzada contra la Corona de Aragón. El conde de Foix participó en el sitio de Gerona y, después de la derrota francesa en la batalla naval de las islas Formigues y la muerte de Felipe III de Francia en octubre de 1285, continuó en buen entendimiento con su sucesor, quien lo nombró gobernador de Gascuña.

invasión de los territorios del sur por parte de la corona de Francia y cuando en la producción trovadoresca «qualche rara allusione al re di Francia si presenta sempre ed invariabilmente in termini negativi» (Guida 2006: 233). La posición afrancesada fue creciendo a medida que el dominio francés se fue extendiendo y afianzando, sobre todo en Tolosa y en Provenza, al mismo tiempo que la nobleza local iba cediendo a las presiones y a los ataques y abandonando sus sueños de recuperación, colocándose temporalmente al lado de los franceses por temor y conveniencia. Los trovadores ya no se alinean al lado de los condes de Tolosa y de Provenza, como habían hecho anteriormente, muchos habrán abandonado sus antiguas cortes protectoras, porque los centros se aíslan y se debilitan hasta desaparecer, y se habrán desplazado a otras, como la de Alfonso X de Castilla, Jaime I y Pedro III de Aragón, o los duques de Este, cortes en las que no siempre encontrarán el entorno que los había hecho nacer y crecer como cantores de los valores sociales y culturales de una civilización diferente; en muchos momentos deberán tener mucha cautela con el contenido de sus versos, a pesar de la distancia y, en caso de permanecer en sus tierras, se pondrán de parte de sus nuevos señores con relativa facilidad. La corona de Aragón, que desde Jaime I había desistido de su pretendida «superconfederazione occitano-catalano-aragonesa» (Guida 2006: 227), fue desplazando su foco de interés hacia nuevos horizontes mediterráneos, lo que le valió tener como enemigo al rey francés y al Papado, unidos en su ambición sobre Sicilia y Nápoles. En esta etapa, algunos trovadores, desde los territorios que en otro tiempo habían tenido a los reyes de la Corona de Aragón como sus protectores y aliados, cantarán a favor de los nuevos dirigentes que, desde hacía más de cincuenta años, se habían instalado en sus tierras y los habían ido afrancesando. La producción conservada, ahora, tendrá que ver con otros focos de protección trovadoresca, centros de ámbito local con una área de difusión mucho más reducida que, como afirma Sergio Vatteroni, darán lugar a la aparición de una nueva categoría de poetas, poetas ciudadanos, que en alguna medida substituirán a los grandes señores y a los trovadores profesionales e itinerantes, burgueses y residentes de manera estable en la ciudad que propiciarán la formación de escuelas ciudadanas o regionales, como demuestra la historia de la tradición manuscrita de la última poesía trovadoresca (Vatteroni 1986: 3-4). Un ejemplo de ello lo constituye el grupo de Besiers. En este ambiente, ahora de posición afrancesada, los trovadores cantarán en contra de la Corona de Aragón desde los mismos territorios que ésta había apoyado cuando Francia era el enemigo que les invadía desde el norte.

Bibliografía

- Anatole, Ch. -J. -M. (1962-1963), «Le souvenir de Muret et de la dépossession des comtes de Toulouse dans les *Vidas* et les *Razos*», in A. Delfau (coord.), *Annales de l'Institut d'Études Occitanes. Actes du Colloque de Toulouse*, pp. 11-22.
- Azaïs, G. (1869), *Les troubadours de Béziers*, Béziers: Typographie A. Malinas [Reimpresión Genève: Slatkine Reprints, 1973].
- Boutière, J. (1937), «Les poésies du troubadour Albertet», *Studi Medievali* N.S. 10, pp. 1-29.
- Boutière, J. - Schutz, A. H., (1964), *Biographies des troubadours: Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris: Nizet.
- Cluzel, I. M. (1957-58), «Princes et troubadours de la maison royale de Barcelona-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, pp. 321-373.
- Chaytor, H. J. (1939), *Savaric de Mauleon, baron and troubadour*, Cambridge: The University Press.
- Guida, S. (1973), «L'attività poetica di Gui de Cavaillon durante la crociata albigese», *Cultura Neolatina* 33/3, pp. 235-271.
- Guida, S. (1997), «Uc de Sant Circ e la crociata contro gli Albigesi», *Cultura Neolatina* 57/1-2, pp. 19-54.
- Guida, S. (2006), «Pietro il Catolico ed i trovatori», in V. Beltran - M. Simó - E. Roig (eds.), *Trobadors a la Península Ibérica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 223-240.
- Hoby, O. (1915), *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Esplanha*, Fribourg: Schweiz.
- Hoepffner, E. (1927), «La biographie de Perdigon», *Romania* 53, pp. 343-364.
- Jeanroy, A. (1925), «Les *coblas* provençales relatives a la 'croisade' aragonaise de 1285», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Librería y casa editorial Hernando, pp. 77-88.
- Martin Chabot, E. (1957), *La chanson de la croisade albigeoise*, Paris: Les Belles Lettres.
- Meyer, P. (1871), *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris: Librairie A. Franck [Reimpresión Genève-Marseille: Slatkine, 1973].
- Mussons, A. M. (2014), «Mortz [fo] lo reis d'Arago ab mil cavaliers davan Murel: els camins de la *prezicansa* trobadoresca», in V. Beltran - T. Martínez Romero - I. Capdevila Arrizabalala (eds.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 205-220.
- Mussons, A. M. (2015), «La voz de los trovadores antes y después de la batalla de Muret», *La encrucijada de Muret. Monografías de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 6, pp. 239-257.
- Parducci, A. (1910), «Raimon de Tors, trovatore marsigliese del sec. XIII», *Studi Romanzi* 7, pp. 5-59.
- Radaelli, A. (1997), *Raimon Gaucelm de Béziers. Poesie*, Firenze: La Nuova Italia.

- Rieger, A. (1991), *Der Beitrag der Frau in der Altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Riquer, I. de (1996), *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, Barcelona: Columna.
- Riquer, M. de (1951), «Un trovador valenciano: Pedro el Grande de Aragón», *Revista valenciana de filología* 1, pp. 273-311.
- Riquer, M. de (2011), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel.
- Salverda de Grave, J. J. (1902), *Le troubadour Bertan d'Alamanon*, Toulouse: Privat.
- Stronski, S. (1910), *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie: Académie des Sciences [Reimpresión Genève: Slatkine reprints, 1968]
- Vatteroni, S. (1986), *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa: Pacini Editore.

E q. el remir contra. l lum de la lamp̄a.
La corporeidad femenina en la poesía lírica medieval

JUAN PAREDES
Universidad de Granada

La revisión crítica de los estudios sobre la mujer en la Edad Media llevada a cabo en los últimos años ha hecho hincapié, de manera preferente, en el discurso del género y del cuerpo como expresión de la mentalidad exclusivamente masculina (Partner 1993, Lacarra 1999: 61-100). Se trataba de realizar un análisis de la interpretación cultural del cuerpo femenino, y del masculino como contrapunto, y de los discursos generados a partir de estos planteamientos. En este sentido, los estudios sobre la vida cotidiana en la Edad Media llevados a cabo por historiadores como Georges Duby o Jacques Le Goff, con sus análisis sobre el cuerpo y la ideología en el Occidente medieval, y el uso político de las metáforas del cuerpo, aunque no haya un planteamiento concreto de su representación genérica, han contribuido al creciente interés sobre el discurso del género (Duby 1988; Le Goff 1985: 123-148 y 1989: 12-27).

La representación de la corporeidad femenina en los textos medievales es expresión de una mentalidad, enunciación de una ideología marcadamente masculina, que manifiesta la necesidad del acercamiento a un discurso, que debe ser conocido y explorado para luego proceder a su ocultación (Gómez Redondo 2013: 30).

La sociedad medieval es predominantemente masculina, como la propia teoría que la conformaba, pero la inevitable realidad de la vida cotidiana venía a imponer la presencia constante, aunque fuera de una forma subordinada, de la mujer y de lo femenino. Por otra parte, la enraizada ideología misógina procedía y era fomentada

en buena medida por un determinado estamento, la clerecía, que constituía una clase social cultivada y que, además, producía la mayor parte de la literatura. No hay que olvidar tampoco que las fuentes en que se sustentaba esta ideología eran el Antiguo Testamento y el derecho y la filosofía grecolatinos (Wade Labarge 1986: 14), textos que preconizaban la inferioridad femenina como principio en el que se sustentaba toda esta argumentación como parte del orden divino. De ahí, que no se pudiera poner en duda la posición natural de la mujer, y la fijación ideológica de la innata inferioridad femenina.

Los textos literarios contribuían a la construcción cultural, una ficción llena de estereotipos, que consolidaba esta ideología.

Es contra esta consideración, esta ideología directamente emanada de los planteamientos misóginos masculinos, que consagran el menosprecio a la mujer, contra la que se rebela Christine de Pizan, en su *Livre de la Cité des Dames*, en el que la Razón, la Rectitud y la Justicia, sugieren la creación de una ciudad mítica, imaginaria, gobernada por las propias mujeres y en la que se reúnan todas las mujeres que en el pasado y en el presente se han caracterizado por su excelencia. En esta obra, y en *Le Tresor de la Cité des Dames*, donde daba normas de conducta a las mujeres de todas las clases sociales, puso de manifiesto el auténtico papel que la mujer debía ocupar en la sociedad.

Es el nuevo enfoque, a partir de la consideración de la vida cotidiana y la realidad social de la Edad Media, el que ha venido a establecer un equilibrio, en una aproximación más cercana a la realidad.

No hay que olvidar que la sociedad aristocrática, estamento al que resulta ineludible referirse cuando se trata de considerar el papel de la mujer en la Edad Media, no era exclusivamente masculina. La mujer desempeñaba un papel fundamental en la vida diaria, y una función primordial en la procreación y educación, y en cualquiera de los estamentos en que se jerarquiza la sociedad medieval, en los tres niveles pertenecientes a la guerra, la religión y el trabajo cotidiano. Su función en el espacio doméstico se hacía cada vez más decisiva en la educación de los hijos y en el mantenimiento y progresión del prestigio moral e incluso material de la familia (Wade Labarge 1986).

El mundo de los trovadores representa desde esta perspectiva una inversión estereotipada de una realidad que ahora se sitúa en un plano ideal, en unas condiciones muy específicas de cortesía y convenciones literarias, donde se da vida a una situación que ya no es posible en la vida cotidiana y real. La presencia de la mujer en las florecientes cortes medievales es patente en esta concepción del amor, en la que impusieron unos modos de comportamiento de acuerdo con unos códigos de cortesía que de alguna manera implicaban una mayor consideración de las damas.

El trovador canta a la amada, digna de ser alabada por su proximidad al ideal. Es la imaginación la que debe concretar ese ideal de belleza que el trovador describe con imágenes concretas y esenciales.

Arnaut de Marueilh enuncia las cualidades de la amada que le inducen a cantar:

Le gran beutatz e. l fis ensenhamens
 e. l verais pretz e las bonas lauzors
 e. l cortes ditz e la fresca colors
 que son en vos, bona domna valenz,
 me donon gienh de chantar e sciensa.
 (Johnston 1935: I, vv. 1-5)

Y de manera mucho más explícita:

vostre gen cors coinde e gai,
 las vostras belas sauras cris,
 e. l vostre fron plus blanc que lis,
 los vostres olhs vairs e rizens,
 e. l nas qu'es dreitz e be sezens,
 la fassa fresca de colors,
 blanca, vermelha plus que flors,
 petita boca, blancas dens,
 plus blancas qu'esmeratz argens,
 menton e gola e peitrina
 blanca com neus ni flors d'espina,
 las vostras belas blancas mas,
 e. ls vostres detz grailes e plas,
 e la vostra bela faisso,
 (Crescini 1926: 198, vv. 88-101)

Descripción que se corresponde estrictamente con la división tripartita del canon establecido por los preceptos de la retórica (de Bruyne 1959; Faral 1971) que, desde la cabeza a los pies, empieza por la región superior: cabellos, frente cejas; región media: nariz, ojos, mejillas; y región inferior: labios y mentón, y sigue después por el resto del cuerpo, aquí concretado en el pecho, blanco como la nieve y la flor del espino blanco, las hermosas y blancas manos, los dedos delicados y tersos y la hermosa figura.

También Arnaut Daniel va a mencionar la cabellera rubia y el cuerpo alegre, esbelto y joven, cuya contemplación le inclina al amor «qu'inz el cor mi plou» (v. 13), que le llueve dentro del corazón:

e quan remir sa crin saura
e.l cors gai, grailet e nou
mais l'am que qui.m des Luserna.
(Lavaud 1910a: XXII vv. 19-21)

Y Bertrand de Born llega a decir que los cabellos de su amada son más hermosos que los de Isolda, que por ellos fue de todos celebrada:

Qu'Iseutz, la domna Tristan,
Qu'en fo per totz mentauguda,
No.ls ac tan bels a saubuda.
(Appel 1931: V, vv. 38-40)

Jaufre Rudel alude a su cuerpo esbelto y gentil, por el que no anhela ni desea ninguna otra joya:

D'un'amistat suy enveyos,
quar no sai joya plus valen
c'or e decir, que bona.m fos,
si.m fazia d'amor prezen,
que.l cors a gras, delgat e gen
e ses resn que.y descovenha,
e s'amors bon'ab bon saber.
(Jeanroy 1915: I, vv. 8-14).

Y Guiraut de Bornelh al cuerpo alegre, esbelto y cumplido, cuya frescura nunca fue superada por ningún rosal o ramo de flor:

Tan es sos cors gais et isneus
e complitz de belas colors
c'anc de rozeus no nasquet flors
plus fresca ni d'altres brondeus.
(Kolsen 1910-1935: I, vv. 14-17).

Bertrand de Born manifiesta su alegría y felicidad al contemplar el cuerpo esbelto, delgado, fresco y terso de la amada, que retuvo su corazón bajo llave, con su gentil hablar y su hermosa sonrisa:

Al gen parlar que.m fetz et al bel ris,
 quan vi las dens de cristal
 e.l cors fraile, deljat e fresc e lis,
 trop ben estan en bliau,
 e la colors fo fresca e rosana,
 retenc mon cor dintz sa clan.
 Mais aic de joi que qui.m des Corroazona,
 Quar a son grat m'en esjau
 (Appel 1931: VII, 33-40).

En la misma línea, Rigaut de Berbezil compara el cuerpo hermoso, gozoso y esbelto, llave de toda hermosura, y sus ojos francos, hermosos y claros, con la estrella de la mañana

Si com la stella jornaus
 que non a paria,
 es vostre rics pretz ses par,
 e l'oill amoros e clar,
 franc ses felina,
 bels cors plasens, egaus,
 de totas beutatz claus,
 Miels de domna, e de bel estamen,
 que.m defen
 lo pensar del marrir:
 so non pod hom deloingnar ni gandar.
 (Varvaro 1960: III, vv. 34-44).

Guilhem de Peitieu alaba su blancura, como el marfil, por lo que, «tal es el hambre de su amor» (v. 11), ya no puede adorar a ninguna otra y morirá si pronto no puede besarla en cámara o bajo follaje:

Que plus ez blanca que'evori,
 per qu'ieu outra non azori.
 Si.m breu no.n ai aiutori,
 cum ma bona dompna m'am,
 morrai, pel cap Sanh Gregori,
 si no.m baiz'en cambr'o sotz ram.
 (Pasero 1973: X, vv. 13-18; Riquer 1975: 4, vv. 13-18).

Por eso pide a Dios que le deje vivir hasta que pueda poner las manos bajo su manto:

Enquer me lais Dieus viure tan
qu'aia mas mans soz son mantell!
(Pasero 1973: X, vv. 23-24).

Imagen que con otro valor y formulación, y gran delicadeza, se desliza en la vida de Raimbaut d'Aurenga por boca de la condesa de Urgel, de la que, sin duda en una traslación del tema tan querido por Jaufre Rudel, estaba enamorado sin haberla visto nunca, por lo que ella, que ahora era monja, llegó a decir que si él hubiera ido a verla «ella l'auria fait plaisir d'aitan, qu'il agra sufert q'el com la ma reversa l'agues tocada la camba nuda» (Boutière, Schutz, Cluzel 1964).

Arnaut Daniel quiere ir más lejos y manifiesta su deseo de yacer con su amada en una cámara donde, besando y riendo, pueda descubrir su hermoso cuerpo y contemplarlo a la luz de la lámpara:

Dieus lo chautitz,
per cui foron assoutas
las faillidas que fetz Longis lo cecs,
voilla, si.l platz, q'ieu e midonz jassam
em la chambra on amdui nos mandem
uns rics convenís don tan grand joi atendi,
qe.l seu bel cors baisan rizen descobra
e qe.l remir contra.l lum de la lampa
(Toja 1960: XII, vv. 25-32).

También Bernart de Ventadorn quiere estar con su amada en el lecho para gozar de su cuerpo blanco como la nieve en Navidad:

Las! E viure que.m val,
s'eu no vei a jornal
mo fi joi natural
en leih, sotz fenestral,
cors blanc tot atretal
com la neus a Nadal,
si c'amdui cominal
ezurem s'em egal?
(Appel 1915: XXVIII, vv. 33-40).

Dentro de esta misma convención literaria, Bertrand de Born alude al cabello rubio, “con color de rubíes”, y el cuerpo, blanco como la flor del espino blanco, de la amada, a la que todos conocerán por su fino y fresco color, pero también, y aquí encontramos una referencia relativa al plano moral, su mérito y su fama:

Rassa, domn'ai qu'es frescha e fina,
coinda e gaia e mesquina:
pel saur, ab color de robina,
blanca pel cors com flors d'espina,
coude mol ab dura tetina,
e sembla conil de l'esquina.
A la fina frescha color,
al bo pretz et a la lauzor
lieu podon triar la melhor
cilh que si fan conoissedor
de me ves qual part ieu azor.
(Appel 1931: I, vv. 12-22).

Guillem de Cabestany une a la descripción física de la cara y la dulce sonrisa, y el hermoso cuerpo blanco y terso, la descripción moral: *valensa* ("valía"), cuya conjunción mueve la fidelidad de la fe del poeta que, si la aplicara a Dios, le haría entrar vivo en el Paraíso:

En sovinensa
tenc la car'e. l dous ris,
vostra valensa
e. l belh cors blanc e lis;
s'ieu per crezensa
estes vas Dieu tan fis
vius ses falhensa
intr'er'em paradis
(Langfors 1924: V, vv. 31-38).

Y es que la amada es creación de la divinidad, como declara Bernard de Ventador, quien precisamente por ello termina pidiendo a Dios, causa primera de la irresistible belleza de la dama, que le conceda el gozo que de ella espera:

Ai, bon'amors encobida
 cors be faihz, delgatz e plas,
 frescha chara colorida,
 cui Deus formet ab sas mas!
 Tots tems vos ai dezirada,
 que res outra no m'agrada.
 Autr'amor no volh nien!

Dousa res ben ensinada,
 cel que.us a tan gen formada,
 m'en do cel joi qu'eu n'aten!
 (Appel 1915: XXX, vv. 50-59).

Esta aproximación a la divinidad está en la base de la consideración stilnovista, que toma las convenciones de la lírica trovadoresca, pero con una diferente y mucho más marcada espiritualidad. Se trata de una nueva corporeidad femenina que, partiendo de la idealizada visión trovadoresca y la exaltación que la *fin'amors* significaba como modelo de continuo perfeccionamiento del amante, eleva a la mujer, la *donna angelicata*, a un nivel superior, más cercano a lo divino. El amor carnal de la lírica trovadoresca se transforma en espiritual, y la sola contemplación de la amada puede acercar al amante a la divinidad. Sólo una mirada —«ne li occhi porta la mia donna Amore», dirá Dante de acuerdo con la formulación teórica del *dolce stil nuovo*— hace gentil el corazón del amado. La canción de Guido Guinizelli *Al cor gentil rempaia sempre amore* consagra de alguna manera la superación de la concepción trovadoresca sobre el amor y los amantes. De ahí la visión angélica de la amada que Dante, que al principio de la *Vita Nuova* parece querer contraponerse al modelo de Guido Cavalcanti, vilumbra en *Donne ch'avete intelletto d'amore* y que el *Canzoniere* difundirá, ya de manera irrevocable, por toda la literatura europea.

Sin embargo la imagen estereotipada angelical de la poesía trovadoresca estaba llena de ambigüedades y contradicciones y no correspondía a la realidad. Y es que todo texto genera su propio contratexto (Genette 1989). El discurso poético trovadoresco llevaba en su germen su propio contradiscurso, reformulación del texto original, cuyo código literario utiliza, con fines paródicos.

Es por ello que Pierre Bec (1984: 7) puede afirmar, con toda contundencia, que la lírica provenzal comenzó precisamente con un contratexto:

La plus grande aventure lyrico-érotique du Moyen Âge et peut-être de tous le temps, celle des troubadours, commence par un contre-texte. Le premier des poètes

occitans connus, le démiurge du *trobar*, Guilhem de Peitieux, ce *trovatore bifronte* comme l'ont nommé les critiques italiens, ne crée-t-il pas à la fois le texte, celui de l'amour épuré, avec ce type, qui devait faire fortune, de l'amant-poète éploré frissonnant aux pieds de sa dame, et le *contre-texte*, gaillard et truculent, subversif et iconoclaste, où le grand seigneur belliqueux, dans de textes dont l'ambiguïté désespère les philologues, met plaisamment sur la même pied ses prouesses nocturnes et celles du champ de bataille?

La descripción de su propia corporeidad («tengo el culo grande, grueso y bullicioso, y el coño más grande que una mujer haya tenido en este mundo») que una dama realiza en la tensión obscena, posiblemente el poema más licencioso de toda la lírica provenzal (Nelli 1977), con el trovador Montan se corresponde perfectamente, ya desde el mismo título «Yo vengo a vos, señor, con la falda levantada», con esta perspectiva:

Eu venh vas vos, Sénher, fauda levada,
 qu'auzit ai dir qu'avètz nom En Montan,
 qu'anc de fotre non fui assazonada,
 et ai tengut dos ans un capelan,
 e sos clèrgues e tota sa masnada,
 et ai gròs cul espès e tramejan
 e màger con [que] d'autra femna nada.
 (Cluzel 1974: 161, vv. 1-7).

Y lo mismo sucede en el poema *Amour du con ou amour du don* de Raimon Rigaut, en el que el trovador manifiesta abiertamente que nunca ha pedido a una dama su amor, «per amor del con», sino por «sa fresca color e per sa boca rièn»:

Anc per amor del con
 a midòns non quis s'amor,
 mas per sa fresca color
 e per sa boca rièn,
 qu'ieu pron cons trobaria
 ab mantas, s'ieu lo lur quería,
 per q'ieu am mais baisar soven
 que'l con, qu'amòrta lo talen
 (Appel 1890: 293-294, vv. 10-17).

En esta misma línea, el trovador Raimon de Durfort juega con la ambigüedad de los términos «còr» y «còr(n)» en el último verso de una cobla, en la que especifica claramente que no es noble dama la que muestra su «cor» y su «con» tal como son al natural:

Non es bona dòmn'el mon,
si'm mostrava'l còrn e.l con
tot atretal com ilh se son
e pueis m'apelava : N'Raimon,
cornatz m'aicí sobre'l reon»,
qu'ieu no'i baixès la car'e.l front
com si volgués beure en fon :
drutz qu'a sa dòmna aissí respon,
ben tanh que de son còr l'aon.
(Nelly 1977: 90, vv. 10-18).

Y si Cercamon (Jeanroy 1922: 4) señalaba que su dama, «de fresco color y bella mirada», era tan perfecta y acrisolada que no necesitaba usar afeites, Le Moine de Montaudon (Lavaud 1910b, II: 268) mantiene una tensión con Dios acerca de las damas que se maquillan, en la que el trovador toma la posición de la defensa de las damas *cui natura / es que lor caras tenhan gen*.

Tintes muy similares, aunque no de una manera tan explícita, adquiere la descripción de la corporeidad femenina en la lírica gallego-portuguesa (Paredes 2015). El discurso del género y el cuerpo genera el contradiscurso, en el que se van a contravenir todas las normas. Como en la cantiga *Ūa donzela coitado*, atribuida a Pero Viviaez, si bien la rúbrica la asigna a Caldeiron, donde la descripción de la dama, de la que el trovador finge estar enamorado, rompe las reglas establecidas del canon:

A testa ten enrugada
e os olhos encovados,
dentes pintos come dados...
rostr' agudo come foron,
barva no queix' e no granhon,
o ventre grand' e inchado.
Sobrancelhas mesturadas,
grandes e mui cabeludas,
sobre-los olhos merjudas;
e as tetas pendradas

e mui grandes, per boa fé;
 á un palm' e meio no pé
 e no cós três polegadas
 (Lapa 1970: n° 405, vv. 5-17).

Lo mismo sucede en las cantigas de Alfonso X *Non quer' eu donzela fea* (Paredes 2001: 23), y *Achei Sancha Anes encabalgada* (Paredes 2001: 3), en las que la mujer es rebajada al nivel puramente animal, en comparación con el mundo de la zoología y la botánica. Garcia de Guillhade va a llevar la descripción de lo puramente físico a lo moral, en un escarnio cuyo estribillo retrata a la dama como: «dona fea, velha e sandia!» (Lapa 1965: 203). Y Pero Larouco hace lo mismo en un “escarnio de amor” (Lapa 397) en el que describe a una dama «assi de fea come de maldade»

La descripción llega a su nivel más descarnado en la cantiga de Pero de Armea *Donzela, quen quer entendería* (Arias 2003: 189), en la que se llega a comparar el rostro de la dama con el culo afeitado del trovador: «quen a meu cuu concela possesse, / de parecer ben vencer vos ia» (vv. 6-7). Y Pero d'Ambroa la intensifica, con la introducción de otro personaje, a quien había que impedir a toda costa la visión del trasero, «ca sse ve-lo don Fernand' Escalho vir, / ssodes solteiro e seredes casado» (Alvar 1986: 14).

La descripción del cuerpo de la mujer en la lírica medieval, siempre desde la perspectiva masculina, obedece siempre a un intento de dominar una corporeidad, considerada peligrosa, que sólo se muestra para luego proceder a ocultarla (Gómez Redondo 2013). Mientras que los moralistas, de acuerdo con la corriente misógina medieval y su vinculación del cuerpo femenino al registro de lo grotesco (Bajtin 1970), propugnan la ocultación, los autores medievales presentan la interioridad corporal femenina como una apertura, una herida (Pouchelle 1986), una manera de acercarse a la realidad, rompiendo la imagen estereotipada.

Bibliografía

- Alvar, C. (1986), «Las poesías de Pero Garcia d'Ambroa», *Studi mediolatini e volgari* 32, pp. 5-112.
- Appel, C. (1890), *Provenzalische Inedita aus den Pariser Handschriften*, Leipzig: Fues' s Verlag.
- Appel, C. (1915), *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glosar*, Halle: Max Niemeyer.

- Appel, C. (1932), *Bertran de Born*, Halle: Max Niemeyer.
- Arias Freixedo, X. B. (2003), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais.
- Bajtin, M. (1970), *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.
- Bec, P. (1984), *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris: Éditions Stock.
- Boutière, J. A. - H. Schutz, I.-M. Cluzel (1964), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris: Nizet.
- Bruyne, E. de (1959), *Estudios de estética medieval*, Madrid: Gredos.
- Cluzel, I. M. (1974), «Le Troubadour Montan (XIIIe siècle)», in *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège: Université de Liège, pp. 153-164.
- Crescini, V. (1926), *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano: Ulrico Hoepli.
- Duby, G. (1988), *Male moyen age. De l'amour et autres essais*, Paris: Flammarion.
- Faral, E. (1971), *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris: Champion.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Gómez Redondo, F. (1922), *Les poésies de Cercamon*, Paris: Champion.
- Gómez Redondo, F. (2013), «El cuerpo de la mujer en la literatura medieval castellana: deseo y ocultación, conocimiento y transformación», in M^a J. Zamora Calvo (ed.), *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, Madrid: Abada Editores.
- Jeanroy, A. (1915), *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris: CFMA.
- Johnston, R. C. (1935), *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris: E. Droz.
- Kolsen, A. (1910-1935), *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle: Max Niemeyer.
- Lacarra, E. (1999), «Sobre la evolución del discurso del género y del cuerpo en los estudios medievales (1985-1997)», in S. Fortuño Llorens-T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. I, pp. 61-100.
- Langfors, A. (1924), *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris: CFMA.
- Lapa, M. Rodrigues (1970²), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia (reimp. Lisboa: João Sá da Costa, 1995).
- Lavaud, R. (1910a), «Les poésies de Arnaut Daniel, réédition critique d'après Canello, avec traduction française et notes», *Anales du Midi* 22, pp. 17-55, 162-179, 300-339, 446-466.
- Lavaud, R. (1910b), *Les Troubadours cantaliens*, Aurillac: Imprimerie Moderne.
- Le Goff, J. (1985), «Le corps et l'idéologie dans l'Occident médiéval », in *L'imaginaire médiéval*, Paris: Gallimard, pp. 123-148.
- Le Goff, J. (1989), «Head or Herart ? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages», in M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi, *Fragments for a History of the Human Body*, New York: Urzone, vol. III, pp. 12-27.

- Nelly, R. (1977), *Les Écrivains anticonformistas du Moyen Âge occitan: I. La Femme et l'Amour*, Paris: Phébus.
- Paredes, J. (2001), *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila-Roma: Japadre Editore.
- Paredes, J. (2015), «El discurso de la mirada. Imágenes del cuerpo femenino en la lírica medieval: entre el ideal y la parodia», in M. Haro Cortés (ed.), *Literatura y Ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Universitat de València.
- Partner, N. (1993), *Studying Medieval Women*, Cambridge-Massachusset: The Academy of America.
- Pasero, N. (1973), *Guglielmo IX, Poesie*, Modena: Istituto di Filologia Romanza dell'Univesità di Roma.
- Pouchel, M-Ch. (1986), «Le corps féminin et ses paradoxes : l'imaginaire de l'interiorité dans les écrits médicaux et religieux (XIIe-XIVe siècles) », in *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense.
- Riquer, M. de (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta.
- Toja, G. (1960), *Arnaut Daniel, Canzoni*, Firenze: Sansoni.
- Varvaro, A. (1960), *Rigaut de Berbezilh, Liriche*, Bari: Biblioteca de Filologia romanica
- Wade Labarge, M. (1986), *Women in Medieval Life: A small sound of the trompet*, London: Hamish Hamilton.

Notas sobre la semántica y el origen de los nombres eventivos simples*

JESÚS PENA

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ-ESPIÑEIRA

Universidade de Santiago de Compostela

Reciben el apelativo de *eventivos* los sustantivos que designan situaciones que se desarrollan en el tiempo (*El homenaje a Mercedes tuvo lugar en Compostela*). También se les llama nombres de *evento*, en una interpretación amplia de esta etiqueta, de forma que la clase resultante abarca tanto fenómenos espontáneos, fortuitos o no intencionales (*sucesos*), como actividades agentivas (*acciones*). Los sustantivos eventivos forman una clase léxica constituida por nombres derivados, principalmente deverbales, pero también por nombres no derivados, como *boda*, *catástrofe*, *ceremonia*, *crimen*, *coloquio*, *crisis*, *episodio*, *escena*, *guerra*, *homenaje*, *milagro*, *motín*, *seísmo*, *sesión*, *periplo*, *percance*, *peripecia*, etc. A los nombres eventivos se les reconoce un rasgo común con los verbos: poseen tiempo interno o aspecto léxico, es decir, hacen referencia a entidades de segundo orden, que existen en algún momento del tiempo y que pueden localizarse en un espacio físico. En los últimos años se ha renovado el interés por este tipo de nombres, con el fin de cotejarlos con los que hacen referencia a objetos y con los derivados de verbos, que heredan de estos su significado eventivo y su valencia

* Este trabajo forma parte del proyecto *Estudio morfogénico del léxico español* (FFI2012-38550), financiado por el MINECO, que permite visualizar la genealogía de las palabras en el seno de familias léxicas (www.bdme.usc.es).

(Huyghe 2012, Resnik 2009, 2010, entre otros). El objetivo de esta contribución es proponer una clasificación léxica de los nombres de evento simples e identificar los términos superordinados de cada subclase. Como muchos nombres son polisémicos, especificaremos en cada caso la acepción asociada a un referente eventivo. Mostraremos también que muchos sustantivos son formaciones cultas provenientes del latín o del griego.

El trabajo está estructurado así: en el § 1 se revisan los criterios formales empleados para reconocer un evento o entidad de segundo orden. El foco de este apartado son las propiedades aspectuales de los eventos, como la duración o la telicidad, así como los efectos, de cierre o de apertura, que resultan de combinar los nombres de evento con algunas preposiciones. El § 2 tiene como finalidad establecer agrupaciones léxicas entre los sustantivos eventivos simples en las principales áreas de confluencia con los complejos. En el § 3, que cierra esta contribución, se ofrecen algunas consideraciones etimológicas.

1. Criterios para reconocer el carácter eventivo de un nombre

Según la bibliografía (Barasch 1978, en un estudio pionero para el español), las pruebas más concluyentes de eventividad consisten en la colocación del nombre como argumento del predicado complejo *tener lugar*¹ o del verbo *ser* empleado como predicado de localización temporal: *Ayer tuvo lugar un terremoto en México, Ayer fue la sesión en el Consejo*. Estos predicados existenciales son más neutros o generales que otros, como *acontecer, ocurrir, sobrevenir o suceder*, que en la lengua común se prefieren para localizar en el tiempo eventos imprevistos: *Aconteció un percance, un lance cómico, un incidente...*; *Ocurrió un accidente, un imprevisto, un siniestro...*; *Sobrevino una crisis, una debacle, un infortunio...*; *Sucedió un desastre, un milagro, una tragedia*, etc. No obstante, el elenco de subtipos de eventos que categorizan estos verbos se amplía en el discurso al usarse con proformas anafóricas que señalan eventos contenidos en oraciones del contexto: {*Ello, eso, esto, al igual que, lo mismo, como, así, algo, nada, todo, lo que, lo +A, lo +de N...*} + V de suceso, como se ilustra en (1):

1 Como predicado complejo *tener lugar* significa «ocurrir, celebrarse». En el siguiente ejemplo no funciona como predicado complejo, por lo que admite un sujeto de referente animado: *Para su estupor, Andrés no tuvo lugar a la izquierda de su compadre* (CREA.1990. Mastretta). En la evolución hacia un predicado complejo posiblemente haya influido la interpretación de *lugar* como «tiempo, ocasión» en ejemplos del tipo: *No tuvo lugar de testar, Tuvo lugar de degollar a Argos*.

- (1) a. Y todo *aconteció* muy deprisa: una aventura sustituyó a otra.
- b. Numerosas especies se extinguen anualmente, como le *ocurrió* al lobo de Tasmania.
- c. El embargo tampoco pudo ejecutarse. Eso *sucedió* el 30 de mayo.
- d. La educación perdió su protagonismo y lo mismo *ocurrió* con el arte y la cultura.

Algunos verbos se usan como predicados existenciales solo en acepciones y construcciones específicas: los predicados *producirse*² y *darse* con el sentido de «suceder una cosa»: *En esa fecha se produjo la catástrofe de Suez, un contratiempo, una bancarrota, un colapso, una tormenta... Se da pocas veces un caso como éste. Una fuerte discusión se dio ayer en el Congreso.*

Otros verbos imponen preferencias al tipo de evento representado por alguno de sus argumentos. El verbo *asistir*, en la acepción de «concurrir a un acto» lleva un actante en forma preposicional que remite típicamente a eventos planificados, como *acto, boda, ceremonia, cita, conferencia, misa, mitin* y similares (son poco naturales enunciados como *Asistieron al eclipse, al seísmo*). El predicado complejo *llevar a cabo* implica la realización de actividades sujetas a la intervención de un agente: *Llevó a cabo un viaje, un debate, una batalla*, etc. En cambio, el verbo *presenciar* («ver cierto suceso o espectáculo») permite como argumento objetivo tanto eventos espontáneos (*Presenció la catástrofe*) como programados (*Presenció el torneo, la lucha*). El predicado *ser testigo de* también lleva nombres de evento como término de la preposición: *Fue testigo de la tertulia, de la trifulca familiar, de la guerra de África, de la masacre, de la crisis de la monarquía*, etc. El verbo *conmemorar*, en la acepción de «recordar cierto suceso», admite nombres de evento (*Conmemorar la lucha, las bodas de plata, la fiesta...*), pero también puede usarse con nombres que indican fechas en que se cumplen años de algún suceso (*El aniversario de su nacimiento, El centenario de su muerte...*) o de la vida de una persona (*El cumpleaños de Ezra*). Ofrece un comportamiento similar el verbo *celebrar* en la acepción de «hacer una fiesta u organizar un acto»: *La carrera, el partido, la cumbre, la asamblea...se celebró en domingo*, o bien *Se celebró el bicentenario de la creación de la República*.

2 Según Gross y Kiefer (1995: 54-55), el verbo *se produire* expresa la realización de eventos fortuitos. Huyghe (2012: 11) coloca un asterisco a los ejemplos del francés: *La reunión / la cérémonie...s'est produite*. Sin embargo, en el CREA se documentan enunciados como *En el palacio se produjo una ceremonia religiosa, Al final se produjo un coloquio*. Además, *producirse* admite como sujetos nominalizaciones con nombres derivados que expresan tanto eventos no controlados (*Se produjo una explosión en el cuarto piso*) como controlados (*Se produjo una venta masiva por parte de los inversores*).

Los predicados que indican duración admiten como sujeto no solo nombres de evento (*La ceremonia duró poco, La función transcurrió sin incidentes*) sino también nombres que designan periodos de tiempo (*La edad de oro duró medio siglo, Su reinado transcurrió con normalidad*)³. Esta dualidad —sustantivos de evento y sustantivos temporales— se constata también al aplicar otras pruebas, como la inserción del sustantivo en el hueco de la expresión temporal *un N de X tiempo* o la combinación con predicados de fase inicial y final. Así decimos *un foro, una sesión, una cumbre, una huelga, una odisea... de dos días*, pero también *un intervalo, un lapso, un periodo, un plazo... de dos días*. En la misma línea, *iniciarse* puede corresponder a la acepción de «empezar una acción o actividad»: *Se inicia la fiesta, la serie, el drama, el éxodo, la historia...*, pero también se aplica al comienzo de un lapso de tiempo: *Se inicia la temporada escolar, el siglo, el periodo glaciario*⁴, etc.

Como acabamos de señalar, la dimensión temporal que poseen los sustantivos eventivos los hace idóneos para servir de argumentos de predicados aspectuales, que destacan fases o componentes del evento (NGLE2009: § 34.3t): fase inicial (*iniciar, comenzar, empezar...*), fase final (*acabar, terminar, finalizar...*), continuidad (*continuar, proseguir, reanudar, seguir...*), interrupción (*cancelar, suspender...*). Salvo con procesos puntuales, continuidad e interrupción son nociones muy apropiadas para reconocer eventos, pues no se predicán de periodos de tiempo: *La carrera, el juicio, el combate, la sesión, la obra* «algo en ejecución»... *se reanudó más tarde; El partido, la plática, el pleno, la vista... se suspendió*⁵.

Es conocido que los eventos dinámicos pueden ser aspectualmente durativos (*La persecución de los niños por los cabezudos durante tres horas; Aquello fue una guerra durante 120 minutos*) o puntuales (*El asesinato de Kennedy en tres segundos; El deceso de Catalina a las doce*). Por coherencia semántica, los eventos dotados de extensión temporal armonizan bien con predicados durativos, como *durar x tiempo* y se acomodan en el hueco de la expresión *un N de x tiempo* (Resnik 2009, Huyghe 2012). Como la duración temporal puede especificarse en segundos o en partes de un segundo, estos

3 El verbo *durar* tiene también otro empleo referido al tiempo que tarda un objeto en consumirse o estropearse: *Los melocotones durarán una semana, Estos zapatos me han durado mucho* (cf. Bosque 1999).

4 Al decir que *un libro se inicia con...*, lo que se tiene en cuenta es la narración que contiene el libro. También identifican eventos las expresiones *al comienzo de, al inicio de, al término de...N*. Para los adjetivos tempo-aspectuales, vid. Rodríguez-Espiñeira (2012: §2.2).

5 El verbo *interrumpir* admite nombres de evento: *Esteban interrumpió los trámites, la tarea / El idilio se interrumpió*. También nombres de individuos, pero en estos ejemplos hay que recuperar un nombre que remite a un discurso, como *charla* o *conversación*: *Esteban la interrumpió / se interrumpió*. Además, el verbo posee la acepción de «impedir el paso de algo», que no admite nombres eventivos.

tests no desentonan con eventos puntuales o escasamente durativos: *El crimen ~ el asesinato duró décimas de segundo. La siniestra colisión ~ el choque no duró más de 20 segundos.*

Los sustantivos *momento* e *instante* hacen referencia a una porción de tiempo y a un punto en el tiempo, respectivamente. Por eso las expresiones temporales que forman también sirven como prueba de referente eventivo (de cierta duración o de escasa duración): el término de la preposición *de* puede ser, bien un infinitivo, bien un nombre de acción o suceso⁶: *En el momento del siniestro, magnicidio, desastre, huracán, espasmo, éxtasis...*; *En el instante del nacimiento, de su aparición, de la captura, concepción, crisis, proclamación*, etc. (con predominio de nombres derivados).

Por último, queremos mencionar los efectos de cierre y de apertura temporal que se obtienen al insertar los nombres de evento en expresiones temporales que indican anterioridad, como *tras* o *después de*, o extensión, como la preposición *durante*. Las expresiones de anterioridad desencadenan la interpretación de evento concluido; este efecto se observa mejor al aplicarlas a predicaciones atélicas (que no incluyen la noción de límite en su aspecto léxico), pues se obtiene la implicación de que el proceso ha finalizado: *Tras la vigilancia de los sospechosos, Después de la visita al enfermo, Tras la búsqueda policial*. Con predicaciones télicas, esta combinación refuerza su límite interno: *Tras la demolición del edificio, Después de la pérdida de la niña*. Por el contrario, la preposición *durante* permite extender el evento: lo hace de forma natural con los predicados atélicos (*Durante el interrogatorio, el combate, la visita...*), pero no es incompatible con los télicos, cuyo desarrollo interno se visualiza en ese contexto: *Durante la escritura del libreto, la destrucción de las armas químicas, la entrega de la carta*, etc. Los dos enfoques del evento, en curso y concluso, están resaltados en el ejemplo (2), con un sustantivo deverbial. En (3) y (4) se puede observar que la interpretación de evento en desarrollo o la de evento concluido se obtiene igualmente con nombres no derivados: con límite inherente⁷ (3) o sin él (4):

(2) Había tomado fotografías de sus víctimas *durante* y *después de* su asesinato.

(3) a. Se sospecha también de otra persona, presente *durante* el crimen.

b. Sufrió un ataque de nervios *tras* el crimen.

(4) a. Un centenar de periodistas la acompañan *durante* su periplo por países de habla hispana.

b. La tribu se asentó *tras* un largo periplo por el norte de África.

6 Al igual que ocurre en otros casos, la presencia de sustantivos con referente objetual supone recuperar un predicado latente, como *tomar* (*En el momento del café, postre...*) o *decir* en secuencias como *En el momento de la verdad*.

7 En la acepción de *crimen* como «acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien».

2. Subclases léxicas

En este apartado trataremos de agrupar léxicamente algunos nombres eventivos con apoyo en las notas semánticas empleadas por los lexicógrafos. Esto nos permitirá identificar las principales áreas de confluencia entre nombres simples y complejos. Sin ánimo de exhaustividad, estableceremos siete grupos de términos: 1) genéricos; 2) de sucesos adversos; 3) de reuniones; 4) de celebraciones; 5) de espectáculos; 6) de actividades agresivas u hostiles; 7) de historias o relatos. Por último, nos referiremos a los sustantivos denominados por Godard y Jayez (1994) *nombres de evento débiles*.

2.1. Términos genéricos. El sustantivo *evento* se ha convertido en un hiperónimo o etiqueta general en el lenguaje especializado⁸. En la lengua común la acepción restringida a fenómenos imprevisibles (*Una nevada paralizó la ciudad, que no estaba preparada para tal evento*), ha quedado eclipsada por la que nombra sucesos importantes y programados, de carácter social, académico, artístico o deportivo: *Durante el evento se ofrecerán bocadillos*. También el sustantivo *proceso* abarca fenómenos espontáneos (*El proceso de cerebración que tuvo lugar en los mamíferos*) y eventos planificados: *En 1917 tuvo lugar en Rusia un importante proceso revolucionario*. El sustantivo derivado *acontecimiento*⁹ se usa con frecuencia para hacer referencia a eventos fortuitos, pero se aplica igualmente a eventos planificados, cuyas consecuencias son objeto de valoración por los hablantes: *La boda fue un acontecimiento trágico para el protagonista*¹⁰. El sustantivo *hecho* posee también una clase denotativa amplia, ya que abarca tanto los estados de cosas accidentales (*hecho azaroso, casual, fortuito...*) como los que resultan de actos deliberados (*hecho delictivo*), muchas

8 Algunos autores lo usan en sentido restringido. Así, Flaux y Van de Velde (2000) distinguen entre nombres de proceso (más parecidos en cuanto a valencia y propiedades sintácticas a los verbos) y de evento (más próximos a los sustantivos prototípicos). Según estas autoras, *bombardeo* se comporta como nombre de proceso en *El incesante bombardeo de las grandes ciudades por la aviación* (conserva la valencia verbal, permite la inserción de adverbios de frecuencia en singular y de adverbios temporales sin preposición) y como nombre de evento en *Los incesantes bombardeos aliados/de los aliados sobre Berlín* (el agente se marca con *de* o con adjetivo de relación, el adjetivo frecuentativo va en plural, etc.). Los datos de corpus no respaldan esta distinción, ya que en el mismo contexto y con idéntico valor eventivo alternan diferentes formatos sintácticos: *Tras el bombardeo de los serbios de Krajina, Tras el bombardeo aliado, Tras el bombardeo por la OTAN de su embajada, Tras un intenso bombardeo contra las posiciones rebeldes, Tras el bombardeo del 16 de enero*, etc.

9 El sustantivo *acaecimiento* está muy limitado en cuanto a registro (lengua escrita formal). En CREA solo se documentan 14 casos.

10 En el diccionario REDES aparece con los siguientes adjetivos: *aciago, anecdótico, apoteósico, arrollador, catártico, crucial, decisivo, espectacular, festivo, grandioso, histórico, importante, imprevisto, infausto, lamentable, luctuoso, memorable, preocupante, prodigioso, trascendental*.

veces considerados dignos de recuerdo (*hecho histórico, memorable, trascendental...*): *Un hecho llamativo tuvo lugar al comienzo del año académico.*

El sustantivo *suceso*, correspondiente a *suced*, presenta un uso general para referir a «una cosa que sucede, especialmente cuando es de alguna importancia» (*El suceso más relevante de aquel año se produjo en Canarias*), pero también posee acepciones más especializadas para nombrar un «hecho delictivo» (*El suceso criminal fue presenciado por varios testigos*) o un «accidente desgraciado» (*El trágico suceso tuvo lugar en A Estrada*). El sustantivo *cosa*, idealmente un apelativo para entidades materiales concretas, posee un empleo como nombre anafórico en el que equivale a «suceso, situación o circunstancia». En esta acepción, se usa con adjetivos valorativos: {*Me/le...*} *sucedió una cosa difícil, extraña, graciosa, horrible, increíble, inexplicable, memorable, penosa, rara, sorprendente...*, o con los adjetivos *igual, parecida, semejante...*, que visibilizan su valor anafórico. Un valor encapsulador similar lo ofrece el sustantivo *caso* en la acepción de «suceso, acontecimiento»: *caso desastroso, donoso, extraño, extraordinario, gracioso, horrible, insigne, memorable, notable, particular, peligroso, penoso, señalado...* (cf. *Un caso realmente notable tuvo lugar en el Everest*).

El sustantivo *fenómeno* admite también un empleo más específico, aplicado a eventos extraordinarios y sorprendentes (*Un inesperado fenómeno tuvo lugar enseguida*) y otro más general para indicar una manifestación de actividad perceptible por un sujeto, que hace de él un hiperónimo para diferentes procesos: *Ocurrió un fenómeno curioso: no me saludaban mis vecinos*. Otros sustantivos añaden rasgos valorativos al contenido de los ya citados: un *escándalo* es un hecho o suceso inmoral (*El escándalo tuvo lugar en el pleno del Congreso*), un *prodigio* es un suceso extraordinario: *De repente sucedió el prodigio: el agua empezó a brotar tímidamente* (cf. *infra*, §2.2).

Otros nombres están especializados para servir de hiperónimos de eventos controlados: *acción* «ejercicio de la posibilidad de hacer»: *Acciones similares tuvieron lugar en la Ciudadela de Monserrat*, *actividad* «facultad de obrar» y en plural «conjunto de acciones»: *Todas estas actividades tuvieron lugar en verano*. Un *acto* consiste en una acción momentánea o en una celebración: *El acto al que me refero tuvo lugar en marzo de 1953*. Las acciones pueden subdividirse en *episodios*: *El episodio citado tuvo lugar en un valle fluvial*. El sustantivo deverbal *operación* también se usa como clasificador de eventos controlados (*La operación de abrir la botella duró cerca de veinte minutos*), al igual que el simple *tarea*: *Prosigue la tarea de demolición del edificio*¹¹. El sustantivo

11 Es más específico *faena*: *una inminente faena de muleta*. Tienen usos similares el compuesto *que-hacer* y los derivados *trabajo* (< *trabajar*) y *ocupación* (< *ocupar*).

escena es definido en el DUE como «suceso que consiste en una acción que puede observarse», por lo que también posee usos anafóricos, para retomar eventos descritos en el discurso: *Una planeadora intenta alcanzar tierra y esconder la droga. La escena tiene lugar en las costas gallegas.*

2.2. Nombres que indican sucesos imprevistos y adversos. El elenco de sustantivos que nombran eventos con connotaciones negativas es bastante amplio en español. En (5) se reúnen los más representativos, con inclusión tanto de sustantivos simples como complejos:

- (5)
- accidente* «suceso imprevisto»: *El accidente de Octavio tuvo lugar en Málaga.*
adversidad «suceso adverso»: *En caso de prolongarse estas adversidades meteorológicas.*
calamidad «desgracia o infortunio»: *A los obreros les ocurrieron varias calamidades.*
catástrofe «suceso infausto»: *Ocurrió una gran catástrofe al amanecer de dicho día.*
contrariedad «accidente que retarda o impide el logro de un deseo»: *Esta contrariedad sucedió de improviso.*
contratiempo «accidente o suceso inoportuno»: *En sus planes ocurrió un contratiempo.*
desastre «suceso infeliz y lamentable»: *Las soluciones se buscan después de que ocurre un gran desastre.*
desgracia «suceso adverso o funesto»: *Meses antes le ocurrió una desgracia.*
fatalidad «suceso desgraciado»: *En la aviación comercial han ocurrido muchas fatalidades.*
hecatombe «desastre con muchas víctimas»: *En esas colinas tuvo lugar la hecatombe.*
infortunio «hecho o acaecimiento desgraciado»: *Eviten que ocurra un infortunio.*
percance «contratiempo, perjuicio imprevisto»: *El percance aconteció en un barrio obrero.*
peripecia «accidente imprevisto que cambia el rumbo de las cosas»: *Su turbia peripecia empresarial empezó dos años antes.*
siniestro «desgracia»: *El siniestro de ayer tuvo lugar en una curva pronunciada.*
vicisitud «suceso que cambia bruscamente la marcha de algo»: *En su viaje le sucedieron varias vicisitudes.*

A este grupo se añaden los que describen fenómenos naturales que provocan impresiones fuertes en los seres humanos, como los siguientes: *Ni por un momento cesó el chubasco que parecía eterno. El martes ocurrió la tercera erupción solar más potente. El primer diluvio tuvo lugar en tiempos de Noé. Estaban presentes muchos ingenieros en el momento del huracán. El segundo incendio tuvo lugar en los primeros días de enero. Después de*

*una intensa lluvia*¹². *La plaga que tuvo lugar en 1548 produjo una catástrofe demográfica. Tratan de pronosticar dónde ocurrirá el gran seísmo.* Similar valor tienen, en contextos específicos, *avalancha, borrasca, epidemia, maremoto, tempestad, temporal* o *t tormenta*. En cambio, es menor el subconjunto de nombres de sucesos imprevistos que poseen connotaciones positivas, como acontecimientos extraordinarios: *El prodigio sucedió de repente* o *El inexplicable portentoso de la Resurrección*; también sucesos atribuidos a intervención sobrenatural: *Esa misma mañana tuvo lugar el milagro*.

2.3. Sustantivos que indican eventos planificados y concurridos, en cuya descripción lexicográfica suele aparecer como definidor el término *reunión*: *La asamblea regional tuvo lugar en octubre, La audiencia al embajador fue el viernes pasado, Esta conclusión fue establecida durante el concilio de Nicea, Al cónclave asistió el canciller, En Salta tuvo lugar un congreso sobre el Mal de Chagas, El Consejo fue en Estoril, La cumbre eurocomunista de Madrid se celebró en octubre, La citada junta eclesiástica tuvo lugar en México, Ese pleno tuvo lugar el 23 de abril.* A estos sustantivos pueden añadirse otros como *jornada* «congreso o curso de corta duración», *mitin, simposio, taller, workshop* y similares.

2.4. Sustantivos que hacen referencia a celebraciones o actos realizados con solemnidad. El más general es *ceremonia*, que funciona como hiperónimo de muchos otros, simples, como *boda, matrimonio, funeral, homenaje, misa, sepelio*, o derivados, como *bautizo, casamiento, confirmación*, etc.

2.5. Sustantivos clasificables bajo el concepto de *espectáculo*, que engloba todas aquellas acciones ejecutadas en público para divertir, como *sesiones* de cine, *funciones* de teatro, *exhibiciones* artísticas o *competiciones* deportivas. Encajan en este amplio espectro designativo muchos sustantivos, tanto derivados (*actuación, exhibición, estreno, campeonato, competición, exposición, festejo, pugilato*, etc.) como simples: *carrera, certamen, debut, derbi, feria, fiesta, gala, maratón, torneo, show*, etc.

2.6. Sustantivos que hacen referencia a actividades agresivas u hostiles. De nuevo, comparten este abanico referencial un buen número de sustantivos derivados como

12 Como señala Bosque (1999: 53), algunos sustantivos se perciben mejor como objetos que como acontecimientos: *nube* o *rayo* no se usan con *tener lugar, ocurrir*, etc. ni admiten predicados aspectuales. En cambio *lluvia* no se usa con *tener lugar*, pero se interpreta como evento: *Un vehículo es útil durante la lluvia, la lluvia inminente, incesante...* También se usa como nombre cuantificativo: *una lluvia de balas, de estrellas, de arroz, de aviones*, etc.

alboroto, amotinamiento, combate, contienda, confrontación, enfrentamiento, disputa, disturbio, lucha, pelea, pendencia, refriega, riña, etc., así como sustantivos simples: *batalla, campaña, guerra, motín, trifulca, tumulto, etc.*

2.7. Otro extenso grupo de nombres eventivos hace referencia a la narración o exposición de acontecimientos, tanto en público como en privado. Los hemos agrupado bajo la etiqueta de nombres referidos a historias o relatos, entre los que cabe incluir los derivados *charla, conversación, debate, declaración, discusión, disputa, etc.*, así como los no derivados *anécdota, clase, coloquio, diálogo, monólogo, sermón, soliloquio, polémica, etc.*

2.8. Godard y Jayez (1994) denominan nombres de evento débiles a sustantivos como *película* o *sinfonía*, que admiten lecturas objetuales (*La película se rompe con facilidad, La sinfonía está dedicada a Bonaparte*) y eventivas, cuando se interpretan como entidades sujetas a un curso o desarrollo (*Durante el concierto, después de la película, tras la sinfonía, antes del programa televisivo...*), pero que no se construyen con el predicado *tener lugar* (disuena un enunciado como *La película / la sinfonía tuvo lugar a las cinco*). En la lectura eventiva de estos sustantivos sin duda influye su asociación con otros predicados, como *emisión, ejecución, exhibición*¹³ o equivalentes.

3. Notas sobre el origen

En parejas como *comprar compra, cortar corte, girar giro*, o similares, el origen deverbal de los sustantivos no resulta transparente para los hablantes. Desde un punto de vista sincrónico, suele admitirse que el proceso derivativo $V \rightarrow S$ funciona cuando el nombre es parafraseable como «acción de V» (v.g. *tránsito*, «acción de *transitar*»). En este trabajo hemos interpretado en sentido inverso la relación derivativa ($S \rightarrow V$), cuando la glosa lexicográfica del verbo incluye el sustantivo en su definición: *colapsar*, «producir colapso»; *incendiar*, «provocar un incendio».

Por otra parte, es evidente la procedencia culta de muchos de los sustantivos eventivos usados como ilustración; a menudo su etimología revela su origen deverbal

13 Son sustantivos usados reiteradamente como argumentos de nombres de evento derivados: *durante la filmación, proyección, realización, rodaje...* (de la película, de la cinta, del film, del vídeo); *durante la audición, composición, grabación...* (del concierto, del disco, de la sinfonía, etc.).

y confirma la coexistencia de dos series paralelas de nombres eventivos deverbales: los creados en español y los creados en latín o griego que han quedado aislados al no tener continuidad el verbo base correspondiente (Pena 2012). En (6) se recogen algunos:

(6)

acción < lat. *actiō*, -ōnis, deverbale de *agere* «obrar».

actividad < lat. *actīvitās*, -ātis < *actīvus*, a, um < *agere*.

acto < lat. *actus*, -ūs, deverbale de *agere*.

boda < lat. *uōta*, -ōrum, pl. del neutro *uōtum*, -i «voto, promesa», sustantivación del part. *uōtus*, -a, -um de *vovēre* «prometer, formular un ruego».

colisión < lat. *collisiō*, -ōnis, deverbale de *collidēre*, «chocar, rozar».

colapso < lat. *collapsus*, -ūs «caída, hundimiento», deverbale de *collābī* «hundirse».

coloquio < lat. *colloquium*, -ii, deverbale de *colloquī* «conversar con alguien».

crimen < lat. *crīmen*, -inis «acusación, falta, crimen», deverbale de *cernere* «cerner, separar».

deceso < lat. *dēcessus*, -ūs «partida, retirada; muerte», deverbale de *dēcedere* «retirarse».

eclipse < fr. *éclipse*, lat. *eclipsis*, < gr. *ékleipsis*, «desaparición», deverbale de *ekleipō* «abandonar».

erupción < lat. *ēruptiō*, -ōnis, deverbale de *ērumperē* «precipitarse afuera».

espectáculo < lat. *spectācūlum* «vista, espectáculo», derivado de *spectāre*, frec. de *specere* «mirar».

evento < lat. *ēuentus*, -ūs, deverbale de *ēuenīre* «venir, resultar, acontecer».

excursión < lat. *excursiō*, -ōnis, deverbale de *excurrere* «correr afuera».

fenómeno < lat. tardío *phaenomenon* < gr. *phainómenon* «cosa que aparece» < *pháinō* «hacer brillar, aparecer».

hecho < lat. *factum*, -i «acto, hecho», sustantivación de la forma neutra del adjetivo participial *factus*, -a, -um del verbo *facere* «hacer»

homicidio < lat. *homicīdium*, -iī < *homicīda*, -ae < *homō*, -inis + -īda (tema de *caedere* «cortar, matar»).

misa < b. lat. *missa*, -ae «despedida, misa», sustantivación de la forma de fem. sing. de *missus*, -a, -um, participio de *mittere* «enviar».

parálisis < lat. *paralyſis* < gr. *parálysis* «relajación, parálisis» < *paralyō* «desatar, aflojar».

periplo < lat. *periplūs*, -i < gr. *períplus* «circunnavegación» < *periplēō* «circunnavegar».

proceso < lat. *prōcessus*, -ūs «avance, progresión», deverbale de *prōcedere* «avanzar, adelantarse».

receso < lat. *recessus*, -ūs «retirada», deverbale de *recēdere* «marchar, retroceder».

sesión < lat. tardío *sessiō*, -ōnis «audiencia, conferencia», deverbale de *sedēre* «estar sentado».

transición < lat. *transitiō*, -ōnis, deverbale de *transīre* «pasar más allá, traspasar» (*transir* está en desuso).

Los sustantivos deverbales heredan su contenido accional del verbo del que derivan, por lo que su valor eventivo es transparente. Al ser formalmente opacos, el

carácter eventivo de los sustantivos no derivados se obtiene a partir de su significado y de su empleo en contextos específicos. El paradigma se ve incrementado al interpretar los sustantivos como hipónimos de alguno de los genéricos mencionados en el §2. Por ejemplo, el nombre *juicio* es polisémico (una facultad, una opinión, etc.); al decir *durante el juicio*, hacemos referencia a la *sesión* en que un juez tramita una causa judicial. El sustantivo *circo* se aplica a un lugar o recinto o bien al *espectáculo* que se desarrolla en ese lugar. Por otra parte, las analogías semánticas han permitido aumentar los subconjuntos, a menudo con préstamos del inglés (*cóctel, derbi, mitin, set, rally, show, workshop*, etc.) o del francés (*debut, gala, masacre, motín, soirée*, etc.).

En resumen, la clase de los nombres eventivos tiene un fundamento semántico-referencial, si bien la gramática permite ampliarla considerablemente al generar mediante recursos derivativos un elevado número de nombres de acción.

Bibliografía

- Barasch, R. M. (1978), *The application of set theory to the referents of Spanish event nouns*, Tesis doctoral (Univ. de California), Ann Arbor: Univ. Microfilms.
- Bosque, I. (1999), «El nombre común», in I. Bosque - V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, pp. 3-75.
- CREA. Real Academia Española. Banco de datos [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <http://www.rae.es> [Consulta: mayo-octubre 2015].
- DRAE. Real Academia Española (2014²³), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa. [en línea] <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- DUE. Moliner, M. (1966-67), *Diccionario de uso del español actual*, Madrid: Gredos (2007³). Edición en DVD, versión 3.0.
- Flaux, N. - D. Van de Velde (2000), *Les noms en français: esquisse de classement*, Paris: Ophrys.
- Godard, D. - J. Jayez, (1994), «Types nominaux et anaphores: le cas des objets et des événements», in W. De Mulder - L. Tasmowki - De Ryck - C. Veters (eds.), *Cahiers Chronos* 1, pp. 41-58.
- Gross, G. - F. Kiefer (1995), «La structure événementielle des substantifs» *Folia Linguistica* 29/1-2, pp. 43-65.
- Huyghe, R. (2012), «Noms d'objets et noms d'événements: quelles frontières linguistiques?» *Scolia* 26, pp.81-103. <hal-00975571>.
- NGLE. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua española (2009), *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis*, Madrid: Espasa.

- Pena, J. (2012), «Alteraciones de la serie derivativa verbo-nombre deverbal en español. Análisis genético», *Zeitschrift für romanische Philologie* 128/2, pp. 319-349.
- REDES. Bosque, I. (dir.) (2009), *Diccionario combinatorio del español contemporáneo*, Madrid: SM.
- Resnik, G. (2009), «La determinación de la eventividad nominal en español», in G.E. Ciapuscio (ed.), *De la palabra al texto. Estudios lingüísticos del español*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 191-226.
- Resnik, G. (2010): *Los nombres eventivos no deverbales en español*, tesis doctoral (Univ. Pompeu Fabra). Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/22647>.
- Rodríguez-Espiñeira, M. J. (2012), «Algunas precisiones sobre nominalizaciones eventivas y resultativas», in M. Giammatteo - L. Ferrari - H. Albano (eds.), *Léxico y Sintaxis. Volúmenes temáticos de la SAL. Serie 2012*, Mendoza: FFyL-UNCuyo y SAL, pp. 67-89. Disponible en <http://ffyl.uncu.edu.ar/spip.php?article3638>.

El cód. 2294 de la Biblioteca Nacional de Portugal y el falso libro de cetrería del Mestre Giraldo: revisitando un problema de atribución*

GERARDO PÉREZ BARCALA
Universidade de Santiago de Compostela

Sobre quien fue rey de Portugal entre 1279 y 1325 la *Monarchia Lusytana* informa que había mandado «q̄ os processos, & actos judiciaes se escreuessem na lingua vulgar Portuguesa, & não na Latina, como era costume» y que «Trabalhou elRey Dom Dinis muito por enriquecer a lingua Portuguesa, & a este fim mandou traduzir nella muitos liuros escritos em varias lingoas» (Brandão 1650: 6r, col. b - 6v, col. a)¹. Como parte de este programa de dignificación de la escritura en lengua vulgar, el monarca ordenó traducir dos tratados de veterinaria escritos en latín en la segunda mitad del siglo XIII, el *De medicina equorum* de Giordano Ruffo y la *Practica equorum* de Teodorico Borgognoni. La adaptación de ambos manuales dio origen al conocido *Livro d'Alveitaria* (en adelante *LA*), cuya redacción don Denis encargó al físico de su

* Este trabajo es resultado de las investigaciones realizadas en el proyecto *Textos para o corpus galego-portugués medieval: o Livro d'Alveitaria portugués e o Tratado de Alveitaria galego*, subvencionado por la Xunta de Galicia en el marco del «Programa de apoio á etapa posdoctoral do Plan Galego de investigación, innovación e crecemento 2011-2015 (Plan I2C)».

1 Sobre este y otros aspectos de la cultura en la corte de don Denis, vid., por ejemplo, Osório (1993) o Pizarro (2008: 178-180, 319-323).

corte, el Mestre Giraldo, que la concluyó en 1318 en Lisboa. De todos estos pormenores informan el prólogo y el *explicit* de la obra:

Hende porque hy ha hũ liuro de alueitarja que fez *theuderique* e achãno escripto desuairadamente segundo desuairados liuros // e ha hy outro liuro que fez Jurdam de calauero [*sic*] que ffoy tirado desde de theuderjque segundo como parece / pero que pos em ell mays e menos segundo como lhe semelhou // E outrossy este achãno escripto em desuairadas guisas e sem hordenamento dereyto / porende o muy nobre Senhor rrey dom donjs mandou a mỹ meestre giraldo que conposesse e hordenasse hũ liuro ho mjllhor que e [*sic*, aunque en el ms. se lee claramente *a*] mỹ semelhasse em que conpillasse hordenadamente todallas coussas que ssom contheudas em cada hũ destes liuros de suso dictos / E eu com ajuda de deos assy trelladey e hordeney todo per linguagem portugues o mjllhor que pude e entendy (Pereira 1909b: 2, ls. 4-16)².

Aqui se acaba hũ liuro de aluejtarja que treladou e hordenou mestre Giraldo fisico do nobre senhor rrey dom donjs per seu mandado na çidade de Lixboa na era da encarnaçõ de Jhesu Christo mjll iij.^c xviiij.^o (1318) anos (Pereira 1909b: 59, ls. 4-7)³.

El primer manual de veterinaria conservado en lengua portuguesa ha sido transmitido por un manuscrito que ingresó en la Biblioteca Nacional de Portugal (en lo sucesivo, BNP) prácticamente en el momento de su fundación (el 29 de febrero de 1796) como consecuencia de las donaciones realizadas por Manuel do Cenáculo Villas Boas (1724-1814)⁴. El único ejemplar perteneciente al *arte de alveitaria* que consta en el *Catalogo Methodico* de los libros cedidos en 1797 por el obispo de Beja a la entonces llamada Real Biblioteca Pública da Corte es el designado como *Livro de Alveitaria*⁵, siendo este, en efecto, el texto con el que se abre el manuscrito registrado

2 Ya Leite (1969) invalidó la hipótesis que, sobre la datación de los manuales de Ruffo y Teodorico, había establecido Vasconcellos (1910: 160) considerando legítima la información dada por el Mestre Giraldo, de que el «liuro que fez Jurdam de calauero (...) ffoy tirado desde de theuderjque», pues la cronología de las obras latinas manejadas para la redacción del *LA* indica que la filiación ha de establecerse en la dirección contraria.

3 Siendo escasas las referencias documentales sobre el personaje, los datos que figuran en los pasajes citados del *LA* son prácticamente los únicos que se pueden ofrecer para trazar su perfil biográfico. Según Vasconcellos (1910: 156, n. 1), «*Mestre Giraldo físico* figura como testemunho num auto lavrado em 1336 a respeito de um Milagre da Rainha D. Isabel».

4 De la nutrida bibliografía consagrada a esta figura, que tanto había acariciado la idea de la creación de una Biblioteca Nacional de carácter público y en cuya andadura inicial tanto tuvo que ver, contribuyendo con numerosos donativos, vid., por ejemplo, Domingos (2007).

5 Cfr. *Catalogo Methodico dos Livros que o Ex.^{mo}. e R.^{mo}. D. Fr. Manoel do Cenaculo Villas-boas, Bispo de Beja, Doou à Real Bibliotheca Publica da Corte No Anno de 1797*, 4 vols., cod. 11522-11525, vol. III, fol. 36r (digitalizado en <http://purl.pt/6382>).

actualmente en la BNP como cód. 2294 (*olim* H-5-39). Se trata de un pequeño códice cartáceo que está formado por 60 folios⁶ y que la marca de agua del papel permite fechar a finales del siglo XV⁷, de manera que la distancia cronológica que separa el original del *LA* (redactado en 1318) y el único testimonio conocido que lo envía no ofrece dudas al respecto de la condición de copia de este, como también ponen de relieve algunos errores por omisión, repetición o salto, que son subsanados en ocasiones por el amanuense.

Al tratado sobre los cuidados que precisaba el caballo, al que en el códice se le da exactamente el título «Liuro dalueitarja pera quallquer besta que qujseres» (fol. 1r) y cuya copia se extiende hasta el fol. 45r⁸, le sigue otra obra encabezada con la «Tauoa dos capitollos das aues caçadores» (fol. 45v). Aunque hoy se sabe que este texto, que se extiende hasta el final del manuscrito (fol. 60v) y que se dedica a los tratamientos para las enfermedades que podían afectar a las aves utilizadas para la práctica de la caza, es una versión del *Livro de falcoaria* de Pero Menino, durante siglos la crítica lo ha atribuido también al Mestre Giraldo. De este modo se fraguó entre los estudiosos una hipótesis cuyo recorrido bibliográfico este trabajo busca detallar y que de forma sintética es así presentado por Krus (1993: 409):

foi nos finais dessa centúria [*scil.* s. XVII] que se começou a confundir a sua autoria [*scil.* la del *Livro de Falcoaria*], sobretudo após o erudito Jorge Cardoso ter difundido —por informações prestadas a Nicolas António, responsável pela *Bibliotheca Hispana Vetus* (1696)— ter visto um manuscrito em que se encontravam juntas a

-
- 6 Los folios fueron numerados en el margen superior derecho de forma progresiva con cifras árabes del 1 al 59, pero en realidad son 60 los folios que componen el ejemplar, pues el número 28 fue adjudicado a dos folios consecutivos. El descuido fue subsanado a partir del punto exacto en que tuvo lugar, de tal manera que, bajo la cifra 28 que se adjudica al segundo folio así numerado, la errada foliación primitiva se corrigió con una indicación moderna a lápiz que se mantiene hasta el final del códice.
- 7 En palabras de Pereira (1909a: 5), «A filigrana do papel é *mão e estrela*, marca ainda usada no fim do seculo XV». Según Fradejas Rueda (2007: 201, n. 15), el manuscrito fue «copiado hacia 1496», quizá llevado por la referencia que, a partir de la ficha que describe el códice en el catálogo online de la BNP (<http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1O175744R4667.866812&profile=porbase&uri=full%3D3100024~!1363257~!0&booklistformat=>), remite a Ataíde e Melo, que localiza precisamente la marca de agua en la fecha señalada (cfr. Ataíde e Melo 1926: 35, lám. 1, fig. nº 4).
- 8 Aunque el *explicit* reproducido *supra* figura entre el final del fol. 43v y el inicio del fol. 44r, después de él, hasta el fol. 45r, se incorporan cinco capítulos —«Este hunguento he pera as encaçaduras dos cauallos», «Este he o rregimento de fazer o jngoento», «Esta meezjnha he pera o sobre osso», «Esta he a meezjnha pera os adragunchos», «Estes nomes ssom boos pera a door da rrayua ou pera outras quaaesquer mordeduras de peçonha» (cfr. Pereira 1909b: 59-60)— que muy probablemente constituyen un añadido ajeno a la obra original escrita por el físico de don Denis y que, por lo tanto, habrían sido «redigidos por outro autor que não Mestre Giraldo» (Franco 2003: 210).

Alveitaria e a *Cetraria* encomendadas por D. Denis a Mestre Giraldo, referindo-se, sem dúvida, a um códice semelhante ou idéntico ao Manuscrito 2294 da Biblioteca Nacional de Lisboa, no qual a ausência do prólogo no tratado de Pero Menino não só impedia a correcta identificação do seu autor como justificava atribuí-lo ao responsável pela obra transcrita em primeiro lugar. Tendo o erro sido reproduzido por Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* (1747) e reiterado na acrescentada reimpressão da *Biblioteca Hispana Vetus* (1788), acabou por ser aceite pelos investigadores dos finais do século XIX e começos do século XX, como Gabriel Pereira, o primeiro editor do tratado, e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, até Manuel Rodrigues Lapa ter descoberto e editado a copia contida no manuscrito 518 da secção Pombalina da Biblioteca Nacional de Lisboa⁹.

De la transcripción de los dos textos que incluye el ejemplar donado por Cenáculo se ocupó otro personaje ligado a la historia de la más importante institución bibliográfica de Portugal, Gabriel Pereira (1847-1911). Llamado en 1887 por el entonces director de la BNP, António Enes, para auxiliar en los trabajos de recatología del centro¹⁰, como buen conocedor de la riqueza de sus fondos, el erudito dio a conocer algunos de ellos, los dos textos transmitidos por el cód. 2294 entre otros (cfr. Pereira 1909a, 1909b). Ante la ausencia en el manuscrito de un prólogo que orientase sobre la autoría de la obra introducida por la «Tauoa dos capitollos das aues caçadores», el estudioso decidió asignársela también a quien había sido responsable del *LA*, es decir, al Mestre Giraldo:

Elrei D. Diniz encarregou o seu phisico, ou medico, mestre Giraldo de lhe escrever um livro de alveitaria, em português. Giraldo (...) formou a obra que terminou em 1318. E escreveu ainda outro tratado especial sobre as enfermidades das aves de caça. Os escriptos originaes perderam-se, mas existe uma copia feita no seculo XV. Forma essa copia o cod. n.º 2.294 do fundo antigo da Bibliotheca Nacional de Lisboa. O tratado de alveitaria está completo. O das aves tem 17 capitulos, completos, a seguir, e parte do 18.º faltando os últimos 5 capitulos¹¹. O códice tem paginação

9 Vid. también el sucinto repaso por la cuestión que ofrece Fradejas Rueda (2007: 201-202).

10 Sobre la labor de Pereira en la reorganización de los catálogos de la Biblioteca vid., por ejemplo, Ferrão (1947).

11 Conviene advertir que entre la *Tauoa* (fol. 45v) y el desarrollo de la obra hay un ligero desajuste provocado por la inserción de un capítulo que no consta en el listado inicial. En efecto, el manuscrito concluye en el fol. 60v sin dar por terminada la exposición del «*Capitollo XVIII. da friellidade que per muitas vezes entra a friellidade no papo e no bucho e nas tripas da ave*» (Pereira 1909a: 26, ls. 8-9), que se presenta en el índice como «Cap.º do papo e do bucho e das tripas frias» (Pereira 1909a: 9, l. 18): si bien en esa tabla no se asigna número a los capítulos, de llevarlo sería el XVII; la discordancia tiene su origen en la circunstancia de que, entre los que corresponderían a los capítulos XIV y XV de la *Tauoa*,

seguida, a linguagem e a forma da letra mantem-se igual¹². Por isto podemos atribuir o tratado das aves a Mestre Giraldo, porque no tratado das molestias dos cavallos está declarado o nome do auctor, e Barbosa Machado nos afirma que o phisico del-rei D. Diniz escrevera os dous livros (Pereira 1909a: 3)¹³.

La hipótesis de Pereira, además de apoyarse en argumentos codicológicos más que discutibles (cfr. *infra*), encontraba sustento en la autoridad de la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado (1682-1772), para quien el Mestre Giraldo, además del *LA*, también había escrito un tratado de *volateria*¹⁴:

se introduce en el texto un «*Capitollo XVº. da az quebrada da ave segundo que ey dicto no capº dante aeste em razom dos cajoos per que magneira avem aas aves*» (Pereira 1909a: 23, ls. 34-36), del que no se da cuenta en el catálogo inicial, de manera que el que sería el capítulo XV de este —«Capº do inchaço do ventre que chamom itropego» (Pereira 1909a: 9, l. 16)— pasa a ser el XVI del texto —«Capitollo XVI do inchaço da ave que he no ventre a que chamom tropigo» (Pereira 1909a: 24, ls. 27-28)—. Por otro lado, al capítulo con el que concluye el manuscrito (el XVIII, *da friellidade*), incompleto, le seguirían, según el índice, otros seis —«Capº da ferida aberta e çarada», «Capº da queda o derramadura», «Capº do olho quebrado», «Capº das tripas que som fóra», «Capº das queixadas que som fora» y «Capº pera a ave aver de mudar bem» (Pereira 1909a: 9, ls. 19-24)— que no se conservan. Esta circunstancia apoyaría la conjetura de que en su estado actual el cód. 2294 está mutilado, no siendo cinco los capítulos que le faltan al texto sobre las *aves caçadores*, como apunta Pereira (y, siguiendo a este, también Vasconcellos 1910: 151), y no entendiéndose tampoco por qué, según Krus (1993: 408-409), en este tratado «faltam o prólogo e os últimos dois capítulos» (la cursiva es nuestra).

12 Dejando al margen las notas que, en diferentes épocas, se escribieron en los márgenes de algunos folios del códice, la escritura de los dos textos se debe a un mismo amanuense y presenta las características propias de la gótica cursiva. Por ello, han de valorarse con cautela las afirmaciones de algunos estudiosos que ven otra mano en el añadido de los cinco capítulos que sigue al *explicit* del *LA* (cfr. *supra*, n. 8), a no ser que en las afirmaciones de, por ejemplo, Vasconcellos (1910: 155, n. 2), Lorenzo (1993: 406), Simões (2001: 392) o Río Riande (2010: 4, n. 20), *mão/mano* haya de interpretarse como 'autor' y no como 'copista'. Quizá en esos folios (44r-45r) la letra sea algo descuidada, pero no menos que en otros, manteniéndose uniformes los caracteres paleográficos en todo el volumen.

13 Añade el estudioso que «Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana* e Nicolao Antonio na *Bibliotheca Hispana Vetus* (...) fallam, muito pouco, de Mestre Giraldo» (Pereira 1909a: 5). Vid. también Pereira (1909b: 1).

14 Nutrida, y siempre valiosa, información proporciona el enciclopédico *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau (1712-1728, s.v. *volataria*, ou *volateria*) sobre un sustantivo que designa la «Caça de volataria. Géralmente fallando, he a que se ocupa em caçar aves, com redes, visco, costellas, costilho, brete, aranhol & outras armadilhas. Volataria, particularmente, ou Alta volataria, que tambem se chama Altanería, he caça de aves com outras de rapina, que se domão, & doutrinão, para este effeito». Para el significado y para las referencias textuales y lexicográficas de los términos que aluden al método de caza con aves de rapiña, vid. Fradejas Rueda (1992): *altanería* y *halconería* se refieren a prácticas especializadas de la técnica; (*a*)*cetrería* asume dos acepciones, la caza con aves de presa en sí misma y el arte de criarlas, domesticarlas y cuidarlas; *volateria*, de uso más tardío que las voces anteriores, parece ser sinónimo de *cetrería* en el primero de sus valores, esto es, «caza de aves y algunos cuadrúpedos que se hacía con halcones, azores y otros pájaros que perseguían la presa hasta herirla o matarla» (Fradejas Rueda 1992: 158).

MESTRE GIRALDES cujo nome proprio se ignora quando he constante fora Medico delRey D. Dinis, e insigne na Arte de Alveitaria compondo por ordem deste Principe.

Livro de Alveitaria dividido em duas partes. No primeiro trata das cousas que convem ao Cavallo desde que nace, até que lhe poem a Sella, e o freyo. A segunda trata de todas as enfermidades dos Cavallos, e suas curas. Consta de 77. Capítulos. e foy escrito em Lisboa no anno de 1318. Do author, e da obra se lembra Nicol. Ant. *Bib. Hisp. Vet.* lib 9. cap. 4 § 202. onde escreve por assim o ter lido nas *Mem. M. S. para a Bib. Lusit.* de Jorge Cardoso, e que mais compuzera.

Arte de Volateria. M. S. (Machado 1747: 385, s.v. *Mestre Giraldes*)¹⁵

Al respecto de la procedencia de los pocos detalles que Barbosa Machado ofrece sobre la biografía y las obras del «Medico delRey D. Dinis», Pereira (1909b: 1) había apuntado que «Pela concisão da noticia, parece que o illustre bibliographo não teve presente a obra». También Vasconcellos (1910: 154-155) consideró que Barbosa Machado difícilmente podría haber consultado el ejemplar de la BNP, pues, además de alterar como Mestre Giraldes el nombre del autor y de no citar el manuscrito en contra del uso habitual, el bibliógrafo lisboeta dice que el *LA* consta de 77 capítulos, cuando en realidad la obra distribuye la materia en dos partes, formadas respectivamente por 17 y 61 capítulos, lo que hace un total de 78. Es más que posible que el desajuste en el establecimiento del número de los capítulos (77 en lugar de 78) del que se hace eco Barbosa Machado tenga su origen en el prólogo del *LA* en el cod. 2294 de la BNP, en el que, además de los datos sobre las fuentes manejadas para la redacción del *LA* (cfr. *supra*), se anuncia la estructura de una obra efectivamente organizada en dos partes y formada por 77 capítulos:

E este liuro he partido em duas partes // A primeira he das coussas que conuêe ao cauallo do tempo em que naçe ataa o tempo que lhe deytam freo e sella // A segunda he de todallas enfermidades que podem acaecer aos caualllos da cabeça ataa os pees tam bem de doenças naturas como doutras acidentaaes que lhes podem aqueecer // E este liuro contem per todo esto *sateenta e sete capitollos* (Pereira 1909b: 2, ls. 16-22; la cursiva es nuestra)

Las similitudes entre la sucinta información que ofrece el bibliógrafo y los datos que figuran en el prólogo y en el *explicit* del *LA* en el código de la BNP, en lo relativo a la autoría, la estructura, la fecha y lugar de composición de la obra, hacen

15 Prácticamente la información es reproducida en los mismos términos en Pereira - Rodrigues (1907: 725, s.v. *Geraldes (Mestre)*).

sospechar que los detalles que proporciona el erudito, si no proceden de un testimonio afin al manuscrito lisboeta que no se ha conservado o que permanece en paradero desconocido, podrían tener su origen precisamente en el ejemplar que perteneció a Cenáculo, sin que se pueda determinar si accedió directamente a él antes de que entrase en la sede que lo custodia (toda vez que la *Bibliotheca Lusitana* fue publicada entre 1741 y 1758 y el cód. 2294 ingresó en la BNP en 1797) o si alguien (el mismo obispo de Beja) le facilitó los detalles que constan en las partes inicial y final del texto del *LA* de dicho ejemplar para poder incorporarlos a la entrada referida al físico de don Denis en su magna obra¹⁶.

Con independencia de que Barbosa Machado hubiese consultado directamente o no el ejemplar lisboeta, la *autoritas* del sevillano Nicolás Antonio (1617-1684) le había permitido apoyar una hipótesis que, a su vez, el bibliógrafo hispalense sustentaba en detalles proporcionados por otro erudito portugués, Jorge Cardoso (1606-1669), con el que, al parecer, aquel mantenía estrechos contactos¹⁷. A pesar de haber dedicado la mayor parte de su vida al trabajo de investigación y erudición del que resultó el famoso *Agiológico Lusitano* —publicado en tres tomos entre 1652 y 1666 y ampliado por António Caetano con un cuarto, que vio la luz en 1744—, Cardoso planeó la elaboración de una *Bibliotheca Lusitana*, para la que «coligiui, com diligência notável materiaes (...), em papeletas soltas (*schedae*)» (Vasconcellos 1910: 152), de las que Nicolás Antonio habría tomado datos para un ambicioso proyecto, la *Bibliotheca Hispana Vetus*, que vio la luz póstumamente, en 1696¹⁸. En efecto, la parca información que sobre el Mestre Giraldo da el intelectual sevillano se basa exclusivamente en los detalles que Cardoso le hizo llegar a partir de un códice que él mismo había visto y en el que ambos textos se atribuían al Mestre Giraldo:

16 Debe destacarse que, para la redacción de su *Bibliotheca Lusitana*, el abad de Sever y miembro de la Academia Real da História, además de hacerse con una portentosa biblioteca, mantuvo contactos con escritores y bibliófilos contemporáneos. Testimonio de la amigable relación de Barbosa Machado con el obispo de Beja son dos cartas datadas en 1770 que el primero dirige al segundo; en una de ellas Barbosa Machado deja constancia de las negociaciones con Cenáculo para que sus libros fuesen donados a la Biblioteca Real, que, alimentada con tanto esmero por don João V (1689-1759) con importantes adquisiciones, se había visto considerablemente dañada por el terremoto de Lisboa de 1755. Para las relaciones epistolares de Barbosa Machado con Cenáculo y otros intelectuales vid. Costa (1992) y para la incorporación de sus ejemplares a la biblioteca regia vid. Moritz Schwarz (2006).

17 A las relaciones entre Nicolás Antonio y Jorge Cardoso se refiere Vasconcellos (1910: 152-153).

18 Algunos pasajes de esta obra de Nicolás Antonio, así como ciertas referencias del mismo Cardoso en su *Agiológico Lusitano*, constituyen testimonios indirectos de la *Bibliotheca Lusitana* del presbítero lisboeta. Vid., sin más, Machado (1747: 797-801, s.v. *Jorge Cardoso*).

Eiusdem Regis [*scil.* don Denis] praecepto obsequutus GIRALDUS quidam, scripsit librum *De albeiteria y volateria*, hoc est, veterinariae artis & accipitrariae, quam vidit ms. in folio idem Georgius Cardosus, inque schedis laudatis annotatum reliquit (Antonio 1788: 144, liber IX, caput IV, § 202).

Sin que se pueda determinar que el «ms. in folio» visto por Cardoso sea el actual cód. 2294¹⁹, al menos desde el siglo XVII la crítica ha atribuido al Mestre Giraldo el *LA*, de cuya autoría el único manuscrito que lo transmite no deja lugar a dudas, y también un tratado de *volateria* o cetrería (cfr. *supra* n. 14), cuya asignación al físico de don Denis se basaba en la circunstancia de haber sido reproducido en ese mismo ejemplar. Aunque Carolina Michaëlis de Vasconcellos mostraba tímidamente la fragilidad del argumento cuando refería que «É pois únicamente em virtude de se haver o *Livro das Aves* propagado num mesmo manuscrito com o dos *Cavalos* que os bibliógrafos peninsulares consideraram como autor o físico de D. Dinis» (Vasconcellos 1910: 172), en el estudio que pretendía ilustrar la extraordinaria riqueza léxica de las dos obras incluidas en el códice lisboeta a partir de las ediciones de Pereira, la filóloga luso-alemana no abandona la hipótesis formulada por este²⁰.

19 En cualquier caso, el cód. 2294 es descrito como «um in-folio pequeno, de 270 millímetros de altura por 195 de largura», «um in-folio, de 270x195 millímetros com 59 folhas» por Pereira (1909a: 5; 1909b: 1). Por lo que al número de folios del ejemplar se refiere, cfr. *supra* n. 6.

20 Vasconcellos (1910: 172) señala que «O tratado sobre *Enfermidades das aves de caça e sua cura* é atribuído a Mestre Giraldo, e o original que ele nacionalizou a Frei Theoderique» y considera que, como para el Mestre Giraldo la fuente principal de su *LA* había sido Teodorico Borgognoni (cfr. *supra* n. 2), a este autor aludirían las referencias a «ho meestre que fez este livro» en el *LA* (Pereira 1909b: 33, l. 20) y «o que este livro fez» en el texto de las *aves caçadores* (Pereira 1909a: 18, ls. 20-21). Según la estudiosa, un manuscrito de la Bibliothèque nationale de France, el fond espagnol 212 (digitalizado en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438665s>) —al que ya se había referido Pereira (1909a: 3-4)— podía contribuir a argumentar que los dos textos del cód. 2294 eran adaptaciones de obras de Teodorico: además de varias recetas, de una versión parcial del *Llibre d'Almansour* de Razi y de una traducción de la *Cirurgia* del obispo de Cervia realizada por «Galen correger d'Mayorcha», el ejemplar parisino se completa con otros dos manuales, *La cirurgia dels cavals* (fols. 93v-109v) y *Lo libre dell nudriment he de la cura dells ocells, los quals se pertanyen ha casa* (fols. 109v-112r), que, aunque carezcan de datos relativos a su autoría, quizá eran traslados de sendos tratados del dominico que alguna relación podrían tener con las dos obras del manuscrito portugués (Vasconcellos 1910: 161-164, 172-175). Con todo, a la filóloga luso-alemana no se le escapa que entre el texto de las *aves caçadores* y el *Libre dell nudriment* «ha diferença de forma, notável» relacionada con el hecho de que el segundo «tem forma artística de Carta, ou pelo menos principia com uma carta» (Vasconcellos 1910: 173). En realidad, *La cirurgia dels cavals* es una de las dos adaptaciones catalanas que se conocen del *De medicina eorum* de Giordano Ruffo (vid. Montinaro 2015: 204-206) y el *Libre dell nudriment* es una de las dos versiones catalanas que existen de la *Epistola Aquilae, Symachi et Theodotionis ad Ptolomeum*, tratado de cetrería latino, probablemente del siglo XII, realizada a partir de un testimo-

Fue Manuel Rodrigues Lapa quien disipó con argumentos irrefutables la auténtica identidad y autoría del segundo texto copiado en el cód. 2294 al descubrir el ms. 518 de la sección Pombalina de la BNP. El volumen reúne varias obras de materia cetrera en lengua portuguesa, siendo la reproducida entre los fols. 30r y 68v una copia de la más célebre de ellas, el *Livro de falcoaria* que, por encargo del rey don Fernando I de Portugal, escribió su halconero Pero Menino «en algún momento entre el 31 de octubre de 1345 y el 22 de octubre de 1383» (Fradejas Rueda 2007: 205). La comparación del texto transmitido por el códice pombalino (que contiene 24 capítulos) y el segundo de los copiados en el cód. 2294 permitió al filólogo portugués advertir analogías tales entre ambos que ninguna duda cabe de que este último no es sino una versión de aquel de la que, como ya se ha dicho, no fueron conservados los últimos capítulos anunciados en la *tavoa* (cfr. *supra* n. 11) ni se reprodujo el prólogo que tan elocuente se muestra al respecto de la identificación de la obra en la versión del ejemplar pombalino:

Don Fernando, pella graça de Deus Rey de Portugal e dos Algarves, mandou a min Pero Minino, seu falcoeiro, que lhe fizesse hũ livro de falcoaria, no qual fosse escrito e declarado todas as doenças dos falcões e os nomes dellas, en que maneira se seguião e que senbrante faz o falcão ou ave a cada dor, e per que a o caçador deva conhecer, e per que guiza se deve curar e que mezinhas lhe devem ser feitas (...) (Lapa 1931: 1, ls. 1-8)²¹.

El carácter irrefutable de los hallazgos de Lapa hace que carezcan de toda consistencia los argumentos codicológicos esgrimidos para atribuir al Mestre Giraldo el

nio que enviaba la versión larga de la obra (vid. Fradejas Rueda 2008-2009). Para la descripción del manuscrito y de su contenido, cfr. http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000034821&c=FRBNFEAD000034821_e0000015&qid=eas1446021041297.

21 Las similitudes entre el texto del manuscrito pombalino y el del cód. 2294, evidenciadas por la disposición en paralelo de ambos en la edición de Lapa (1931), habría permitido a Vasconcellos vislumbrar la correcta relación que ella percibe entre el texto del segundo de los testimonios y obras como el castellano *Livro de la caça de las aves* (escrito por Pero López de Ayala a finales del siglo XIV durante los 30 meses que duró su cautiverio en el castillo de Óbidos tras ser derrotado en la batalla de Aljubarrota), que utiliza como fuente el *Livro de falcoaria* de Pero Menino, y el *Arte de caça de altanería* del portugués Diogo Fernandes Ferreira (de 1616), que incluye varios capítulos del tratado de Ayala. Las relaciones entre todos los textos llevan en última instancia a Menino, cuyo *Livro de falcoaria* fue el manual de cetrería que tuvo mayor difusión manuscrita y que generó un proceso de traducciones al castellano (comenzando precisamente por la de Pero López de Ayala) del que derivaron nuevas versiones y reelaboraciones de la obra en portugués, como muy bien constata la panorámica de la literatura cetrera portuguesa que traza Fradejas Rueda (2007).

texto de las *aves caçadores* del cód. 2294 según una hipótesis que reaparece en la introducción con la que Camargo - Iannone - Cury presentan su reproducción facsimilar de la edición del *LA* de Pereira²². Que el manual de cetrería haya sido reproducido por el mismo amanuense que el *LA* no puede considerarse un elemento sobre el que sustentar la idéntica autoría de las dos obras reproducidas en el testimonio, toda vez que implica identificar autor y copista para textos que no son autógrafos. La uniformidad de la letra del códice solo podría orientar acerca de un *scriptorium*, por determinar, que en el siglo XV sintió la necesidad de reunir en un mismo volumen dos tratados cuyos originales se escribieron en el siglo precedente y que debe de ponerse en relación con el ámbito de la nobleza al tratarse de dos textos referidos a «passatemplos cavaleirescos, tão importantes e tanto do agrado da aristocracia como a falcoaria e o hipismo» (Vasconcellos 1910: 149). La importancia de la caza como actividad lúdica en la corte de don Denis está fuera de toda duda²³, pero la relación de Mestre Giraldo con la misma parece un dislate si se toma como única base documental el citado cód. 2294 por los motivos presentados. De quien sí se sabe que, por encargo del monarca portugués, escribió un tratado de cetrería es de un tal João Martins Perdigão, de cuya obra, no obstante, solo se tiene noticia a través de la detallada referencia que de la misma se hace precisamente en el capítulo 24, «Pera o falcão mudar bem», del famoso manual de Pero Menino:

Porque en o comesso deste livro disse que em elle non escrevera outra cousa, salvo aquella que hey feito per minha mão, porẽ digo que en livros de falcoaria vy escritas muytas cousas desvairadas e duvidozas en rezão do falcão que non quer mudar; os quais livros dizem que farião mudar o falcão em tres domas e en hũ mes; e demais ainda punha en mais breve quẽ diz que o livro de João Martiz Perdigão, que foy falcoeiro del rey don Denis, que fazia con [con]feiçõis mudar o falcão en quinze dias, as quais cousas eu vy escritas no seu livro; (...) (Lapa 1931: 67, ls. 11-20)²⁴.

22 Dicen, en efecto, Camargo - Iannone - Cury (1988: 7) que Mestre Giraldo fue «autor de um livro de alveitaria e de outro que trata das *Enfermidades das Aves de Caça*, incompleto e publicado em opúsculo, em 1909, por Gabriel Pereira».

23 Sobre la relación del rey portugués y la caza vid. las consideraciones de Pizarro (2008: 315-319).

24 Para las hipótesis sobre la identificación de este perdido *Livro* del halconero de don Denis, vid. Fradejas Rueda (2007: 202-203).

Bibliografía

- Antonio, N. (1788), *Biblioteca Hispana Vetus sive Hispani scriptores qui ab Octaviani Augusti aevo ad annum Christi MD. floruerunt, Tomus secundus*, Matriti: apud viduam et heredes D. Joachimi Ibarrae.
- Ataíde e Melo, A. F. de (1926), *O papel como elemento de identificação*, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.
- Bluteau, R. (1712-1728), *Vocabulario portuguez e latino*, Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 10 vols.
- Brandão, Fr. F. (1650), *Qvinta Parte da Monarchia Lusytana, que contem a historia dos primeiros 23 annos DelRey D. Dinis*, Lisboa: Officina de Paulo Craesbeeck.
- Camargo, C. de Oliveira - C. A. Iannone - J. Cury (1988), *Textos Medievais Portugueses. Livro de Alveitaria de Mestre Giraldo*, Araquara: Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» - Instituto de Letras, Ciências e Educação - Centro de Estudos Portugueses «Jorge de Sena».
- Costa, M. A. Nunes (1992), «Em torno da correspondência de Diogo Barbosa Machado», Coimbra (Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* 41, pp. 1-104).
- Domingos, M. D. (2007), «Frei Manuel do Cenáculo no panorama intelectual de Setecentos: o Erudito e o Mecenas», *Convergência Lusítada* 24, 2º semestre, pp. 41-66.
- Ferrão, A. (1947), «Gabriel Pereira: a sua educação e cultura; a sua época e a sua obra», *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, s. 2, 19 (73-74), pp. 61-84.
- Fradejas Rueda, J. M. (1992), «Notas léxicas: *acetrería, altanería, cetrería, halconería y volatería*», *Revista de Filología Española* 72/1-2, pp. 149-158.
- Fradejas Rueda, J. M. (2007), «Aproximación a la literatura cetrera portuguesa», *eHumanista* 8, pp. 197-226.
- Fradejas Rueda, J. M. (2008-2009), «La versión catalana de la *Epistola aquilae symachi et theodotionis ad ptolomeum regem aegypti* y su modelo latino», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 14, pp. 89-102.
- Franco, A. (2003), «O *Livro de Alveitaria do mestre Giraldo* numa perspectiva da Linguística do Texto de Especialidade», in L. A. da Fonseca - L. C. Amaral - M. F. Ferreira Santos (coords.), *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Porto: Civilização, vol. I, pp. 209-217.
- Krus, L. (1993), «*Livro de Falcoaria*», in G. Lanciani - G. Tavani (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 408-409.
- Lapa, M. Rodrigues (1931), *Livro de Falcoaria de Pero Menino*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Leite, A. P. de Sousa (1969), «Jordão de Calábria, fonte do *Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo: identificação do personagem e dados sobre a sua obra “*De medicina equorum*”», *Colóquio. Revista de Artes e Letras* 55, pp. 57-59.

- Lorenzo, R. (1993), «*Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo», in G. Lanciani - G. Tavani (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 405-406.
- Machado, D. Barbosa (1747), *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica, Tomo II*, Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues.
- Montinaro, A. (2015), *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo. Con un censimento dei testimoni manoscritti e a stampa*, Milano: Ledizioni.
- Moritz Schwarcz, L. (2006), «Sobre a longa viagem da biblioteca dos reis», in E. de Freitas Dutra - J.-Y. Mollier (orgs.), *Política, nação e edição. O lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*, São Paulo: Annablume, pp. 11-45.
- Osório, J. A. (1993), «D. Dinis: o rei, a língua e o reino», *Máthesis* 2, pp. 17-36.
- Pereira, E. - G. Rodrigues (1907): *Portugal: dicionário histórico, chorográfico, heraldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*, vol. III, Lisboa: João Romano Torres.
- Pereira, G. (1909a), *Mestre Giraldo. Tratado das enfermidades das aves de caça (segundo um manuscrito do século XV)*, Lisboa: Officina Typographica.
- Pereira, G. (1909b), «*Livro d'Alveitaria* do Mestre Giraldo», *Revista Lusitana* 12/1-2, pp. 1-60.
- Pizarro, J. A. de Sotto Mayor (2008), *D. Dinis*, Lisboa: Temas e Debates.
- Río Riande, M^a G. del (2010), «El surgimiento de la prosa científica en Portugal: el *Livro d'Alveitaria* del Mestre Giraldo», in P. Civil - F. Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo (París, del 9 al 13 de julio de 2007)*, Madrid: Iberoamericana - Vervuert: Frankfurt am Main, pp. 1-9.
- Simões, M. (2001), «Os textos didáticos da “Geração de Avis”», in O. Lopes - M. de F. Martinho (dirs.), *História da Literatura Portuguesa. Volume 1 (Das Origens ao Cancioneiro Geral)*, Lisboa: Alfa, pp. 389-410.
- Vasconcellos, C. Michaëlis de (1910), «Mestre Giraldo e os seus Tratados de Alveitaria e Cetraria», *Revista Lusitana* 13/3-4, pp. 149-432.

Voces gallegas en la segunda edición del *Diccionario de Autoridades**

JOSÉ IGNACIO PÉREZ PASCUAL

Universidade da Coruña

Algunos estudiosos han analizado la presencia del léxico dialectal en la obra lexicográfica de la Real Academia y, especialmente, en las distintas ediciones del *Diccionario de la lengua española* (en adelante DRAE)¹. En el caso del elemento de procedencia gallega, he tenido la ocasión de colaborar en un puñado de trabajos con Mar Campos y he querido, en esta oportunidad, acercarme a una obra académica a la que no se suele prestar atención, la fallida segunda edición del *Diccionario de Autoridades* (en adelante DA-1770).

Los historiadores han resaltado que el *Diccionario de Autoridades* (en adelante DA), el primer producto lexicográfico de la Academia y antecedente del DRAE, destaca por la inclusión de dialectalismos (*voces provinciales* o *provincialismos* en la terminología del XVIII; véase Salvador Rosa 1985: 110-111 y Aliaga 1994: 12); en opinión

* Este trabajo ha sido realizado dentro del Grupo de Investigación *Hispania* (G000208) de la UDC. Me complace poder contribuir a tan merecido homenaje con una aportación que conecta con mis primeras investigaciones, realizadas bajo el magisterio de Mercedes Brea.

1 Se han elevado reproches por la presencia de dialectalismos en el DRAE, pero son más frecuentes las quejas por la ausencia de este tipo de vocablos o por la desproporción entre los aportes de las diferentes zonas dialectales, lo que desemboca, en ocasiones, «en una crítica hacia la postura de la corporación ante los dialectalismos —actitud que incluso se ha interpretado como un indicio del desdén académico hacia determinadas áreas geográficas» (Campos y Pérez Pascual 2003-2004: 39-40). Acerca de las críticas a la Academia, puede verse Jiménez Ríos (2013a y 2013b).

de no pocos estudiosos, este hecho constituiría uno de los rasgos que diferenciarían este diccionario de sus modelos italiano o francés, juicio que ha sido convenientemente matizado por los análisis de Freixas². En todo caso, el prólogo del DA subraya que incluirá «voces peculiares y propias, que se usan frecuentemente en algunas provincias y reinos de España, como en Aragón, Andalucía, Asturias, Murcia, etc., aunque no son comunes en Castilla» (DA: v), al tiempo que declara excluir las procedentes de otras lenguas (como catalán y lemosín)³. Resulta, pues, comprensible que la Academia hubiese decidido la inclusión de elementos aragoneses o astur-leoneses, tanto en el DA como, más tarde, en el DA-1770; mas ¿cómo encaja en esta decisión la incorporación de elementos gallegos? ¿No eran conscientes los académicos de que el gallego era, como el catalán, un idioma diferente del castellano? ¿O es que, por el contrario, veían en él una variedad más del español?

Ciertamente la proximidad entre gallego-portugués y castellano ha facilitado a lo largo de la historia un intercambio lingüístico poco perceptible a primera vista (véase Salvador 1967: 239 y Campos Souto y Pérez Pascual en prensa), pero debía resultar todavía más difícil a los académicos establecer tales fronteras cuando estaban documentando e incorporando al diccionario variantes medievales castellananas o leonesas que coincidían formalmente con las voces gallegas de su tiempo⁴. Por ello, no

-
- 2 Esta investigadora ha precisado que la tercera edición del *Vocabulario* de la Crusca representa «un modelo lexicográfico en el que, junto a la lengua literaria canónica, se admiten otras variedades lingüísticas: diacrónicas, estilísticas, dialectales y diatómicas» y que, por tanto, la Academia Española «no fue la primera en incluir en un diccionario general arcaísmos, voces del uso moderno, variedades diatómicas y voces del léxico de especialidad», sino que «acentuó una tendencia que ya se encontraba en los diccionarios que le sirvieron de punto de partida, valiéndose de la reformulación de algunos aspectos del *Vocabulario* de la Crusca y también [...] de diversos diccionarios franceses académicos y no académicos» (2010: 66-67).
- 3 La Academia parece otorgar, pues, un rango similar a las diversas variantes diatómicas del español, sin conceder primacía a ninguna de ellas; a juicio de Aurora Salvador, resulta evidente también que nunca interpretó «el término castellano con un sentido restrictivo ni concedió al habla de Castilla un rango superior o modélico. Las voces exclusivas de Castilla la Vieja se señalan [...]. En cierto modo podemos decir que el *Diccionario de Autoridades* se adelanta en dos siglos a la consideración del habla castellana como una variedad dialectal más del español» (1985: 105). No obstante, la decisión de acoger los dialectalismos no fue del agrado de todos los intelectuales del tiempo, ni dejó de suscitar debate en el seno de la propia institución (véase Campos Souto y Pérez Pascual en prensa).
- 4 Es el caso, por ejemplo, de *fame*: «s. f. Lo mismo que Hambre. *Es voz antigua que ya no tiene uso sinó entre la gente vulgar del Reino de Galicia [...]*» (DA) (la cursiva es nuestra). Es notable la longevidad de *fame* en la lexicografía académica, pues, si bien la referencia a Galicia solo se mantiene hasta el DRAE-1817 («s. f. ant. Lo mismo que HAMBRE. Hoy tiene uso en Galicia»), la entrada pervive con la marca *anticuada* desde el DRAE-1822 hasta el DRAE-1992 y aún figura como *desusada* en el DRAE-2014.

puede sorprender demasiado la presencia de un nutrido número de términos gallegos en el DA, asunto en el que ya había reparado Aurora Salvador Rosa; allí se incluían 87 voces de esta procedencia, cantidad apenas superada entre los «provincialismos» del DA por 581 aragonesismos, 177 andalucismos, 163 murcianismos y 127 americanismos (otros investigadores incrementan estas cifras; véase Campos Souto y Pérez Pascual en prensa).

Salvador Rosa consideraba probable que la explicación de esa «extraordinaria abundancia de palabras con localización en Galicia» se debiera «a las vinculaciones biográficas con Galicia de académicos activos como Villademoros o Villegas Piñateli» (1985: 131), a los que es preciso sumar a González Barcia. Y es que los primeros académicos (recuérdense las críticas de Salazar y Castro⁵) tenían muy distinta procedencia geográfica⁶ y aportaban a la labor colegiada su conocimiento sobre el léxico de zonas que les eran familiares. Además, como ha señalado acertadamente Margarita Freixas, es probable que «gran parte del léxico dialectal de registro familiar» que figura en el DA «proceda de fuentes orales»; apoya este aserto en que, como ya habían apuntado otros estudiosos (así Aliaga 1994: 51), era muy elevado el número de regionalismos que no se acompañaba de autoridades⁷: esta situación podría muy bien explicarse «por la dificultad de documentar los regionalismos del habla viva en impresos al alcance de los académicos», aunque también sea lícito atribuirlo «a la falta de homogeneidad en el trabajo de los académicos encargados de recoger y de definir las voces de las distintas variedades diatópicas de la lengua» (Freixas 2010: 155 y ss.).

Por su parte, Fernando Lázaro reconoce que «esta aportación de voces extracastellanas fue irregular y aleatoria», pero que «correspondía a una intención explícita de la Academia» y «si no resultó más intensa, fue culpa de las prisas, y siempre se sintió como imperfección». De hecho, al planearse la realización de un suplemento

5 «Atreverse un gallego o maragato, que se crio en miseria, con un acento más duro y áspero que su tierra, a enmendar las expresiones cortesanas, es cosa que merece carcajadas» (*apud* Jiménez Ríos 2013a: 67).

6 «San Felipe era sardo de nacimiento; Barcia, gallego; Ferreras, leonés; Álvarez de Toledo, Dongo, Curiel y Squarzafigo, andaluces; Pizarro, extremeño» (Lázaro 1980: 93).

7 «En las muestras estudiadas del *Diccionario de Autoridades*, se encuentran entradas sin citas para voces del reino de Aragón (vg. *acorzar*², *acotolar*, *antibo*, *bambarotear*, *bambatorero*, etc.), Andalucía (*azotado*³, *regañada*³, *soñarrera*, *suspiro*⁴), Asturias (*grammar*, *orbayar*, *orbayo*), Galicia (*gramallera*, *grammar*, *orbayar*, *orbayo*, *tona*), las montañas de Burgos (*sallar*), Extremadura (*presta*), Murcia (*acotarse*², *arzolla*, *burengue*) y Valencia (*arzolla*)» (Freixas 2010: 341); solo algunos colaboradores del DA —como José Siesso de Bolea o Juan Escuder— suelen aportar fuentes para los dialectalismos (cf. Freixas 2010: 157 y 341-342). Hemos podido apreciar que también en el DA-1770 son frecuentes los dialectalismos carentes de autoridades.

—opción que se descarta finalmente en favor de la preparación de la segunda edición del DA—, «se adopta y reitera el acuerdo de incorporar a él los vocablos específicos de Galicia, Castilla la Vieja, Extremadura, La Mancha, Granada, La Montaña y Andalucía, así como completar los de Murcia y Aragón» (Lázaro 1980: 91). Y, en efecto, en sesión de 26 de agosto de 1738 se acordó el reparto inicial entre los académicos de determinadas áreas de conocimiento y zonas geográficas cuyo aporte léxico debían incrementar; y es que al faltar «muchas voces pertenecientes a oficios y profesiones y otras voces provinciales, resolvió la Academia que se examinasen por los señores académicos con estudio y aplicación» y se le encomendaron a Villegas Piñateli «las voces provinciales de Galicia», junto a «las de ensamblador, tallista, torcedor de seda, bordadores, herradores, plateros, cotilleros, alfareros, montereros, cardadores y colchoneros» (Actas, 26-VIII-1738; *apud*. Freixas 2010: 206-207).

Ciertamente, es posible apreciar la adición en el DA-1770 de un puñado de lemas de origen gallego, aunque, al tiempo, podemos también comprobar cambios y supresiones que afectan a palabras de esta procedencia que figuraban en el DA. De entre los términos que ya se documentaban en la primera obra lexicográfica de la Academia, un buen número mantiene la identificación con Galicia, aunque hayan sufrido modificaciones en la definición o en lo que respecta a las marcas geográficas que se les asignan. Es lo que sucede, por ejemplo, con *abad*: si en el DA se señalaba que «con el tiempo solamente ha quedado el uso de esta voz en este significado en Galicia, Asturias, Portugal, y Cataluña»⁸, en 1770 se nos informa de que «En Galicia y Navarra se llama así el Cura Párroco [...]» (DA-1770), entrada que se mantiene con mínimos cambios desde el DRAE-1780 hasta la edición de 1992 («[...] 2. En Galicia, Navarra y otras provincias, cura») y es finalmente suprimida en el DRAE-2001. En casos como *abogado* y *aramía* se han producido cambios en la estructura de la entrada, pues la referencia geográfica pasa en el DA-1770 a figurar como marca previa a la definición⁹. En

8 «ABAD. (7). Antiguamente sin distinción ni diferencia se llamaba assi el Cura, o Parrocho de alguna Iglesia; pero con el tiempo solamente ha quedado el uso de esta voz en este significado en Galicia, Asturias, Portugal, y Cataluña [...]» (DA: s. v.).

9 Para la primera voz el DA precisaba: «Se llama el Muñidor de las Cofradías, que avisa para lo que se ofrece en ellas, y juntar los Cofrades. Es voz que se usa en Castilla la Vieja, Galicia, y Asturias», en tanto el DA-1770 indica: «s. m. (Prov. de Cast. la Vieja, Galic. y Astur.). Lo mismo que muñidor [...]». La referencia a Galicia (y a otros lugares) se mantiene en el DRAE hasta 1791, pero a partir de la edición de 1803 se alude sin mayores precisiones a «en algunas partes» («En algunas partes lo mismo que MUÑIDOR», DRAE-1803), expresión sustituida por la marca prov. desde 1832 («m. prov. MUÑIDOR», DRAE-1832), que desaparece en 1884, si bien desde 1936 se incorpora la marca ant., que se ha mantenido hasta hoy (DRAE-2014).

cuanto a *aprovecer* o *bébedo*, la información del DA persiste con cambios minúsculos en el DA-1770¹⁰.

En cambio, hay un buen número de voces en las que ya el DA-1770 elimina la referencia a Galicia; así sucede con *abadengo*:

adj. Cosa tocante y que pertenece al Abád, ò à la Abadía, como tierras abadengas, bienes abadengos, &c. Es término usádo en Galicia y otras partes [...] (DA).

adj. Lo que pertenece al Abad, Abadía, ú otra qualquiera Dignidad, ó Comunidad eclesiástica, como: territorio abadengo, señorío abadengo, jurisdicion abadenga, bienes abadengos [...] (DA-1770).

Del mismo modo, la voz *acodir*, que el DA estimaba voz antigua conservada «en Galicia y otras partes», pierde la referencia geográfica en el DA-1770, que, en cambio, la califica como propia de los rústicos: «ACODIR. v. n. antiq. Lo mismo que acudir. Hoy tiene uso entre rústicos» (esta entrada pervive solo hasta 1817).

Algo similar sucede con *alugar*, verbo que el DA define como «Lo mismo que Alogar, ò alquilar», caracterizado como «voz antiquada» que «oy solo tiene uso en Asturias y Galicia»; el DA-1770 sigue informando de su carácter pretérito pero retira la referencia geográfica: «v. a. antiq. Arrendar ó alquilar»¹¹. En el caso de *arriendo*, que el DA definía como «Lo mismo que Arrendamiento. Es voz que se usa en algunas partes, especialmente en Aragón, Galicia y Asturias [...]», vemos que desde el DA-1770 hasta el DRAE-2014 la definición se ha mantenido en lo sustancial, pero sin acotación geográfica.

Aramía se califica en el DA de «voz usada en Galicia», fórmula que el DA-1770 sustituye por «Provinc. de Galicia», al tiempo que el sustantivo del DA («s. f. Tierra de labór y oportuna para sembradura») se transforma en un adjetivo («adj. que se aplica á la tierra de labor, y oportuna para sembradura»; esta definición se conserva, con algún mínimo retoque y siempre con la marca *Gal.*, hasta el DRAE-1884, el último que da entrada a este lema).

10 DA: «APROVECER. v. n. Lo mismo que Aprovechar. Es voz antigua, y que solo tiene y conserva su uso en Asturias y Galicia»; «BEBEDO, DA. Voz Provincial bárbara de Galicia y Asturias, y significa Borracho [...]».

DA-1770: «APROVECER. v. n. antiq. Aprovechar, hacer progresos, adelantar. Hoy tiene uso en Asturias y Galicia [...]» (en el DRAE-1914 se elimina la mención a Galicia, mientras que la referencia a Asturias permanece hasta el DRAE-1992 y se suprime en la siguiente edición) y «BÉBEDO. (Provinc. de Astur. y Ga-lic.) Lo mismo que borracho» (el DRAE-1884 introduce también la marca *ant.*; a partir del DRAE-1914 se elimina la indicación a Galicia, mientras que Asturias se mantiene hasta el DRAE-1992, última edición que recoge esta entrada, suprimida en el DRAE-2001).

11 El término permanece todavía en el diccionario académico, si bien desde el DRAE-2001 se ha sustituido la marca *anticuada* por *desusada*.

En cuanto a la palabra *arrincar*, la mención expresa a Galicia y otros puntos (DA: «Lo mismo que Arrancar. Es voz de Asturias, Galicia, Murcia y otras partes, usada de la gente rústica è ignorante») se sustituye en el DA-1770 por un impreciso «Hoy se usa en algunas provincias entre la gente rústica», precedido por la marca *antiq.*, cambiada por *desusada* en el DRAE-2014, mientras que la mención a la «gente rústica» solo pervivió hasta el DRAE-1869. Del mismo modo, la mención a Galicia en las acepciones que ofrece el DA de *botar* desaparece ya en DA-1770, en donde tampoco figura la locución *botarse el vino*, aunque el lema perdura hasta la última edición¹²:

DA	DA-1770
<p><i>BOTAR</i>. v. a. Echar ò arrojar fuera de algun lugar lo que estaba dentro, y con violéncia. Es formado del nombre Bote en significación de empellón con violéncia, y tiene ya poco uso, excepto en Galicia [...]</p> <p><i>BOTAR</i>. Vale salir ò partir de algun lugar con prisa. En este significado es voz mui común en Galicia. [...]</p> <p><i>BOTARSE EL VINO</i>. Phrase Provincial de Galicia. Mudar el color y claridád, cubriéndose de una como nube, y perdiendo el gusto y buena calidad que antes tenía. Lat. Vini evaporare vim, evanesceré.</p>	<p><i>BOTAR</i>. v. a. Echar ó arrojar fuera con violencia. [...].</p> <p><i>BOTAR</i>. v. n. antiq. Salir. Abire, excedere [...].</p>

Algo similar sucede con *boy*, ‘buey’, calificada de «voz antigua, que solo se conserva en Galicia [...]» (DA); en el DA-1770 se elide la demarcación geográfica («antiq. Lo mismo que buey [...]»), pero el lema permanece (con la marca *dialectal* desde 1956) hasta su supresión del diccionario en una fecha tan reciente como 2001.

Frente a estos ejemplos, alguna entrada con referencia a Galicia tiene una presencia ciertamente efímera en el diccionario académico: el término *blanquería*, por ejemplo, falta ya en el DA-1770 (el DA lo caracterizaba como «Voz peculiar de la Coruña, donde llaman assí a ciertos prados de césped verde, cruzados de vários canales de agua, donde se blanqueán las telas de lienzo. Es tomado del Francés *Blancherie*, que significa esto mismo [...]»).

12 Curiosamente, el *Diccionario manual* (en adelante DM) consideró oportuno introducir nuevamente precisiones geográficas que habían desaparecido en el DRAE y, si en su primera edición se indica que «En América se abusa de este verbo, al que se le dan las aceps. de echar, arrojar, tirar, como *BOTAR el libro*; lanzar, despedir, *BOTAR a un criado*; y malgastar, derrochar, *BOTÓ su fortuna*» (DM-1927), en la de 1983 se reincorpora la referencia a Galicia: «En Galicia y América se utiliza con las aceps. de echar, arrojar, tirar [...]» (DM-1983).

Junto a estas supresiones y cambios, es preciso también hacer notar que el DA-1770 incorpora nuevas voces gallegas a su leuario, aunque algunas tendrán una presencia muy breve en el repertorio académico. Así sucede con *acarón*: el DA-1770 incluye por primera vez la palabra («Adv. (Provinc. De Galicia). Lo mismo que junto»), entrada que se mantiene con la marca *Galíc.* hasta el DRAE-1803 y se elimina en la siguiente edición. Todavía fue más efímera la presencia del verbo *achar*, que recoge el DA-1770 («V. a. antiq. Lo mismo que hallar. Hoy tiene uso en Asturias y Galicia [...]») y que solo resiste en las páginas del DRAE hasta la tercera edición, de 1791.

Un siglo más estuvieron presentes en el diccionario académico lemas como *avalara* («(Prov. de Galicia). Temblar la tierra») y *avalo* («(Prov. De Galicia). El movimiento leve, y también significa el temblor de tierra»), que pervivieron sin apenas alteraciones hasta el DRAE-1899 («*Avalara*: impers. *pr. Gal.* Temblar la tierra» y «*Avalo*: m. *pr. Gal.* Temblor de tierra || m. *pr. Gal.* Movimiento leve»). Idéntica situación se produjo con *asobiar* y *asobío*, que igualmente se incorporaron al DA-1770 («ASOBIAR. v. a. (Provinc. de Galicia). Lo mismo que silvar» y «ASOBIO. s. m. (Provinc. de Galicia). Lo mismo que silvo») y mantuvieron la referencia a su procedencia gallega hasta la edición de 1899 («*Asobiar*. v. a. *p. Gal.* SILVAR» y «*Asobío*. s. m. *p. Gal.* SILVO»), pues ambas palabras fueron suprimidas en la siguiente.

Mayor longevidad aun ofrecen dos entradas que se incorporan al DA-1770 y que todavía figuran en el DRAE-2014; se trata de *allariz* (DA: «Cierta lienzo llamado así por hacerse en Allariz, lugar de Galicia»; DRAE-2014: «m. Lienzo labrado en Allariz, villa de Galicia, España») y *bibero*, hoy *vivero* (DA: «Lienzo así llamado por venir de Bibero lugar de Galicia»; DRAE-2014: «Lienzo que se fabrica en Vivero, ciudad de la provincia de Lugo, en España»)¹³. Asimismo, ha llegado hasta la última edición del diccionario de la Academia otra voz gallega, el verbo *acocharse* («v. r. (Provinc. de Galic.) Agacharse o agazaparse. *Subsidere*»¹⁴), que se mantuvo sin cambios hasta que el DRAE-1822 suprimió la referencia a Galicia, de suerte que el vocablo

13 Ambas voces se apoyan en la autoridad de un mismo documento de 1741, *Ordenanzas de los cinco gremios*: «De todos los géneros de lienzos ... como santiagos, coruñas, ... lorenzanas, biberos»; de estos términos, *santiago* ya figuraba en el DA y los otros dos aparecerán en primer lugar en el diccionario de Terreros y, más tarde, en el académico (*coruña* en el DRAE-1817, *lorenzana* en el DRAE-1803).

14 El participio *acochado*, siguiendo lo establecido en ese momento por los redactores del diccionario, también tendrá entrada («part. pas. del verbo *acocharse*», DA-1770), manteniéndose hasta el DRAE-1822.

quedó sin marca geográfica («v. r. Agacharse, agazaparse. *Subsidere*», DRAE-1822); la definición pervive en la más reciente edición, la de 2014¹⁵.

Más complejo es el proceso que conoció *braña*, pues es preciso indicar que en el DA la entrada era *brañas* y Galicia solo figuraba en la segunda de las acepciones:

BRAÑAS. s. f. En Astúrias llaman assi à ciertas Aldéas pequeñas, situadas entre las sierras y valles, habitadas de los que en aquel Principado estan reputados por gente de obscuro y vil linage, y tratados como advenedizos y extraños. Es voz corrompida de Breñas. Lat. *Ignobilis oppidula, in praeruptis extracta*.

BRAÑAS. En Galicia se llaman los sitios mui húmedos y pantanosos. Lat. *Paludosa loca*.

En DA-1770 se troca el lema en *braña* y se caracteriza la primera acepción como propia de Galicia y de Asturias, mientras la segunda solo como de Galicia:

BRAÑA. s. f. (Provinc. de Galicia y Asturias.) Pasto de verano, que por lo común está en la falda de algún montecillo donde hay agua y prado. Llámase también braña qualquier prado para pasto donde hay agua ó humedad, aunque no haya monte. Viene la palabra brano, que en Asturias es lo propio de verano. *Aestiva pasqua* [...].

BRAÑA. En Galicia se llama así la broza que se haze en el sitio ó prado llamado braña. *Quisquiliae, folia vel cortices deciduae*.

Estas dos acepciones se mantienen prácticamente sin cambios hasta la edición de 1869, pero en el DRAE-1884 se altera el orden de las marcas geográficas y a las dos conocidas se añade una tercera, también como propia de Galicia:

Ast. y Gal. Pasto de verano, que por lo común está en la falda de algún montecillo donde hay agua y prado. | *pr. Ast. y Gal.* Prado para pasto, donde hay agua ó humedad, aun cuando no haya monte. | *pr. Gal.* Broza que se haze en la *braña* (DRAE-1884).

Esa tercera acepción desaparece a partir del DRAE-1914, pero más significativo para el tema que nos ocupa es que las dos restantes, que se mantienen, acotan la localización geográfica a Asturias:

f. *Ast.* Pasto de verano, que por lo común está en la falda de algún montecillo donde hay agua y prado. | ² *Ast.* Prado para pasto, donde hay agua ó humedad, aun cuando no haya monte (DRAE-1914).

15 No nos detendremos ahora en los cambios producidos a lo largo del tiempo en la marcación gramatical o en la información etimológica de esta entrada.

A partir de 1956 se añade un nuevo sentido como propio de Asturias («Poblado, antes veraniego y ahora permanente, habitado por los vaqueiros de alzada») y el primero se marca también como santanderino (Cantabria desde 1992). La edición de 2001 reúne en una sola (caracterizada como propia de Asturias y Cantabria) las dos primeras acepciones que se habían diferenciado hasta entonces y conserva como asturiana la que hasta ese momento había sido la tercera.

Como puede apreciarse, el tratamiento que recibieron ciertas voces gallegas en los comienzos de la tradición lexicográfica de la Academia adoleció de falta de planificación e incluso de sistematicidad, sin que a lo largo de casi tres siglos se hayan enmendado algunos de aquellos errores.

Bibliografía

- Aliaga Jiménez, J. L. (1994), *El léxico aragonés en el «Diccionario de Autoridades»* (Real Academia Española), Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Campos Souto, M. - J. I. Pérez Pascual (2003-2004), «Las voces gallegas incorporadas al *DRAE*: de 1992 a 2001», *Revista de Lexicografía* 10, pp. 39-63.
- Campos Souto, M. - J. I. Pérez Pascual (2006), «Los galleguismos en el *DRAE*-1884», in M. Campos Souto - J. I. Pérez Pascual (eds.), *El Diccionario de la Real Academia: ayer y hoy*, A Coruña: Universidad de A Coruña, pp. 39-54.
- Campos Souto, M. - J. I. Pérez Pascual (2007), «Armando Cotarelo Valledor y los galleguismos del *DRAE*-1936», in I. Delgado Cobos - A. Puigvert Ocal (eds.), *Ex admiratione et amicitia. Homenaje a Ramón Santiago*, Madrid: Ediciones del Orto, pp.193-204.
- Campos Souto, M. - J. I. Pérez Pascual (2014), «Los galleguismos en las ediciones del *DRAE* de la primera mitad del siglo XIX», in M. P. Garcés Gómez (ed.), *Léxico, historia y diccionarios*, A Coruña: Universidad de A Coruña, pp. 27-42.
- Campos Souto, M. - Pérez Pascual, J. I. (en prensa), «La incorporación de voces gallegas al *Diccionario de Autoridades*».
- Freixas Alás, M. (2010), *Planta y método del Diccionario de Autoridades. Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)*, A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Jiménez Ríos, E. (2013a), *La crítica lexicográfica y el Diccionario de la Real Academia. Obras y autores contra el Diccionario*, A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Jiménez Ríos, E. (2013b), *Divulgación y especialización lexicográfica. El *DRAE* a la luz de sus reseñas*, Vigo: Academia del Hispanismo.

- Lázaro Carreter, F. (1980), «El primer diccionario de la Academia», in *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, pp. 83-148.
- Real Academia Española (1992²¹): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe; versión electrónica Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Real Academia Española (2001²²): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe; versión electrónica Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- Real Academia Española (2014²³): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española (2002): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en <http://buscon.rae.es/ntlle>.
- Real Academia Española (1770): *Diccionario de la lengua castellana, I (A-B)*, Madrid: Joaquín Ibarra.
- Real Academia Española (1990 [1726-1739]): *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 3 vols.
- Salvador, G. (1967): «Lusismos», in M. Alvar (dir.), *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid: CSIC, vol. II, pp. 239-261.
- Salvador Rosa, A. (1985): «Las localizaciones geográficas en el *Diccionario de Autoridades*», *Lingüística Española Actual* 7, pp. 103-139.

Le fonti dell'edizione aldina di Petrarca (1501)*

CARLO PULSONI

Università degli Studi di Perugia

È cosa nota che nel costituire il testo de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* (= A), uscite per i torchi di Aldo Manuzio nel 1501, Pietro Bembo collazionò vari codici dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Grazie al manoscritto autografo Vaticano latino 3197 (= V1) si può supporre che per la stesura iniziale Bembo si sia basato su un codice copiato in area settentrionale, verosimilmente veneta, affine al ms. Casanatense 924 (= Cas), come provano alcune forme tipiche di quella zona nei casi, ad esempio, di 58, 1: *guanza*; 136, 1: *trezze*, etc. Questo codice potrebbe aggiungersi o in alternativa identificarsi con uno dei due menzionati secondo l'uso umanistico da Bembo, ovvero l'*Obiciano* e il *Thusco*.

L'*Obiciano* è ricordato due volte; la prima a 66, 30: a margine del verso «che trahe dal mio sì dolorosi venti», si ha «che trae dal mio sospir che paion venti», cui segue «Sì dolorosi venti. 1344. decembr. circa ortum solis (ita in antiquo obiciano codice)». La seconda accanto a 73, 91: «Canzone i' sento già stancar la penna» e a lato «canzona canzone obic.». Nel primo caso il testo di V1 presenta analogie con quanto si legge in Cas: «sospir che paion venti. 1340. decembr. circa ortum solis. Ita in margine obbiciano» (c. 27r)¹, dove questa postilla risulta però vergata da una mano

* Il lavoro sviluppa alcuni punti già toccati in Pulsoni 1997 e rappresenta una prima tappa di un lavoro in corso con Michela Cecconi.

1 La postilla si trova anche nei seguenti testimoni della British Library: ms. Harley 3264 e Incunabolo IB 25926 (cfr. Frasso 1983), senza alcun riferimento però al codice *Obiciano*. Qui di seguito si trascrive il testo dal ms. Harley 3264, c. 32r: «Che tra del suo *sì dolorosi venti*» e a margine «*sospir che*

cinquecentesca, diversa da quella del copista Bartolomeo Sanvito (Cecconi 2008 e 2009). Per quanto riguarda la seconda menzione di V1, Cas riporta una rasura sulla “e” finale di “canzone” registrando pertanto “canzon”.

Alla mano cinquecentesca di Cas sono riconducibili anche le varianti marginali per 27, 11 e 28, 31 in comune tra V1 e Cas:

<i>qualunque</i> amor legitimo scompagna	chiunque
<i>qualunque</i> alberga tra Garona e 'l monte	chiunque

Più difficile interpretare il rimando al codice *Thusco*, presente nel margine superiore di c. 78r: «hinc cum Thusco». Non si può escludere che il Bembo intendesse riferirsi alla variante posta a margine di 193, 8:

doppia dolcezza in un <i>volto</i> delibo	fonte
per cui conven che 'n pena e 'n <i>fiamma</i> poggi oppure a quella di 194, 4:	fama
o forse ad entrambe.	

Oltre alle fonti esplicitamente citate, Bembo dovette avere a disposizione anche altri codici, tra cui il Laurenziano Strozzi 178 —o un suo eventuale affine— per via della variante testuale che caratterizza la citazione provenzale di 70, 10. Inizialmente Bembo mette a testo «Droit e raison es que ciantan demori», verso del quale corregge l'inizio in «Drez et raison», e la fine separando il rimante in *de mori*. Depennato questo verso, annota sul margine sinistro «Raison et drez es quieu ciant em demori», poi «Drez et raison es quieu ciant onde mori». Infine nella parte superiore della pagina scrive «Drez et raison es quieu ciant emdemori», sulla base di V. Queste modifiche ci fanno capire da un lato che all'epoca Bembo è ancora ignaro della lingua provenzale, dall'altro ci dicono qualcosa in più sui codici da lui collazionati. La lezione intermedia «Raison et drez es quieu ciant em demori» corrisponde infatti con quella attestata

paion venti 1334 decemb. circa ortum solis». Esso risulta identico, come mi segnala Giuseppe Frasso, a quello dell'Incunabolo, cc. 20v-21r, dove manca però l'ultima parte della postilla. Come si può notare, la lezione di questi testimoni risulta come una sorta di parziale contaminazione tra quella di Cas (1340) e quella di V1 (1344).

nel codice Laurenziano Strozzi 178, manoscritto nel quale la citazione del verso provenzale è accompagnata dalla glossa attributiva ad «Arnaldo Danielli» (Pulsoni 1993 e 1998: 239-257).

Infine quando il Bembo era ormai alla fine del lavoro, ebbe tra le mani l'auto-grafo del Petrarca, Vaticano latino 3195 (= V), che riconobbe come tale: da 337 iniziò pertanto a trascrivere i testi direttamente da esso, rivedendo anche in più punti quanto aveva fino ad allora copiato (Pulsoni - Belloni 2006; Pillinini 1981).

Al quadro finora noto, va aggiunto un ulteriore tassello rappresentato da una postilla presente in V1 a margine del madrigale 121: «Hic Donna mi viene spesso nella mente. et questo Hor vedi, non c'è. Sed ante hunc est Dicesettanni ha già» (c. 51r). Ad essa aveva dedicato una nota di commento Mestica (1896: 172)

Nel Vat. lat. 3197 il Bembo trascrisse il madrigale *Hor vedi, Amor* ec.; in margine poi segnò e cancellò quindi con tre linee trasverse questa postilla con parole parte italiane e parte latine: «Hic. Donna mi viene spesso ne la mente; et questo Hor vedi non c'è. Sed ante hunc est Dicesett'anni ha già». Pare che volesse dire che nel codice, ch'egli teneva dinanzi per trarne copia, vi era la Ballata Donna ec. e non il Madrigale *Hor vedi*, ma che la Ballata nel detto Codice era preposta al Sonetto *Dicesett'anni*, come difatti è posposta nel Laurenziano XLI. 17; donde si potrebbe arguire: 1° che nell'antigrafo tenuto dal Bembo per quella sua copia, che oggi è il Vat. lat. 3197, era la Ballata, ma non il Madrigale, che egli preferì questo pigliandolo da qualche altro codice che teneva pure dinanzi a sé e consultava; 2° che la sua copia è un lavoro in qualche parte eclettico. Nessuno però di quegli antigrافي era il Vat. Lat. 3195; il quale venne in mano del Bembo dopo che egli aveva finita la sua copia, e prima di consegnarla ad Aldo Manuzio per la stampa².

Alla ricostruzione di Mestica, è ora possibile aggiungere qualche elemento: il modello per la trascrizione iniziale di V1 doveva essere un codice che aveva la sequenza di componimenti di V e non della redazione Malatesta (= M: cfr. Pulsoni 2007 e 2009), dove si riscontra, nella maggioranza dei codici, una diversa successione sin dai primi testi: qui si ha infatti la posposizione del sonetto 2 dopo il sonetto 3, e quella della sestina 80 dopo i sonetti 81 e 82. Ma soprattutto questa redazione conserva ancora la ballata *Donna mi vene spesso nella mente*, successivamente erasa in V, collocandola dopo il sonetto 122, così come segnalato da Bembo nella postilla. Ne consegue che tra i modelli di collazione successivi alla trascrizione di V1, egli doveva

2 Al fine di evitare confusioni con le sigle del presente saggio, ho sciolto tutte quelle usate da Mestica 1896 con la segnatura per esteso dei codici menzionati, vale a dire Vat. lat. 3197, Vat. lat. 3195 e Laurenziano XLI. 17.

avere un codice riconducibile a M. Anche in questa circostanza diventa interessante un confronto con Cas. Il codice presenta infatti per la prima parte una sequenza riconducibile, pur con qualche minima differenza, a M:

1-79, 81-82, 80, 83-119, 122, 120, *Donna*, 123-242, 121, 243-263 // 264-336, 350, 355, 337-349, 356-365, 351-352, 354, 353, 366.

Ad essa ne segue una seconda, frutto di una serie di correzioni apportate da Sanvito, che ci restituisce il seguente ordine (Cecconi 2013: 195-199; Pulsoni in stampa): 1-120, 122, 121, 123-263 / 264-366.

L'indicazione di V1 va pertanto a coincidere non solo con la rinumerazione dei componimenti di Cas (122-121), ma accanto alla ballata *Donna* figura la seguente postilla: «Questa ballata non è in lo originale de messer Franc. Petrarca, et in luogo di questa vole esser una che comenza *Or vedi amor che giovenetta donna*, la quale è a carte 91 segnada di questo segno» (c. 48v)³.

Quali conclusioni si possono trarre da queste convergenze tra V1 e Cas? Se si eccettua la differenza in merito all'anno di composizione di *Rvf* 66 (1344 vs. 1340), le altre postille inducono a pensare che questi codici possano discendere almeno per questi punti specifici in maniera indipendente dallo stesso modello *Obiciano*⁴, o in alternativa che V1 sia un *descriptus* di Cas o viceversa. Fin qui ci si può spingere con le ipotesi. Un esame completo della variantistica di V1 con le diverse fasi di intervento di Sanvito in Cas e in aggiunta quelle della mano cinquecentesca, finora ignota, fornirà certamente nuovi elementi sulla questione (Cecconi – Pulsoni, in stampa).

Bibliografia

- Cecconi, M. (2008), «Nota per un nuovo manoscritto attribuibile alla mano di Bartolomeo Sanvito: il Casanatense 924», *Culture del testo e del documento* 25, pp. 109-120.
- Cecconi, M. (2009), «Bartolomeo Sanvito copista del Casanatense 924», in N. Cannata, M^a A. Grignani, *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno di Studi, Siena, 14-15 maggio 2008*, Pisa: Pacini, pp. 27-42.

3 Anche in questo caso si scorgono delle affinità con quanto si legge nel ms. Harley 3264 a margine dell'incipit *Donna mi viene spesso ne la mente*: «Questa ballata non era nel canzoniere di messer Francesco ma in suo loco quella che comincia *Hor vedi amor che giovenetta donna*» (c. 32r).

4 Rientrerebbe in quest'ottica anche 73, 91: l'incertezza di Bembo in merito alla forma «canzona canzone» e la rasatura della «e» finale di «canzone» di Cas potrebbero infatti essere un riflesso della difficoltà di lettura del modello *Obiciano*.

- Cecconi, M. (2013), *Bartolomeo Sanvito: scritture e scelte librarie. I manoscritti petrarcheschi*, Tesi di Dottorato in Paleografia greca e latina (XXIV ciclo) [inedita], Roma: Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- Cecconi, M. - C. Pulsoni (in stampa), *La tradizione manoscritta quattrocentesca dei Rvf e la prima fortuna del Vaticano latino 3195*.
- Frasso, G. (1983), *Studi su i 'Rerum vulgarium fragmenta' e i 'Triumphs', Francesco Petrarca e Ludovico Beccadelli*, vol. I, Padova: Antenore.
- Mestica, G. (1896), *Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario*, Firenze: Barbera.
- Pillinini, S. (1981), «Traguardi linguistici nel Petrarca bambino del 1501», *Studi di filologia italiana* 39, pp. 57-76.
- Pulsoni, C. (1993), «Pietro Bembo e la tradizione della canzone *Drez et razo es qu'ieu ciant em demori*», *Rivista di letteratura italiana* 11, pp. 283-304.
- Pulsoni, C. (1997), «Pietro Bembo filologo volgare». *La filologia, Anticomoderno* 3, pp. 89-102
- Pulsoni, C. (1998), *La tecnica compositiva nei Rerum vulgarium fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma: Bagatto libri.
- Pulsoni, C. (2007), «Appunti sul ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia», *L'ellisse* 2, pp. 29-99.
- Pulsoni, C. (2009), «Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei Rerum vulgarium fragmenta», *Giornale italiano di filologia* 61, pp. 257-69.
- Pulsoni, C. (in stampa), «Lettori di Petrarca nel Quattrocento», in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*. Atti del Convegno (Università di Roma Tre, 11-12 marzo 2014), a cura di Luca Marcozzi, Firenze: Franco Cesati editore.
- Pulsoni, C. - Belloni, G. (2006), «Ancora sulla storia dell'autografo petrarchesco Vaticano latino 3195: i suoi rapporti con Vaticano latino 3197», *Studi petrarcheschi* 19, pp. 149-184.

... se me mal talan ten... (B 3, V^a 3)
**Observações sobre o uso de ‘talan’
na lírica galego-portuguesa***

MARIA ANA RAMOS

Universität Zürich

1. Mais de uma vez tem sido dado realce à individualidade material dos *lais*, compostos em galego-português, no conjunto da tradição manuscrita da poesia medieval¹.

Os *lais* galego-portugueses foram efetivamente transcritos na abertura de um livro de poesia —*Cancioneiro Colocci Brancuti*—. A arrumação inicial deve interpellar-nos, ao pensarmos no prestígio do posicionamento de textos, transcritos em fólhos inaugurais de uma coleção poética miscelânea. Esta presença física na abertura do *Cancioneiro* não pode deixar de evocar uma circulação textual compacta e talvez

* Este estudo integra-se nas actividades desenvolvidas no âmbito do Projecto de investigação *Paleografia, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), subvencionado polo ‘Ministerio de Economía y Competitividad’ espanhol.

1 Os *lais de Bretanha* correspondem a cinco composições anónimas, incluídas na tradição da lírica galego-portuguesa, datáveis dos finais do século XIII, ou mesmo do século XIV. As cinco composições líricas foram transmitidas pelo *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (também conhecido como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*) [B], fl. 10r-11v, e encontram-se assinalados na *Tavola Colocciana* (Gonçalves 1976: 27, 54-55). Pela mesma ordem, e com variantes mínimas, estão também transcritos com mancha textual diversa no códice miscelâneo Vat. Lat. 7182, pertencente a Angelo Colocci, depositado na Biblioteca Vaticana [V^a], fl. 276r-278v. Associados à matéria de Bretanha, parecem caracterizar-se como adaptação e reescrita à tradição lírica ocidental de passagens narrativas e de poemas integrados em romances franceses (Michaélis 1900-1901; 1904; Ferrarri 1993: 374-378).

autónoma deste ciclo temático, aqui colocado, após o planeamento principal da compilação poética galego-portuguesa. Textos diferenciados, talvez mais tardios, mas presumivelmente já subsequentes à circulação do ciclo bretão na Península Ibérica². A presença de *lais*, no princípio do *livro*, pode ter sido mais o resultado de forte condicionamento de natureza física, do que corolário de um procedimento intencional, que tivesse procurado valorizá-los nesta colocação³.

Desde a investigação de Carolina Michaëlis que se colocou a questão relacionada com a génese destes textos. A rubrica, reproduzida por Angelo Colocci, referente à segunda cantiga do ciclo dos cinco *Lais de Bretanha*, inclui a única declaração que possuímos no *corpus* da lírica galego-portuguesa, de que a composição seria resultante de uma «tradução»⁴.

A referência à «tradução» levou Carolina Michaëlis à indagação de *lais* franceses, que pudessem ter servido de base aos textos galego-portugueses. Assim, após consulta de materiais publicados, assinalava *lais líricos*, inseridos em algumas versões do *Roman de Tristan*, que poderiam ter sido modelo de três dos cinco *lais* ocidentais, *B 1*, *B 3* e *B 4*, interpretando-os como «traduções» dos poemas franceses. Não lhe tendo sido possível encontrar os protótipos para *B 2* e *B 5*, editou-os com o desejo de que ainda fosse esperável localizar outros *lais* franceses em códices por ela não conhecidos (Michaëlis 1904, I: cantigas 311-315). No entanto, não foram até hoje descobertos quaisquer originais líricos, que pudessem ser reconhecidos como suporte direto daqueles dois *lais*⁵.

Se os *lais* foram traduzidos, ou ‘recriados’, como composições líricas independentes, sem que correspondessem à translação de todo o contexto romanesco, pode-se depreender que algumas das composições líricas, inseridas no *Roman de Tristan*, tivessem já

2 Sobre a introdução da *Matéria de Bretanha* no ocidente ibérico, cf. Castro (1983); Gutiérrez García-Lorenzo Gradín (2001).

3 A ordenação de poetas em coleções antológicas mostra que, em muitos casos, a abertura do *livro* é materializada por uma presença condigna. Podemos recordar os casos de reis-poetas, como Thibaut de Champagne (1201-1253) no *Chansonniere du Roi*.

4 Ao anunciar a cantiga *B 2*, é dada a informação de que a cantiga é «tornada en linguagen palabra per palabra». As fontes e sentidos destas expressões aplicadas à tradução e ao estatuto do tradutor na poesia lírica são estudados por Y. F. Vieira (2012b; 2013).

5 Estes dois poemas são hoje associados a passagens narrativas no ciclo da *Post-Vulgata* (ca. 1230-1240), sobretudo no fragmento da *Folie Lancelot*, para *O Marot aja mal grado!* (*B 2*), e à *Suite du Merlin* com elementos provenientes de *Guiron le Courtois* ou *Palamedes* (ca. 1240), para *Ledas sejamos ogemais!* (*B 5*). Para esta questão, referente à génese dos *lais*, pode consultar-se, além do fundamental estudo de Michaëlis (1900-1901; 1904), os importantes contributos de Vieira (2012a; 2012b; 2013; 2016).

adquirido tal prestígio que poderiam ter sido divulgadas como ‘canções independentes’, sem que fosse necessária qualquer apelação ao contexto narrativo, já conhecido⁶.

Este facto leva-nos a reavaliar a questão da autoria. Os *lais* nas suas didascálias não trazem qualquer indicação de nome de autor. No entanto, o nome *Tristan* comparece —tal como na tradição francesa—, como autor de *lais*. Deve, contudo, chamar-se a atenção para o facto de que este tipo de textos não circulou na tradição *d’oïl* de forma independente, mas, em muitos casos, foi-nos transmitido sob o anonimato. O autor incógnito pode, pois, ter constituído um atributo inerente à composição e à propagação do *lai*⁷.

A composição destes poemas tem sido direcionada para o ambiente da corte do Conde D. Pedro (1287-1354), como recentemente relevou P. Lorenzo Gradín (2013). Mas a possibilidade de considerarmos a ‘re-autonomização’ destes textos concorrerá para assegurar uma data mais tardia para a composição dos *lais*, mais próxima da organização da recolha final da lírica galego-portuguesa, ou seja, mais contígua ao fim da primeira metade do século XIV. Esta suposição poderia justificar que o poeta se sentisse em meios favoráveis para «(re)criar» estruturas estróficas apreciadas para um ou outro *refran* existente na prosa narrativa, mesmo que esse tipo de composição não constasse dos romances em prosa (Vieira 2016).

2. A incidência analítica tem sido, portanto, posta na filiação e na possível circulação textual dos *lais*. Foram assim contemplados os casos reconhecidos como «traduzidos» de textos franceses (*B 1*, *B 3* e *B 4*), com o estudo de primazias linguísticas na trasladação do poema da *langue d’oïl* ao galego-português (Michaëlis 1904; Gutiérrez García 2001; 2007). Mesmo assim, além do *lai* na sua íntegra, devemos também considerar a circulação lexical, a preferência por certos vocábulos e as eventuais interligações no

6 As primeiras inserções líricas na produção medieval, como no *Roman de la Rose*, eram, em geral, composições conhecidas com autores identificados, e, só mais tarde, os autores dos poemas narrativos passaram a compor as suas próprias interpolações líricas. Y. F. Vieira considera, por isso, admissível presumir que estaríamos perante um processo de ‘re-autonomização’ de canções, oriundas de contextos narrativos, devida à popularidade que tinham adquirido os romances da matéria de Bretanha. Esta importante questão foi reexaminada em uma sua conferência, intitulada *Os lais de Bretanha e a questão das ‘bailadas’*, apresentada na Universidade Nova de Lisboa em outubro de 2014 (Vieira, 2016). Agradeço muito reconhecida à Autora o acesso ao seu texto antes da publicação.

7 Se excetuarmos Marie de France, grande parte destes textos circula sem nome de Autor, sublinhando-se a transmissão oral, o canto melodioso e os instrumentos como a harpa, a rota, a viela. O eco do *oïr* e o recurso ao recordar, à *remembrance*, etc., particularizam estes poemas narrativos, envolvidos por um universo sedutor e feminino (Ramos, 2016).

espaço linguístico da produção galego-portuguesa. Certas escolhas podem contribuir para afinar uma cronologia, ainda que relativa, deste tipo de composição.

Tive, há pouco, a oportunidade de salientar a comparência de lexemas que, de algum modo, pode insinuar, pelo menos para alguns *lais*, uma composição executada em ambiente cultural mais tardio. A análise de *bailar* e *dançar* nas cantigas galego-portuguesas demonstra que o verbo *dançar* e o nome *danças* se encontram inscritos exclusivamente em dois *lais*, justamente *B 2* e *B 5*, quer dizer, nos dois poemas que não desfrutam de fonte poética explícita. As formas *dançar*, *dança*, ou *danças*, não se documentam em mais nenhuma cantiga, onde as opções selecionadas foram, como se sabe, *bailar* e *bailada*. A concorrência com o verbo *dançar* vai reforçar-se em poemas quatrocentistas, inseridos na coleção reunida por Garcia de Resende (*Cancioneiro Geral* 1516). Mais do que uma simples sinonímia entre *bailar* e *dançar* em contextos temáticos indiferenciados, é constatar-mos que a vitalidade do uso de *dançar* —já em oposição à *bailar*—, é clara, restringindo-se a sua prática apenas aos ambientes régio, senhorial, ou palaciano, enquanto *bailar* subsiste circunscrito aos meios populares, vilão e mourisco⁸.

Se *dançar* e *danças* constituem uma inovação na produção lírica galego-portuguesa, comprovada exclusivamente pelos *lais*, outra presença lexical —*alegrar*— interpela-nos por ser também incomum nas cantigas⁹. Embora se documentem nas *Cantigas de Santa Maria*, tanto o verbo *alegrar*, como *alegria*, não são formas frequentes na produção lírica profana, registando-se apenas número exíguo de casos, concentrado, além disso, em poetas específicos (os clérigos Ayras Nunez, Martim Moxa e Roy Fernandez de Santiago) e, mais excepcionalmente, em D. Denis e Johan Ayras de Santiago¹⁰.

8 *Dançar* e *danças* serão as formas eleitas pela poesia e pelo ambiente palaciano e aristocrático dos séculos XIV e XV (Garcia de Resende 1470-1536), enquanto as formas *bailar* e *baile* se adequam aos meios socialmente menos prestigiados. Pode recordar-se que *caroler* e *carole*, formas francesas para designação de certa forma de *dança*, não se documentam na Península Ibérica. Cf. a minha reflexão sobre o uso de *bailar* e de *dançar* na lírica galego-portuguesa (Ramos, 2015).

9 Interligada ao *canto* e à *dança*, deve assinalar-se que a expressão do contentamento é claramente expressa na primeira e na segunda estrofe (*B 5*): *Ledas sejamos ogemais* (v.1) e *E dancemos! Pois nos chegou* (v. 2), *cantemos-lhe aqieste lais* (v. 4); *Com [e]st'escudo gran prazer* (v. 7); *hajamos! E cantemos ben!* (v. 8); *E dancemos a nosso sen* (v. 9). A terceira e última estrofe expressará este júbilo através do verbo *alegrar*, *Oy nus devemos [a]legrar / e est(e) escudo, que Deus aqui* (vv. 13-14) (Michaëlis 1904, I: 636). Já em Fernan Rodriguez Redondo (*B 1614 / V 1147*), o *canto dos lais* era também vinculado à *alegria* (*Mui ledo send'...* (v. 13); *a sa lidiça pouco...* (v.14).

10 As formas *alegria*, *alegre* e *alegrar-se* estão bem documentadas nas cantigas marianas de Afonso X (Mettmann 1981: 440). Em Ayras Nunez a *alegria* é decorrente do amor, na cantiga, *Amor faz a min*

O uso de *dançar* e *dança* nos *lais* propõe-nos uma aceitação lexical que foi, por certo, favorecida por uma prática mais 'moderna', se atentamos nos testemunhos da poesia quatrocentista. O ambiente românico revela, por outro lado, que as *danças*, e composições para *baile* (*dansa*, *balada*), são tardias e de inclusão extemporânea nos cancioneiros. Este facto instiga a atribuir aos *lais* galego-portugueses datação mais posterior, que se coadunaria também a novas modas com preferência por formas recentes, como *dançar* e *danças*, não empregadas na poesia lírica galego-portuguesa, que distinguiu *bailar*. Além disso, a comparência de *alegrar* e *alegre*, com uso diminuto nas cantigas medievais, contribui similarmente para uma especificação lexical mais acurada dos *lais* galego-portugueses.

3. Outro elemento lexical significativo, e com uso similarmente pouco fecundo nas cantigas galego-portuguesas, é *talan*, sobretudo no sintagma *mal talan*¹¹.

amar tal señor (B 873/885bis, V 457, V 469), no v. 3, e *faz-m'alegre e faz-me trobador*, no v. 5, *faz-me viver en alegrança* e no v. 15, *con amor quero-me alegrar*. O clérigo volta a adotar a forma na cantiga, *Que muito m'eu pago d'este verão* (B 872, V 456), no v. 13, *Ei eu gran viç[o] e grand'alegria*. Martim Moxa, na cantiga de amor, *Ben poss'Amor e sseu mal endurar* (B 897, V 482), no v. 17, *assy m'alegra no meu coraçõn*. Também no sirventês, *Per quant'eu vejo* (B 896, V 481), a forma volta a comparecer, nos vv. 49-50, *quand'alegria / vevya*. E ainda em outro clérigo, Roy Fernandez de Santiago, o verbo *alegrar* é utilizado também numa cantiga de amor, *Ora começa o meu mal* (A 309, B 901, V 486), no v. 19, *E non se dev'hom'alegrar* e no v. 22, *non hei já de que m'alegrar*. Além desta forte concentração (*alegre*, *alegrança*, *alegrar*, *alegria*) em trovadores clérigos, como se lhes fossem privativas, *alegre*, *alegria*, *alegrar* serão apenas escolhidas por Johan Ayras de Santiago numa cantiga satírica, *Dizen que ora chegou don Beeito* (B 1463, V 1073), no v. 2, *muit[õ] alegre, pera sa molher*, num uso sarcástico, ao censurar o mercador Don Beeito que regressa *alegre* de Montpellier. O rei D. Denis. servir-se-á de *alegrar* e *alegria* em três momentos: na cantiga de amor, *O gram viç'e o gram sabor* (B 532, V 135), no v. 8, *Esto me faz alegr'andar*; na famosa cantiga de amor, que evoca os provençais, *Proençaes soen mui bem trobar* (B 524b, V 127), no v. 13, *Ca os que trobam e que s'alegrar*; e, ainda em outra cantiga de amor, *Senhor, que bem parecedes* (B 542, V 145), no v. 17, *gram bem e grand'alegria*.

11 O projeto *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, que estabeleceu categorias semânticas, que caracterizam estados emocionais, introduziu as ocorrências de *mal talante* na classe emocional relativa ao *desprezo*. A análise, aqui considerada, terá apenas em conta as ocorrências explícitas da forma *talan* e não em outras que, semanticamente, poderiam exprimir a 'má vontade', o 'mau caráter', ou o 'mau génio'. Neste ensaio, reproduzo o *incipit* das cantigas, o nome de trovadores e as respetivas siglas de acordo com a convenção estabelecida por G. Tavani (1967). Adoto ainda as siglas habituais para os principais cancioneiros, onde ocorre o uso de *talan*: B (*Cancioneiro Colocci-Brancuti*, Cod. 10991); V (*Cancioneiro da Vaticana*, Vat. lat. 4803). O *corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* está disponível em Brea (1996) [MedDB]. O estudo, há pouco publicado, com o sugestivo título, '*Talent' / 'Maltalent': Émotionologies liminaires de la littérature française*', não trata efetivamente da presença destas formas nem em francês antigo, nem no ambiente galo-românico. O *talent* refere-se à 'écriture', à 'vérité' e ao da 'littérature'; o *maltalent* no II capítulo (*L'homme*

A expressão da *vontade*, do *desejo*, do *gosto*, da *inclinação*, expressa por *talan* costuma ser explicada por uma proveniência do lat. TALENTUM, presumivelmente através do prov. *talen*, *talan*, *talant*, que define certa disposição de ‘espírito’, aplicada ao ‘temperamento’, ao ‘caráter’, etc.¹².

A forma *talan*, sem qualificativo, é muito mais constante do que o sintagma *mal talan*¹³. Consciente de que esta conexão não é perseverante nos textos trovadorescos, a sua presença, em um dos *lais* (B 3), sugere reflexão que permita melhor contextualizá-la. É no *lai*, atribuído a *Don Tristan, o namorado*, fez [e]sta cantiga, com o *incipit*, *Muy gram temp’á, par Deus, que eu non vy* (B 3, V^a 3), que registamos o sintagma *mal talan: dereito faz se me mal talan ten / por tal sandice qual eu cometi* (vv. 10-11)¹⁴. Efetivamente, a este *lai*, constituído por três estrofes de sete versos decassílabos, foi identificada a fonte, em uma configuração bem mais concisa com nove versos apenas, no *Tristan en prose*, cantado pelo próprio Tristan, *Lonc tans a que il ne vit chele*:

devant Dieu. Émotions hagiographiques), é dedicado a Roland, «*Maltalent. L’émotionologie de Roland*» (Grigoriu 2012: 29-40, 69-105).

- 12 Os termos, que expressam a concepção do *desprezo* na lírica ibérica ocidental, são vários: *baralha*, *desden*, *desamor*, *nojo*, *vileza* e *mal talant*. O quadro, correspondente ao *desprezo*, é proveniente da síntese, que foi inserida em *Apêndice* no estudo de M. Brea, apresentado em Siena de 17 a 19 de Abril de 2013 no congresso «*Ragionar d’amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale e un nuovo database*. As formas *talan* (prov. ant.) e *talent* (fr. ant.), ‘peso’ em ouro, ou em prata, ‘moeda’ (*Parábola dos ‘talentos’* de Mateus XXV: 14-30), mas no lat. escolástico, era já utilizado com o sentido de ‘dom’ ‘aptidão’, desenvolvendo-se daqui o conceito de ‘estado de espírito’ e de ‘desejo’ (REW 8540; FEW XIII, 36,b). Para a história e evolução semântica das formas *talan* e *talante*, em particular no âmbito ibérico, além da lexicografia comum, reenvio para a voz *TALENTO* e *TALANTE* (Corominas-Pascual, 1997, V: 386-388).
- 13 Nas *Cantigas de Santa Maria*, vários são os casos de *talan*, de *mal talan*, mas também de *talante*, precedido de *bon*, *bon talante*. Deve notar-se que, na quase trintena de casos (nem todos são assinalados por Mettmann), são as sequências *bon talan* e *mui bon talan* as mais regulares neste quadro mariano. A qualificação negativa com *mal* é bastante mais incomum, *...de mal talan sodes...* (251, 57); *...mui mal talan ...*(255, 63) e *...de mal talan e sannudo...* (369, 18). Ligado a *talante*, documenta-se apenas *bon* em *...a do mui bon talante...* (115, 22 e *mansso e de bon talante* (336, 22) (Mettmann 1981, II: 723).
- 14 A didascália está editada, acompanhada de fac-símile, em Lagares 2000: 108; 181).

Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi
 quen de beldade vence toda ren!
 E se xe m'ela queixasse por én
 gran dereit' é, ca eu o mereci.
 E ben me pode chamar desleal
 de querer eu, nen por ben nen por mal,
 viver com' ora sen ela vivi

E pois que me de viver atreuí,
 sen a veer (en que fiz mui mal-sen)
dereito faz, se me mal-talan ten,
 por tal sandice qual eu cometi.
 E con tal coit' e tan descomunal,
 se me Deus ou sa mesura non val,
 deffenson outra non tenh'eu por mi!

Ca d'aquel dia, en que m'eu parti
 da mia senhor e meu lum(e) e meu ben,
 porque o fiz, a morrer me conven
 pois vivi tanto, sen tornar ali
 u ela é. Se por én sanha tal
 filhou de min, e me sa mercee fal,
 ai eu cativo!, e por quê naci?
 (Michaëlis 1904, I, nº 313: 633-634)

Lonc tans a que je ne vi chele,
 Qui toute riens vaint de biauté.
 Pour coi vueil dire que se elle
 Me reprenoit de cruiauté
 Raison seroit et loiauté:

Ele est ma dame et m'anchele.
 Un an ai fait desloiauté:
 Se Diex m'aüst, ceste durté
 M'a mis lonc tans en obscurté.
 (Baumgartner-Szkilnik 1993, VI: § 159, 368)

A *amplificatio* é incontestável em relação ao *lai* tristaniano. Não só no desenvolvimento do texto francês, referente ao episódio da *ramembrance* de Iseu —*Tristan se souvient d'Iseut*—, mas também na transposição do *lai*, entoado por Tristan, ao conceito da *cantiga de amor*¹⁵. A melancolia de Tristan é inequívoca, após ter-se separado da amada, mas é patente também o sofrimento marcado pela desunião. Assim, é concebível que Iseu tenha direito a menosprezá-lo, 'assanhando-se' por esta

15 Com efeito, a composição métrica deste *lai* integra-se em um esquema bem documentado pela produção galego-portuguesa. Estamos perante a fórmula, classificada por G. Tavani, com versos decassílabos com o número 161:110 e com as rimas *abbacca*. A fórmula 161 possui quase três centenas de ocorrências (Tavani 1967: 199-238 [213]; 516). Podem ainda recordar-se as passagens, que encontram correspondência nas *cantigas de amor*: «mia senhor e meu lum(e) e meu ben» (v. 16), v. 21; «ai eu cativo! e por quê naci?» (v. 21) (Gutiérrez García 2007: 106-108).

ofensa¹⁶. No final de seu canto, Tristan declara que Iseu é sua dama e sua ‘serva’, sua ancila (*Ele est ma dame et m’anchele*), mas o afastamento deixou-o na inépcia e na obscuridade (*M’a mis lonc tans en obscurté*). Ao servir-se da narrativa, que o antecede, o *lai* galego-português desenvolve a deslealdade de Tristan, que abandona Iseu, preferindo a partida. A infidelidade é sublinhada pela situação indefensável de Tristan com a *coita*, com o desespero e a *morte*. De algum modo, a *sanha* de sua senhor é merecida (vv. 19-20, *Se por én sanha tal / filhou de min...*). É na exasperação de Iseu que vamos encontrar na II estrofe, no aditamento, a consequência da partida de Tristan. Como ousou *viver sen a veer* (v. 9), é natural que sua amada lhe tenha agora *mal-talan* (vv. 10-11, *dereito faz, se me mal-talan ten, / por tal sandice qual eu cometi*), quer dizer, é expectável que o menospreze. A desestima será assim justificada, porque Tristan perpetróu tão grande insensatez, *tal sandice* (v. 11), e nada o poderá indultar, *se me Deus ou sa mesura non val, / deffenson outra non tenh’eu por mi* (vv. 13-14).

Se *talante*, *talán* são formas, de certo modo, vigentes nas cantigas galego-portuguesas, o sintagma *mal talan*, além desta ocorrência no *lai*, é bastante escasso¹⁷.

4. Nas *cantigas de amigo*, regista-se na única cantiga preservada com atribuição a Reymon Gonçalves, *Foste[s]-vus vós, meu amigo d’aquí* (B 847; V 433), no vv. 7-8, *Meu talan era de vos non parcir / porque vos fostes sen meu grad’enton*, onde *talan*, sem qualificativo, assume o sentido mais comum de ‘intenção’, ‘vontade’, precedido do possessivo: ‘a minha vontade é de não vos perdoar’¹⁸.

16 «...Mesire Tristrans vait pensant a sa dame et recordant que par tans sera acomplis li ans qu’il ne le vit: trop a esté durs et felons et de cuer orgueilleus qu’il l’a si longement laissie, qu’il ne le vit ne poi ne grant. Or s’en repent de tout son cuer; orendroit est il tant coureciés qu’il ne set qu’il doie dire: ore est tous desesperés et nicement se reconforte, car il dist bien a soi meïsmes que des ore mais retournera il assés tost et verra sa dame la gente, qui est biautés de tout le monde. Ensi vait pensant a sa dame mesire Tristrans, et en cel penser trueve vers auques delitables a oïr, et le chant trouva il autresi. Et quant il a trouvé le chant, il le commence maintenant a chanter, voiant ses compaignons meïsmes. Et li ver estoient dit en tel maniere: *Lonc tans a que je ne vi chele* [...]. Ensi disoient li ver que mesire Tristrans fist en ramembrance adont de sa dame ... » (Baumgartner-Szkilnik 1993: 367-368, §§ 158, 159, 160).

17 Como é possível verificar, através do quadro inserido em *Apêndice* no final deste ensaio, a adoção de *mal talan* e *mal talante* é particularmente circunscrita nas cantigas galego-portuguesas. Pelo contrário, *bon talan*, ou *bon talante*, nunca se documentam na poesia profana, diversamente das *Cantigas de Santa Maria* (Mettmann 1981, II: 723).

18 Embora seja pouco conhecida a biografia deste trovador, Resende de Oliveira admite que se possa tratar de um trovador português dos finais do séc. XIII (Oliveira 1994: 78-83, 427; Gonçalves 1993: 573; Cohen 2003: 306).

Não é estranho que as *cantigas de escárnio* proporcionem este uso. Na cantiga de Pero Garcia de Ambroa, *Mayor Garcia est omiziada* [B 1578], na II estrofe, vv. 8-9, *E con tod'est'assi é custuiada, / que non pod'home sabe[r] seu talan*, também com o sentido usual de 'desejo' ou 'vontade'. Não há homem que possa conhecer a 'vontade' de Maior Garcia, soldadeira instável, volúvel e imprevisível¹⁹.

Também em outra *cantiga de escárnio*, o Conde D. Pedro (1287-1354) no sirventês moral, endereçado ao bispo de Viseu, Miguel Vivas, *Os privados que d'el-rey han* [V 1038], no último verso da I estrofe, seleciona *talan* para a caracterização da 'vontade'. Que se cumpram os desejos dos privados de seu irmão D. Afonso IV, à sua 'vontade', segundo a sua 'determinação', *se compre tod' a seu talan* (v. 7). A locução *acomplir son talento*, não sendo usada por outros trovadores, documenta-se em Gace Brulé²⁰.

É Estevan da Guarda quem mais vezes se serve das formas *talan*, *talante*²¹. Em primeiro lugar, na *única cantiga de amigo*, que lhe é atribuída, com debate entre duas donzelas, *A vossos'amig', amiga, que prol tem* (B 779 / V 362), usa *talan*, referindo-se ao 'benefício', ao 'proveito', que pode auferir o amigo, ao servi-la: *Que prol ten el ou que talan lhe dá / de vos servir e amar máis que al / sen ben que aja de vós se non mal ?* (vv. 7-9) (Cohen 2003: 252).

Na cantiga satírica contra D. Miguel Vivas, *Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado* (B 1310 / V 915), Estevan da Guarda, tal como na cantiga atribuída ao Conde D. Pedro (*Os privados que d'el-rey han* [V 1038]), refere o seu entendimento quanto ao *talan* pontifical no v. 5, *e por que eu do vosso talan sei* (v. 5) (Lapa 1995: 86-87).

Na curiosa crítica à donzela, a quem se ambiciona «juntar casamento», *Donzela, quen quer que poser femença* (B 1311 / V 916), Estevan da Guarda enfatiza na última estrofe o 'desejo' da celebração apressada do matrimónio, *con aguça que tomou de talan / de casar cedo, non ouv'i contraíro* (vv. 17-18), acompanhado do verbo *tomar*, atestada também esta construção em ambiente galo-românico (Lapa 1995: 87)²².

19 Trovador com atividade poética datável de meados do século XIII, talvez falecido entre 1261 e 1263 (Lapa 1995: 217-218; Oliveira 1994: 410).

20 *Amors veut tout son talent / De moi grever accomplir* (Lavis 1972: 66). O editor das poesias do Conde D. Pedro traduz *talan* em italiano como 'piacimento' (Lapa 1995: 211; Simões 1991: 67-72 [67, 68]; 129).

21 O perfil biográfico de Estêvão da Guarda (1299-1362/1364) é relativamente conhecido. As suas funções na corte dionisina, «privado d'el-rey Don Denis», e a documentação, que o menciona, confirmam o seu período de atividade (Pagani 1971; Oliveira 1994: 329-330).

22 *Talent m'es pris de chanter / car bone Amor m'en semont* (Moniot de Paris); *Ges de chantar no m pren talans, / tan me peza de so que vei* (Bernart de Ventadour) (Lavis 1972: 66-67).

Estevan da Guarda socorre-se ainda de *talán* na sátira *A hun corretor a que vi* (B 1300 / V 904). Ao censurar a falta de dinheiro de um casal, que tem de vender seus «panos» (vv. 1-2), o trovador questiona a ‘conveniência’, o ‘proveito’ da venda, *a vender e par seu talán?* (Lapa 1995: 81, v. 11).

Por fim, em uma das cinco cantigas, que dirigiu a Álvaro Rodrigues, *Alvar Rodriguiz dá preço d’esforço* (B 1317 / V 922), Estevan da Guarda retoma a unidade *saber talán*, mas com a variante *talante*. Encontramo-la, agora, como na cantiga contra o bispo de Viseu, *e que sabe que tal é seu talante* (v. 11), articulada à ‘aptidão’ do jovem criado de Álvaro Rodrigues: ... *sab’el do mouro...* (v. 9)²³.

Todos estes casos compõem sem qualquer predicativo, nem *bon talán*, ou *bon talante*, nem *mal talante* ou *mal talán*. Como notámos, *talán*, está subordinado ao verbo *saber* [o *talán*] (Estevan da Guarda; Pero Garcia de Ambroa); ao verbo *tomar* [de *talán*] (Estevan da Guarda); ao verbo *dar* [*talán*] (Estevan da Guarda); ao verbo *vender* [por seu *talán*] e ao verbo *cumprir* [seu *talán*]. Com os possessivos, registam-se alguns casos: *meu [talán]* (Reymon Gonçalves), *vosso [talán]* (Estevan da Guarda), *seu [talante]* (Estevan da Guarda).

5. A qualificação dada a *talán*, ou *talante*, com *mal talán*, *mal talante*, comparece na produção profana. Se a tendência, na maior parte dos contextos precedentes com o uso de *talán* se esclarece pelo sentido de ‘vontade’, de ‘desejo’, de ‘inclinação’, a apreciação com *mal talán* pode estar agregada à noção de ‘mau carácter’, de ‘mau génio’²⁴. Em primeiro lugar, numa *cantiga de escárnio*, o rei D. Denis (1261-1325), *Tant’ é Melyon pecador* (B 1534) exprime o mau temperamento do visado, ao confidenciar o número elevado de pecados e a impossibilidade de ver Deus, reivindicando severa punição, revelada no *refran* (*que nunca poderá veer / a face de Nostro Senhor* (vv. 6-7); *que jamais*

23 Nesta cantiga, Estevan da Guarda volta a criticar Álvaro Rodrigues: *Diz que per manhas e per seu sembrante / sab’el do mouro que hom’ é comprido / e pera parar-se a tod’arroido* (vv. 8-10) (Lapa 1995: 90).

24 As possibilidades de emprego de *talán* e *talent* na poesia medieval francesa revelam desempenhos idênticos: *talent* aplicado ao temperamento feminino (*Feme est de tant talent...*), ou ao coração, como em Thibaut de Champagne, *Qui en amor a tot cuer et talent*. Mas, a maioria das vezes está associada ao desejo e não apenas amoroso (*ni ai dezirier ni talán; tuit mi desir et tuit mi fin talent*) (Lavis 1972: 63, 64, 65). Em provençal, desde Marcabru, encontram-se umas seis centenas de atestações de *talán* (*talán, talans, talant, talantz, talanz, talen, talens, talent, talentz, talenz*). Deste número, apenas vinte e sete atestações com *mal* e uma com *malvatz*, (*talen mal, mal talán, mals talens, mal talen, mal talán, mals talans*, etc.). Obtenho estes dados através de *TrobVers: database multimodulare per la poesia romanza delle Origini* (dir. R. Distilo-Laboratorio di Filologia e linguistica informatica dell’Università della Calabria). Estou profundamente agradecida a Rocco Distilo, que teve a amabilidade de me facultar esta informação, que me sugere trabalho mais aprofundado em outro momento.

nunca veerá / en nẽun temp'a face de Deus (vv. 13-14); *pode veer, per bõa fé / a face do que nos comprou* (vv. 20-21): *Tantos son os pecados seus / e tan muit' é de mal talan* (v. 9) (Lapa 1995: 75; Lang 2010: 294, 376).

Ayras Perez de Vuytoron no *incipit* da cantiga *Don Estevam, tan de mal talam* (B 1474 / V 1085), qualifica negativamente o caráter, ingrato e desumano, de Don Estevan, *Don Estevã[o], tan de mal talan / sodes que non podedes de peor* (vv. 1-2) (Lapa 1995: 66-67)²⁵. Assim, o mau génio, que determina a qualidade do temperamento, tanto na cantiga de D. Denis, como na de Ayras Perez de Vuytoron, é revelado através de *mal talan* e a caracterização aplica-se nos dois casos a personalidades expressamente nomeadas, uma, a D. Estêvão, outra, a Melion.

No período dionisino, Pero Goterrez vai também apropriar-se do sintagma *mal talante* na *cantiga de amor*, *Muytus a que Deus quis dar muy bon sen* (B 921 / V 509) no v. 21, e *mal talante que contra mi ten*. Amar a melhor dona, mas a senhor demonstra um *mal talante*, 'má vontade', contra o trovador, ao não lhe retribuir o seu amor. O poeta não deixará de interpelar o próprio rei, provavelmente D. Denis, para que sentencie sobre o amor, que dedica à sua senhor, rogando-lhe elucidação por tanta indiferença, *dev'a seer desamado por en* (v. 24)²⁶.

Paralelamente, aplicado também a uma personalidade feminina, encontramos o sintagma *mal talan*, no *lai B 3*, como foi já salientado. Tristan entende e interpreta o 'desamor' e o *mal talan* de Iseu, porque dela se afastou, mas, na cantiga de Pero Goterrez, o trovador não consegue apreender a razão, por que a senhor lhe tem tão *mal talante*, isto é, por que motivo o repudia.

6. Mais do que um inventário e contextualização destas formas, importa evidenciar que o uso de *talan*, forma galo-românica, se restringe a certos trovadores, a certos géneros e a determinado período²⁷.

Em Reymon Gonçalves, *Foste[s]-vus vós meu amigo d'aqui*, além da notável violação do amante às regras do serviço do amor, é singular a resposta da protagonista

25 A atividade poética de Ayras Perez de Vuytoron costuma ser datada de meados do século XIII, tendo estado ligado a Afonso X e ter apoiado Sancho II no conflito (1245-1247) com o futuro Afonso III (Oliveira 1994: 319-321).

26 De Pero Guterres, cavaleiro, não há dados muito concretos, mas é possível situá-lo no tempo do rei D. Denis, no segundo quartel do séc. XIV. A editora traduz *mal talante* em italiano como *malvolere*, seguindo o francês *mal talent*, 'mauvais vouloir' (Donati 1979: 81-87 [p. 84]; Oliveira 1994: 418-419).

27 No ambiente galo-românico, a expressão do desejo com maior vitalidade é marcada por *talan* (prov. ant.) e *talent* (franc. ant.). O provençal *talan* e o francês antigo *talent* manifestam também o valor semântico de 'desejo' ('envie', 'désir'). Na poesia provençal, o "desejo amoroso" pode ser expresso pelo *talan d'amor* (Lavis 1972: 62-90 [63-69]).

(*Meu talan era de vos non parcir*) e é manifesta a subtileza métrica e lexical deste poeta tardio (*parcir*, o ‘hapax’ *engueedes*, *talan*, etc.), como referiu E. Gonçalves (1993: 573). Apesar da propensão de Estevan da Guarda pelo género satírico, é na sua única *cantiga de amigo*, interessante também pela forma dialogante entre duas donzelas sobre o amado, *A voss amigo, amiga, que prol ten*, que encontramos a presença de *talan*. No entanto, o trovador dionisino não limita *talan* à *cantiga de amigo* e vai usá-la, incluindo ainda a variante *talante*, em várias *cantigas de escárnio*, sendo o trovador que mais se socorreu desta forma (cinco cantigas). As outras distribuições com a aceitação de *talan* limitam-se a ocorrência única, igualmente em cantigas satíricas (Pero Garcia de Ambroa e Conde D. Pedro). E é ainda no escárnio que se comprova o sintagma *mal talan*, em contextos de invetiva com nomeação explícita, «Melyon» para D. Denis e «D. Estêvão» para Ayras Perez de Vuytoron.

Restam-nos os dois casos —*mal talan* e *mal talante*—, que estão conferidos a um sujeito feminino. A única atestação inscreve-se na *cantiga de amor*, *Muytus a que Deus quis dar muy bon sen*, atribuída a Pero Goterrez, e no *lai*, concedido a Don Tristan, *Muy gram temp’ á, par Deus, que eu non vy*.

Se não contarmos os trovadores Ayras Perez Vuytoron (ativo em meados séc. XIII) e Pero Garcia de Ambroa (produção datável também deste período), é um facto que todas as ocorrências de *talan*, *talante*, *mal talan*, *mal talante* se documentam em trovadores dionisinos (o próprio D. Denis, falecido em 1325 e o Conde D. Pedro em 1354), mas a mais forte convergência regista-se nas cantigas atribuídas ao privado régio, Estevan da Guarda, cuja morte é datável de 1364. A este grupo, juntam-se apenas os dois poetas das últimas gerações que vão utilizar *talan* (Reymon Gonçalves, Pero Goterrez). A cronologia, portanto, para a aquiescência de *talan* e de *mal talan* na lírica galego-portuguesa, restringe-se, sem dúvida, a trovadores do último período. Esta comprovação vai facultar, através do uso de *talan* e de *mal talan*, mais um indício para reforçar a composição tardia dos *lais* galego-portugueses.

Bibliografia

- Baumgartner, E. - M. Szkilnik (eds.), in Ph. Ménard (dir.) (1993), *Le roman de Tristan en prose*. Tome VI. *Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu’aux premières aventures de la ‘Queste du Graal’*, Genève: Droz.
- Brea, M. (coord.) (1996), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., Santiago de

- Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literárias Ramón Piñeiro. Base de dados disponível em <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>.
- Cancioneiro Colocci-Brancuti* (1982), *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 Português da Biblioteca Vaticana (cód. 4803)* (1973), Reprodução facsimilada, com introdução de L. F. Lindley Cintra, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura.
- Castro, I. (1983), «Quando foi copiado o 'Livro de José de Arimateia? », in *Boletim de Filologia* 25, pp. 173-183.
- Cohen, R. (ed.) (2003), *500 Cantigas d'Amigo. Ed. crítica de / Critical edition by ---*, Porto: Campo das Letras.
- Corominas, J. - J. A. Pascual (1991-1997), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid: Gredos.
- Donati, C. (1979), «Pero Goterres, cavaliere e trovatore», *Romanica Vulgaria Quaderni. Studi francesi e portoghesi* 1, pp. 67-92.
- Ferrari, A. (1993), «Lai», in G. Lanciani - G. Tavani, *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 374-378.
- Gonçalves, E. (1976), «La Tavola Colocciana Autori portoghesi», *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- Gonçalves, E. (1993), «Reimon Gonçalves», in G. Lanciani - G. Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, p. 573.
- Grigoriu, B. (2012), *'Talent' / 'maltalent': Émotionologies liminaires de la littérature française*, Craiova: Editura Universitaria.
- Gutiérrez García, S. (2001), «O Marot haja mal-grado: lais de Bretanha, ciclos en prosa e recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica», *Boletín Galego de Literatura* 25, pp. 35-49.
- Gutiérrez García, S. (2007), «La poética compositiva de los lais de Bretanha: Amor, des que m'à vós cheguei y los lais anómalos de la Post-Vulgata», *Revista de poética medieval* 19, pp. 93-113.
- Gutiérrez García, S. - P. Lorenzo Gradín (2001), *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lagares, X. C. (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros galego-portugueses*, Noia: Laivento.
- Lang, H. R. (2010), *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e Estudos Dispersos*, edición organizada por L. M. Mongelli e Y. F. Vieira, Niterói-Rio de Janeiro: Editora da UFF.
- Lapa, M. Rodrigues (ed.) (1970²), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo: Ed. Galaxia.
- Lavis, G. (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen-âge (XII^e-XIII^e s.)*, Paris: Société d'Éditions Les Belles Lettres.

- Lorenzo Gradín, P. (2013), «Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero», *e-Spania*, 16 décembre 2013. Disponível em <http://e-spania.revues.org/22767>.
- Mettmann, W. (ed.) (1981), *Afonso X, o Sabio, Cantigas de Santa Maria*, Vigo: Xerais, 2 vols. [Reimp. facsimilada da ed. de Coimbra de 1959, precedida por um *Limiar* de R. Lorenzo].
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1900-1901), «Lais de Bretanha (CB-15 = CA 311-315)», *Revista Lusitana* 6, pp. 1-43.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, vol. I, Halle: Max Niemeyer, pp. 629-636 [cantigas 311-315].
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Pagani, W. (1971), «Il Canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi mediolatini e volgari* 19, pp. 181-209.
- Ramos, M. A. (2015), *'Bailar' e 'dançar' na poesia galego-portuguesa* (no prelo).
- Ramos, M. A. (2016), «De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português» (no prelo).
- Simões, M. (ed) (1991), *Il canzoniere di D. Pedro. Conte di Barcelos*, L'Aquila: Japadre Ed.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Vieira, Y. F. (2012a), «Os *Lais de Bretanha*: voltando à questão da autoria», in L. M. Mongelli, (org.) *De cavaleiros e cavalarias. Em terras de Europa e Américas*, São Paulo, pp. 655-668. Disponível em <http://editora.fflch.usp.br/sites/editora.fflch.usp.br/files/655-668.pdf>
- Vieira, Y. F. (2012b) , «Os 'Lais de Bretanha' e a questão da tradução na Idade Média», in C. M. Telles e R. B. Santos (eds.), *Filologia, Críticas e Processos de Criação*, Appris: Curitiba, pp. 347-359.
- Vieira, Y. F. (2013), «Tornada en linguagen palabra per palabra», in R. Alvarez *et al.* (eds.), *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 545-560.
- Vieira, Y. F. (2016), «Os Lais de Bretanha e a questão das 'bailadas'» (no prelo).

Apêndice

Macrolema	Lema	Incipit	Testemunho	Trovador	Género	Sujeito	MedDB
talan	[meu] talan	<i>Foste[s]-vus vós, meu amigo d'aquí</i>	B 847 V 433	Reymon Gonçalves	M	ele	138,1
talan	[saber seu] talan [dela]	<i>Mayor Garcia est omiziada</i>	B 1578	Pero Garcia d'Ambrôa	E	indet.	126,6
talan	[comprir a seu] talan [dele]	<i>Os privados, que d'el-rey han</i>	V 1038	Don Pedro de Portugal	E [sirv. moral]	indet.	118,7
talan	[dar] talan	<i>A voss'amig', amiga, que prol ten</i>	B 779 V 362	Estevan da Guarda	M (dial.)	ele	30,5
talan	[saber vosso] talan [dele]	<i>Bispo senhor, eu dou a Deus bon grado</i>	B 1310 V 915	Estevan da Guarda	E	ele	30,6
talan	[tomar de] talan	<i>Donzela, quen quer que poser femença</i>	B 1311 V 916	Estevan da Guarda	E	ela	30,11
talan	[vender par seu] talan	<i>A hun corretor a que [eu] vi</i>	B 1300 V 904	Estevan da Guarda	E	ele	30,4
talante	[saber seu] talante	<i>Alvar Rodriguiz dá preço d'esforço</i>	B 1317 V 922	Estevan da Guarda	E	ele	30,1
mal talan	[ser de] mal talan	<i>Don Estevam, tan de mal talam</i>	B 1474 V 1085	Ayras Perez de Vuytoron	E	ele	16,7
mal talan	[ser de] mal talan	<i>Tant'ê Melyon peçador</i>	B 1534	Denis	E	ele	25, 127
mal talan	[ter] mal talan	<i>Muy gram temp'á, par Deus, que eu non vy</i>	B 3 V 3	Anon. [Don Tristan]	lai	ela	157, 32
mal talante	[ter] mal talante	<i>Muytus a que Deus quis dar muy bon sen</i>	B 921 V 509	Pero Goterrez	A	ela	129,1

Sobre el uso de textos medievales en el *Diccionario de Autoridades*

GUILLERMO ROJO

Universidade de Santiago de Compostela

Como se ha venido poniendo de relieve cada vez con mayor intensidad, el *Diccionario de Autoridades* (DA) es una obra excepcional, que surge de un modo inesperado y que sitúa, de repente, a la lexicografía española en la cima de la europea durante bastantes años. El rasgo externo más característico de esta obra es, sin duda, la utilización de las citas textuales como apoyo y demostración de que la palabra definida posee el significado que se refleja en la definición. Es este rasgo, desgraciadamente desaparecido de la lexicografía académica desde 1780, el que confiere a la obra el extraordinario valor que tiene en su época y también el aire de modernidad que se ha ido descubriendo y destacando en estos últimos años.

Por otro lado, parece cada vez más claro que el DA es el resultado de la solución dada a la tensión que se produce entre dos tendencias contrapuestas, todavía presentes en la lexicografía académica¹. Por una parte está el deseo decidido de proteger la lengua de la invasión de términos extraños, superfluos o simplemente inadecuados, al que se une la voluntad de mostrar que el español de comienzos del siglo XVIII constituye una lengua culta y elegante, digna heredera de la que brilló en todo su esplendor en el Siglo de Oro. Esta orientación, de corte normativo, se plasma en la selección

1 Naturalmente, no solo en la labor lexicográfica. Para análisis recientes de estos dos componentes en la gramática, vid. Méndez García de Paredes (2013) y López Serena (2015).

de una serie de autores y obras que reciben la consideración de modelos lingüísticos y que, en consecuencia, son los que abonan y garantizan la existencia y significados ‘auténticos’, ‘puros’, ‘castizos’ de las palabras. El uso de un término, pues, queda autorizado por el hecho de que ha sido empleado por un autor previamente seleccionado precisamente por su dominio de la lengua².

De otra parte, la que podemos considerar orientación descriptiva, distinta, pero no incompatible con la anterior, que pretende elaborar un diccionario muy amplio «el más copioso que pudiese hacerse» (DA: Estatutos, cap. I), también como un modo de plasmar con claridad la riqueza de la lengua. Para ello hay que «desfrutar» obras de muy distintas características, de autores que no pertenecen al bloque de la excelencia lingüística, que son exclusivas de algunas regiones, de algunas variedades (con gran atención a, por ejemplo, las voces de germanía) o que fueron utilizadas en épocas anteriores y ya no se emplean o resultan claramente anticuadas en el momento en que se redacta el diccionario.

Las investigaciones realizadas en los últimos años³ han mostrado con gran claridad la importancia que tienen en la confección del DA los autores y las obras no pertenecientes al estrato más elevado de la historia de la literatura española ni son de creación literaria en sentido estricto. Disponemos ya de visiones detalladas del papel que juegan determinados autores y obras⁴ y también de los términos incluidos

-
- 2 El planteamiento de la distinción entre los dos grupos de autores (y obras) es muy claro: «Las citas de los Autores para comprobación de las voces, en unas se ponen para autoridad, y en otras para ejemplo, como las voces que no están en uso, y el olvido las ha desterrado de la Lengua, de calidad que se haría extraño y reparable el que hablase en voces Castellanas antiguas, que ya no se practican; pero aunque la Académia (como se ha dicho) ha elegido los Autores que la han parecido haver tratado la Lengua con mayor gallardía y elegancia, no por esta razón se dexan de citar otros, para comprobar la naturaleza de la voz, porque se halla en Autor nacional, sin que en estas voces sea su intento calificar la autoridad por precisión del uso, sino por afianzar la voz: y en los Autores que la Académia ha elegido para comprobar las voces por castizas y elegantes, se ponen las citas, sin graduación ni preferencia entre sí, evitando hacer este juicio comparativo, siempre odioso: pues solo ha puesto el cuidado de citar los que usaron con la mayor propiedad la voz de que se habla» (DA: I, Prólogo, § 11, v-vi).
- 3 Para los aspectos fundamentales de la génesis, el desarrollo y el contenido de la obra, vid., entre muchos otros trabajos, Lázaro Carreter 1972, Ruhstaller 2001, Freixas 2003 y 2010, Álvarez de Miranda 2005 y en prensa.
- 4 Vid., por ejemplo, Jammes (1996) para las citas de Góngora, Florit (2004) para las de Tirso de Molina, Candelas (2004) con respecto a las de Quevedo en el primer tomo del DA, Álvarez de Miranda (2004) sobre Quevedo y Cervantes en una muestra de 200 páginas de cada uno de los tomos o Prieto García-Seco (2015) sobre *La pícara Justina*. Acerca del papel de los textos legales en el DA, vid. Freixas (2006).

en el DA con alguna marca de carácter diacrónico, diatópico, diastrático o incluso diafásico⁵. Mi intención en este trabajo es contribuir al mejor conocimiento de uno de estos aspectos (el diacrónico) mediante el análisis de los autores y obras medievales utilizadas en las citas textuales del DA, atendiendo a su dimensión cuantitativa y también al modo y circunstancias en que se utilizan estos textos para caracterizar una palabra o acepción. Para ello, analizaré en primer lugar el peso cuantitativo de las citas procedentes de obras escritas con anterioridad a 1500 en relación en el total de citas del DA. A continuación, me ocuparé de la distribución de esas citas entre las obras y de las que corresponden al mismo texto en los diferentes tomos.

Los académicos redactores del DA eran personas de gran cultura, pertenecientes al grupo de los *novatores*, y caracterizados por un propósito decidido de servir al país mediante la proyección y demostración del poder extraordinario que, en su opinión, poseía el español. No eran lexicógrafos, así que se vieron obligados a aprender a hacer un diccionario basándose en ejemplos previos (fundamentalmente los de las Academias francesa e italiana) y, sobre todo, en el método del ensayo y error. Tampoco eran personas con conocimientos filológicos profundos, de modo que tuvieron que tratar de vencer las dificultades que trae consigo el análisis de textos, muy especialmente los pertenecientes a períodos más alejados. La utilización de textos medievales, que presenta las deficiencias propias de los conocimientos de la época, se apunta ya desde el mismo arranque de las deliberaciones de los académicos. En efecto, en la sesión del 3 de agosto de 1713, Vincenzo Squarzafigo, que ha sido elegido secretario ese mismo día, dice que el director (el marqués de Villena, también elegido en esa sesión) le

entrego una Lista que se auia formado de varios Autores de Prosa y Verso antiguos y modernos de los que tratan con mas perfeccion la lengua Española, de los quales se deue repartir una porcion à cada uno de los Academicos que hubieren de trabajar el Diccionario (Acta del 3/8/1713)⁶.

La lista, que contiene ya una relación aceptable de textos medievales (cf. Freixas 2010: 411 y sigs.), fue completada en sesiones posteriores y modificada hasta la pu-

5 Entre otros, Gutiérrez Rodilla (1994) para el léxico relacionado con la medicina, Salvador (1985) para las palabras que llevan marca geográfica, Aliaga (1994) para las características de Aragón y Campos y Pérez Pascual (2012) para las relacionadas con Galicia. Para un análisis general de todas las marcas, vid. Breuer (2007).

6 Agradezco la inestimable colaboración que, en la consulta de las actas, me ha prestado Covadonga Quintana, directora del Archivo de la RAE.

blicación del último tomo de la obra en 1739. De todas formas, la lista no da cuenta de todos los autores y obras utilizados para obtener las citas incluidas en la obra. La «[e]xplicación de las abreviaturas de los nombres de autores y obras que van citados en este primer tomo» (DA, I, LXXXXI) y las similares de los tomos posteriores contienen muchos textos no incluidos en la selección previa y, como se ha comprobado en los últimos tiempos, la lista de autores y obras realmente utilizados es bastante más amplia (cf. Rojo 2014, 2016a, 2016b y la bibliografía allí mencionada).

En el magnífico libro derivado de su tesis, Margarita Freixas (2010) identifica la mayor parte de las obras incluidas en las listas de autores seleccionados y las relaciones de abreviaturas, con lo cual disponemos de un inventario fiable de obras cuya redacción es anterior a 1500 y que podemos rastrear en el texto del DA para tratar de analizar el peso del componente medieval. En ella me he basado para establecer el inventario de obras en todo lo que sigue⁷. Por supuesto, podría haber algún otro autor medieval citado en la obra y ausente tanto de las listas como de las relaciones de abreviaturas, pero, en esta ocasión, no he hecho ningún intento de identificarlos⁸.

En el paso siguiente, he localizado las abreviaturas utilizadas en el DA para introducir las citas de los textos medievales y he aplicado el mismo procedimiento utilizado ya en Rojo (2014 y 2016b). En este caso concreto, dadas las limitaciones de espacio, he optado por hacer manualmente la fusión de las diferentes abreviaturas referidas a la misma obra y desarrollar los títulos de forma cómoda para el lector.

Los resultados de este análisis figuran en el apéndice I, en el que ya aparecen ordenados por frecuencia decreciente. Como se ve, el DA contiene citas procedentes de 62 textos medievales⁹, con un total de 5165 ejemplos. La revisión de los recuentos generales hechos con anterioridad (cf. Rojo 2014 y 2016b), depurados de algunos fallos (cf. Rojo 2016a), da un total de 70 699 citas, de modo que las del período medieval suponen el 7,3% del total. Ese porcentaje general se concreta de modo considerablemente distinto en los diferentes tomos, como muestra el cuadro 1.

7 Naturalmente, la relación elaborada por Freixas corrige los errores de adscripción y cronología que contienen las listas académicas.

8 La tarea puede ser considerablemente complicada porque es probable que, en muchos casos, las referencias no estén normalizadas. Piénsese, por ejemplo, en el caso de testamento manuscrito de una señora de Trujillo mencionado por Ruhstaller (2000: 203); vid. también Álvarez de Miranda (2005: 28).

9 Como ya he indicado, podría haber algunos textos de esta época no identificados por Freixas por no figurar ni en las listas de seleccionados ni en las relaciones de abreviaturas, pero no pueden suponer una cifra importante.

Cuadro 1. Distribución de las citas de obras medievales en los diferentes tomos del DA.

	Citas de obras medievales	Total de citas en el tomo	Porcentaje de las citas medievales
Tomo I	1410	12 285	11,48
Tomo II	1058	13 453	7,86
Tomo III	1009	14 582	6,92
Tomo IV	634	11 399	5,56
Tomo V	556	10 207	5,45
Tomo VI	498	8773	5,68
Totales	5165	70 699	7,31

Destaca especialmente el altísimo porcentaje de textos medievales incluidos en el tomo I, que se eleva al 11,48%, más del doble del que podemos encontrar en los tomos IV, V y VI. Es probable que haya algunos factores relacionados con la configuración del leuario que puedan explicar una parte de estas diferencias, pero es evidente que su entidad cuantitativa nos obliga a pensar más bien en diferentes grados de atención e interés a este componente ‘filológico’. Es de notar que, en líneas generales, el porcentaje de citas procedentes de textos medievales sigue una línea descendente a medida que avanza la publicación de la obra, es decir, sucede lo mismo que he podido comprobar con el número de citas en los seis tomos (cf. Rojo 2014: 152, cuadro 5). Es congruente que la menor atención a documentar las citas que abonan el significado descrito que se puede apreciar en los últimos tomos se vea acompañada de un descenso del interés en que esas citas procedan de textos antiguos. De hecho, la comparación del número de acepciones que llevan la marca ‘voz antiquada’ o ‘voz antigua’ con el número total de acepciones de cada tomo muestra un perfil muy parecido, como muestra el cuadro número 2: existe una clara diferencia entre los tres últimos tomos y los tres primeros, entre los cuales destaca especialmente el tomo I¹⁰:

10 Para el detalle de las voces con esta caracterización, cf. Breuer (2007: 65 y ss.).

Cuadro 2. Distribución de las entradas con marca de voz anticuada e índice de citas textuales en los diferentes tomos del DA.
Los datos de la última columna proceden del cuadro 5 de Rojo (2014).

	Con marca de 'voz antigua' / 'voz antiquada'	Total aceps.	% sobre el total de acepciones	Índice general de citas por acepción
Tomo I	481	10 033	4,79	1,22
Tomo II	260	7233	3,59	1,89
Tomo III	409	11 475	3,56	1,26
Tomo IV	137	10 306	1,33	1,10
Tomo V	120	10 420	1,15	0,96
Tomo VI	103	9781	1,05	0,88
Totales	1510	59 248	2,55	1,19

Veamos ahora algunos datos de interés en la relación de obras y la distribución de apariciones que figura en el apéndice I. Lo que más resalta (pero no sorprende porque se manifiesta en todos los recuentos realizados) es la altísima concentración de citas en un grupo reducido de obras. Las *Partidas*, que es el texto más empleado, supone algo más del 15% de todas las citas procedentes de textos medievales (y el 1,11% de todas las que aparecen en el DA)¹¹. Todavía es más llamativo el hecho de que las cinco obras más utilizadas sumen en conjunto el 50% de las citas de obras pertenecientes a este período en todo el DA. Es, como puede apreciarse, una concentración muy fuerte, que tiene como contrapartida lógica el hecho de que las 40 menos citadas (el 64,5% de las utilizadas) contienen algo menos del 10% de todos los ejemplos medievales presentes en el DA.

Esta descompensación, general y bien conocida, se refleja también a un nivel inferior, en la frecuencia con que aparecen ejemplos de algunas obras en los distintos tomos. Por ejemplo, el *Doctrinal de Caballeros*, que figura en la relación de obras seleccionadas ya en 1713 (cf. Freixas 2010: 411), es bastante utilizado en los primeros tomos, pero está totalmente ausente en los tres últimos. Exactamente lo contrario sucede con el *Cancionero* de Juan del Encina, que concentra sus 37 apariciones en los tres últimos. Los

11 Como elemento de comparación, piénsese que el *Quijote* supone el 3,36% del total de las citas del DA. Cf. Rojo (2016b, cuadro 2).

Doce trabajos de Hércules y la *Crónica de España*, de Diego de Valera, no son aducidos en el primer tomo, a pesar de que figuran en la relación de las autoridades (pero no, en cambio, en la lista de abreviaturas de ese tomo). Los *Bocados de oro*, obra que tiene en total la nada despreciable cantidad de 60 citas, está por completo ausente de los tomos II y VI; el *Amadís* concentra todas las suyas salvo una en los tres últimos tomos.

Las causas de estas llamativas discrepancias pueden ser muy variadas y requieren un análisis pormenorizado de los diferentes factores que intervienen imposible de realizar aquí. En el caso bien conocido de las citas del Fuero de Aragón, por ejemplo, que presenta casi todas sus apariciones en el tomo primero, la razón está en que José Siesso de Bolea, que envió muchas papeletas correspondientes a las letras A y B, dejó de hacerlo al no ver reconocido su esfuerzo cuando se publicó el primer tomo (cf. Lázaro 1972, 38; Freixas 2010: 158, nota 39). La ausencia o escasez de papeletas procedentes de una obra determinada para ciertas letras puede haberse producido en muchos otros casos.

Pero el problema es más general y aparece como consecuencia de lo que pueda ocurrir en varias fases del proceso. Por ejemplo, no puede ser casualidad que todas las citas de Jorge Manrique (cinco) estén localizadas en el tomo IV¹². Incluso en los casos en los que una obra es ampliamente utilizada en todos los tomos puede haber factores que produzcan distorsiones. Por ejemplo, Freixas (2010: 298) ha señalado que «[e]n algunas ocasiones, el descenso en el número de citas puede deberse a que el vaciado de los lemas y de los pasajes se realizó de forma incompleta», cosa que, en su opinión, ocurre con las *Partidas* y con la *Crónica general*. En el primer caso, «se contaba con cédulas de las autoridades para los tomos correspondientes a las letras A, B y C» (Freixas 2010: 298)¹³. Siempre según esta autora, el reparto de citas de la segunda «tampoco es homogéneo en el conjunto del *Diccionario*, a pesar de los académicos contaban con el vaciado de las autoridades que Fernando del Bustillo entregó a la Academia el 12 de noviembre de 1722» (*ibidem*).

Es, sin duda, una cuestión compleja cuya causa última puede estar en una conjunción de factores de diverso tipo. El análisis de los porcentajes que representan las

12 En las voces *halaguero* (con marca de anticuada), *invocar*, *nonada*, *novela* y *nunca jamás*.

13 Sin embargo, en la detallada exposición que hace de los avatares experimentados en el proceso de papeletización de las *Partidas*, señala que el vaciado de autoridades de esta obra se encomendó primero a Juan Curiel (1/7/1714), que entregó las correspondientes a la letra A el 4/5/1724). Tomás de Montes, que ya había enviado algunas papeletas de la A (10/7/1724), fue encargado luego de todas las letras. Entregó C, D y E el 12/11/1731. Se pasó luego a Francisco Manuel de la Huerta, que no debió de hacer nada, y a Blas Antonio de Nasarre el 30/9/1738 (cf. Freixas 2010: 208).

citas de las tres obras más utilizadas con relación a las autoridades de la época medieval para cada uno de los seis tomos proporciona un panorama diferente al esbozado por Freixas. Como se puede apreciar en el cuadro 3, las *Partidas* tienen un porcentaje no muy distanciado del general (15,26) en todos los tomos, salvo el segundo (letra C) y el cuarto (G-N), que son bastante más alto y más bajo, respectivamente. En el caso de los *Comentarios sobre las trescientas*, también existe un tomo, el cuarto, con un porcentaje muy alto con relación a la media de esa obra y otros dos (tercero y sexto) muy por debajo. Por fin, en la *Crónica general*, los porcentajes dan tres grupos claros: alto (primer y segundo tomos), medio (tercero y sexto) y bajo (cuarto y quinto). Parece claro que estos desequilibrios tienen que ser el resultado de la acción conjunta de varios factores.

Cuadro 3. Porcentajes de las citas de las tres obras más frecuentes con respecto al total de citas de textos medievales.

	<i>Partidas</i>	Comendador griego: <i>Com. a las 300</i>	<i>Cron. general</i>
Tomo I	13,12	15,96	13,33
Tomo II	23,18	12,49	13,91
Tomo III	16,45	7,63	10,41
Tomo IV	6,94	23,03	7,57
Tomo V	13,31	11,51	6,29
Tomo VI	14,86	5,82	9,64
Totales	15,26	13,03	11,06

En los recuentos de autores y obras anónimas que figuran en la lista de seleccionados y las relaciones de abreviaturas observa Freixas (2010: 271-273) un nuevo desajuste: en la lista de las seleccionadas, el bloque de los textos medievales supone un 14,39%, mientras que en la relación de abreviaturas se queda en el 10,5%. En realidad, estos índices son escasamente significativos, puesto que, como he mostrado en otro lugar (Rojo 2016b), tanto la lista con la selección como la relación abreviaturas están construidas de modo que una entrada puede ser equivalente a una obra (el *Conde Lucanor*, por ejemplo) o bien a un grupo numeroso de textos (como sucede con los *Autos* de Calderón). Lo que se puede añadir ahora, gracias a los recuentos exhaustivos realizados, es que las citas de textos medievales suponen únicamente el 7,3% del total de las citas incluidas en el DA (cf. *supra*, cuadro 1).

No parece un porcentaje elevado, pero tampoco resulta incongruente en una obra que, como el DA, está inicialmente más enfocada a la lengua de su tiempo y a la de la época inmediatamente anterior (el Siglo de Oro) por su finalidad más vinculada a la protección de la lengua y demostración de sus cualidades. A pesar de ello, el espíritu 'filológico' de los primeros académicos produce un resultado mucho más rico e interesante de lo que el planteamiento inicial haría suponer. Según indica Freixas (2010: 273), los textos medievales cumplen «no solo la función de aportar conocimiento sobre el uso de los arcaísmos, sino la de probar la 'propiedad' de las palabras, esto es, su pertenencia desde antiguo, como voces patrimoniales, al léxico español». Una forma de comprobar el grado en el que se integran las dos líneas puede pasar por el cruce de datos cuantitativos acerca de la caracterización diacrónica de las entradas (cf. supra, cuadro 2) con los recuentos de citas de obras medievales, tal como aparecen en el apéndice I. He analizado todas las entradas del tomo VI en las que figura una cita de alguno de los tres textos medievales utilizados con más frecuencia y he anotado si la acepción es caracterizada como antigua o no y si la cita de ese texto va acompañada de otras citas o no, diferenciando en el primero de estos casos si los demás textos incluidos son también medievales o pertenecen a otras épocas. Hay en ese tomo 150 entradas (es decir, acepciones) que contienen una cita de alguno de esos tres textos. De ellas, solo 50 llevan la indicación de uso antiguo o anticuado, de modo que dos tercios de las entradas con una de esas autoridades no llevan marca diacrónica. Por otro lado, 44 de esas entradas (29,33%) contienen solo una cita de alguna de estas tres obras y no llevan marca diacrónica, mientras que 66 (es decir, el 44%) contienen también un texto tomado de una obra no medieval, lo cual parece indicar lo acertado de la indicación de Freixas: en un porcentaje importante de entradas, la intención perseguida con la introducción de un ejemplo procedente de un texto medieval es, más que la de reflejar un uso antiguo, mostrar la aparición de la palabra en una cierta acepción desde los primeros tiempos de la lengua. Naturalmente, lo anterior es un análisis superficial, con una muestra de solo un tomo y con únicamente tres textos, pero confirma desde un punto de vista cuantitativo las caracterizaciones generales de Freixas.

Las limitaciones de espacio impiden ir más allá en este somero análisis de algunos de los múltiples aspectos relacionados con el manejo de las autoridades del DA procedentes de textos medievales. Es, sin duda, un tema que merece atención más detenida y que arrojará nueva luz sobre las características de la singular empresa que este grupo de hombres ilustrados emprendió hace ya algo más de trescientos años.

Bibliografía

- Aliaga, Jiménez, J. L. (1994), *El léxico aragonés en el Diccionario de Autoridades*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Álvarez de Miranda, P. (2004), «Quevedo en la lexicografía española», *Edad de Oro* 23, pp. 389-416.
- Álvarez de Miranda, P. (2005), «La proeza de un diccionario con textos. Algo más sobre el *Diccionario de Autoridades*», in T. Martínez Romero (ed.), *Les lletres hispaniques als segles XVI, XVII i XVIII*, Castellón: Universitat Jaume I / Fundació Germà Colón, pp. 73-92. [Cito por su reedición en P. Álvarez de Miranda (2011), pp. 17-36].
- Álvarez de Miranda, P. (2011), *Los diccionarios del español moderno*, Gijón: Trea.
- Álvarez de Miranda, P. (en prensa), «Sobre fuentes no literarias del *Diccionario de Autoridades*, con especial atención a la 'Pragmática de tasas' (1680)», in *XV Congreso de la Asociación alemana de hispanistas*, Heidelberg, 18-22 de marzo de 2015.
- Breuer, J. (2007), *Normen und normative Konzepte der Real Academia Española. Diasystematische Markierungen im 'Diccionario de Autoridades'*, Bonn: GRIN Verlag.
- Campos Souto, M. - J. I. Pérez Pascual (2010), «Los elementos gallegos en el *Diccionario de Autoridades*», in A. Nomdedeu Rull - E. Forgas Berdet - M. Bargalló Escrivà (eds.), *Avances de lexicografía hispánica*, Tarragona: Publicacions URV, vol. I pp. 259-270.
- Candelas Colodrón, M. Á. (2004), «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*», in L. Schwartz (ed.), *Studies in honor of James O. Crosby*, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 69-89.
- DA (Diccionario de Autoridades), *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. 6 tomos. Madrid. 1626-1639. Edición facsimilar, Real Academia Española, 2013.
- Estatutos de la Real Academia Española, en DA, I, XXIII - XXX.
- Florit Durán, F. (2001), «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», in I. Pardo Molina - A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 71-84.
- Freixas Alás, M. (2003), *Las autoridades del primer diccionario de la Real Academia Española*. Tesis doctoral de la UAB. Edición electrónica disponible en <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0611104-150443>.
- Freixas Alás, M. (2006), «Los textos legales en el *Diccionario de Autoridades*», in G. Claveria - M. J. Mancho (eds.), *Estudio del léxico y bases de datos*, Salamanca - Barcelona: CILUS Univ. Autònoma de Barcelona, pp. 49-76.
- Freixas Alás, M. (2010), *Planta y método del Diccionario de Autoridades. Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)*. Anexo 14 de la *Revista de Lexicografía*, A Coruña: Universidade da Coruña.
- Gutiérrez Rodilla, B. M. (1994), «Construcción y fuentes utilizadas para los términos médicos en el *Diccionario de Autoridades*», *Revista de Lexicografía* 1, pp. 149-162.

- Jammes, R. (1996), «Góngora en el *Diccionario de Autoridades*», in *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Extremadura: Universidad de Extremadura, pp. 247-272.
- Lázaro Carreter, F. (1972), *Crónica del Diccionario de Autoridades. (1713-1740)*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Madrid. [Cito por su reedición en F. Lázaro Carreter (2014), *Discursos de ingreso en la Real Academia Española*, Madrid: Biblioteca Nueva].
- López Serena, A. (2015), «La tensión entre teoría y norma en la *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Una falsa disyuntiva epistemológica», *Boletín de la Real Academia Española* 95, pp. 143-166.
- Méndez García de Paredes, E. (2014), «Tensiones entre normatividad lingüística y descripción gramatical en la reciente producción gramatical de la Real Academia Española», *Romanistisches Jahrbuch* 64/1, pp. 248-285.
- Prieto García-Seco, D. (2015), «*La pícaro Justina* en el *Diccionario de Autoridades*», in J. M. García Martín - F. J. de Cos Ruiz - M. Franco Figueroa (eds.), *Actas del IX Congreso internacional de historia de la lengua española (Cádiz, 2012)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1593-1614.
- Rojo, G. (2014), «Análisis cuantitativo de las citas del *Diccionario de Autoridades*», *Boletín de la Real Academia Española*, 94, pp. 137-196.
- Rojo, G. (2016a), «Cuantificación de las citas textuales del *Diccionario de Autoridades*». Publicación electrónica en <http://gramatica.usc.es/persoas/guillermo.rojo/>.
- Rojo, G. (2016b), «Análisis cuantitativo de las citas de obras en el *Diccionario de Autoridades*», [en prensa].
- Ruhstaller, S. (2000), «Las autoridades del *Diccionario de Autoridades*», in S. Ruhstaller - J. Prado Aragonés (eds.), *Tendencias en la investigación lexicográfica del español*, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 93-224.
- Salvador Rosa, Aurora (1985), «Las localizaciones geográficas en el *Diccionario de Autoridades*», *LEA* 8, pp. 103-139.

Apéndice I

Obra	I	II	III	IV	V	VI	Total	% sobre el total	% acumulado
Las Partidas	185	246	166	44	74	74	788	15,26	15,26
Comendador griego (Núñez de Toledo): <i>Sobre las trescientas</i>	225	132	77	146	64	29	673	13,03	28,29
Crónica general	188	147	105	48	35	48	571	11,06	39,34
La Celestina	159	49	72	12	7	63	362	7,01	46,35
Juan de Mena: <i>Coronación</i>	97	68	42	33	33	0	273	5,29	51,64
Fuero Juzgo	77	43	53	8	36	25	242	4,69	56,32
Crónica de Juan II	26	40	50	30	53	42	241	4,67	60,99
El conde Lucanor	68	38	50	23	21	27	227	4,39	65,38
López de Ayala: <i>Caida de príncipes</i>	7	13	52	41	28	19	160	3,10	68,48
Clavijo: <i>Embajada a Tamorlán</i>	36	48	54	4	4	4	150	2,90	71,38
Juan de Mena: <i>Coplas (= Laberinto de Fortuna)</i>	32	5	28	16	22	37	140	2,71	74,09
Fuero Real	25	27	23	8	13	15	111	2,15	76,24
<i>Regimiento de príncipes</i> (Juan García de Castrojeriz)	34	5	44	8	3	12	106	2,05	78,30
Villena: <i>Los doce trabajos de Hércules</i>	0	10	19	21	20	15	85	1,65	79,94
Crónica de San Fernando	7	17	7	25	8	7	71	1,37	81,32
Doctrinal de caballeros (Alonso de Cartagena)	33	13	22	0	0	0	68	1,32	82,63
Fuero de Aragón	56	1	0	3	2	4	66	1,28	83,91
A. de Madrigal (el Tostado): <i>Sobre el Eusebio</i>	13	20	7	4	6	12	62	1,20	85,11
<i>Espejo de la vida humana</i> (Rodrigo Sánchez de Arévalo)	14	7	38	2	0	0	61	1,18	86,29
Bocados de oro	10	0	21	19	10	0	60	1,16	87,45
Coplas de Mingo Revulgo	14	3	6	11	13	12	59	1,14	88,60
A. de Madrigal (el Tostado): <i>Catorce cuestiones de filosofía moral</i>	9	9	8	5	15	13	59	1,14	89,74
Amadís de Gaula	1	0	0	31	19	7	58	1,12	90,86
Valerio de las historias	19	8	6	7	5	8	53	1,03	91,89
Mosén Diego de Valera: <i>Crónica de España</i>	0	24	3	6	5	0	38	0,74	92,62
Encina: <i>Cancionero</i>	0	0	0	23	7	7	37	0,72	93,34
Bachiller Alfonso de la Torre: <i>Visión deleitable</i>	11	0	20	0	3	0	34	0,66	94,00
Marqués de Santillana: <i>Proverbios</i>	0	15	0	3	8	2	28	0,54	94,54
Pedro Fernández de Velasco: <i>Seguro de Tordesillas</i> (atrib. a Pedro Mantuano, su editor)	4	1	1	0	21	0	27	0,52	95,06
López de Ayala: <i>Cetrería</i>	0	0	0	18	6	0	24	0,46	95,53
Historia de Ultramar	18	2	2	0	0	0	22	0,43	95,95
Núñez de Villaizán: <i>Crónica de Alfonso X</i>	0	12	1	9	0	0	22	0,43	96,38

Obra	I	II	III	IV	V	VI	Total	% sobre el total	% acumulado
Hernando del Pulgar: <i>Crónica de los Reyes Católicos</i>	7	11	0	0	0	2	20	0,39	96,77
Núñez de Villaiján: <i>Crónica de Alfonso XI</i>	0	14	2	1	0	1	18	0,35	97,12
Núñez de Villaiján: <i>Crónica de Fernando IV</i>	0	13	1	1	0	0	15	0,29	97,41
Aviñón: <i>Medicina sevillana</i>	13	0	1	0	0	0	14	0,27	97,68
Hernando del Pulgar: <i>Claros varones</i>	0	0	2	8	4	0	14	0,27	97,95
<i>El paso honroso de Suero de Quiñones</i> (Pedro Rodríguez de Lena)	5	5	1	0	1	1	13	0,25	98,20
Leyes de la Mesta	1	3	4	1	2	1	12	0,23	98,43
Fernando de Mexía: <i>Nobiliario</i>	3	0	7	0	2	0	12	0,23	98,66
Hernando del Pulgar: <i>Epístolas (Letras)</i>	0	0	0	5	5	0	10	0,19	98,86
Lucena: <i>Vida beata</i>	0	0	3	1	0	3	7	0,14	98,99
Fuero de Vizcaya	0	1	1	0	0	4	6	0,12	99,11
Hernando del Pulgar: <i>Conquista de Nápoles</i>	0	0	5	0	0	0	5	0,10	99,21
Hernando del Pulgar: <i>Anotaciones / Glosas a las coplas [de Mingo Revulgo]</i>	0	2	3	0	0	0	5	0,10	99,30
Rodrigo de Cota: <i>Diálogo entre el Amor y un viejo</i>	2	0	0	0	0	3	5	0,10	99,40
Núñez de Villaiján: <i>Crónica de Sancho el Bravo</i>	0	1	0	3	0	1	5	0,10	99,50
Jorge Manrique: <i>Coplas</i>	0	0	0	5	0	0	5	0,10	99,59
Cura de los Palacios (Andrés Bernáldez): <i>Hist. de los Reyes Católicos</i>	4	0	0	0	0	0	4	0,08	99,67
López de Ayala: <i>Crónica del rey don Pedro</i>	0	2	0	1	0	0	3	0,06	99,73
Juan de Mena: <i>Tratado de los vicios</i>	3	0	0	0	0	0	3	0,06	99,79
Príncipe Carlos de Viana: <i>Ética de Aristóteles</i>	1	0	2	0	0	0	3	0,06	99,85
Gómez Manrique: <i>Canción</i>	0	0	0	3	0	0	3	0,06	99,90
<i>Fueros</i> (sin más especificación)	0	1	0	0	1	0	2	0,04	99,94
Burgos: <i>Libro de las propiedades de todas las cosas</i>	1	0	0	0	0	0	1	0,02	99,96
Fuero de Baeza	0	1	0	0	0	0	1	0,02	99,98
Gordonio: <i>Liljo de Medicina</i> (trad.)	0	0	0	1	0	0	1	0,02	100,00
Pérez de Guzmán: <i>Las setecientas</i>	0	1	0	0	0	0	1	0,02	100,02
Maese Robert (Robert de Nola): <i>Libro de guisados</i>	0	0	0	1	0	0	1	0,02	100,04
Príncipe Carlos de Viana: <i>Historia de Navarra</i>	1	0	0	0	0	0	1	0,02	100,06
Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera: <i>Vicios de las malas mujeres [El Corbacho]</i>	1	0	0	0	0	0	1	0,02	100,08
Pérez de Guzmán: <i>Confesión rimada</i>	0	0	0	0	0	0	0	0,00	100,08
Totales	1410	1058	1009	634	556	498	5165		

Cantares de amigos

Estudos en homenaxe a Mercedes Brea

Universidade de Santiago de Compostela, 2016, ISBN 978-84-16533-69-5, pp. 769-778

Documentatio nomina tropatorum (I).
**Unha nova hipótese sobre
o trobador Johan Nunez Camanez e sobre
o apelido de Martin Codax**

XABIER RON FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela

*Pour Mercedes Brea
avec amitié et toute ma reconnaissance*

Captatio benevolentiae

Nos últimos anos producíronse determinantes progresos no eido das prosopografías dos trobadores da lírica galega e portuguesa medievais. Progresos que parten, en primeira instancia, do magno estudo erudito realizado en 1904 por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. E houbo que agardar, de forma xenérica, ao ano 1994, cando o historiador portugués Oliveira reúne nas fichas que acompañan á súa tese de doutoramento toda unha serie de informacións, as propias que extrae da colocación dos autores nos cancioneiros e as que deduce dunha ampla pesquisa documental. Este estudo supuxo un relanzamento evidente das nosas proposopografías, cuxa bibliografía non podemos aquí citar, mais que figurou analizada e debatida no traballo de Ron Fernández (2005), que procedeu a unha revisión, con achega de datos inéditos, dos autores cuxa produción poética foi conservada no *Cancioneiro da Ajuda*. Na secuencia

cronolóxica máis recente xorden tres monografías sobre as primeiras xeracións de trobadores da nosa lírica: destacaremos, pola súa importancia, a monografía de Souto Cabo (2012), que ofrece non só unha completa e minuciosa descrición das traxectorias dos primeiros trobadores da nosa lírica, apoiada nunha pesquisa documental rigorosa, senón unha nova interpretación fundacional da nosa lírica que sitúa á parentela dos Froilaz-Trava como gran protagonista. Finalmente, debemos poñer de relevo os dous estudos de Monteagudo (2008 e 2014), que detallan distintas traxectorias biográficas, algunha delas coincidente con Souto Cabo, se ben, como é lóxico, con matices que convén confrontar á luz das propias probas documentais e das liñas argumentativas defendidas por ambos estudosos.

E, no entanto, sempre hai espazo para novidades. É o que desexamos ofrecer nestas liñas que homenaxean a Mercedes Brea: dúas reflexións e hipóteses sobre o trobador Johan Nunez Camanez e sobre a forma correcta en que debemos escribir o apelido do xograr do mar de Vigo, Martin Codax. Ambas hipóteses proceden das nosas pesquisas na documentación inédita do mosteiro de Santa María de Oia, complementadas coa lectura da documentación dos fondos monásticos de Oseira e de Melón.

1. O trobador Johan Nunez Camanez

Do trobador Johan Nunez Camanez chegaron a nós oito cantigas, «três cantigas de amor e cinco cantigas de amigo correctamente inseridas nas respectivas seccións da zona tripartida dos cancioneiros» (Oliveira 1994: 368). Esta colocación fai presuporner ao historiador unha actividade poética centrada no segundo tercio do século XIII. Non constando cantigas de escarnio baixo o seu nome, Oliveira reparou en que na sección de escarnio, a unha altura máis ou menos correspondente coas do xénero amoroso, hai unha cantiga de escarnio atribuída a un 'Nunes' que, en función, das conclusións derivadas de dita colocación, fan que Oliveira non dubide en identificar esa 'Nunes' con Johan Nunez Camanez; unha cantiga cuxa feitura os estudosos datan no ano 1247, pola referencia á conquista de Xaén. Como veremos, se a nosa hipótese prosopográfica é válida, temos que cuestionar as dúas hipóteses de Oliveira: a data da actividade poética do trobador e a atribución da cantiga de escarnio de 'Nunes'.

Poucos avances se produciron sobre a identidade deste trobadores desde que Michaëlis de Vasconcelos publicara en 1904 a súa maxistral edición do Cancioneiro da Ajuda. De feito, non sería ata 90 anos despois, cando Oliveira publica os resultados

da súa tese de doutoramento, que podamos acceder a algun dato máis, procedente, como vimos máis arriba, sobre todo da colocación do autor nos cancioneiros e no dato cronolóxico extraído da cantiga de escarnio que lle atribúe Oliveira.

O único que se consideraba certo era que o seu apelido semella responder ao topónimo Camán, situado na provincia de Pontevedra, onde consta un lugar homónimo pertencente á parroquia de San Xoan de Albeos, no concello de Crecente, comarca da Paradanta.

Eis, polo tanto, o espazo neuráxico onde realizar as pesquisas para ver se atopamos algún indicio que nos permita avanzar e desfacer a néboa que aínda envolve o noso trobador. Dous fondos documentais asevéranse fundamentais: o de Santa María de Oia e o de Santa María de Melón. Como complemento, estenderemos a nosa ollada á documentación de Santa María de Oseira e á documentación que emana dos reinados de Fernando II (1157-1188) e de Alfonso IX (1188-1230)¹.

En 1229, un personaxe chamado Johan Nuniz dita o seu testamento beneficiando ao mosteiro de Oia (doc. 1.1.20.). Entre as propiedades que menciona figura a cuarta parte da igrexa de *Chamoés*². A unión da cadea onomástica *Johan Nuniz Chamoés* podería relacionarse coa rexistrada nos cancioneiros³, polo que estaríamos ante un posible candidato para ser o noso trobador. A data de 1229 sinalaría o termo final da súa traxectoria vital, polo que a súa actividade poética se produciría con anterioridade. Mais, quen era este personaxe?

Considerando o reducido marco do que dispoñemos, só acolleremos os datos que precisa a nosa hipótese, xa que a documentación de Oia ofrece, ademais do homónimo que escollemos, outro, fillo da *soror et monialis de sancte Marie de Oia*, Guntrode Fernandiz (A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 5, 1184). No entanto, optamos polo homónimo que aparece acompañado de súa nai, domna Euua Pelaiz nunha venda de herdades que foron do irmán desta, chamado *Pelagio Carvon*, e outras que lle veñen de *Nunu Alvitiz* (doc. 1.1.3.; no documento aparece un *Nunu Alvitiz* que pensamos

-
- 1 Os documentos empregados de forma directa na conformación das hipóteses figuran resumidos na rexesta, cuxo número será o que citemos ao longo do desenvolvemento da explicación.
 - 2 O topónimo *Chamoés* semella corresponderse co actual Santa Baía de Camos, no concello de Nigrán, se ben, preguntámonos se non podería tratarse tamén dunha forma alusiva a Camán, considerando que *Martín*, outro dos lugares doados, pode ser o de San Xoán de Fornelos, en Salvaterra de Miño, como de Santa Mariña de O Rosal, e considerando que hai un *Lordelo* en San Mateo de Toutón (conc. Mondariz), sendo o outro un lugar no concello de San Martín de O Grove.
 - 3 Existen, ao noso entender, dúas posibilidades: a) *Camanez* identifica ao lugar chamado Camán (Crecente); b) agocha unha mala lectura de *Camones*, co que teríamos que identificalo con Camos (Nigrán).

pode representar a orixe da parentela da que provén Johan Nuniz). Euua Pelaiz debe ser a mesma que figura como esposa de Nuno Menendiz nun documento en que o matrimonio vende unha herdade en *Iaquinti* (doc. 1.1.1.). O feito de que na documentación de Oia xurdan un *Menendus Nuniz* (que dita testamento en 1185, doc. 1.1.11.) e este *Nuno Menendiz* permítenos a hipótese de relacionalos cos homónimos identificados como pai e fillo, respectivamente, presentes na corte de Fernando II, cunha posición de certo relevo se consideramos que aparecen nomeados no Tratado de Paz que asinaron en 1158 Fernando II e Sancho III (doc. 1.1.2.). Nuno Menendiz podería ser identificado co homónimo que, entre 1158 e 1173, figura confirmando documentos de Fernando II (docs. 1.1.5-1.1.8)⁴.

A partir de 1186 xa vemos a Johannes Nuniz exercer de prestameiro (A.H.N., *Oia*, carp. 1795, 1186-01-10) e dominante da terra de Tariaes (A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 12, 1186-05-02: *Johannes Nuniz qui tunc dominabat illius terre*), que podemos identificar cos concellos de A Guarda, Oia, O Rosal e Tomiño, isto é, espazos que hoxe conforman os actuais arciprestados de Tebra (ata 1855 denominado Tebra e Taras) e A Guarda (Fernández Rodríguez, 2004: 56-57). Johannes Nuniz exerce a tenencia de Tariaes cando menos ata abril de 1225 (A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 16, 1225-04). O seu fillo debe ser o Petrus Johannes que en novembro de 1225 xa aparece exercendo a tenencia de Tariaes (A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 18, 1225-11). Outros documentos permiten redondear a hipótese coa presenza da súa probable tía-avoa, como Marina Nuniz (doc. 1.1.10.), que pode ser irmá de Menendus Nuniz, ou de quen pode ser tío, Menendus Menendiz, que fai testamento en 1169 (A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 2, 1169-01-01). En conclusión, se se acepta esta hipótese Johan Nuniz Camanez pertenceu a unha familia que se asentou no espazo en que señora o mosteiro de Oia, sendo posible unha relación coa corte de Fernando II, o que explicaría a tenencia de Tariaes.

4 Na documentación do mosteiro de Melón destaca, desde inicios do século XIII, un grupo familiar co patronímico de *Menendi*, inaugurado por Mendo Petri e Lupa Vermudi (dos Trava?), entre cuxos fillos (Suerius, Rodericus, Petrus, Orraca, Sancia, Tarasia e Maior), non obstante, non reparamos en ningún *Nuno Menendi* que, por outra banda, sería cronoloxicamente incompatible con quen pensamos é o pai do trovador (A.H.N., *Melón*, carp. 1439, nº 12; *Melón*, doc. 117, 1212-marzo). En Oseira vemos un *Nuno Menendi*, beneficiado en 1212 pola súa tía, Toda Fernandi (*Oseira*, doc. 145, 1212-02), e que ditará o seu testamento en 1221 (*Oseira*, doc. 213, 1221-12).

Reconstrución árbore xenealóxica

1. Nuno Aluitiz (¿?)
 - 1.1. Menendo Nuniz (1158-1185)
 - 1.1.1. Nuno Menendiz c.c. Euua Pelaiz
 - 1.1.1.1. Johan Nuniz c.c. desc.
 - 1.1.1.1.1. Petrus Iohannis (1225)
 - 1.1.2. Menendo Menendiz (1169)
 - 1.2. Airas Nuniz
 - 1.3. Marina Nuniz

1.1. Rexesta documental

1. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 14, 1157-12-14.
Nuno Menendiz *cum uxore mea* Euua Pelaiz *et fratribus meis* vobis domno abbati Pelagio de Oia et omnium vestro conventui
Facio kartam venditionis de hereditate mea propria quam habeo cum fratribus meis ex parte avulorum meorum in *Iaguinti*.

2. *Rexesta Fernando II*, doc. 1, 1158-05-23.
Tratado de paz entre Fernando II e Sancho III entre os nobres do reino de León nomeados figuran un Nuno Melendi, *fili*o Melendi Nuniz.

3. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 1, 1163-05-23.
Euua Pelaiz *una cum filio meo* Iohanne Nuniz vende ao abade de Oia unha herdade súa, unha que foi de seu irmao *Pelagio Caruon*, e o que ten en *Bretamir* de *Nuno Aluitiz*.

4. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 2, 1169-01-01.
Menendo Menendiz temendo a súa morte dita testamento doando o que ten en villa Ferrariu subtus monte Genestoso discurrente rivulo Tamugia.

5. *Rexesta Fernando II*, doc. 24, 1171-09-29.
Nunha doazón de Fernando II a don *Petro Martini priori sancti Marchi legionensi ordinis milicie Sancti Iacobis et fratribus vestris*.
Nas testemuñas un Nuno Menendiz.

6. *Rexesta Fernando II*, doc. 27, 1173-08. León.
Doazón de Fernando II ao mosteiro de Vega. Nas testemuñas un Nuno Menendiz.

7. *Rexesta Fernando II*, doc. 27, 1173-08. León.
Fernando II exime de tributos á casa de Pedro Dominguez en León. Nas testemuñas un Nuno Menendiz.

8. *Rexesta Fernando II*, doc. 32, 1175.
testemuña o documento un Nuno Menendiz.
9. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 3, 1175-06-30.
Nunus Suariz
Sobre herdade de Sentara(¿) et de Valladares
E menciona ao seu irmán, *Petro Burgueira*, e a súa irmá *Maria Suariz*.
10. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 6, 1184.
Petrus Petriz e súas irmás vende ao abade de Oia o que teñen de parte de avós e parentes en *Iaquinti*. Igualmente, doan o que teñen en *Mavia* e que lles vén de parte da súa tía *Marina Nuniz*. No escatocolo menciónase que as herdades que resoan na parte superior do documento foron da súa avulcula *Gontina Aluitiz*.
11. A.H.N., *Oia*, carp. 1795, nº 9, 1185-05-30.
Menendus Nuniz fai *testamentum* sobre a herdade que ten *in villa que vocitant Froganes*.
12. A.H.N. *Oia*, carp. 1795, nº 12, 1185-05-02.
Nunha renuncia de *Sancia Suariz* e seu marido *Mido Gonzalviz* sobre a herdade de *Valadares* e *Burgueira*. Aparece *Johannes Nuniz qui tunc dominabat illius terre*. Tamén testemuña un *Gundisalvus Suariz*.
13. A.H.N., *Oia*, carp. 1796, nº 11, 1201-04-11.
Doazón rexia ao mosteiro de Oia do reguengo de Saa in ecclesia Erizana.
Nos cargos confirmantes figuran os seguintes nomes: Gonzalvo Iohannis tenente Limiam; Nuno Nuni tenente Lemos; Fernando Petri Churruchao tenente Morgadanes; *Johanne Nuni tenente Taraes*.
14. A.H.N., *Oia*, carp. 1796, nº 9, séc. XIII.
Trátase dun pergamiño que contén dúas transaccións que afectan á localidade de Mavia. Na primeira delas, Martinus Noval vende a Petro B. de *Mavia* a herdade que ten en Mavia e especifica que se trata da metade da séptima parte que ten da súa tía *domna Euuu*. Na segunda F, Colachu vende a Petro Burgueira (que debe ser o contido que se agocha na B da primeira) a metade de canto ten en Mavia, e a metade do que tiñan aí Arias Nuniz e Maria Fernandiz.
15. A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 3, 1213-01-19?
Fernandus Fernandi fai cartam venditionis et testamentum ao mosteiro de Oia da “rotea de gandra que est super *Lama Mala*”. Nos cargos figuran Iohannis Gundisalvis tenebat Tebra; *Johannes Nuniz Tariaes. Tominio*. Abbatissa Sancia Savarigiz. Maiordomus in Tariaes Petrus Saniz. Pola división semella que Tominio é exercida por Johannes Nuniz, se ben é posible que se refira á abadesa.

16. A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 8, 1218.

Nun venda protagonizada por *Johannes Rabuzza*, que vende ao mosteiro de *Oia* herdade que ten no termo de *Cividaus*. Como testemuña figura *Johanne Nuniz tenente terram*.

17. A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 16, 1225-04.

Petrus Albo, frater *Petrus Iohannis*, Menendus *Iohannis*, Marina *Iohannis* fillos de *Iohanne Minio* de *Burgueira Vela*, venden a herdade de *Aseira*. Nos cargos menciónase que o documento se redactou cando *tenebat Johannes Nuniz ipsam terram*, sendo “suo maiordomo *Petro Martini* de *Goiam*”.

18. A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 17, 1225-08.

Testamento de *Rodericus Roderici* que manda herdades súas ao mosteiro, entre elas o seu quión da igrexa de *Santa Mariña do Rosal* e a parte que ten de súa nai e de irmás *Maria Roderici* e *Sancie Roderici*. Tamén o que ten na ermida de *Sancti Iuliani* doa e ofrece polo remedio da súa alma e a dos seus parentes e irmás. Un casal en *Gomariz* e outro en *Sindian* que foi de *Petri Papax*. Entre os confirmantes figuran *domnus Johannes Nuniz* e *Petrus Iohannis*, que pensamos son pai e fillo.

19. A.H.N., *Oia*, carp. 1797, nº 18, 1225-11.

Fernandus Petri fillo de *Petro Iohannis cognomento Facame* e monxes de *Fenalis* (Fiaes) do et concedo parte da herdade que ten en *Lama Mala* de parte de súa nai ao mosteiro de *Oia* “ad officinam zapatarie” por remedio da súa alma e a dos seus familiares. Aquí xa se di que *Tariaes tenebat domnus Petrus Iohannes*; iudex *Ramirus Menendi*; Maiordomus *Martinus Suariz Raton*.

20. A.H.N., *Oia*, carp. 1798, nº 5, 1229-06.

Testamento de *Johannes Nuniz*. Primeiro manda que o seu corpo sexa soterrado en *Santa María de Oia*, e dóalle a este mosteiro o que ten en *Pintan*, o quión de *Vinoo*, o casal de *Pandion* que cambiara con *Barrantes*; menciona que ten un fillo; e manda tamén o casal de *Magoeyro*, que comprara a *Fernan Can* (a identificar co homónimo de *Armenteira?*), un casal en *Martin*, un casal en *Lordelo*, e catro partes da igrexa de *Chamoës* e o quión da igrexa do *Rosal*.

2. O apelido de Martin Codax

Nesta breve reflexión non imos reproducir toda a literatura que se verteu sobre o xograr considerado natural da zona de Vigo, xa que contamos con suficientes achegas ao respecto (como exemplos, Oliveira, 1988: 736-737; Fernández Guiadanes et alii, 1998; Gutiérrez García, 2008). Os diferentes datos que se empregaron ata hoxe falan da súa relación coa corte de Fernando III e, en función da súa coloca-

ción, unha actividade poético-musical situada a mediados do século XIII ou no seu terceiro cuarto.

A ollada máis novidosa veu da man de Gutiérrez García (2008), onde o autor relaciona o apelido co topónimo *Codais/Quodaix* (hoxe Cos, no concello de Abegondo), situado na área de influencia do mosteiro de Sobrado dos Monxes, en terra de Nendos. O autor concluía que debían contemplarse dúas posibilidades: a) o xograr era natural de Cos, de onde tomaría o apelido; ou b) foille transmitido pola súa familia, que proviña de dita localidade septentrional.

O estudo de Gutiérrez García derruba algunha das vellas tentacións establecidas pola tradición, sobre todo a de facer do santuario cantado o berce de nacemento do xograr. A segunda das tentacións é, ao noso entender, menos crítica, xa que a teoría da espacialización amosa que a aristocracia procuraba, ao asentarse, facelo ao redor de igrexas e santuarios relacionados coas estratexias de expansión da parentela. Estamos convencidos de que as cantigas de santuario da nosa lírica manteñen unha vinculación xenética con esta teoría. Falamos dun aspecto que non conta aínda cun estudo rigoroso, á luz dos avances da historiografía e da diplomática. Por iso, matizamos as críticas ao enfoque biografista, xa que consideramos que é necesario, mais sempre e cando as probas documentais permitan apoiar o perfil que se bosquexa, e que este perfil non contradiga de forma aparente as anécdotas contidas na produción poética dalgún autor en cuestión.

Por iso, quizais pequemos de racionalistas, mesmo de positivistas, un termo que foi lanzado ás redes do esquecemento, cando non do menosprezo metodolóxico. Só afondadas pesquisas na documentación medieval galega aínda pendente de editar, e relecturas tranquilas da que xa está editada, permitirán o establecemento de novas hipóteses de traballo. Neste sentido, cando se traballa coa documentación medieval sempre temos, os investigadores, a tentación de ver, debaixo da aparente homografía presenzas que poden ser unicamente unha viva expresión do desexo do investigador. Por exemplo, de sermos entusiastas poderíamos pensar que o *Martim Codêas* que mora no lugar de *Gogim*, freguesia de *Sabadim* (*Valdevez*, doc. 94 [1290] Sentenzas do rei Don Denis) pode ser o noso xograr. A dificultade que impón a súa presenza en Portugal podería explicarse de forma sinxela, do mesmo modo que a presenza dunha grafía que quere esquivar os trazos que a tradición estableceu como definatorio para o noso xograr: *Codax*.

Non obstante, ás veces, a documentación regala posibilidades reais e que, neste caso, esquivan a forma establecida de forma tradicional, polo que nos interrogamos, tendo en conta o referente que imos achegar, se non será preferible mudala. Así,

nas pesquisas que realizamos sobre os pergameos do mosteiro de Oia atopamos un *Fernan Codaz*, en tanto que é identificado como antigo propietario dunha terceira parte dunha herdade (viña e chousa) na venda que realiza dona Orraca (doc. 2.1.1.), que debe ser propietaria (ignoramos se por compra ou por parentesco), sinalando a vendedora que a herdade está en Sandian, localidade situada no concello pontevedrés de O Rosal. No segundo dos documentos a protagonista é Maria Perez, filla de don Pedro de Marzan, que vende en 1278 a viña de Sandián que chaman do Peso e que fora de Fernan Codaz (doc. 2.1.2.). Nos dous documentos alúdese á memoria do propietario, o que dá a entender que, posiblemente, Fernan Codaz xa faleceu. A feliz coincidencia do patronímico permítenos pensar que este Fernan Codaz era, se non irmán, cando menos parente do noso xograr. A área localízase no sur de Galicia, en sintonía cos escasos datos coñecidos ata o momento de *Martin Codaz* e en relación co propio *Johan Nuniz Camanez*. Considerando a posesión das viñas vendidas, a seguinte pesquisa documental que afrontaremos tentará remontarse ao primeiro propietario destas viñas, para determinar se é posible atopar nos seus propietarios algunha relación de parentesco que alumee un pouco mellor a identidade deste Fernan Codaz e, mesmo, se é posible albiscar unha vinculación co trovador que señoreu a terra de Taras. A presenza deste patronímico no sur de Galicia semella contradicir a hipótese asentada por Gutiérrez García se ben, claro está, nunca se pode descartar que unha familia de nome *Codaz* se desprazase do norte coruñés ao sur. E, aproveitando estas liñas finais, reivindicamos a edición da documentación da catedral de Tui, convencidos como estamos que pode agochar datos sobre varios dos trovadores do sur de Galicia: Johan Nuniz Camanez, Johan Soarez Somesso, Martin Codaz, Nuno Perez Sandeu (o seu probable irmán, Pero Perez Sandeu, figura na documentación de Oia) e outros.

2.1. Rexesta documental

1.A.H.N., *Oia*, carp. 1804, doc. 19, 1275-01-26.

Dona Orraca, muller de *Domingos abbade*, por si e pola súa filla, venden por *XXVI solidos alfonsiis* o quinión da herdade, vina e chousa de Sandian e a terceira parte que foi de *Fernan Codaz*. Os compradores son Johan Martin e súa muller Marina Pelaez.

2.A.H.N., *Oia*, carp. 1806, doc. 11, 1278-out.-5.

Maria Perez, morador da Garda, filla que foi de don Pedro de Marzam, vende a don Lourenzo, abade de Oia, a viña de Sandian que chaman do Peso, “a qual vina ffoy de *Ffernán Codaz*”.

Bibliografía

- Aguiar, A. - L. Krus (coord.) / F. Melo - J. L. Fontes (transcr.) (2000), *Valdevez Medieval. Documentos I. 950-1299*, Arcos de Valdevez: Cámara Municipal de Arcos de Valdevez.
- A.H.N. CLERO, *Santa María de Oia*, carpetas 1786-1787, 1794-1819.
- A.H.N. CLERO, *Santa María de Melón*, carpetas 1442, 1444, 1450, 1453, 1457, 1458.
- Cambón Suárez, S. (1957), *El monasterio de Santa María de Melón (siglos XII-XIII)*, Tese de doutoramento (inérita), Santiago de Compostela: Facultade de Filosofía da Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Guadanes, A. *et alii* (1998), *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- González, J. (1943), *Regesta de Fernando II*, Madrid: CSIC (= *Rexesta Fernando II*).
- González Balash, M^a T. (1987), *El Tumbo B de la Catedral de Santiago. Edición y Estudio*, Tese de doutoramento, Granada: Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad de Granada, [accesible en: <http://hdl.handle.net/10481/5977>].
- Gutiérrez García, S. (2008), «Sobre a posible orixe toponímica do apelido Codax», in M. Brea - F. Fernández Rei - X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 493-501.
- Monteagudo, H. (2008), *Letras primeiras. O Foral de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Monteagudo, H. (2014), *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trobador Johan Soayrez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*, Noia: Toxosoutos.
- Oliveira, A. Resende de (1988), «Do Cancioneiro da Ajuda ao 'Livro das Cantigas' do Conde D. Pedro. Análise do acréscimo à sección das cantigas de amigo de ω», *Revista de História das Ideias* 10, pp. 691-751.
- Romaní Martínez, M. (1989), *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). 1025-1310*, Santiago de Compostela: Tórculo Edicións, 2. vols.
- Ron Fernández, X. (2005), «Carolina Michaélis e os trobadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaelis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Souto Cabo, J. A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Nitérois: Universidade Federal Fluminense.

La música en la épica oral: una cuestión genérica

ANTONI ROSSELL

Universidad Autónoma de Barcelona

En el año 2009 salía a la luz la traducción de una novela occitana medieval, pretendidamente erótica, con un documentado y sabio prólogo de la profesora Mercedes Brea (Rossell 2009). En este *roman* occitano encontramos una importante inserción lírica que da sentido al largo proceso de la seducción de la protagonista, Flamenca, a partir del poema *Ges non puesc en bon vers faillir* (BdT 356,4) de Peire Rogier. Solo un público de *entendedors* habría podido descifrar el origen de estos versos, pero lo que nos llama la atención es que no es la única inserción para *entendedors* en este *roman*, se trata de una cita intertextual a la canción de gesta francesa, el *Pèlerinage de Charlemagne*, en los versos 804 a 811 de la novela occitana, en un contexto que apunta al marcado tono sexual tanto del *roman* occitano, como del famoso *gap* de Olivier en la citada canción épica (Rossell 2001). En el año anterior, 2008, había aparecido un artículo de la profesora Mercedes Brea sobre los géneros líricos gallego-portugueses¹, en el que trataba las *cantigas de amigo* y las *cantigas de amor*, géneros ambos que eran cantados. En la lírica gallego-portuguesa el elemento musical es inherente al texto, aunque solo hayamos conservado una parte muy escasa de canciones con notación musical. El repertorio musical medieval gallego ha pasado por diferentes avatares. Dejando de lado el *Codex Calixtino* y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, tenemos seis *cantigas de amigo* del trovador Martin Codax conservadas en el desapa-

1 Brea (2008-2009).

recido y reencontrado *Pergamino Vindel*, y siete —polémicas en cuanto a su edición y transcripción musical— *cantigas de amor* de Dom Dinis conservadas en el *Pergamino Sharrer*. Además de algunos *contrafacta* (Rossell 2003) es posible interpretar musicalmente una *cantiga de escarnho e mal dizer*, *Sedia-xi Don Belpelbo en ña sa maison*, de Afonso Lopez de Baian, y que podemos interpretar como de género cercano al épico, por la métrica del texto en tiradas épicas, y las letras “AOI” que encontramos al final de las estrofas y que nos recuerdan la célebre canción de gesta francesa *La Chanson de Roland* en el manuscrito de Oxford. Y es a partir del género literario épico desde donde voy a tratar la incidencia e importancia de la música en la definición del género literario. En una publicación de Antonio García Berrio, Catedrático de Universidad de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Complutense de Madrid, podemos leer la siguiente afirmación:

La cuestión de los géneros literarios no me parece que hoy por hoy sea, en sí misma, lo que se suele llamar una cuestión palpitante; y ni siquiera creo que lo sea actualmente ya dentro del grupo de problemas más acuciantes o atractivos de la Teoría de la Literatura. La principal razón de ello, en el fondo, radica en que se trata de una cuestión técnica largamente resuelta ya por nuestros antecesores en sus cuestiones básicas y fundamentales, es decir en aquellas que, entre otras cosas, aparecen como resolubles. Así pues, cuando se la quiere resucitar actualmente como problema y cuestión abierta y polémica, se hace de una forma inconscientemente artificial. (García Berrio 1994:31)

En primer lugar, de manera consciente y atendiendo a la naturalidad del género en su dimensión oral, creo que es oportuno abordar una reflexión sobre el género épico a partir de la música intentando demostrar que la definición del género literario, en este caso el género épico, no es una cuestión baladí. Y aunque algunos sectores de la Teoría de la Literatura no consideren ésta una cuestión abierta, para todos aquellos que nos dedicamos a la épica, continúa siendo esencial reflexionar sobre la naturaleza de este género tan internacionalmente reconocido como dispar en temas y formas, de tal modo que, cuando vamos más allá de la definición aristotélica y atendemos a los cantos épicos orales actuales o antiguos de distintas tradiciones, no podemos por menos que preguntarnos qué tienen en común todas estas obras de temas y formas tan diferentes entre ellas, es decir, qué es lo que genéricamente las une.

Somos conscientes de que en el género épico englobamos obras tan dispares como el *Cantar de Mio Çid* (tradición románica), el *Ramayana* (tradición india), la *Eneida* (tradición latina), el *Héroe de la trenza negra* (tradición rusa), la epopeya de *Ge-Sar* (tradición tibetana), los *mvvet* (tradición africana extendida por una amplia

zona de Camerún, Gabón, Guinea Ecuatorial, norte de la República del Congo y occidental de la República Centroafricana), los *pansori* (tradición coreana), el *Kalevala* (tradición finlandesa), los *rimur* (tradición islandesa), ... y un largo e interminable etcétera.

Adjudicar a tan innumerable lista de obras un epígrafe genérico “épico” conlleva no pocos problemas, sobre todo la inevitable tentación de intentar compararlos con los modelos canónicos homéricos y de tradición clásica. Parece, no obstante, que la primera peculiaridad que se atribuye a estos repertorios es la transmisión oral. Desde la epopeya clásica homérica, las canciones de gesta medievales como la *Chanson de Guillaume*, o el texto anglo-sajón del *Beowulf*, hasta los textos épicos de culturas no europeas como el *Ramayana* o el *Mahabharata* que aún se difunden oralmente en la actualidad, solo por citar las más conocidas, cuentan —en mayor o menor grado— con una dimensión oral.

Si nos referimos a textos orales, épicos en este caso, es necesario atender a su naturaleza:

Selon l'opinion la plus répandue chez les ethnologues, le trait constant et peut-être universellement définitoire de la poésie orale, est la récurrence de divers éléments textuels: “formules”, certes mais, plus généralement, toute espèce de répétition ou de parallélisme. Aucun de ces procédés n'est le propre exclusif de la poésie orale: Jakobson voyait en eux le fondement de tout langage poétique. Il m'empêche qu'un lien étroit, et sans aucun doute fonctionnel, les attache à l'exercice de la voix. Mais au niveau profond où se constituent les propriétés de la parole vive (par opposition à l'écriture), c'est toute narration qui spontanément est répétitive. (Zumthor 1983:119)

El texto oral, y el épico en nuestro caso, participa según Zumthor de la emisión de la voz en una representación o espectáculo, lo que en antropología francesa se designa como *profération*, la expresión en voz alta, a menudo vehementemente. Ello conlleva una relación directa con el aspecto dramático. La oralidad, además de los aspectos estrictamente literarios, es un sistema lingüístico y musical que cohesiona texto y música para asegurar su transmisión y recepción (Finnegan 1977:130-135). Este sistema se sustenta, según la opinión tradicional, en la recurrencia de elementos textuales. Pero no es únicamente un material lírico (texto-música), sino una interacción en la que, además, intervienen la gestualidad, la tímbrica vocal, la representación escénica, y, sobre todo, el público. Todos estos elementos requieren un análisis interdisciplinario e interdependiente, y ninguno de ellos es hegemónico. Si en la actualidad el que goza de mayor importancia es el textual, se debe, o bien porque los demás factores han

perdido prestigio, o bien porque lo que de ellos se ha conservado es insuficiente para ser descifrado, por la falta de elementos de análisis y/o comparación para analizarlos en profundidad, o, quizá, por falta de perspectiva epistemológica de los estudiosos contemporáneos. Desde una concepción más antropológica que filológica, oralidad es sinónimo de música y de memoria, en cuanto que su existencia se justifica como un modo de difusión, transmisión y conservación eficiente de la información en comunidades en las que la escritura no es el vehículo único o exclusivo de comunicación. Las definiciones tradicionales sobre épica acostumbran a utilizar el contenido literario como elemento predominante. Para Jean Marcel Paquette:

L'épopée est le récit d'une action héroïco-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et de la fiction; elle est composée d'un tryptique où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle; ce dernier niveau fait apparaître la figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité singulière du héros titulaire. (Paquette 1987: 25).

Por este contenido heroico, global, social y de naturaleza esencial podríamos definir otras manifestaciones orales como épicas, por ejemplo el fútbol. Así, el aspecto global estaría representado por esta actividad como deporte emblemático de la sociedad contemporánea, no solo de occidente sino de todo el mundo; la social como manifestación, acción y participación de individuos y colectivos que participan de unos objetivos e ideales, y esencial por la asunción de gran parte de los espectadores y aficionados de un aspecto identitario que comporta una ritualización de las relaciones sociales y que condiciona su conducta de tal modo que comporta acciones festivas, violentas y/o emocionales. El discurso del fútbol comporta una exégesis épica que ya ha sido tratada en numerosos trabajos (Labrador Méndez 2007; Barthes 1999: 112-124; Verdú 1980). A partir de un planteamiento estrictamente literario, lo épico no está en una obra literaria, sino en el discurso.

Desde esa perspectiva estrictamente literaria lo verdaderamente “épico” ha quedado desvirtuado de su verdadera naturaleza oral, y es esa pérdida lo que lleva a la confusión, a la indeterminación. No podemos negar, no obstante, un grado de semejanza de contenido entre obras designadas como “épicas”, y ahí tenemos que echar mano de la consciencia arqueológica de ciertos autores. Una de las opiniones sobre la oralidad en la épica homérica es que el autor o autores dotaron a la *Ilíada*, sobre todo pero también a la *Odisea*, de un marchamo arcaico-oral (grupos fraseológicos, paralelismo, hipérbole...) para prestigiar su obra (Pòrtulas 2008).

Decíamos más arriba que oralidad, desde una perspectiva más antropológica que filológica, es sinónimo de música. A partir de este planteamiento podríamos argumentar unos grados de oralidad en función de la conexión de la obra épica con su difusión cantada. Evidentemente no tendrá el mismo grado de oralidad el *Kalevala* que recogió Elias Lönnrot en el siglo XIX que la *Eneida* de Virgilio, aunque contamos con testimonios concluyentes de que en la Edad Media se cantaron algunos de sus versos (Combarieu 1898; Liuzzi 1932). A pesar de la distancia cronológica, la epopeya finlandesa estaba y continúa estando más conectada al medio oral (texto y música) que la epopeya virgiliana. Este grado de oralidad podríamos plantearlo también entre dos obras tan próximas como con diferentes grados de oralidad, por un lado la *Chanson de Roland* (*ChdR*), y por el otro el *Cantar de mio Çid* (*CdMÇ*). Ambas de una extensión parecida (c. 4.000 vv. la *ChdR*, y c. 3.700 vv. el *CdMÇ*). El anisosilabismo, y la variabilidad métrica del segundo, y una regularidad no solo métrica, sino argumental del primero los diferencian sustancialmente y convierten a la canción de gesta francesa en una obra más literaria que oral. No podemos afirmar que ni una ni otra fueran compuestas oralmente ni tampoco por escrito, sino que los textos conservados denotan unas trazas formales que, gracias en parte al aspecto métrico/musical, sabemos o deducimos que son orales. Se trata en realidad de un discurso que conlleva un planteamiento teórico previo. La oralidad es una de las puntas de lanza de la *New Philology* (Fleischman 1990) en la que se pondera la pervivencia de trazas lingüísticas de un lenguaje hablado en los textos vernáculos de los textos medievales (Jacob & Kabatek 2001). No obstante, en cuanto aplicamos el parámetro « oral » desde la *New Philology*, echamos en falta la consideración musical como elemento esencial de la oralidad, en concreto el elemento melódico, sin el que no se entiende la aparición en los textos de ciertos elementos que podemos analizar a partir de la lingüística pragmática (Rossell 2006) como partes de un sistema lingüístico-oral fundamentado en la memoria, y que se materializa en la ubicación de elementos textuales y melódicos cuya función es favorecer los sistemas cognitivos humanos de aprendizaje, memorización y reproducción de la información. De todos ellos podemos citar, por ejemplo, lo que Greimas denominó como *coupling*, y que nosotros planteamos tanto lingüísticamente como melódicamente. (Rossell 2008).

Como apuntábamos, la definición usual de género épico se efectúa a partir del contenido literario, y así lo encontramos desde Aristóteles a la Edad Media, y hasta nuestros días. El teórico musical medieval Johannes de Grocheo (c. 1255-c. 1320) definía el género épico como:

Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicut vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. (Johannes de Grocheo -Wolf 1901)

La diferencia entre el objetivo de definición genérica en nuestro ámbito contemporáneo y en el medieval, es que nosotros nos vemos obligados a confeccionar una definición universal que atiende tanto a repertorios contemporáneos como antiguos, mientras que tanto los teóricos medievales como los de tradición clásica, cuentan con una perspectiva mucho menor. Esto les permite obviar la cuestión formal para fijarse exclusivamente en el contenido. La característica de los repertorios épicos orales contemporáneos, es que en la mayoría de los casos el registro oral precede al escrito. Es el registro oral el que asegura y garantiza tanto la conservación como la difusión del género épico y, al mismo tiempo, la oralidad es lo que garantiza la autenticidad y el prestigio de la obra y no al contrario, como sucede en nuestra sociedad alfabetizada. (Bouza 2001 y 2004). La cuestión es haber aplicado un parámetro genérico a un texto que en el momento de su creación no existía o era ajeno a la mente de su creador/organizador. A menudo nos sorprendemos por encontrar en un texto denominado como épico, pasajes líricos, tanto en su argumento como en su forma (*Kalevala*). Las semejanzas formales y estructurales del lenguaje de ciertas obras literarias nos permiten hipotetizar la pertenencia o no a un género, no obstante, plantearlo sin una reflexión epistemológica previa nos podría hacer caer en incongruencias tales como decir que las vidas de santos medievales son textos épicos, cuando tenemos muy claro que uno y otro repertorio cuenta con diferencias sustanciales. No obstante, es cierto que los protagonistas de las vidas de santos se mueven en un ambiente heroico, y no es ésta la única semejanza, pues en su forma tienen en común aspectos métricos y, por tanto, musicales, que es uno de los argumentos que nos llevan a hipotetizar (Rossell 2004) junto con Monteverdi (1959) Gérold (1932), Chailley (1948), que la música de la canción de gesta era de tipo salmódico.

El peligro de las definiciones tradicionales de épica a partir del contenido es la permeabilidad con que géneros y obras se amalgaman entre sí, y como la tradición literaria antigua percibe esas obras bajo un mismo epígrafe genérico, cuando nosotros—desde nuestra perspectiva moderna— las diferenciamos. En la literatura francesa medieval contamos con un ejemplo paradigmático de descripción de varias obras pertenecientes a géneros distintos según la opinión moderna, pero pertenecientes a una misma *matière* según Jean Bodel (1165? - 1210) en la *Chanson de Saisnes*, un poema

épico del último tercio del siglo S. XII. El autor medieval distribuye los materiales literarios de su época del modo siguiente:

Ne sont que trois matieres a nul home antandant:
De France et de Bretagne et de Rome la Grant;
Et de ces trois matieres n'i a nule semblant.
Li contes de Bretagne son si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san aprenant.
Cil de France sont voir chascun jor apparant.
(Brasseur, ed., 1989: 2, vv. 8-11)

Para un lector moderno está claro que la clasificación no es genérica, pues estas materias comprenden tanto el ámbito novelesco del *roman*, como el de la épica, así como el de formas narrativas breves como el *lai*, y el autor nos habla de *matières*, es decir de “contenidos”, por tanto el autor medieval distingue entre un registro genérico y el de contenido. Si aplicamos el principio genérico a partir del contenido de los textos estaríamos incurriendo en una incongruencia, según la perspectiva medieval. Zumthor (1991) pretendía situar la épica románica en un contexto oral, y describir una serie de rasgos formularios que se pudieran relacionar con otros repertorios épicos orales, es decir, tenía la pretensión de situar la épica románica en el ámbito de los universales. También Menéndez Pidal defendía —a pesar de ser consciente de las diferencias— una posible relación entre la épica románica y la turco-eslava a partir de los universales «A pesar de estas diferencias, el género oriental y el occidental están conformes en las más esenciales características de su oralidad.» (Menéndez Pidal 1965-1966).

Estos universales (Revel 1993) son, en realidad, los que justifican el método comparativo. Jeff Opland (1980), por ejemplo, proponía una posible comparación entre una épica contemporánea, la Bantú en Sur-África, con la épica medieval a partir de cuestiones y paralelismos sociales, culturales y socioeconómicas. La oralidad referida a la épica (y aquí volvemos al ámbito musical) hay que entenderla no solo como fruto de un proceso de creación de la obra, sino de la transmisión, o en su caso, de una construcción formal para su correcta transmisión, que se caracteriza por algo más que por una línea de recitación en voz alta, es decir la música. Hult se preguntaba cómo debe leerse un texto oral oponiéndose a otros estudiosos como Guette, Rychner, Jauss o Zumthor, que intentaron «lire, interpreter et comprendre» el texto medieval, mientras que Hult persigue un ideal filológico:

Or le vrai problème se pose non pas simplement au niveau des codes qui permettent de déchiffrer un certain sens qu'il soit littéral ou figuré—, mais plus radicalement au niveau même du moyen de communication et de sa relation avec le contenu de l'oeuvre (Hult 1982:156).

La respuesta al dilema entre “oralidad” y “escritura” nos la proporciona la función, pues ésta ha variado con el tiempo, imponiendo la escrita la suya propia, poniendo de manifiesto los elementos de mediación impersonal: silencio, inmovilidad e invariabilidad. Hult diferencia las funciones y el carácter del texto moderno y medieval en función del tema de la “alteridad” que ya Zumthor (1980) había tratado anteriormente «Toujours est-il que pour les textes modernes l'illusion d'une communication éventuelle reste, tandis que le défi lancé par le texte médiéval nous force à considérer le caractère de son alterité» (Hult 1982:158).

Y, si esta función es la de comunicar y transmitir, y la música ha sido su vehículo, ¿no tendríamos que preguntarnos si el texto oral no es sino un texto cantado? ¿En qué varía un texto épico el hecho de tener o no consciencia oral-musical de su origen? A este respecto podemos citar el caso de la edición de los manuscritos de Lönnrot en la transcripción de las versiones orales del *Kalevala*. Lönnrot, en sus cuadernos manuscritos en los que anotaba los repertorios orales que recogía en sus viajes, presenta el texto del *Kalevala* en versos cortos. Más tarde, cuando Lönnrot publica el texto completo, edita los textos de manera diferente a como se conservan en sus cuadernos manuscritos. La edición presenta los versos a la manera tradicional, es decir, un verso dividido en dos hemistiquios: lo que antes eran en realidad dos versos, ahora es uno solo. En la transcripción de la versión oral consideraba lo que en la edición corresponde a un hemistiquio como un verso autónomo, ya que sabemos que ese primer verso, hemistiquio después, contaba con una melodía diferente a la de los otros versos/hemistiquios, y, por tanto, lo transcribía como un verso autónomo y así lo recogió en su cuaderno². La razón del cambio no es otra que la pérdida del registro oral. Este modo de editar el texto supondría una actitud literaria, frente a la oral de los cuadernos de viaje, y todo ello un ejemplo más en la apreciación melódica de la canción de gesta oral. El intérprete piensa en unidades melódicas y no en estructuras métricas, aunque una sea la consecuencia de la otra, y así lo transmite. El criterio melódico impera en la construcción del hemistiquio como verso, mientras que éste se pierde cuando no

2 Debo agradecer aquí a la musicóloga Anneli Asplund que en el mes de Agosto del año 1993 me facilitó la visita y consulta de los manuscritos de Lönnrot en la Academia Nacional de Estudios Finlandeses, además de una serie de informaciones musicológicas y literarias de inestimable valor.

prevalece el criterio oral sino el filológico o literario. El intérprete no tiene conciencia de cesura sino de unidad melódica, mientras que el filólogo, cuando ya no oye la melodía, literaturiza el texto a partir de los esquemas filológicos tradicionales.

Llegados a este punto es necesaria una visión más antropológica que filológica. Para ello recurriremos a la obra de Christiane Seydou (1982 y 1983) y su definición de épica a partir del repertorio épico africano en la que considera que la música es consustancial al género épico:

La musique est, d'évidence, le premier élément essentiel commun à toutes les épopées africaines de ces régions (malinké, soninké, bambara, peule, à l'Ouest, mvét gabonais ou camerounais, à l'Est) ; c'est d'ailleurs souvent l'instrument de musique qui donne son nom au genre : hoddu (luth à trois ou quatre cordes) pour l'épopée peule, mvét (harpe-luth) pour l'épopée de l'Est. (Seydou 1983:43)

Seydou —a partir del repertorio africano— establece tres elementos que definen el género épico «- l'association de la parole et d'un instrument de musique spécifique ; la transgression comme ressort de l'action ; la fonction de cette production culturelle.» (Seydou 1983:43)

Car l'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois sémantique et pragmatique: celle de symboliser une identité et celle d'appeler à vivre cette identité au sein de la communauté qu'elle définit. (Seydou 1982:86)

Y considera que la música en la epopeya peule no es un simple acompañamiento de la palabra, sino la fuente de la palabra. Es importante destacar la simbiosis del instrumento con el género épico:

Chez les Boulou, les Fang et les Béti du Cameroun, du Gabon et de la Guinée équatoriale, le terme de mvét désigne tout à la fois un instrument de musique —longue harpe cithare à quatre cordes— et un ensemble de genres littéraires (lyrique, romanesque et épique) qu'accompagne cet instrument, mais dont l'épopée est considérée comme le plus représentatif et méritant pleinement le nom de mvét. (Christiane Seydou, 1988:8)

Esta identificación entre género épico e instrumento también lo encontramos en otras culturas: en África en la épica de la *kora*, instrumento que designa también el repertorio centroafricano de los griots mandinga (Hale, 1999) y que se utiliza también para acompañar los repertorios épicos de otras culturas africanas; en Europa,

podríamos hablar del kantele para la epopeya finlandesa, el gusla para la épica de los Balcanes...

Y por último Mélanie Bourlet destaca un factor de contenido literario característico de los textos épicos, la hipérbole, y lo vincula estrechamente a la dimensión oral del género épico. La hipérbole se entiende a partir de la *performance* oral con una intención netamente identitaria: «...En Même temps, ce projet s'appuie sur les caractéristiques mêmes du genre épique: L'oralité du texte et sa propension à magnifier l'Histoire pour susciter un sentiment identitaire.» Bourlet (2005:218).

Para concluir recordemos que factores como “variabilidad sintagmática y paradigmática” en el texto se justifican por razones musicales (Monteverdi 1959: 136; Rossell 2004), las glosolalias (Helfer 1977) así como la estructura musical de la salmodia (Rossell 1992), son elementos comunes de épicas de diferentes culturas (Reichl 2000). Todo ello nos lleva a plantear una hipótesis en que todos estos elementos, a partir de la música, conforman unas características formales que nos permiten definir el género épico en función de unos elementos comunes en numerosos repertorios por su métrica, música y modo de transmisión a partir de la lingüística y la musicología, además de los argumentos tradicionales del contenido.

Bibliografía

- Arom, S. *et alii.* (1993), *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris: Inédit Sciences.
- Barthes, R. (1999), *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI [1ª ed. 1957].
- Baumgardt, U. - J. Derive (2005), *Paroles nomades: écrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris: Karthala.
- Blackburn, S. H. - P. J. Claus - J. B. Flueckiger - S. S. Wadley (eds.) (1989), *Oral epics in India*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Bourlet, M. (2005), «Entre écriture et oralité *Silaamaka e Pullooru* de Yero Dooroo Jallo», in U. Baumgardt - J. Derive, (2005), *Paroles nomades: écrits d'ethnolinguistique africaine. En hommage à Christiane Seydou*, Paris: Karthala, pp. 207-220.
- Bouza Álvarez, F. (2001), *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.
- Bouza Álvarez, F. (2004), *Communication. Knowledge, and memory in early modern Spain*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press Bristol-University Presses Marketing.
- Brea, M. (2008-2009), «El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa», *Estudios Románicos* 16-17, pp. 267-284.

- Brasseur, A. (ed.) (1989), *Jean Bodel. La Chanson des Saisnes*, Genève: Droz. 2 vols.
- Chailley, J. (1948), «Études musicales sur la chanson de geste et ses origines», *Revue de Musicologie* 30, pp. 1-27.
- Combarieu, J. (1898), *Fragments de l'Enéide en musique d'après un manuscrit inédit: fac-similés phototypiques précédés d'une introduction*, Paris: Alphonse Picard et fils.
- Dorson, R. M. (1972), *Folklore and Folklife*, Chicago: University of Chicago Press.
- Finnegan, R. (1977), *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleischman, S. (1990), «Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text», *Speculum* 65, pp. 19-37.
- Gennrich, F. (1923), *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste*, Halle: Max Niemeyer.
- García Berrio, A. (1994), «El debate de los géneros como cuestión sintomática de la Teoría literaria actual», in I. Paraíso (coord.), *Retos actuales de la Teoría Literaria*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Gérolde, Th. (1932), *La Musique au Moyen Age*, Paris: Champion.
- Hale, T. (1999), *Griots and Griottes*, Bloomington: Indiana University Press.
- Helffer, M. (1977), *Les chants dans l'époëe tibétaine de Ge-sar d'après le livre de la course de cheval*, Paris: Droz (Versión cantada de Blo-bzan bstan-'jin).
- Hult, D. F. (1982), «Vers la société de l'écriture. Le Roman de la Rose», *Poétique* 50, pp. 155-172.
- Jacob, D. - J. Kabatek (2001), «Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media ibero-románica», in D. Jacob-J. Kabatek (eds.), *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, VII-XVIII. Frankfurt am Main: Vervuert - Madrid: Iberoamericana.
- Labrador Méndez, G. (2007), «Cuando ataca Ronaldo ataca una manada. El discurso del fútbol en los *media* actuales como discurso épico (estructuras, formas y funciones comparadas)», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007). Consultable en <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/labrador>.
- Liuzzi, F. (1932), «Notazione musicale del sec. XI in un manoscritto del l'Enéide», *Studi medievali* 5, pp. 67-80
- Lord, A. B. (1991), *Epic singers and oral tradition*, Ithaca: Cornell University Press.
- Menéndez Pidal, R. (1965-1966), «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El "Mío Cid" y dos refundidores primitivos. Estado de la poesía oral», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 31, pp. 195-225.
- Oinas, F. (1972), «Folk Epik», in R. M. Dorson, *Folklore and Folklife*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 99-110.
- Monteverdi, A. (1959), *Technique littéraire des chansons de geste*, Paris: Belles Lettres, pp. 127-40.

- Opland, J. (1980), *Anglo-Saxon oral poetry. A Study of the Traditions*, Yale, New Haven and London: University Press,
- Paquette, J. M. (1987), *L'épopée. Typologie des Sources du Moyen Âge*, Turnhout: Brepols.
- Parry, M. (1930-1932), «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making», *Harvard Studies in Classical Philology* 41, pp. 73-148.
- Pòrtulas, J. (2008), *Introducció a la Iliada. Homer, entre la història i la llegenda*, Barcelona: Bernat Metge.
- Reichl, K. (ed.) (2000), *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Revel, N. (1993), «Pour une anthropologie globale», in S. Arom et alii, *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, Paris: Inédit Sciences, cap. 14, pp. 202-211.
- Rohloff, E. (1930), *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, col. Media Latinitas Musica 1, Leipzig: Gebrüder Reineke.
- Rossell, A. (1992), «Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane» in P. E. Bennett, A. E. Cobby, G. A. Runnalls (eds.), *Charlemagne in the Nord. Proceedings of the XII International Conference S. Rencesvals (XIIe Congrès de la Sociéete Rencesvals)* Edimburg: Grand and Cutler Limited, pp. 345-357.
- Rossell, A. (1997), «Epica contemporanea, la teatralità della voce», *Dramaturgia* 4, pp. 147-157
- Rossell, A. (2001), «Lengua, identidad y estrategias de poder en la Edad Media europea» in J. Gómez Montero (ed.), *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte*, Darmstad: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 75-108.
- Rossell, A. (2003), «Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese», in D. Billy, P. Canettieri, C. Pulsoni, A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 167-122.
- Rossell, A. (2004), *Poesia i Música a l'Edat Mitjana: La cançó èpica*, Barcelona: Edit. Dínsic.
- Rossell, A. (2006), «Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La "oralidad" un paradigma eficiente», in Fundación Joaquín Díaz, *La voz y la memoria: palabras y mensajes en la tradición hispánica, Simposio sobre patrimonio inmaterial*, Uruña(Valladolid): Centro Etnográfico de Documentación (Valladolid) Junta Castilla y León, pp. 36-65.
- Rossell, A. (2008), «Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: Música, memoria y lingüística», *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 14, pp. 1-14
- Rossell, A. (2009), *El roman de Flamenca* (Traducción), [prólogo de M. Brea], Guadalajara-México: Ed. El Arlequín.
- Seydou, C. (1982), «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 13, pp. 84-98.
- Seydou, C. (1983), «Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara», *L'Homme* 23, pp. 41-54.

- Seydou, C. (1988), «Épopée et identité : exemples africains», *Journal des africanistes* 58, pp. 7-22.
- Verdú, V. (1980), *El fútbol: mitos, ritos y símbolos*, Madrid: Alianza Editorial.
- Wolf, J. (ed.) (1901), «Die Musiklehre des Johannes de Grocheo», *Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft* 1, pp. 65-130.
- Zumthor, P. (1980), «Pour l'histoire ou ethnologie le langage de l'Autre», in P. Zumthor, *Parler du Moyen Age*, Paris: Editions de Minuit, pp. 35-36.
- Zumthor, P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil.
- Zumthor, P. et alii (1984), *Traditions épiques orales dans le monde*. (Mesa redonda de P. Zumthor, Ch. Seydou, J.M. Paquette, E. Kamizawa, L. Renzi, A. Galmés de Fuentes), in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès Int. Société Rencesvals*, Módena: Mucchi, vol. I, pp. 377-404.
- Zumthor, P. 1991, *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil.

Las *Memorias* de la Reina Margarita de Francia y el *Discours* del señor de Brantôme

JOAQUÍN RUBIO TOVAR

Universidad de Alcalá

No es imprescindible haber leído el *Discours sur la Reyne de France et de Navarre, Marguerite, fille unique maintenant restée et seule de noble maison de France* que escribió Pierre de Bourdeille (1540-1614), señor de Brantôme, para disfrutar de *Les Memoires de la Roine Marguerite* (ca. 1594, primera edición Paris, 1628), pero su lectura nos permitirá apreciar el alcance de la obra, y atender a complejidades que, de otro modo, se nos escaparían. Brantôme no fue el creador de un mundo literario nuevo y personal, ni un historiador sólido, pero fue un escritor notable, autor de biografías de enorme éxito en su época. Novelistas posteriores como Prosper Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*) o el gran Balzac (*Catherine de Médicis*) se sirvieron de las muchas noticias que suministraba.

De su obra nos interesa el *Discours*, que está incluido en su colección de biografías titulada *Dames illustres*. El texto se divide en tres partes. En la primera se describe la belleza de la reina, la segunda es una reflexión sobre la ley sálica y la institución monárquica, y la tercera es una evocación de la inteligencia y los intereses culturales de Margarita. El retrato físico de la reina era hiperbólico, como sucede en muchos de los que escribió Brantôme, un texto panegírico que deformaba la realidad. Tras referirse a «ses yeux si transparans et agréables» y a su bello rostro «fondé sur un corps de la plus belle, superbe et riche taille qui se puisse voir», concluye que «la prendra tousjours pour une déesse du ciel, plus que pour une princesse de la terre»¹. Para

1 Todas las citas provienen de Brantôme (1875, VIII: 22-85), (*loc. cit.*, p. 24).

destacar aún más su belleza, acude al testimonio de unos embajadores polacos y al de don Juan de Austria:

Il la contempla fort, l'admira, et puis l'exalta par dessus les beautés d'Espagne et d'Italie (deux regions pourtant qui en sont très fertiles), et dit ces mots en espagnol: «aunque tal hermosura de reyna sea más divina que humana, es más perder y damnar los hombres que salvarlos. (1875: 26)

Brantôme llega incluso a mencionar el testimonio de un lector de *Amadís de Gaula*, que le confesó:

Ah! si le sieur des Essars, qui, en ses livres d'*Amadis*, s'est tant efforcé et peiné à bien descrire et richement représenter au monde la belle Nicquée et sa gloire eust veu de son temps ceste belle reyne, il ne luy eust fallu emprunter tant de belles et riches parolles pour la despeindre et la monstrier si belle; mais il luy eust suffi à dire seulement que c'estoit la semblance et image de la reyne de Navarre². (1875: 29)

Ronsard escribió alguna composición poética celebrando la belleza de la reina (entre ellas uno de los poemas de *Sonnets pour Hélène*). El retrato culmina recordando la elegancia con la que vestía, tanto si lo hacía según la moda francesa o con telas españolas.

Terminada la descripción física, Brantôme señala que es necesario hablar de «sa belle âme, qui est si bien logée en si beau corps» (1875:40). La reina hablaba latín con fluidez, según revelaba el obispo de Cracovia, y era tal su dominio de la elocuencia, que «ils l'appellent une seconde Minerve ou déesse d'éloquence» (1875:41). Su curiosidad como lectora era insaciable y escribía con gusto: «Elle est fort curieuse de recouvrer tous les beaux livres nouveaux qui se composent, tant en lettres saintes qu'humaines (...) Elle – mesme compose fort, tant en prose qu'en verse» (1875:81). Sus méritos eran tales que merecería gobernar un imperio (1875:43/4). El retrato de esta «segunda Minerva o diosa de la elocuencia» recuerda al ideal de perfección de una princesa del Renacimiento, refinada y cultivada a la manera de los modelos femeninos presentados en *El Cortesano* de Castiglione³.

2 La bella Niquea y su gloria pertenecen al séptimo, octavo y noveno libros de *Amadís*. Nicolás de Herberay, señor des Essars, tradujo hasta el octavo libro. “Gloria de Niquea” era una expresión proverbial muy conocida en Francia y España y todavía la usaba Madame de Sevigné. Es el título de una comedia del conde de Villamediana.

3 «Quiero que esta dama tenga noticia de letras, de música, de pinturas y sepa danzar bien». El *Manífico* llega a decir que no sería malo que las mujeres gobernarán las ciudades e hicieran las leyes.

La obra de Brantôme empieza y acaba recordando los poderes de *Fortuna*, esa extraña fuerza, presente en la vida de todas las personas, que actúa de manera imprevisible, y que ha tomado cuerpo en alegorías e imágenes de todo tipo, hasta convertirse en personaje de diálogos y argumento de obras filosóficas. La reflexión sobre *Fortuna* fue continua desde la Antigüedad e interesó a autores que Margarita pudo leer, desde Virgilio y Boecio al *Roman de la Rose*, y desde hasta Dante y Petrarca hasta Maquiavelo. Brantôme sostiene que *Fortuna* sentía celos de que *Naturaleza* hubiese adornado con tantas virtudes a la reina. Margarita comienza sus *Memorias* con esta oposición y mencionará muy a menudo a la “envidiosa fortuna”, que torcerá el rumbo de su vida⁴.

Los memorialistas señalan una y otra vez que la vida es inestable: sucesión rápida de hechos, reveses de la suerte, hechos inesperados, viajes repentinos, de ahí que *Fortuna* sea permanentemente invocada como causante de estos vaivenes. Margarita menciona varias veces esta poderosa fuerza que modifica la suerte o la desgracia de las personas, que parece actuar siempre en su contra. *Fortuna* es envidiosa y traidora, y le vuelve el semblante, le tiene preparadas desdichas e impide una vida feliz y plena. Debe recordarse, sin embargo, que los memorialistas católicos muestran su confianza en Dios y en la idea de que sus acciones influían en sus destinos y si mencionaban a *Fortuna*, como hace a menudo Margarita era, entre otras razones, para desplazar la pregunta por la lógica divina⁵. La existencia está regida para ellos por leyes ciertas, pero imprevisibles. Dante menciona *Fortuna*, por boca de Virgilio, en el séptimo círculo del Infierno y considera que ella tiene su propia esfera de acción asignada por Dios y distinta de otras inteligencias. La Fortuna es *ministra e duce*:

Castiglione (1994: 356). Todo el libro tercero está consagrado a las cortesanas y, sin duda, influyó a la reina. En esta tercera parte se enumera una larga serie de heroínas de la historia griega y romana.

4 El *Discours* de Brantôme termina con un cuarteto en el que el autor vuelve a oponer Fortuna y Naturaleza: «Jamais rien de beau Nature n'a peu faire / Que ceste grand' Princesse, unique de la France. / Et Fortune la veut totalement deffaire! / Voylà comme le mal avec le bien balance» (Viennot 1999: 316).

5 Cabrera de Córdoba (1948: 144), «Del uso destes nombres: fortuna, hado, caso, suerte»: «Fortuna, vocablo es que en la escritura le ay solamente en el capítulo sesenta y tres de Esaias (...) Pero es notable entre los antiguos para sinificar la mudança de las cosas desta vida en los hombres en bien o en mal, (...) Los romanos parece que reconocían los bienes mas de la fortuna, pues le edificaron más templos que a los otros dioses, sentían dellas con superior sinificación.». En rigor, señala Montero Díaz, «lo que aquí se plantea es la oposición entre fatalismo histórico y providencialismo.» y recuerda a Santo Tomás y su obra *Contra gentiles* (I parte, capítulo 93: diferencia entre hado y suerte). Nota de Montero Díaz, p. 176.

Vostro saber non ha contasto a lei:
 questa provede, giudica, e persegue
 suo regno come il loro li altri dèi.
 Le sue permutazion non hanno triegue;
 necessità la fer esser veloce;
 Sì spesso bien chi vicenda consegue⁶.
 (*Commedia*, Garavelli, ed., 1993: 107)

Maquiavelo dedicó al menos dos capítulos a *Fortuna*, en especial el XXV, titulado: «De lo que puede la *Fortuna* en las cosas humanas y de qué manera hay que enfrentarse a ella», donde expresa algunas ideas comunes repetidas después hasta la saciedad: «Hoy se ve a un príncipe prosperar y mañana perderse» (Maquiavelo 2013:144). En uno de los poemas que cierran el libro, dedicado a *Fortuna*, escribe que en ella no se puede confiar nunca y no se puede evitar su dentellada «porque cuando te lleva en rueda buena, / y estás feliz en lo alto, corta de golpe la subida» (Maquiavelo 2013:159).

La *Fortuna* se contempla a veces como una especie de *fatum* o destino, como una fuerza abstracta que actúa sin avisar, sin ser convocada, y transforma la vida de las personas. Margarita la evoca una y otra vez como explicación a sus múltiples sufrimientos, las desgracias que vive, pero no se sirve de esta oposición (Naturaleza / Fortuna) en los mismos términos que la planteó Brantôme y sigue una estrategia narrativa distinta a la suya, por más que el tema de la Fortuna esté muy presente en la obra. El *Discours* sirvió de acicate para escribir las memorias y vale para recordar algunas de las grandes cuestiones que aparecen en ellas.

Ni los halagos, ni la reflexión sobre algún tema de interés común satisficieron a la reina, que se mostró profundamente incómoda con el retrato. Según el *Sonnet de Brantôme sur la 'Commandé' de Marguerite*, la reina le habría pedido que escribiera su vida y él debió de empezar a dictar el *Discours* en torno a 1592⁷. Es posible que ella conociera ya el texto en 1593 o 1594, años en los que debió de comenzar a redactar sus *Memorias*.

6 «Nunca podrá entenderla vuestra mente: / como diosa que es, en su reinado / ella provee, juzga y es regente. / En sus cambios jamás ha reposado: / necesidad la obliga a ser ligera, / puesto que el turno a muchos ha tocado.» VII, vv. 85 a 90.

7 «Vous me dites, un jour, que j'escrisee de vous. / Et quel esprit, Madame, en pourroit bien escrire?» (Viennot 1999: 315. Anexo 1). Se conserva igualmente una carta dirigida por la reina a Brantôme, fechada *circa* 1591.

La elección del destinatario primero de la obra es Brantôme, que se presenta como un interlocutor continuo y es un activo esencial en la estrategia narrativa. El *vos* que tantas veces aparece en el texto es señal de la relación dialógica que mantienen *Memorias* y *Discours*. En este último se cometían dos clases de errores. Unos son de poca monta, como las inexactitudes e imprecisiones en los viajes y las fechas (aunque para Margarita, los hechos confundidos revistieran una enorme gravedad), pero hay uno mucho más grave. Brantôme no se sentía obligado (o al menos no lo expresaba debido a la artificiosidad del género que cultivaba) a presentar quién era Margarita como persona, qué papel había cumplido en la corte, y no alcanzaba ni tan siquiera a rozar la realidad de su vida. Hay una traición a su identidad, que se expresa en el prefacio de las *Memorias*. La imagen que se desprende del relato de la reina es de otra naturaleza, porque muestra un perfil mucho más intelectual, y mucho más comprometido con la acción política y diplomática. A menudo se pone el acento en la narración de los avatares de la corte y en la interpretación interesada (y, a veces, sesgada) que hace de ellos.

La reina no se reconocía en un cuadro (*tableau*) tan estático y poco ajustado a los hechos de su vida. En las *Memorias* se narra la anécdota de la señora de Rendan quien, tras haber estado años sin mirarse en un espejo no se reconoció en él y preguntó incluso quién era la persona que se reflejaba. La reina Margarita tampoco pudo identificarse con la imagen que Brantôme trazó y ni siquiera las continuas alabanzas a su persona compensaron la distorsión. La imagen del *Discours* responde a la estética de la biografía, del retrato real, pero es muy distinta a la que la reina tenía (y quería) de sí misma. Así las cosas, las *Memorias* suponen una defensa de la persona que siente amenazada su identidad por una falsa imagen. El hecho de que Margarita denunciara la profunda diferencia con su peripecia vital, invita a pensar que la noción de persona, de individuo, estaba ya presente y desarrollada, y que no era una ficción en el siglo XVI. No valía una imagen estereotipada o inexacta.

Una queja mayor que subyace en las *Memorias* es que los historiadores hubieran silenciado o deformado la contribución de los nobles a la historia de su país. Chantal Grell ha llamado la atención sobre un pasaje de *Mémoire des Gaule depuis le déluge jusques à l'établissement de la monarchie François, avec l'estat de l'Église et de l'empire depuis la naissance de Jésus-Christ, attendant en suite l'entière histoire de France* de Scipion Dupleix (París, 1619) en el que el historiador lamentaba que se hubiera suprimido el esfuerzo y la honra de muchos que habían colaborado a la gloria de Francia y habían muerto en la empresa, y que, sin embargo, «les historiens François soit par malice ou par ignorance en ont quasi supprimé la mémoire, pensant par leur silence esteindre la renommée de leur gloire» (Grell 2007: 296).

Fueron varios los nobles que al ver ignorados o menospreciados sus servicios y su imagen (y Margarita de Valois es un caso claro), decidieron escribir sus memorias⁸. Este género literario se desarrolla en Francia a mediados del siglo XVI frente a una historia oficial, ampulosa y retórica, que silenciaba el trabajo de algunos esforzados nobles. Parece que los memorialistas tenían abierto un libro de cuentas con el mundo y, más en concreto, con el poder. Habían sido ignorados y su imagen había sido falseada⁹. En un determinado momento, toman la pluma y presentan, desde un punto de vista muy personal, una versión diferente de los hechos a la que circulaba en la corte o en los libros. Por lo demás, no es infrecuente que los memorialistas escriban su relato en un período en el que se han retirado del mundo o han caído en desgracia. François de la Noue (1531-1591), Agrippa d'Aubigné (1552-1630), François de Bassompierre (1579-1646), el cardenal de Retz (1579-1646) lo hicieron en circunstancias duras. Philippe de Commines (1447-1511), las redactó durante los años de cautividad en el reinado de Carlos VIII (1483-1498). En el caso que nos ocupa, debe recordarse que Margarita de Navarra redactó sus *Memorias* en el castillo de Usson, en la región de Auvernia, entre 1586 y 1605, período en el que fue apartada de la vida pública.

Todos estos autores que escriben en primera persona fueron testigos, cuando no protagonistas, de muchos sucesos de los que los historiadores hablaban únicamente con la ayuda de documentos, y consideraban que, en muchos casos, se ninguneaba o falseaba su experiencia, y contar la verdad era una exigencia de primer orden. La veracidad y credibilidad del relato personal son esenciales entre los memorialistas. Podría traerse aquí a colación la idea de *pacto referencial* tal y como la ha formulado Philippe Lejeune¹⁰. Sabemos que el *yo* representado, el *yo* escrito nunca puede presentar la verdad integral y completa, la realidad íntegra de la vida, pero en el siglo XVI,

8 Si Commines no hubiera escrito sus *Memorias*, no tendríamos noticia del importante papel que desempeñó en el reinado de Luis XI. Historiadores como Thomas Basin (*Histoire de Louis XI*) o Georges Chastellain (en su *Chronique*) ni siquiera lo mencionan.

9 Bajtin escribía unos párrafos esclarecedores al referirse a las primeras autobiografías griegas: «Basada en los esquemas biográficos del encomio, apareció la primera autobiografía en forma de discurso en defensa propia: la autobiografía de Sócrates, que tuvo una enorme influencia sobre toda la literatura universal (especialmente, a través de los humanistas italianos e ingleses). Se trata de un informe apologetico público de su vida. Los principios para construir la propia imagen, son los mismos que en el caso de la construcción de imágenes de personalidades muertas, en el encomio.» (Bajtin 1989: 289).

10 «La biographie et l'autobiographie son des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification», Philippe Lejeune (1975: 36).

y hasta bien mediado el siglo XX, los memorialistas entendían que sus vivencias se podían narrar de forma más o menos ajustada a los hechos. Y no era el relato de los historiadores sino el suyo propio el que podía acometer esta tarea.

El texto de Brantôme era para Margarita solamente un *cuadro* (tableau) que no representaba la *verdad*, término mayor, como he dicho, entre los memorialistas, que deseaban una representación adecuada a su vida y no la que se había escrito (Brantôme) o circulaba por algunas bocas. El *cuadro* no puede dar cuenta, debido a su estatismo, de los hechos, de la época turbulenta que vivió la reina, ni de los avatares en que se vio envuelta. Brantôme conocía muy superficialmente la vida de Margarita. Esta es la razón por la que ella decide mostrar una imagen diferente y justificar, de paso, su conducta en momentos muy complicados. Por esta razón decide redactar sus *Memorias* y su acción supone enfrentar el género memorias a la biografía breve, la narración en primera persona al retrato panegírico, de las *Vies* al estilo de Brantôme a la *memoria*, al texto de corte autobiográfico.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

- Brantôme, abbé de, Bourdeille, P. de (1875), «Des dames», *Oeuvres Complètes*, edición de L. Lalanne, Paris: Sociéte de l'Histoire de France, vol. VIII, pp. 22-85.
- Brantôme, abbé de, Bourdeille, P. de (1991), *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, edición de E. Vaucheret, Paris: Gallimard-La Pléiade.
- Cabrera de Córdoba, L. (1948), *De historia. para entenderla y escribirla*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Castiglione, B. (1994), *El cortesano*, edición de Mario Pozi, traducción de Juan Boscán, Madrid: Cátedra.
- Dante Alighieri (1993), *La commedia*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, Milano: Bompiani.
- Maquiavelo, N. (2013), *El Príncipe, Sobre la ambición, la fortuna, la ocasión y la ingratitud*, E. Blanco, traducción y prólogo, Barcelona: Planeta.
- Valois, M. de (1999), *Mémoires et autres écrits: 1574-1614*, édition critique par Éliane Viennot, Paris: Champion.

2. Fuentes secundarias

Bajtín, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Grell, Ch. (2007), «L'Histoire au service d'ambitions hégémoniques. La monarchie française et l'instrumentalisation du passé au XVII^e siècle», in Ch. Grell et B. Pellistrandi (eds.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*, Collection de la Casa de Velázquez (8), Madrid, pp. 279-305.

Kuperty-Tsur, N. (1997), *Se dire á la Renaissance. Les Mémoires au XVI^e siècle*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.

Clasificar el catalán no es cosa fácil (y no por culpa suya)

FERNANDO SÁNCHEZ MIRET

Universidad de Salamanca

El problema de la clasificación del catalán dentro del conjunto de las lenguas romances es un clásico de la Romanística que no parece haber dejado de atraer la atención de los estudiosos, tal y como lo atestiguan algunos trabajos recientes (Bastardas i Rufat 2015; Munteanu Colán 2008; Radatz 2012)¹. Este problema ha recibido un buen número de soluciones distintas:

- El catalán es una lengua galorrománica (p. ej. Blasco Ferrer 1986; Coromines 1954; Koppelberg 1998; Meyer-Lübke 1925; Rohlf 1979; Rubio García 1967).
- El catalán es una lengua iberorrománica (p. ej. Alonso 1926a, 1926b, 1967; Menéndez Pidal 1926; Munteanu Colán 2002-2004, 2008)².
- El catalán forma parte del grupo «occitano-romance» (Bec 1978).

1 Para el antiguo debate de si el catalán era una lengua digna de entrar en el catálogo canónico de las lenguas romances cf. Müller (1983). Un estado de la cuestión acompañado de una lista cronológica de los trabajos aparecidos hasta 1955 puede leerse en Badía Margarit (1955: 16); Baldinger (1972: 125-160) ofrece el más completo resumen de la bibliografía hasta el año 1972.

2 En los trabajos de 1926 de Amado Alonso y Menéndez Pidal no encuentro una afirmación explícita del iberorromanismo del catalán, pero el planteamiento de los *Orígenes* de Menéndez Pidal choca frontalmente con la hipótesis galorrománica (cf. Badía Margarit 1955: 17; Radatz 2012: 204) y los dos artículos de Alonso son una detallada crítica a sendos trabajos de Meyer-Lübke y Griera en los que se defiende la hipótesis galorrománica. Para comprender mejor las circunstancias en las que se gestaron los trabajos de Meyer-Lübke, Griera, Menéndez Pidal y Alonso, resultan iluminadoras las páginas que Malkiel (1972) dedica a la cuestión.

- El catalán forma parte de una unidad lingüística pirenaica (García de Diego 1950; Rohlfs 1954, 1977, 1980).
- El catalán forma parte de un tipo romance carolingio (junto con el francés, el occitano y los dialectos del norte de Italia) (Metzeltin 2007).
- El catalán es una lengua puente (Badía Margarit 1955; Baldinger 1972) o una lengua «anella i clau» (Sanchis Guarner 1992).
- El catalán es una lengua de carácter autónomo (Brummer 1963-1968).

El objetivo de mi contribución no consiste en aumentar este catálogo de respuestas, ni en pronunciarme en favor de ninguna de las existentes. Mi propósito es, por el contrario, analizar los tipos de argumentos que se han ido esgrimiendo en esta dilatada discusión, con la intención de mostrar que la argumentación no se ha tejido sobre bases sólidas. Analizaré, por lo tanto, solamente algunos de los muchos autores que han participado en el debate y mi selección estará guiada por el interés que las opiniones de los lingüistas escogidos tengan en la discusión epistemológica.

La discusión, o quizás mejor, la ausencia de una seria discusión epistemológica, tiene un primer hito en Meyer-Lübke (1925: vii), que decide no entrar en la polémica acerca de la existencia o no de fronteras lingüísticas³ porque, como él mismo confiesa, no le interesaban mucho los problemas teóricos. Como contrapartida a la ausencia de discusión teórica, Meyer-Lübke ofrece al lector una abundancia de datos con los que él se siente suficientemente justificado para llegar a una conclusión. Y ciertamente, dentro del conjunto de obras dedicadas a la cuestión, el libro de Meyer-Lübke es el trabajo que mayor cantidad y variedad de datos presenta. Y, sin embargo, el propio Meyer-Lübke reconoce que los datos aducidos son solamente una selección y que los ha elegido en la medida en la que servían para arrojar luz sobre la posición del catalán en relación con sus vecinos (Meyer-Lübke 1925: ix).

El planteamiento epistemológico de Meyer-Lübke queda claro en el último párrafo de su introducción, tras haber repasado las ideas que circulaban hasta el momento: en su opinión hay que afrontar la cuestión analizando datos de todas las partes de la gramática (fonética, morfología flexiva, formación de palabras, sintaxis, léxico) y también de la historia externa del catalán y no hay que conformarse con una impresión general (Meyer-Lübke 1925: 4).

A pesar de la feroz crítica que Amado Alonso despliega en su recensión de *Das Katalanische*, su planteamiento epistemológico es el mismo que el de Meyer-Lübke: «Para determinar si el catalán está o no más cerca del provenzal que del español, basta

3 Sobre esta polémica cf. Müller (1983: 398, nota 3).

enfrentar sucesivamente sus fenómenos fonéticos, morfológicos, sintácticos y léxicos con los correspondientes de los otros dos idiomas» (Alonso 1926a: 4).

El mismo método, consistente en la comparación de fenómenos de distinto tipo, es el que usan otros participantes en la discusión como Badía Margarit (1955) o Rubio García (1967). Frente a esto nos encontramos con otros investigadores que prefieren restringir la comparación a un solo ámbito. En este grupo son mayoría los que consideran que el léxico ofrece el campo idóneo para realizar la comparación. Algunos representantes de esta posición son Gerhard Rohlfs, Germà Colon, Stephan Koppelberg y Dan Munteanu. Entre ellos hay importantes diferencias de método que comentaré enseguida. Otros autores, como Eduardo Blasco Ferrer o Hans-Ingo Radatz piensan que la comparación debe realizarse en el ámbito de la morfosintaxis.

Antes de analizar los argumentos esgrimidos a favor de usar el léxico como clave de comparación, hay que señalar que en la postura clásica, ejemplificada por Meyer-Lübke, los datos procedentes de la fonética histórica son decisivos a la hora de llegar a una conclusión. Así Meyer-Lübke a la hora de resumir su investigación afirma: «daß das Lautsystem des Katalanischen durchaus galloromanisch, nicht iberoromanisch ist» (Meyer-Lübke 1925: 149, énfasis en el original). Esta manera de proceder se comprende bien, si tenemos en cuenta que la fonética histórica está en la base de la lingüística comparativa del siglo XIX y fue decisiva en las primeras fases de la Romanística⁴.

Muy pronto en nuestra disciplina se prestó también una atención especial al léxico y es comprensible que los especialistas en esta parte de las lenguas quisieran afrontar la cuestión de la clasificación de las lenguas romances desde su punto de vista. El abandono de la fonética histórica en favor de la perspectiva léxica se ejemplifica perfectamente en la figura de Gerhard Rohlfs, quien afirma que «La diferenciación de las lenguas románicas no está condicionada únicamente a la evolución fonética, sino que afectó —acaso de modo más decisivo— al léxico» (Rohlfs 1979: 135). Lamentablemente Rohlfs no se extiende en la justificación de su planteamiento y acude a la autoridad de Walther von Wartburg, de quien cita el pasaje siguiente como lema de su libro sobre la diferenciación léxica de las lenguas romances: «Wer einmal das große

4 Los sonidos forman parte del universo extralingüístico y por ese motivo son fundamentales para poder llevar a cabo la comparación entre lenguas (Anttila 1972: 3-4). No puede haber morfología, sintaxis o léxico sin sonidos y, por eso, las correspondencias de sonidos son el criterio básico para la clasificación genealógica (Anttila 1972: 318, 320).

Thema der Differenzierung der romanischen Sprachen in Angriff nehmen wird, der muß sich in allererster Linie an das Vokabular halten» (Wartburg 1928: 461)⁵. Y efectivamente, según Malkiel (1978: 474), la obtención de conclusiones sobre la clasificación de las lenguas romances a partir del análisis microscópico de la evolución en el espacio y el tiempo de algunas palabras sería una innovación de los años 20 presente en trabajos de Walther von Wartburg y Jakob Jud⁶. Pero el motivo de por qué el léxico habría de ser mejor instrumento que la fonética para clasificar las lenguas suele aparecer como algo evidente en sí mismo y que no necesita mayor fundamentación. Lo que sí se ha discutido, en cambio, es la metodología concreta que hay que aplicar para investigar el léxico de manera que pueda decirnos algo acerca de la clasificación de las lenguas. El planteamiento de Rohlfs es el más débil epistemológicamente: «La presente tentativa, apoyada en unos cincuenta problemas lexicográficos muy concretos, procura descubrir el conjunto de las fuerzas y movimientos que han provocado la escisión del latín vulgar en numerosas lenguas independientes» (Rohlfs 1979: 130). Se le ha criticado con frecuencia el hecho de que para su investigación escogiera solamente algunas palabras y que la selección pareciera guiada por el deseo de obtener determinadas conclusiones (cf. por ejemplo Schmitt 1974: 12). Para evitar esa sospecha de subjetividad, Germán Colón propone múltiples aproximaciones al estudio del léxico entre las que destaca la comparación del léxico completo de un texto (por ejemplo, un fragmento del *Tirant lo Blanch*) y su traducción al castellano. Aun reconociendo que este método es más objetivo que el empleado por Rohlfs, Koppelberg (1998: 27) critica dos aspectos de la metodología de Colón: por un lado, los resultados dependen en gran medida del texto escogido y, por otro lado, el estudio completo del léxico, sin diferenciar entre palabras heredadas, préstamos, formaciones nuevas o cultismos pue-

5 La cita proviene de la recensión que Wartburg hizo a los *Orígenes* de Menéndez Pidal y que apareció en el mismo volumen de la *ZrP* en el que Wartburg reseñaba el *Das Katalanische* de Meyer-Lübke. El pasaje continúa así: «und hier wird er in großer Zahl Scheidungen finden, die weit ins Lt. hinaufreichen und bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben». La ventaja del estudio del léxico parece consistir, por lo tanto, en que algunas de las selecciones léxicas efectuadas por las lenguas romances se basan en opciones que ya se documentaban en latín.

6 Como señala Malkiel, no deja de ser curioso que Wartburg fundamente en rasgos fonéticos su famosa división de la Rumania: «Wartburg's thesis was uneven in several respects: He lavished attention on certain languages close to his heart or mind, while badly neglecting others, less familiar to him; he analyzed selected features with loving care (word-final *s*, the intervocalic surds, and the velar stops before central vowels, above all), yet remained practically oblivious of others (e.g., of apocope, syncope, and apheresis); he concentrated on phonology (until then, not his avowed speciality), neglecting —unaccountably— the evidence of the lexicon (i.e., the material he had mastered best) and cavalierly brushed off all facets of morphology.» (Malkiel 1978: 477-478).

de no ser relevante para la cuestión de la diferenciación genealógica, dado que para la genealogía importan especialmente las palabras más antiguas.

Koppelberg acude a la autoridad de Schmitt (1974: 12, 43, 46n) para argumentar que la fonología, la morfología o la sintaxis son métodos inadecuados para explicar la diferenciación de las lenguas romances (en nuestro caso, para clasificar las lenguas). En opinión de Schmitt las isolexías son más precisas y más marcadas que las isoglosas. El léxico básico sería bastante estable y, por lo tanto, no se podría argüir en contra de esta postura la tradicional afirmación de que el léxico viaja mucho. Por otro lado, los cambios fonéticos difícilmente encuentran una interpretación histórica (relacionada con hechos histórico-sociales) y los datos con los que trabaja la fonética histórica (por ejemplo, las grafías) son difíciles de interpretar. Schmitt (1974: 46) sigue argumentando que tampoco se puede disminuir el valor del estudio del léxico afirmando que cada palabra tiene su historia, porque, según él, esta afirmación podría hacerse también de los sonidos. Es, sin embargo, obvio que si cada sonido tuviera su historia la reconstrucción sería completamente imposible (Anttila 1972: 255-256)⁷.

En su tesis doctoral Koppelberg propone un nuevo método de estudio del léxico que supere los inconvenientes del método practicado por Colón. Para Koppelberg el mejor camino es investigar el léxico latino heredado. Este criterio tendría tres ventajas fundamentales: es objetivo; el material de trabajo es abundante y representativo; al tratarse de palabras antiguas, este tipo de léxico permite una visión del proceso de diferenciación. Koppelberg reconoce que el léxico es solamente uno de los aspectos a considerar para clasificar una lengua y que el léxico heredado es, también, solamente una parte del léxico de una lengua. Sin embargo, argumenta a su favor que las palabras del léxico latino heredado son esenciales para caracterizar el ser de una lengua romance:

Sie haben anerkanntermaßen einen „größeren Verkehrswert. Das bedeutet, daß sie Wörter des täglichen Umgangs sind und mit einer größeren Frequenz auftreten.“ In Zahlen ausgedrückt: Sie bilden 43 % des Grundwortschatzes einer jeden romanischen Sprache. Zudem entwickeln die romanischen und noch mehr wohl die südromanischen Sprachen auf der Basis des Erbvokabulars eine Unmenge von Ableitungen und Zusammensetzungen, so daß eine Aussage über den Erbwortschatz implizit immer eine Aussage zu einem letztlich um ein Mehrfaches größeren Lexikon beinhaltet (Koppelberg 1998: 34-35; la cita es de Deutschmann 1971: 32).

7 «The second basic assumption of comparative historical linguistics is that sound changes are to a large extent consistent or 'regular' rather than haphazard» (Aitchison 1981: 39).

Un método similar emplea Munteanu (2002-2004, 2008): se trata también de comparar el léxico heredado, pero solamente el que forma parte del léxico representativo de cada una de las lenguas comparadas. Los criterios que sirven para delimitar cuál es el léxico representativo de una lengua son tres: la frecuencia de uso; la riqueza semántica y el poder derivativo (cf. Sala 1988). Munteanu fundamenta su elección del léxico heredado en los mismos argumentos que daba Koppelberg.

Como ya he mencionado antes, una tercera vía para afrontar la clasificación de las lenguas romances ha sido la de la morfosintaxis. En el caso del catalán nos encontramos con la propuesta de Blasco Ferrer, que basa su clasificación en el análisis de 21 rasgos. Blasco Ferrer justifica su metodología basándose en los planteamientos de la tipología lingüística, que analiza las estructuras morfosintácticas exclusivas del catalán como una manifestación de una organización gramatical diferente a la de las otras lenguas romances (Blasco Ferrer 1986: 136). Por su parte, Radatz usa 10 rasgos sintácticos y argumenta que la sintaxis es uno de los estratos más profundos de la estructura lingüística, que los elementos sintácticos tienen una altísima frecuencia de uso y que, por ese motivo, son más relevantes que cualquier elemento léxico para la caracterización tipológica (Radatz 2012: 208-209). Por lo que se refiere a la profundidad de la sintaxis, cabría oponer el fenómeno frecuente de la gramaticalización resumido en el famoso lema de Givón: la morfología de hoy es la sintaxis de ayer (Givón 1971). Y en cuanto a la innegable frecuencia de uso de los elementos sintácticos, habría que preguntarse, por un lado, en qué medida la cuestión de la frecuencia es relevante para nuestra discusión y, por otro, si realmente los rasgos sintácticos tienen una frecuencia de uso mayor que los rasgos morfológicos o los fonemas de una lengua.

Esta irrupción de la tipología lingüística en el debate nos pone en la tesitura de distinguir entre, al menos, tres tipos de clasificaciones de las lenguas romances: las clasificaciones genealógicas, las clasificaciones areales y las clasificaciones tipológicas (Hoinkes 2003: 125; Jacob 2003: 147). Las clasificaciones genealógicas agrupan las lenguas emparentadas, es decir, las que tienen un origen común. La base de estas clasificaciones es el cambio lingüístico y la agrupación resultante es una *familia* lingüística. Las clasificaciones areales ponen de relieve la interdependencia geográfica y trabajan con la noción de contacto entre lenguas. La agrupación resultante recibe el nombre de *alianza* lingüística. Este tipo de clasificación tiene en común con el anterior el hecho de que se fija en circunstancias externas a las lenguas analizadas⁸. Las

8 Además, ambos tipos de clasificación son aplicables a las lenguas romances: «Les langues romanes, en plus d'une *famille*, sont aussi une *alliance* linguistique. [...] Ces langues ont une longue histoire

clasificaciones tipológicas, por el contrario, se fijan solamente en elementos internos a las lenguas: las coincidencias formales presentes en las estructuras de las lenguas comparadas. En el caso concreto de las explicaciones tipológicas mencionadas arriba, los rasgos empleados son exclusivamente de morfología o sintaxis.

A pesar de que esta diferenciación puede parecer clara, el hecho es que en las clasificaciones de las lenguas romances se han mezclado los tres criterios. Y esto parece, de alguna manera, inevitable, dado que la Romanística es una disciplina en la que la perspectiva histórica es esencial:

Der spezifische Ansatz des Faches (Herleitung der sprachlichen Verfassung der romanischen Einzelsprachen aus der gemeinsamen lateinischen Herkunft) bringt es mit sich, dass bei solchen Klassifikationen sprachstrukturelle Eigenschaften mit diachronen und genealogischen, zumeist auch mit arealen Erwägungen in Zusammenhang gebracht werden. [...] Die traditionelle Kriterienmischung bedeutet nicht einfach einen Mangel an Methodenbewusstsein; sie ist vielmehr konstitutiv für das Fach Romanistik, dessen Gegenstand gleichermaßen genealogisch und sprachstrukturell bestimmt ist (Jacob 2003: 149-151).

Además de esta característica esencialmente diacrónica de las lenguas romances, la Romanística se caracteriza también por disponer de una enorme abundancia de datos, que ha llevado a que se traten de manera cada vez más complicada y detallada las relaciones genealógicas entre las lenguas romances. Esta progresiva complicación metodológica ha provocado que la Romanística del siglo XX haya ido retirando de su lista de objetivos el establecimiento de una clasificación genealógica completa (Hoinkes 2003: 131). La pervivencia de la discusión en torno al catalán y a otras lenguas minoritarias viene apoyada por la compleja problemática sociolingüística de este tipo de lenguas.

En el caso de la historia de las clasificaciones del catalán se observa una competición entre los distintos criterios de clasificación. En las contribuciones más recientes, en lugar de dar paso a una honda reflexión sobre el método o a una integración de criterios, se proponen de manera exclusiva los criterios del léxico o de la morfosintaxis como una superación de métodos precedentes. Como ya criticaba Malkiel (1978: 469), falta una reflexión sobre cuáles han de ser los criterios válidos para la clasificación de las lenguas romances. La ausencia de esta reflexión deja en ocasiones

pendant laquelle elles ont vécu en contact plus ou moins étroit les unes avec les autres» (Bossong 1998: 1005).

la impresión de que la elección de rasgos analizados es claramente parcial⁹. Hoinkes transmite la impresión de que la Romanística ha fracasado en la tarea de producir una clasificación genealógica de las lenguas romances bien fundada:

Die genealogische Klassifikation stellt die Romanistik daher heute mehr denn je vor eine methodische Herausforderung, deren Zielsetzung es sein sollte, die Unklarheiten und Ungereimtheiten der vielen sich widersprechenden Gliederungsschemata mit Hilfe methodologisch wohl durchdachter Erklärungsprinzipien zu überwinden (Hoinkes 2003: 134).

A esta dificultad metodológica hay que añadir la circunstancia de que algunos de los implicados en el debate acaban considerando que este carece de sentido:

- «aquella encendida polémica nos parece un tanto bizantina» (Badía Margarit 1955: 15).
- «La tan debatida cuestión sobre clasificar el catalán como dialecto ibero-románico o como galo-románico carece de sentido científico» (Menéndez Pidal 2005: 431; citado en Fernández Ordóñez 2006).
- Tras la aparición de los *Orígenes* de Menéndez Pidal, «se convirtió la discusión en torno a la situación del catalán en una discusión verbalista, con frecuencia vacía de contenido, que aún no está totalmente concluida» (Baldinger 1972: 128).
- «El famoso y falso problema, conocido con el título de “subagrupación románica del catalán”, ha venido siendo tratado casi siempre con argumentos léxicos» (Colón 1976: 24).
- «una de les polèmiques lingüístiques més curioses i ensembls més inútils de la “hispanística”» (Calaforra i Castellano 1998: 19).
- «La conciencia de los catalanohablantes vivirá ajena a todo este debate» (Rafanell & Solà 2003: 256).
- «se trata de una cuestión sin excesiva trascendencia, convertida en un reto académico y, por algunos, en un asunto hasta político» (Cerdà 2009: 428).

Si un debate que ha hecho correr tanta tinta fuera, en realidad, un problema «sin excesiva trascendencia», habría que pensar que o bien que la Romanística es una ciencia que no tiene muy claros cuáles son sus objetivos, o bien que la Romanística es una disciplina en manos de unos irresponsables. Obviamente no puedo creer que ninguna de estas posibles interpretaciones sea la adecuada. La cuestión de la clasificación del catalán es, por un lado, un interesantísimo caso que, tratado con el detalle

9 Por ejemplo, comentando los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal, Malkiel (1978: 475) sugiere que una elección diferente de los rasgos fonéticos analizados habría llevado a otra conclusión.

que merece, permitiría trazar una apasionante historia de nuestra compleja disciplina. Se trata, por otro lado, de un problema que necesita todavía un tratamiento adecuado en el que se tematizen todos los aspectos de la cuestión, empezando por plantear con claridad cuáles son las preguntas que queremos responder¹⁰ y cuáles son los mejores métodos para ello.

Bibliografía

- Aitchison, J. (1981), *Language change: progress or decay?*, London: Fontana.
- Alonso, A. (1926a). «La subagrupación románica del catalán. I. - Los métodos», *Revista de Filología Española* 13, pp. 1-38.
- Alonso, A. (1926b). «La subagrupación románica del catalán. II. - La geografía léxica», *Revista de Filología Española* 13, pp. 225-261.
- Alonso, A. (1967³) [1943], «Partición de las lenguas románicas de Occidente», in A. Alonso (1967³) *Estudios lingüísticos: temas españoles*. Madrid: Gredos, pp. 84-105.
- Anttila, R. (1972), *An introduction to historical and comparative linguistics*, New York: MacMillan.
- Badía Margarit, A. M. (1955), *Fisiognómica comparada de las lenguas catalana y castellana: discurso leído el día 27 de noviembre de 1955 en la recepción pública del Dr. Don Antonio M.^a Badía Margarit en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y contestación del académico numerario Dr. Don Luis Pericot García*, Barcelona: Gráficas Marina.
- Baldinger, K. (1972²), *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica*, Madrid: Gredos.
- Bastardas i Rufat, M. R. (2015), «Un vieux problème de la romanistique revisité: la place du catalan parmi les langues romanes à la lumière des articles du DÉRom», in É. Buchi, E. - J.-P. Chauveau - J.-M. Pierrel (eds.), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Nancy, 15-20 juillet 2013)*, Strasbourg: Société de linguistique romane/ÉLiPhi (en prensa).
- Bec, P. (1978⁴), *La langue occitane*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Blasco Ferrer, E. (1986), «La posizione linguistica del catalano nella Romania: Studio di morfosintassi comparata», *Zeitschrift für romanische Philologie* 102/1-2, pp. 132-178.

10 No he tratado aquí numerosos aspectos del problema. Uno de los más importantes es la necesidad de delimitar el tipo de objeto que queremos clasificar o, dicho de otro modo, qué es una lengua. Un primer hito en este tipo de reflexión dentro de la Romanística son los trabajos de Schuchardt (1900, 1917). Las lenguas son fenómenos con muchas caras y una respuesta satisfactoria al problema planteado debe tener en cuenta la complejidad del objeto de estudio.

- Bossong, G. (1998), «La typologie des langues romanes», in G. Holtus - M. Metzeltin - C. Schmitt (eds.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik. Band VII: Kontakt, Migration und Kunstsprachen. Kontrastivität, Klassifikation und Typologie*, Tübingen: Niemeyer, pp. 1003-1019.
- Brummer, R. (1963-1968), «Das Katalanische - eine autonome Sprache», *Estudis romànics* 12, pp. 1-6.
- Calaforra i Castellano, G. (1998), *Wilhelm Meyer-Lübke i das Katalanische*, Biblioteca Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, 34, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Cerdà, R. (2009), «[Recensión de] Munteanu Colán, Dan (2008), *La posición del catalán en la Rumania según su léxico latino patrimonial*, Stuttgart: Ibidem Verlag, 232 páginas», *Estudis romànics* 31, pp. 427-431.
- Colón, G. (1976), *El léxico catalán en la Rumania*, Madrid: Gredos.
- Coromines, J. (1954), *El que s'ha de saber de la llengua catalana*, Palma de Mallorca: Moll.
- Deutschmann, O. (1971), *Lateinisch und Romanisch*, München: Hueber.
- Fernández Ordóñez, I. (2006), «Contribuciones de Ramón Menéndez Pidal al estudio del catalán: Del I Congrès Internacional de la Llengua Catalana al Atlas Lingüístico de la Península Ibérica», in M. P. Perea - G. Colón Domènech (eds.), *El Primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana. Reflexos i projeccions*, Barcelona: PPU, pp. 173-202. (http://www.uam.es/personal_pdi/filoyletras/ifo/publicaciones/14_cl.pdf)
- García de Diego, V. (1950), «El catalán, habla hispánica pirenaica», in A. Carré Alvarellos (ed.), *Miscelânea de filologia, literatura e história cultural: à memória de Francisco Adolfo Coelho*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, vol. II, pp. 55-60.
- Givón, T. (1971), «Historical syntax and synchronic morphology: an archaeologist's field trip», in *Papers from the Seventh Regional Meeting, Chicago Linguistic Society, April 16-18, 1971*, Chicago, Ill.: Chicago Linguistic Society, pp. 394-415.
- Hoinkes, U. (2003), «Prinzipien der genealogischen Klassifikation der romanischen Sprachen», in G. Ernst - M.-D. Gleßgen - C. Schmitt - W. Schweickard (eds.), *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Rumania. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen / Manuel international d'histoire linguistique de la Rumania*. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 23.1, Berlin/New York: De Gruyter, pp. 124-137.
- Jacob, D. (2003), «Prinzipien der Typologie und der sprachinternen Klassifikation der romanischen Sprachen», in G. Ernst - M.-D. Gleßgen - C. Schmitt - W. Schweickard (eds.), *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Rumania. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen / Manuel international d'histoire linguistique de la Rumania*. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 23.1, Berlin/New York: De Gruyter, pp. 137-155.
- Koppelberg, S. (1998), *Untersuchungen zum lateinischen Erbwortschatz des Katalanischen. Aspekte der Klassifizierung und Differenzierung im Verhältnis zu Gallo- und Hispanoromania*, Münster: Nodus.

- Malkiel, Y. (1972), «Comparative Romance linguistics», in T. A. Sebeok (ed.), *Current trends in linguistics, 9: Linguistics in Western Europe*, The Hague: Mouton, pp. 835-925.
- Malkiel, Y. (1978), «The classification of Romance languages», *Romance Philology* 31, pp. 467-500.
- Menéndez Pidal, R. (1926), *Orígenes del español: estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid: Hernando.
- Menéndez Pidal, R. (2005), *Historia de la lengua española*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal - Real Academia Española de la Lengua, 2 vols.
- Metzeltin, M. (2007), «Tipología. Partición de la Romania y tipos romances», in J. E. Gargallo Gil & M. R. Bastardas (eds.), *Manual de lingüística románica*, Barcelona: Ariel, pp. 397-426.
- Meyer-Lübke, W. (1925), *Das Katalanische. Seine Stellung zum Spanischen und Provenzalischen sprachwissenschaftlich und historisch dargestellt*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Müller, B. (1983), «Das Katalanische in der Entwicklung des Sprachenkatalogs der romanischen Sprachwissenschaft», in R. Aramon i Serra - M. Jorba (eds.), *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, Estudis Universitaris Catalans, 25, Barcelona: Curial, vol. 3, pp. 397-411.
- Munteanu Colán, D. (2002-2004), «Sobre la posición del catalán en el conjunto de la Romania», *Archivo de Filología Aragonesa* 59-60/1, pp. 641-654.
- Munteanu Colán, D. (2008), *La posición del catalán en la Romania según su léxico latino patrimonial*, Stuttgart: Ibidem: Verlag.
- Radatz, H.-I. (2012), «Per què els elements gal·loromànics fan 'heavy' en català. Arran del clàssic debat sobre la subagrupació del català», *eHumanista / IVITRA* 2, pp. 202-218.
- Rafanell, A. & J. Solà (2003), «Historia de la reflexió sobre las lenguas románicas: catalán», in G. Ernst & M.-D. Gleßgen & C. Schmitt & W. Schweickard, eds., *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Romania. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen / Manuel international d'histoire linguistique de la Romania*, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 23.1. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 254-265.
- Rohlf, G. (1954), *Die lexikalische Differenzierung der romanischen Sprachen. Versuch einer romanischen Wortgeographie*, München: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaft.
- Rohlf, G. (1977³), *Le gascon. Études de philologie pyrénéenne*, Tübingen: Niemeyer.
- Rohlf, G. (1979) [1954], *Estudios sobre el léxico románico*, Madrid: Gredos.
- Rohlf, G. (1980), «Catalan 'lengua puente' entre France et Espagne», in A. M. Badia i Margarit - M. Cahner - J. Carbonell - G. Colon - A. Comas - J. Massot - J. Molas - A. M. Mundo (eds.), *Miscel·lània Aramon i Serra. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, Estudis-Univ.-Catalans; 23, Barcelona: Curial, pp. 543-548.

- Rubio García, L. (1967), *Caracterización del catalán*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Sala, M. (ed.) (1988), *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Sanchis Guarnier, M. (1992²), *Aproximació a la història de la llengua catalana. Creixença i esplendor*, Barcelona: Salvat.
- Schmitt, C. (1974), *Die Sprachlandschaften der Galloromania. Eine lexikalische Studie zum Problem der Entstehung und Charakterisierung*, Bern/Frankfurt a. M: Lang.
- Schuchardt, H. (1900), *Über die Klassifikation der romanischen Mundarten (Probe-Vorlesung gehalten zu Leipzig am 30. April 1870)*, Graz: Universitäts-Buchdruckerei Styria
- Schuchardt, H. (1917), «Sprachverwandtschaft», *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 37, pp. 518-529.
- Wartburg, W. v. (1928). «[Besprechung von] R. Menéndez Pidal, *Orígenes del Español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI*. Revista de Filología Española, Anejo I, Madrid 1926. XII, 579 S.», *Zeitschrift für romanische Philologie* 48, pp. 457-461.

As equivalencias na moderna lexicografía bilingüe castelán-galego (o dicionario da RAG)*

MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-PALOMINO

Universidade da Coruña

O tema das equivalencias nos dicionarios bilingües ten sido xa obxecto dunha considerable disquisición teórica, partindo da discusión do concepto mesmo de “equivalente”¹. Parece claro que, de igual maneira que rara vez existen sinónimos completos nunha lingua, con pouca frecuencia tamén existen os equivalentes totais, é dicir, voces que sexan intercambiáveis en distintas linguas sen que difiran en ningún trazo semántico, estilístico, comunicativo ou combinatorio². Como apunta Szende (1996: 126):

* Este traballo enmárcase nas actividades da Rede de Lexicografía RELEX, financiada pola Xunta de Galicia (R2014/042) e coordinada por María Dolores Sánchez Palomino, así como nas do Proxecto PORTLEX, subvencionado polo Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-32456), do que é IP María José Domínguez Vázquez.

1 Véxanse, por citar só algunhas contribucións moi concretas: Duval (1991), Fernández Fernández (2008), Kromann (1991), Sanmarco Bande (2006), Šarčević (1989), Schnorr (1986), Szende (1996), Werner / Chuchuy (1992), Zgusta (1987)..., pero, naturalmente, a cuestión dos equivalentes tense tratado en moitos manuais e traballos de alcance máis xeral (Haensch 1997, Marello 1989, Piotrowski 1994, Svensén 1993, Zgusta 1971...).

2 Haensch (1997: 79-80) distingue entre equivalencia plena, parcial e cero. O primeiro tipo é frecuente na linguaxe técnica. O segundo é o que se dá a miúdo na lingua común: os equivalentes son aproximados ao presentaren normalmente a mesma denotación pero distinta connotación. O terceiro tipo correspondería ao “vocabulario de civilización” (palabras culturais, culturemas).

Il n'existe pas deux langues dont les vocabulaires se recouvrent exactement, mot pour mot, toutes les acceptions d'un mot de la langue de départ correspondant à toutes les acceptions d'un mot de la langue d'arrivée. Il y a dans toutes les langues des éléments qui sont comme le dénominateur commun de notre humaine condition —en cela, toutes les langues sont traduisibles— mais chacune porte également l'empreinte lexicale d'une vision du monde particulière —et en cela, elles sont intraduisibles. Le rédacteur du dictionnaire, étant le plus souvent incapable de proposer une équivalence absolue, se dote donc d'un ensemble de moyens lui permettant de fournir des équivalences relatives, notamment à l'aide d'exemples authentiques.

Non é o noso propósito aquí abundar neste debate teórico. Dado o breve espazo de que dispoñemos, limitarémonos a algunhas cuestións que afectan á praxe do dicionario bilingüe castelán-galego, ilustradas mediante o tratamento que reciben no *Dicionario castelán-galego* da Real Academia Galega (en adiante, DRAGBIL). É este un dicionario do que poden tirar utilidade tanto os falantes de castelán que precisen coñecer os equivalentes das voces da súa lingua materna en galego coma os galegofalantes que queiran interpretar textos (orais ou escritos) en castelán; dito doutra maneira, o dicionario pode ter un uso activo ou pasivo, propiciar empregos codificadores ou decodificadores. Publicado no 2004, ofrece 25000 artigos lexicográficos aproximadamente, o que cómpre ter en conta, posto que na súa elaboración non só se operou unha selección no número de entradas, senón tamén no das acepcións. No lemario aparecen así mesmo algunhas expresións latinas (*a priori, curriculum vitae, ex profeso...*)³.

Nesta aproximación á lexicografía bilingüe castelán-galego existen algúns elementos diferenciais con respecto a outras, que veñen dados pola evolución histórica das linguas que se poñen en relación, pola súa convivencia e situación sociolingüística, así como polo devir secular dos pobos que as falan. Por unha banda, atopámonos ante linguas estruturalmente moi próximas, que coexisten nunha situación aínda diglósica, malia o proceso de normalización que se iniciou hai décadas; por outra, os marcos culturais que rodean os seus respectivos pobos presentan importantes trazos de intersección, como consecuencia de séculos de convivencia entre outros factores, o que loxicamente non quere dicir que cada un deles non teña referentes culturais diferen-

3 Nestes momentos, o DRAGBIL está sendo revisado, actualizado e incrementado baixo a dirección da autora deste traballo. Nunha primeira fase, levarase a cabo unha revisión dos artigos existentes, con engadidos ocasionais de entradas e acepcións; nunha segunda fase ampliarase o lemario e as acepcións ata cubrir o espectro léxico-semántico do dicionario xeral (www.realacademiagalega.org e www.portaldaspalabras.org), que consta dunhas 55000 entradas, e completárase coa dirección galego-castelán.

ciados. Non existe correspondencia total entre linguas porque non existe tampouco correspondencia total entre os modos de concibir o mundo que nos rodea, que son, de por si, diversos. Por último, é preciso ter en conta que o concepto de “lingua estranxeira” que a miúdo se utiliza na lexicografía bilingüe para referirse a un dos sistemas que se cotexan, non se corresponde aquí realmente nin co castelán nin co galego, no sentido de que nin o galego funciona como lingua estranxeira para os castelanfalantes, pois normalmente estes posúen cando menos un coñecemento pasivo del, nin o castelán actúa como lingua estranxeira para os galegofalantes, que o coñecen como lingua do Estado con maior ou menor profundidade.

Á hora de indicar os equivalentes dun lema castelán (nunha determinada acepción) en galego, diversas son as posibilidades que se nos presentan. O máis habitual é que existan unha ou varias voces que poidan ofrecerse como tales. Ao contrario do que sucede en moitos dicionarios bilingües, no DRAGBIL proporciónase bastante información sobre os equivalentes que corresponden a cada acepción. Así por exemplo, tal e como se di no prólogo (DRAGBIL 2004: 11):

cando unha palabra posúe varias acepcións, estas aparecen separadas por números e diferenciadas mediante uns delimitadores semánticos, que aparecen como pequenas explicacións entre parénteses que preceden a(s) posible(s) tradución(s):

TACHAR *v.t.* 1. (algo escrito) *riscar, borrar*. Tachó el título y ahora no se entiende. *Riscou o título e agora non se entende*. 2. (a alguen, atribuyéndole un defecto) *tachar*. Lo tacharon de ambicioso. *Tachárono de ambicioso*⁴.

Sen ánimo de entrar no grao de equivalencia entre as voces dadas, o que se prestaría a unha longa discusión (xa vimos que con frecuencia non é completo, cf. n. 2), en ocasións existe unha clara diferenza diafásica ou diastrática entre as palabras propostas como equivalentes, o que impide a substitución sen máis dunha por outra. Esta circunstancia adoita marcarse no DRAGBIL entre parénteses detrás da forma correspondente:

FACHENDA *s.f. fachenda* (coloquial), *vaidade*. Siempre habla con fachenda de sus hijos. *Sempre fala con fachenda dos seus fillos*.

4 Os exemplos non reproducen exactamente a diversidade tipográfica do texto orixinal: no proceso de edición foi preciso eliminar a letra grosa, substituída por versais cando se trata dos lemas ou sublemas en castelán; a cursiva grosa dos equivalentes en galego márcase como cursiva e as letras que indican os cambios de categoría gramatical van en redonda.

VULGAR *adj.* 1. (sin elegancia o distinción) *vulgar, prosaico -a* (culto). Tuvo un comportamento muy vulgar. *Tivo un comportamento moi vulgar.*

Tamén pode ocorrer que os equivalentes na lingua de chegada das voces da lingua de partida diverxan destas nalgúns aspectos gramaticais, como poden ser o réxime verbal, o xénero ou a existencia ou non de flexión de xénero. Todas estas características van convenientemente marcadas entre parénteses, ao entendermos que, precisamente pola proximidade entre as dúas linguas e pola situación sociolingüística, a dimensión contrastiva do dicionario debe cobrar unha importancia fundamental. Vexamos algúns exemplos:

PUDRIR (b) *v.p.* 1. (una materia orgánica) *podreecer (i)*. La fruta se pudrió y tuvimos que tirarla. *A froita podreceu e tivemos que tirala.*

LABOR *s.f.* 1. (actividad que se realiza) *labor (m.), tarefa, traballo (m)*. Realizó una labor desinteresada a favor de los necesitados. *Realizou un labor desinteresado a favor dos necesitados.*

CUNA *s.f.* 1. (cama) *berce (m)*. El niño estaba durmiendo en la cuna. *O neno estaba durmindo no berce.*

FÁCIL (a) *adj.* 1. (sin esfuerzo) *fácil, doado -a*. Esa pregunta es fácil de contestar. *Esa pregunta é fácil de contestar.*

PARADÓJICO -A *adj. paradoxal [ks] (invar)*. Resulta paradójico que quien menos tiempo tiene sea quien más tiempo pasa con él. *Resulta paradoxal que quen menos tempo ten sexa quen máis tempo pasa con el.*

O mesmo sucede con respecto a certas dificultades que hai eventualmente na formación do feminino ou do plural dos equivalentes galegos, ou en relación á irregularidade verbal:

LADRÓN -A *s.* (que roba) *ladrón (f. ladroa, ladra)*. Los ladrones abrieron la caja fuerte y se llevaron el dinero. *Os ladróns abriron a caixa forte e levaron o diñeiro. [...]*

CONFORMAR (a) *v.t.* [...] 2. (un conjunto) *compoñer (irreg.), compor (irreg.), formar, integrar, constituír*. Diez personas conformaban el equipo. *Dez persoas compoñían o equipo.*

En ocasións, este tipo de diferenzas, como a que poida existir respecto á presenza ou non de flexión de número, indícanse no apartado de observacións:

CIRROSIS *s.f. Med. cirrose.* La cirrosis es una enfermedad hepática grave. *A cirrose é unha enfermidade hepática grave.*

OBS. Esta palabra en gallego tiene variación de número.

Cando o galego dispón de equivalente, este non sempre é unha unidade léxica monoverbal; tamén pode tratarse dunha unidade pluriverbal:

JETA (a) *adj. (fam., que es desvergonzado) cara lavada.* No seas jeta y reparte con tus hermanos. *Non sexas cara lavada e reparte cos teus irmáns. [...]*

Existe aínda outro caso en que un dicionario coma o que estamos a analizar presenta certas particularidades. Dado que a lingua de chegada se atopa en proceso de normalización e normativización (este último, moi avanzado, non se pode dar por rematado), resulta de interese para o usuario indicar o grao de corrección ou de recomendación dalgunhas formas. De aí que se marquen con < > os equivalentes que corresponden a unha forma menos recomendada, aínda que non incorrecta:

CHICHARRÓN (a) *s.m. (residuo de la manteca) roxón, <rexón>, <rixón>.* Puso la grasa del cerdo en una olla para preparar los chicharrones. *Puxo a graxa do porco nunha pota para preparar os roxóns.*

Pero non sempre é posible ofrecer equivalentes propios en galego. As situacións neste caso poden ser diferentes. Ás veces, a voz castelá non ten correspondencia en galego porque fai referencia a unha realidade sociocultural igualmente inexistente no ámbito galego⁵. A solución adoptable é daquela diversa: polo xeral, ou ben se recorre a unha paráfrase que explique en maior ou menor medida o referente ao que alude a voz de orixe, o que non deixa de ser unha definición máis ou menos breve; ou ben se toma a palabra da lingua de partida ou da lingua da que procede, con ou sen adaptación⁶. Esta última solución, a adopción do préstamo lingüístico, xunto coa realidade que designa, ten ao seu favor a economía lingüística na tradución, e xustifícase sobre todo cando se trata de voces coñecidas (do mesmo xeito que o feito cultural ao que se refiren) ou de certo uso na lingua de chegada. Velaquí algúns exemplos desta casuística:

5 Este tipo de voces, chamadas “palabras culturais” ou “culturemas” (concepto este que recobre unha realidade moito máis ampla, ao incluír fraseoloxismos, proverbios etc.), constitúe un importante escollo no labor do tradutor. A modo de exemplo, como traballo no que se discute este concepto e se achega unha interesante bibliografía, v. Luque Nadal 2009.

6 Tamén cabe a creación dun neoloxismo *ex novo*. Para as posibles vías de tradución das palabras culturais nos dicionarios bilingües, v. Marelló (1989: 53).

GAZPACHO *s.m.* *sopa fría de pan, aceite, vinagre e outros ingredientes.*

RUMBA *s.f.* *rumba.* Cantamos y bailamos una rumba. *Cantamos e bailamos unha rumba.*

SAMBA *s.f.* (composición musical) *samba.* La samba es de origen brasileño. *A samba é de orixe brasileira.* 2. (baile) *samba.* [...]

SERRANILLA *s.f.* *Lit. composición lírica medieval.*

TABLAO *s.m.* 1. *escenario para espectáculos de cante e baile flamencos.* 2. *local para eses espectáculos.*

JOTA² *s.f.* 1. (baile) *xota.* Aprendieron a bailar la jota y el fandango. Aprendieron a bailar a xota e o fandango. [...]

FANDANGO *s.m.* 1. (composición musical) *fandango.* Cantaron un fandango acompañados de castañuelas. *Cantaron un fandango acompañados de castañolas.* [...]

BONGÓ *s.m.* *tambor típico do Caribe.*

No DRAGBIL só se recomiendan como equivalentes as voces que figuran no DRAG2012. Non obstante, está en marcha un procedemento de actualización de ambos os dous repertorios, de tal maneira que, se se observa neles algunha disfunción ou a necesidade de introducir algunha modificación (incluídos novos lemas e acepcións), pásanse as propostas polo Seminario de Lexicografía da Real Academia Galega para que, unha vez aprobadas, sexan incorporadas aos dicionarios. Deste xeito, se nun momento dado se acordase, por exemplo, a aceptación dos préstamos *gazpacho* ou *bongó* como lemas no DRAG2012, estes pasarían a ser utilizados tamén como equivalentes no DRAGBIL. A paráfrase pode resultar útil cando se trata unicamente de decodificar ou interpretar textos, pero é evidente que cando se precisa codificar ou facer un traballo de tradución entre ambas as dúas linguas, dificilmente o profesional pode substraerse nestes casos ao emprego do vocábulo da lingua de partida ou dunha adaptación.

Mesmo cando existe un equivalente para unha palabra cultural, a equivalencia non sempre é total, pois é posible que ambas voces compartan os trazos denotativos,

7 En realidade, a equivalencia consígnase aquí mediante un hiperónimo, xa que non se precisan as características diferenciais desa composición.

pero non os connotativos. Así, o substantivo *orella* pode utilizarse para designar o doce denominado en castelán *oreja de fraile*, pero cabe a posibilidade de diverxencias en canto a certos ingredientes, modos de preparación, usos sociais etc.

Polo demais, a cuestión dos cultuemas non só afecta ás unidades léxicas individuais, senón tamén ás pluriverbais ou fraseolóxicas, con idéntica problemática:

MARIMORENA || ARMAR O ARMARSE LA MARIMORENA: *haber as do demo, haber un desencravo*. Cuando acabó la fiesta se armó la marimorena por culpa de unos borrachos. *Cando acabou a festa houbo as do demo por culpa duns borrachos*.

Outra circunstancia probable no confrontamento léxico entre linguas próximas, neste caso castelán e galego, é que ambas as dúas linguas compartan determinadas voces (idénticas ou similares desde o punto de vista formal), pero sen que estas presenten as mesmas acepcións, isto é, sen que se recubran por completo semanticamente. Esta situación xera ás veces confusión entre os usuarios, que poden ter a tentación de converter as dúas palabras en equivalentes absolutos:

CAMELLO -A (a) *s.* (rumiante) *camelo*. Los camellos se adaptan muy bien al clima árido. *Os camelos adaptanse moi ben ao clima árido*.
(b) *s.m.* *traficante de droga*.

PULPO *s.m.* 1. (molusco) *polbo*. Al pulpo, una vez cocido, se le echa aceite y pimentón. *Ao polbo, unha vez cocido, bótaselle aceite e pemento*. 2. *persoa que adoita tocarlle moito a outra resultando molesto*. 3. *corda elástica para suxeitar a carga na baca dun automóbil*.

ESTUDIO (a) *s.m.* 1. (de algo, para aprenderlo) *estudo*. Su actividad principal es el estudio. *A súa actividade principal é o estudo*. 2. (de un asunto) *estudo, exame*. Someteremos el tema a estudio y votación. *Someteremos o tema a estudo e votación*. 3. (obra de investigación) *estudo*. El estudio aborda la situación económica actual. *O estudo aborda a situación económica actual*. 4. (lugar de trabajo) *estudio*. Trabaja como delineante en un estudio de arquitectura. *Traballa como delineante nun estudio de arquitectura*. 5. *apartamento de pequenas dimensións*. 6. (ensayo de una obra definitiva) *estudo*. Hizo un estudio a lápiz del modelo natural y luego lo acabó a acuarela. *Fixo un estudo a lapis do modelo natural e logo acabouno a acuarela*. 7. *composición musical didáctica*.

(b) *s.m.pl.* 1. (actividad de estudiar) *estudios*. Ampliará sus estudios en otra universidad. *Ampliará os seus estudos noutra universidade*. 2. (de televisión, radio, etc.) *estudios*. Visitaron los nuevos estudios de grabación. *Visitaron os novos estudos de gravación*.

//PLAN DE ESTUDIOS: V. plan.

No caso de *estudio* obsérvase como unha voz castelá pode presentar dous equivalentes moi próximos en galego (un deles idéntico ao lema na lingua de partida), e incluso nalgũa acepción (v. 5 e 7), pode carecer deles, o que sen dúbida é un elemento de dificultade na aprendizaxe lingüística.

Como acabamos de ver, non sempre que o galego non dispón de equivalente para unha palabra castelá isto débese á inexistencia do concepto ou do feito correspondente naquela lingua. Simplemente, os falantes non sentiron a necesidade de outorgarlle unha denominación específica a ese feito ou concepto. Está claro que tamén hai galegos ‘aguafiestas’, ‘hacendosos’ e mesmo ‘horteras’, pero a lingua non ofrece un adxectivo absolutamente equivalente ao correlato castelán:

AGUAFIESTAS *s. persoa que estraga ou interrompe unha diversión.*

HACENDOSO -A *adj. que é mañoso nas tarefas domésticas.*

HORTERA *adj. que é de mal gusto ou vulgar. Tamén s. persoa que é de mal gusto ou vulgar.*

É posible que o galego posúa no seu sistema determinada palabra primitiva, existente tamén en castelán, pero non os equivalentes a certos derivados ou compostos formados nestoutra lingua a partir dela; pode incluso dispoñer de todos os elementos que integran a palabra castelá, pero non a voz resultante. Nestes casos, cabe realizar a paráfrase a partir da palabra base:

CANCIONERIL *adj. dos cancioneros do século XV.*

BARRIOBAJERO -A *adj. y s. dos barrios baixos.*

A situación que acabamos de analizar reproducécese nas súas liñas xerais cando nos atopamos fronte a unidades fraseolóxicas, para as que non sempre existe unha unidade pluriverbal similar. Nestes casos, ou ben se sinala unha voz que poida ter o mesmo significado e uso, ou ben se recorre a unha paráfrase, como se facía coas unidades léxicas individuais. Obsérvense as distintas opcións nos seguintes exemplos:

DEMONIO *s.m. [...] // DEL DEMONIO O DE MIL DEMONIOS: do demo. Hace un frío del demonio. Vai un frío do demo. / PONERSE HECHO UN DEMONIO: poñerse feito un raio, poñerse coma unha brasa, poñerse feito un can. Cuando le dije que no quería venir, se puso hecho un demonio. Cando lle dixen que non quería vir, púxose feito un raio. / SER EL DEMONIO: ser o demo, ser un diabo. Este*

perro es el demonio, no se está quieto ni un minuto. *Este can é o demo, non está quieto nin un minuto.* / TENER EL DEMONIO EN EL CUERPO: *ter o demo no corpo, ter o verme no corpo, ter o formigo no corpo, ter o azougue no corpo, ter a area de sal.* Hoy tiene el demonio en el cuerpo, en toda la mañana no ha parado ni un minuto. *Hoxe ten o demo no corpo, en toda a mañá non parou nin un minuto.*

INGENIAR *v.t.* [...] / INGENIÁRSELAS: *enxeñarse, amañarse, apañarse, arranxarse.* Ingéníatelas como puedas, pero tienes que reparar esa avería. *Enxeñate como poidas, pero tes que reparar esa avaría.*

LARGO -A (a) *adj.* [...] / DAR LARGAS: *atrasar algo intencionadamente.*

Outro elemento que ten un interese particular cando se poñen en relación dúas linguas, nomeadamente cando se traballa en lexicografía bilingüe, xa que afecta dun modo especial ás unidades léxicas (monoverbais ou pluriverbais), é o dos falsos amigos. Non podemos máis que esbozar esta cuestión, que cremos debería ser obxecto dun tratamento máis detallado nos dicionarios, polas repercusións que ten tanto no ensino e na aprendizaxe das linguas, coma na tradución. Por outra banda, a problemática que rodea os falsos amigos é maior no caso de linguas próximas, como son castelán e galego. Algúns exemplos serían:

ROJO -A *adj.* 1. (color) *vermello, encarnado, rubio, roibo.* Lleva un clavel rojo. *Leva un caravel vermello.* Tamén *s.m.* El rojo puede indicar peligro. *O vermello pode indicar perigo.* 2. (ideología) *vermello.* Fue militar del ejército rojo. *Foi militar do exército vermello.* También *s.* [...]

RUBIO -A *adj.* (que se acerca al amarillo) *louro, <loiro>, roxo.* Su pelo era rubio como el oro. *O seu pelo era louro coma o ouro.* También *s.* [...]

TRINEO *s.m.* *zorra (f).* Los perros tiraban del trineo por los montes nevados. *Os cans tiraban da zorra polos montes nevados.*

ZORRA *s.f.* *paxara, pécora, pendanga.* La insultó llamándole zorra. *Insultouna chamándolle paxara.*

ZORRO -A *s.* (animal) *raposo, golpe.* El zorro entró en el gallinero y se comió una gallina. *O raposo entrou no galiñeiro e comeu unha galiña.* [...]

DESPERTAR¹ (b) *v.i.* (alguien dormido) *espertar, <despertar>, acordar, recordar*⁸.

8 No DRAE *acordar* como ‘despertar’ leva a marca “desus.” e a información “U. en Sal.”; *despertar*, “p. us.”.

Despertó durante la noche. *Espertou durante a noite.* [...]

(c) *v.p.* (alguien dormido) *espertar* (i.), <*despertar*> (i.), *acordar* (i.), *recordar* (i.). Se despertó de buen humor. *Espertou de bo humor.*

LARGO -A (a) *adj.* 1. (con mucha longitud) *longo*. Tiene el pelo largo. *Ten o pelo longo.* 2. (que dura mucho) *longo*. El tiempo de espera se me hizo muy largo. *O tempo de espera fíxoseme moi longo.* [...]

ANCHO-A *adj.* 1. (con anchura) *ancho, largo*. La puerta principal es más ancha que las demás. *A porta principal é máis ancha ca as demais.* [...]

Ao que se poderían engadir os diferentes significados de unidades fraseolóxicas como *e logo?* en galego, ben distintos do uso que a secuencia correspondente poida ter en castelán, ou mesmo expresións coma cast. *miel sobre hojuelas* (sentido positivo) / gal. *encima de mel, filloas* (sentido negativo).

Ao longo deste traballo mostramos algúns dos problemas que comporta a indicación de equivalentes na lexicografía bilingüe castelán-galego mediante o dicionario que se elaborou na RAG no 2004 e que se atopa en vías de revisión. Queremos chamar a atención sobre varios aspectos positivos que presenta esta obra, como son a inclusión dunha abundante fraseoloxía, a marcación diafásica e diastrática dos equivalentes e a introdución de “delimitadores semánticos” que serven para diferenciar as distintas acepcións do lema, para as cales se proporcionan os equivalentes correspondentes, pero tamén para “orientar o lector sobre as construcións en que entra cada palabra” (DRAGBIL 2004: 11), isto é, sobre que tipo de nomes adoitan ser o complemento directo ou o suxeito, por exemplo. Entendemos que a información sobre as colocacións das que son parte integrante estas voces sería tamén enormemente interesante para o usuario, sobre todo cando se están poñendo en relación dúas linguas próximas entre si. É este un ámbito que aínda temos que abordar na lexicografía galega e que ten importantes repercusións tanto para a aprendizaxe da lingua como para o labor de tradución. Ensinar a palabra *berro*, por citar un exemplo ao azar, non é só proporcionar o seu significado ou, no caso dun dicionario bilingüe, o equivalente en castelán (ou viceversa), senón dotar o usuario das claves necesarias para o seu emprego práctico, dicíndolle que se adoita utilizar con verbos como *botar, dar, lanzar e soltar* (ou *oír, percibir, sentir*).

Ao noso modo de ver, a dimensión contrastiva é fundamental nun dicionario bilingüe, principalmente, insistimos, cando as linguas postas en relación están próximas entre si: dito doutro modo, hai que incidir máis naquilo no que diverxen, e non

tanto no que concordan. Nesta liña, outro elemento primordial, que tamén proporciona o DRAGBIL, é a exemplificación sistemática, que axuda de maneira decisiva a coñecer mellor tanto o contido semántico do lema, coma os seus aspectos comunicativos ou estilísticos, e mesmo certos trazos sintácticos do seu uso. Malia que o parentesco estreito entre linguas e culturas poida facer que en ocasións se reduzan os delimitadores semánticos ou outro tipo de informacións en detrimento do rigor lexicográfico, consideramos que, polo contrario, nese caso é preciso prestarmos máis atención aos aspectos contrastivos e ás necesidades didácticas especiais que comportan⁹.

Bibliografía

- DRAGBIL: C. García - M. González González (dirs.) (2004), *Diccionario castelán-galego da Real Academia Galega*, A Coruña: Fundación Barrié / Real Academia Galega.
- DRAG2012: M. González González - A. Santamarina Fernández (dirs.) (2012), *Diccionario da Real Academia Galega*. URL: <http://academia.gal/diccionario#inicio.do>
- Durão, A. B. de Amorim Barbieri - M. A. Sastre Ruano - R. Werner (2012), «Lexicografía didáctica, diccionario bilingüe y lenguas afines: información semántica en el *Diccionario Contrastivo Portugués-Español (DiCoPoEs)*», in A. Nomdedeu Rull - E. Forgas Berdet - M. Bargalló Escrivá (coords.), *Avances en lexicografía hispánica*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, vol. II, pp. 69-78.
- Duval, A. (1991), «L'équivalence dans le dictionnaire bilingüe», in F. J. Hausmann - O. Reichmann - H. E. Wiegand - L. Zgusta (Hgrs.), *Wörterbücher: ein internationales Handbuch zur Lexikographie / Dictionaries: an international encyclopedia of lexicography / Dictionnaires: encyclopédie internationale de lexicographie*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, vol. III, pp. 2817-2824.
- Fernández Fernández, J. (2008), «La equivalencia en los diccionarios bilingües: un enfoque semántico», in E. Bernal - J. DeCesaris (eds.), *Proceedings of the XIII EURALEX International Congress*, Barcelona: IULA, pp. 843-854.
- Haensch, G. (1997), *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Kroman, H. P. - T. Riiber - P. Rosbach (1991), «Principles of bilingual lexicography», in F. J. Hausmann - O. Reichmann - H. E. Wiegand - L. Zgusta (Hgrs.), *Wörterbücher: ein internationales Handbuch zur Lexikographie / Dictionaries: an international encyclopedia of lexicography / Dictionnaires: encyclopédie internationale de lexicographie*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, vol. III, pp. 2711-2728.

9 Ver Durão *et al.* (2012), Molina García (2006) e Neves (2012).

- Luque Nadal, L. (2009), «Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», *Language Design* 11, 93-120.
- Marello, C. (1989), *Dizionari bilingui con schede sui dizionari italiani per francese, inglese, spagnolo, tedesco*, Bologna: Zanichelli.
- Molina García, D. (2006), *Fraseología bilingüe: un enfoque lexicográfico pedagógico*, Granada: Comares.
- Neves, L. H. Santana (2012), «Diccionario combinatorio bilingüe español-portugués / portugués-español: una propuesta para la enseñanza de las unidades fraseológicas del español para aprendientes lusohablantes», in A. Nomdedeu Rull - E. Forgas Berdet - M. Bargalló Escrivá (coords.), *Avances en lexicografía hispánica*, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, vol. II, pp. 125-134.
- Piotrowski, T. (1994), *Problems in bilingual lexicography*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sanmarco Bande, M. T. (2006), «Las palabras culturales en el diccionario bilingüe», in E. Corino - C. Marello - Cr. Onesti (eds.), *Atti del XII Congresso Internazionale di Lessicografia (Torino, 6-9 settembre 2006)*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, vol. I, pp. 617-622.
- Šarčević, S. (1989), «Lexicography and translation across cultures», in M. Snell-Hornby - E. Pöhl (eds.), *Translation and lexicography. Papers read at the EURALEX Colloquium held at Innsbruck 2-5 July 1987*, Amsterdam: John Benjamins.
- Schnorr, V. (1986), «Translational equivalent and / or explanation? The perennial problem of equivalence», *Lexicographica* 2, pp. 275-280.
- Svensén, B. (1993), *Practical lexicography. Principles and methods of dictionary making*, Oxford / New York: Oxford University Press (1ª ed. 1987).
- Szende, T. (1996), «Problèmes d'équivalence dans les dictionnaires bilingues», in H. Béjoint et P. Thoiron (éds.), *Les dictionnaires bilingues*, Louvain-la-Neuve: Aupelf-Uref-Éditions Duculot, pp. 111-126.
- Werner, R. - Chuchuy, Cl. (1992), «¿Qué son los equivalentes en el diccionario bilingüe?», in G. Wotjak (ed.), *Estudios de lexicografía y metalexigrafía del español actual*, Tübingen: Max Niemeyer, pp. 99-107.
- Zgusta, L. (1971), *Manual of lexicography*, The Hague-Paris: Mouton.
- Zgusta, L. (1987), «Translational Equivalence in a bilingual dictionary: Bahukosyam», *Dictionaries* 9, pp. 1-47.

Traducir: análisis del concepto*

ELENA SÁNCHEZ TRIGO

Universidade de Vigo

La traducción es una actividad de mediación que se caracteriza por su naturaleza aplicada y su presencia constante más allá de cualquier frontera geográfica o período temporal. Como producto social con una dilatada historia¹, el concepto de traducción ha ido evolucionando con el paso del tiempo, del mismo modo que, paralelamente, se han ido desarrollando nuevas modalidades y ampliando los campos de actuación.

Si bien, como acabamos de apuntar, la traducción ha existido desde tiempos inmemoriales, el análisis sistemático de la misma es muy reciente, ya que no se inicia hasta la segunda mitad del siglo XX². Esto ha llevado, con frecuencia, a cuestionar la pertinencia e interés de dicha conceptualización teórica. Nuestra opinión no coincide

* Este trabajo se inscribe parcialmente en el marco del proyecto FFI2014-51978-C2-1-R financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

1 Se suelen citar como primeros vestigios escritos de traducción los vocabularios sumerioacadios del siglo XVIII a. de C. (García Yebra 1985: 24). En relación con la interpretación, Delisle y Woodsworth (2012: 246) documentan la existencia de un jeroglífico egipcio del año 3000 a. de C. para hacer referencia al intérprete.

2 Es necesario precisar, sin embargo, que ya desde Cicerón (año 46 a. de C.), existen reflexiones sobre los problemas que los traductores encontraban y posibles soluciones. Ahora bien, este corpus teórico —en el que se incluyen las aportaciones existentes hasta mediados del siglo XX y que reúne algunas obras de especial relevancia (como, por ejemplo, las de San Jerónimo, Vives, Dolet, Chapman, Lutero, Tytler o Scliermacher)— forma parte de lo que se considera una fase previa al inicio de los propiamente estudios teóricos sistemáticos sobre traducción a los que nos estamos refiriendo.

con estas posturas escépticas que cuestionan la necesidad de establecer unas bases teóricas específicas para el ámbito de la traducción. Por el contrario, consideramos que los estudios de corte teórico son fundamentales para comprender la actividad traductora y, por tanto, para mejorarla. Desde nuestro punto de vista, teoría y práctica deben ser en traducción, al igual que sucede en otras áreas, aspectos complementarios e interrelacionados.

El objetivo de este trabajo es presentar el concepto contemporáneo de traducción. Un concepto que se ha ido conformando gracias a las aportaciones realizadas por los estudios teóricos fundamentalmente a partir de los años 80-90 del siglo pasado. Estas aportaciones han sido decisivas tanto para comprender en qué consiste traducir, como para poner de manifiesto la complejidad de una actividad de tan larga historia como máxima actualidad.

1. ¿Qué es realmente traducir?

Condensar en las breves líneas con las que se acostumbra a elaborar una definición todos los elementos que conforman el proceso traductor no es una tarea sencilla. En consecuencia, no es fácil tampoco adoptar sin reservas alguna de las numerosas definiciones ya existentes³ o elaborar una nueva propuesta que no suscite justificadas objeciones o merecidas críticas. Por este motivo, para responder a la pregunta que da título a este apartado vamos a hacer un recorrido por aquellos aspectos que los estudios teóricos han destacado como esenciales para caracterizar la actividad traductora. Consideramos que esta es la forma más adecuada para delimitarla y describirla.

De acuerdo con este planteamiento, podemos indicar que:

a) Traducir es comunicar: el hecho de que la traducción es fundamentalmente un proceso comunicativo (Hatim y Mason 1995: 13) constituye sin duda la primera idea que hay que transmitir y comprender para entender qué es traducir. Si bien, como hemos apuntado, el concepto de traducción ha ido cambiando a lo largo del tiempo, su objetivo final ha permanecido inalterable: restablecer la comunicación interrumpida por las barreras lingüísticas y culturales. Por este motivo la traducción se ha comparado con un puente que permite establecer el contacto entre zonas antes aisladas entre sí. Tanto los primeros estudios teóricos (por ejemplo: Nida 1964 o Nida y Taber

3 En Baker y Saldanha (2009) o Sánchez Trigo (2002: 24-25) pueden consultarse, por ejemplo, algunas de ellas.

1969), como las propuestas realizadas posteriormente por otras corrientes, como es el caso de la *Skopostheorie*⁴, se han encargado de destacar que traducir es comunicar. La responsabilidad de asegurar la comunicación recae en el traductor, si esta no funciona su trabajo de mediación no se está realizando de la manera adecuada.

Tras haber establecido esta indisoluble vinculación entre traducción y comunicación, hay que destacar, asimismo, que el acto de comunicación que tiene lugar en el proceso traductor difiere del habitualmente descrito en la comunicación monolingüe. Indicamos los motivos en el epígrafe que sigue.

b) Traducir es un acto de comunicación complejo y especial: el proceso de comunicación en traducción fue descrito por primera vez Otto Kade (1968). Toma para ello como punto de partida el denominado modelo matemático de la comunicación creado por Shannon y Weaver (Shannon 1948) y lo adapta para describir qué sucede al traducir. De acuerdo con este autor, en traducción se producen dos actos de comunicación consecutivos. El primero tiene lugar entre un emisor (E) y un receptor (ficticio) inicial (R), que es el traductor (TR). Posteriormente, una vez realizada la traducción, se produce un segundo acto de comunicación vinculado con el anterior. En este momento el traductor pasa a convertirse en emisor (E') y se dirige a un nuevo receptor (R'), que es el verdadero receptor final, al que remite el texto ya traducido. Vemos que el traductor, que se sitúa en el centro de este proceso, asume, por tanto, un doble papel en los dos momentos sucesivos que caracterizan al proceso de comunicación en traducción: primero como receptor del texto original (R) y después como emisor (E') del texto traducido. Traducir conlleva, por lo tanto, un doble acto de comunicación. Por este motivo, se afirma que se trata de un acto de comunicación complejo.

Por otra parte, hay que tener presente asimismo que en el proceso traductor intervienen varias lenguas o, por ejemplo, que el texto resultante se dirige a unos receptores nuevos y se inserta en un contexto para el que no estaba previsto inicialmente. Todos estos elementos establecen diferencias con la comunicación monolingüe y muestran con claridad que, como indicamos, estamos ante un acto de comunicación de naturaleza especial.

c) Traducir es una actividad intertextual: frente a los enfoques que presentan la traducción como un simple trasvase de lenguas, los estudios teóricos han mostrado

4 Se trata de una teoría funcional que considera que el principio básico de una traducción es la finalidad (en griego, *skopos*) del acto de traducción de acuerdo con una situación dada. Los trabajos de Katharina Reiss y Hans Vermeer (1996) o Christiane Nord (1994, 1997), que son algunos de los principales representantes de la *Skopostherorie* (Teoría del Escopo, en castellano), abordan estas cuestiones.

que se trata de un proceso entre textos. Si bien las primeras aproximaciones circunscribían sus análisis a la frase o a la palabra, a partir de los años 70, y como consecuencia de la influencia ejercida por otras áreas como la lingüística del texto, el análisis del discurso o la pragmática, los estudios reivindican la traducción como hecho textual. Obras como *Translation as Text* (Neubert y Shreve 1991) son representativas de este cambio. La traducción deja de ser considerada únicamente una actividad de naturaleza interlingüística para pasar a ser caracterizada por su naturaleza intertextual. Esta nueva perspectiva tiene diversas consecuencias. Por ejemplo, la tan buscada unidad de traducción se amplía, puesto que pasa a ser el texto en su conjunto. Asimismo, los estudios dejan de proponer una serie de posibles reglas de naturaleza prescriptiva para tratar de dar respuesta a los problemas de traducción y empiezan a centrarse en describir los factores que determinan una traducción (Nergaard 1995: 11). En la actualidad, nadie duda de que lo que se traduce son textos, ya sean estos escritos u orales, y no lenguas. Este nuevo enfoque ha reforzado la naturaleza comunicativa de la actividad traductora a la que nos hemos referido más arriba:

El texto para el traductor no es un simple fenómeno lingüístico, sino que es necesario tener en cuenta la función comunicativa, dependiente de su inserción en una situación determinada y la pertenencia a un contexto sociocultural más amplio. (Snell-Hornby 1999: 96)

d) Traducir es una actividad intercultural: la traducción permite ir de una cultura a otra (Bassnett 1991: 19) y, por lo tanto, pone en contacto visiones del mundo diferentes. El fundamental papel desempeñado por las traducciones en el desarrollo de las lenguas y la configuración de los sistemas literarios de llegada ha sido analizado en el ámbito de los estudios de traducción especialmente por la Teoría del Polisistema o Nuevo Paradigma⁵. Esta corriente es la responsable del *cultural turn* (Snell-Hornby 1995), un elemento esencial que se incorpora a los estudios teóricos sobre traducción a partir de los años noventa del siglo pasado y que va a ser decisivo en la configuración del concepto actual sobre esta actividad⁶. Si bien los traductores siempre han sido

5 Ofrece un enfoque de la traducción desde los estudios literarios, en concreto de la literatura comparada. Su origen se sitúa en Israel en la Universidad de Tel Aviv, a finales de los años setenta, con Itamar Even-Zohar y, después, con Gideon Toury. Los elementos fundamentales de sus planteamientos aparecen recogidos en algunos volúmenes de la revista *Poetics Today* editados por estos autores (Even-Zohar y Toury 1981 y Even-Zohar 1990).

6 Los estudios centrados en la historia de la traducción (por ejemplo: Van Hoof 1999, Delisle y Woodsworth 1995) han sido también decisivos para que se reconozca la importancia de este giro cultural.

agentes de exportación e importación, la Teoría del Polisistema lleva a cabo la reivindicación explícita de su tarea como mediadores culturales:

Los traductores median entre culturas (lo cual incluye las ideologías, los sistemas morales y las estructuras sociopolíticas) con el objetivo de vencer las dificultades que atraviesan el camino que lleva a la transferencia de significado. Lo que tiene valor como signo en una comunidad cultural puede estar desprovisto de significación en otra, y el traductor se encuentra inmejorablemente situado para identificar la disparidad y tratar de resolverla. (Hatim y Mason 1995: 282)

En consecuencia, para poder llevar a cabo su trabajo de manera adecuada, el traductor debe de ser capaz de identificar los elementos característicos de las culturas entre las que realizan su actividad. Dado que en la actualidad se asume que «translation and culture are inextricably joined together» (Salmeri 2004:163), la biculturalidad se convierte en una de las competencias fundamentales para traducir (Basnett-McGuire y Lefevere 1990, Snell-Hornby 1995)⁷.

Estos planteamientos han llevado a afirmar que se traducen culturas. Si bien más arriba hemos indicado que se traducen textos, entendemos, que ambos enfoques no excluyentes sino complementarios, ya que todo texto se inscribe en un contexto sociocultural determinado al que el traductor debe prestar atención.

e) Traducir es un proceso de reescritura: las aportaciones teóricas han permitido comprender que la traducción no es una actividad mecánica, ni tampoco un producto secundario. Esta ha dejado de ser observada como la simple sustitución de un mensaje enunciado en una lengua, por un mensaje equivalente en otra lengua. En la actualidad se presenta como una operación de naturaleza creativa. Traducir consiste en «crear un nuevo acto de comunicación a partir de otro preexistente» (Hatim y Mason 1995: 11). Conlleva, por lo tanto, la creación de un nuevo texto (ya sea este, insistimos, escrito u oral) a partir de otro previamente existente. Si bien, como matiza Jean Delisle (1993: 151), en traducción no se puede entender el término ‘creación’ de manera estricta, puesto que no se trata de una creación *ex novo*, sí debe entenderse como un proceso de (*re*)creación en el que se elabora un nuevo producto (texto) a partir de otro previo. Una buena prueba de esta naturaleza creativa se pone de manifiesto al comprobar cómo, aun partiendo de un mismo texto inicial y con el mismo encargo,

7 Es necesario precisar que en el ámbito de los estudios teóricos sobre traducción el concepto de cultura se utiliza desde un punto de vista antropológico, para hacer referencia al conjunto de convenciones de una sociedad. No se limita, por tanto, solo al resultado de desarrollos intelectuales como el arte o la literatura.

no existen dos traducciones exactamente iguales⁸. En consonancia con este enfoque que considera la traducción como un proceso de reescritura, el traductor se convierte en *co-creador* (Vidal 1998: 29) y asume un nuevo papel, el de autor. Con este nuevo enfoque se recoge su auténtica función respecto al texto de llegada.

f) Traducir es un proceso de interpretación y manipulación: las formulaciones actuales del concepto de traducción la presentan como el resultado de la lectura e interpretación —un diálogo hermenéutico, para Delisle (1984: 70)— del texto original realizado por un intermediario (traductor) que se convierte, de este modo, en un lector privilegiado del mismo. La lectura que este lleva a cabo es, sin embargo, especial y diferente de la que puede realizar un lector normal, puesto que la finalidad de la misma es producir otro texto para otros receptores:

La elaboración interpretativa, en consecuencia, será probablemente más profunda, menos espontánea que la del lector ordinario; y la comprensión de un fragmento del texto se beneficiará de las conclusiones que se deriven de la lectura de las posteriores partes de aquél. (Hatim y Mason 1995: 282)

De acuerdo con este planteamiento, la traducción conlleva siempre, en mayor o menor medida, un cierto grado de manipulación, incluso de manera no voluntaria. No estamos, por lo tanto, ante una actividad de carácter neutro y objetivo, si no todo lo contrario. Esta perspectiva, derivada principalmente de las aportaciones realizadas por la *Manipulation School*, va a permitir el desarrollo, a partir de los años noventa del siglo XX, de nuevos enfoques que vinculan la traducción con aspectos como ideología, poder y ética y que destacan la gran influencia que los factores económicos, políticos y sociales tienen en la misma.

En consonancia con estas posturas, la ocultación y la consiguiente autodestrucción que tradicionalmente caracterizaba a la figura del traductor es sustituida por una

8 En traducción se suele citar como prueba de esta imposibilidad que el único caso de existencia de traducciones exactamente coincidentes es de origen legendario: *La versión de los Setenta*, también denominada *El milagro de los LXX*. Se trata de la traducción al griego de los textos sagrados judíos, en hebreo y arameo, que constituye la base del Antiguo Testamento de la biblia cristiana. Fue realizada por 72 traductores reunidos por Ptolomeo II. La leyenda indica que si bien trabajaron de manera aislada las traducciones que elaboraron fueron totalmente coincidentes.

9 Esta corriente, que toma como base la Teoría del Polisistema, se desarrolla fundamentalmente en los Países Bajos y Gran Bretaña, por investigadores que trabajan en literatura comparada y se centran en la traducción literaria (Lefevere, Lambert, Van der Broeck, Hermans o Susan Bassnett). Se dieron a conocer especialmente con la publicación de la obra de carácter recopilatorio *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (1985), editada por Theo Hermans, título del que procede la denominación con la que se conocen las propuestas realizadas de grupo.

reivindicación de su visibilidad. Esta desaparición del anonimato se materializa, por un lado, mediante la exigencia de inclusión de su nombre en los textos que traduce. Por otro, a través de su propia visibilidad las soluciones traductorales por las que opta para producir bien un texto domesticado (es decir, sin indicios aparentes de ser una traducción) o bien no domesticado (es decir, con elementos que muestran explícitamente que se trata de una traducción) (Venutti 1995). El hecho de que el traductor deje de ser transparente y salga a la luz conlleva, asimismo, un mayor grado de responsabilidad en relación con su trabajo.

g) Traducir es buscar una equivalencia: la finalidad de la mayor parte de las traducciones es elaborar un texto que funcione como si hubiese sido producido originalmente en el nuevo contexto en el que va a insertarse¹⁰. El concepto de equivalencia, aunque muy controvertido, está presente desde las primeras aproximaciones teóricas, si bien, a partir de los años ochenta, evoluciona hacia un enfoque cada vez menos prescriptivo (Pym 1995). La noción de equivalencia se transforma en una herramienta de análisis empírico que sirve para caracterizar la especial relación que une un texto de partida y traducción y que es la que la define a esta última como tal. Se trata de:

(...) a functional-relational concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question. (Toury 1995: 86)

Esta nueva concepción de la equivalencia permite justificar la existencia de diferentes traducciones, pero todas ellas válidas, para un mismo texto. Las diferencias se vinculan con variabilidad diacrónica y cultural derivada del concepto de norma. Este nuevo concepto, introducido por Toury en el ámbito de los estudios de traducción (Toury, 1999: 10), hace referencia al conjunto de leyes no escritas, fruto de los valores de un determinado sistema sociocultural, que guían el trabajo de los traductores en cada momento histórico. Su naturaleza dinámica, no estática, es la que permite explicar los cambios que se aprecian en las traducciones de diferentes épocas. De este modo, dichos cambios están justificados y no son fruto de la arbitrariedad del traductor. Se derivan, tanto del sistema de normas imperante, como de la actuación del traductor en una situación comunicativa específica, que es la que determina en conjunto el proceso de comunicación bilingüe equivalente.

10 El caso de la traducción de textos literarios puede ser diferente, pero hay que tener en cuenta que este tipo de traducción constituye tan solo un 3% del volumen total de traducciones.

2. Conclusiones

Los estudios teóricos sobre traducción son fundamentalmente el resultado de la evolución de dos paradigmas de aparición sucesiva que, si bien inicialmente estaban claramente diferenciados, fueron aproximando parcialmente sus posturas. El primero de ellos toma como base los postulados lingüísticos, pero incorpora con el paso del tiempo consideraciones textuales, comunicativas y culturales relevantes para el estudio de la actividad traductora. Frente a este, el segundo, los *Translation Studies*, es de base literaria. Surge como reacción a los estudios de corte lingüístico y da lugar a desarrollos ligados a aspectos socioculturales y a la filosofía del lenguaje. Si bien, como decíamos, se trata de concepciones opuestas, se fueron creando entre ambas ciertas áreas de contacto que en gran parte se explican por la progresiva incorporación de consideraciones culturales.

Efectivamente, el giro cultural que caracteriza a los estudios de traducción de las últimas décadas del siglo XX fue determinante. Permitió ampliar los enfoques y abordar cuestiones que no habían sido objeto de estudio en este ámbito. El traductor toma conciencia de la verdadera dimensión de su trabajo, de su influencia en el mismo, de sus condicionantes y limitaciones. Empiezan a abordarse, además, aspectos relacionados con cuestiones sobre poder e ideología. El desarrollo de estas propuestas derivadas del *cultural turn* fue muy importante en el ámbito de la traducción, y dio lugar al denominado giro ideológico. En la actualidad, parece que se está gestando un nuevo un nuevo paradigma derivado de un nuevo giro, en esta ocasión se habla del giro sociológico (Snell Honrby 2006: 172).

En las páginas precedentes hemos presentado cómo las propuestas realizadas por los diversos paradigmas y giros predominantes en cada momento han contribuido a explicar en qué consiste traducir. Los aspectos destacados confirman la complejidad y riqueza de la actividad traductora que apuntábamos al inicio de este trabajo.

Los estudios de traducción han construido y delimitado un espacio propio de desarrollo en un breve período de tiempo. No hay que olvidar que la primera, y aún vigente, estructuración de este nuevo ámbito de conocimiento fue la realizada por Holmes en el artículo «The Nature and Name of Translation Studies» publicado en 1988. Para crear este ámbito de naturaleza multidisciplinar se ha recurrido a aquellos elementos de numerosas disciplinas (lingüística contrastiva, lingüística textual, análisis del discurso, pragmática, antropología, sociolingüística, literatura comparada...) que se consideraron los más adecuados para el estudio de una actividad como la traducción, en la que intervienen múltiples factores. Si bien queda mucho trabajo

por hacer¹¹, en la actualidad, de acuerdo con Snell Hornby (2006: 164), ha llegado el momento de establecer la «reciprocal interdisciplinarity». Es decir, deben ser los estudios de traducción los que ayuden a otras disciplinas a construirse, aportando para ello los planteamientos propios que ha ido elaborando. Esto constituirá una prueba de su vitalidad e interés de las aportaciones realizadas por la traductología.

Bibliografía

- Baker, M. y Saldanha, G. (2009), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London - New York: Routledge (2ª ed).
- Bassnett-McGuire, S. (1991), *Translation Studies*, London - New York: Routledge.
- Bassnett-McGuire, S. y Lefevere, A. (1990), *Translation, History & Culture*, London - New York: Pinter.
- Delisle, J. (1984), *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. (1993), *La traduction raisonnée*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. y Woodsworth, J. (1995), *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. y Woodsworth, J. (2012), *Translators through History*, Revised Edition, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Even-Zohar I. (1990), *Polysystem Studies*, Special issue of *Poetics Today* 11/1.
- Even-Zohar I, - G. Toury eds. (1981), *Translation Theory and Intercultural Relations*, Special issue of *Poetics Today* 2/4.
- García Yebra, V. (1985), *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid: RAE.
- Hatim, B. - I. Mason (1995), *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Ariel (trad. al español de S. Peña).
- Hermans, Th. (1985), *The Manipulation of Literature. Studies in Literature Translation*, London: Croom Helm.
- Holmes, J. S. (1988), «The Name and Nature of Translation», in R. van den Broeck (ed.), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, pp. 67-80.
- Hoof, H. Van (1999), *Histoire de la traduction en Occident*, Paris-Louvain-la-Neuve: Duculot.
- Kade, O. (1968), «Kommunikationswissenschaftliche Probleme der Translation», in A. Neubert (ed.), *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Leipzig: Enzyklopädie, pp. 3-19.

11 Sobre la evolución de los estudios de traducción y las tareas pendientes remitimos a Sánchez Trigo 2011.

- Nergaard, S. (1995), *Teorie Contemporanee della Traduzione*, Milán: Bompiano.
- Neubert, A. y Shreve, Gr. (eds) (1991), *Translation as Text*, Kent, Ohio: Kent State University Press).
- Nida, E. A. (1964), *Toward a Science of Translating*, Leiden: Brill.
- Nida, E. A. y Taber, Ch. R. (1969), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.
- Nord, Ch. (1997), *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St. Jerome.
- Nord, Ch. (1994), «Traduciendo funciones», in A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 97-112.
- Pym, A. (1995), «European Translation Studies, Une science qui dérange, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. 8/1, pp. 153-176. Artículo disponible en: <http://goo.gl/GIQraA> (Consulta: 20/12/2015).
- Reiss, K. - H. Vermeer (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid: Akal (trad. al español de S. García Reina y C. Martín de León).
- Salmeri, Cl. (2014), «The translator as a mediator between cultures. Translation and cultural influences», *Alfinge. Revista de Filología Española* 26, pp. 161-171.
- Sánchez Trigo, E. (2002), *Teoría de la traducción: convergencias y divergencias*, Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Sánchez Trigo, E. (2011), «Traducir en la frontera: fronteras de la traducción» in S. Cruces Colado - M. del Pozo Triviño - A. Luna Alonso - A. Álvarez Lugrís, *Traducir en la frontera*, Granada: Atrio, pp. 19-41.
- Shannon, Cl. E. (1948), «A Mathematical Theory of Communication», *Bell System Technical Journal*, 27, pp. 379-423.
- Snell-Hornby, M. (1995), *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. (1999), *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*, Salamanca: Almar (trad. al español de A. S. Ramírez).
- Snell-Hornby, M. (2006), *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G. (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G. (1999), «A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'», in Ch. Schäffner (ed), *Translation and Norms*, Toronto: Multilingual Matters Ltd. Book, pp. 9-31.
- Venutti, L. (1995), *The Translator's Invisibility*, London: Routledge.
- Vidal Claramonte, M^a C. A. (1998), *El futuro de la traducción*, Valencia: Diputación de Valencia - Institutió Alfons el Magnànim.

Se o vello Sinbad volvese ás illas... **Anotacións filolóxicas**

ANTÓN SANTAMARINA

Universidade de Santiago de Compostela - Instituto da Lingua Galega

É raro que un texto moderno necesite unha reconstrución filolóxica como ocorre cos textos medievais. Estes consérvanse en copias únicas ou múltiples na maior parte dos casos de man diferente á do autor mesmo. Por iso a fixación dun texto crítico esixe un labor filolóxico de certa complexidade. Cos textos modernos este traballo non debería existir; suponse que o autor escribe un manuscrito, corríxeo; fai novas correccións cando a imprenta lle remite as probas e finalmente dá o *imprimatur* a un texto que se supón definitivo. Pode haber algún problema filolóxico cando unha edición difire da anterior e ás veces cando hai varias tiradas da mesma edición e o autor (ou ás veces o editor) fai correccións ou insire variantes, como ocorre co *Quixote* ou con varios textos de Valle Inclán. Pero estes casos son raros. O normal é que a primeira edición dun libro sexa o texto omega e que todas as copias deste libro sexan idénticas; as edicións sucesivas poden ter aínda algunha corrección pero en calquera caso é o propio autor o que fai de filólogo establecendo o texto e a última edición revisada por el debería considerarse a lectura definitiva. Supónse que a edición impresa prevalece mesmo sobre o mecanoscrito orixinal, porque o autor puido ter algún trasacordo de última hora.

Iso esperaríamos do texto de Cunqueiro *Si o vello Sinbad volvese ás illas...* publicado por Galaxia en 1961, reeditado 11 veces ata 2011.

A lectura deste texto non ten en conxunto grandes problemas para un lector normal pouco escrupuloso cos detalles; de feito tivo moitos lectores e aínda moitos críticos e non deixaron constancia (que saibamos) das dificultades que encontraron; pode que descoñecesen o significado dunha palabra aquí ou acolá (de feito é un texto que ten bastantes hápax), que lles chocase un que outro anacoluto, unha falta de concordancia, unha frase escura tal vez incompleta, etc.; pero o contexto permitía atribuír un sentido aínda que vago a esa palabra descoñecida, emendar a errata, restablecer a concordancia. Outra cousa sería se tivésemos que traducir o texto a outro idioma, porque neste caso teríamos que dar conta exacta do que o autor quixo dicir; e non sempre é doado, non só polas dificultades que poden presentar as palabras raras que Cunqueiro recupera do seu dialecto local e aínda non rexistradas en dicionarios ou que inventa coa súa vis poética, senón polas que son auténticos erros, unhas veces del mesmo e outras dos linotipistas e caixistas. O mesmo que ó tradutor ocorreríalle a quen intentase unha edición crítica.

Cando digo “erros” non me refiro aos erros propios do galego literario da época en que escribía Cunqueiro e que hoxe adoitan condenar as gramáticas normativas; destes hainos en abundancia na obra de Cunqueiro e dos seus contemporáneos; refírome a erros auténticos, non voluntarios, propios do cálamo do autor ou dos que produciron o libro.

Para descubrilos chegaría cunha lectura atenta; se algo que contravén as normas da gramática ou da lóxica é en principio sospeitoso de conter un erro. Pero ademáis para este libro temos a axuda da tradución ó castelán, *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas...* (1962¹; 1971²)¹. Na portada do libro non se di quen é o tradutor; en realidade non se di sequera que é tradución, co cal un lector castelán pode entender que o autor o escribiu orixinalmente neste idioma (idioma do que seguramente parten as traducións ós outros idiomas ó que foi traducido: italiano, holandés e árabe).

De feito non é unha tradución estrita porque se permite licencias que nun tradutor que non sexa o autor non serían tolerables; non é este o sitio de discutir as características desta tradución pero, como hai trozos traducidos que usamos para validar algunhas das correccións que propomos, convén que digamos algo sobre este asunto.

(a) Unha boa cantidade de palabras ou expresións non se traducen ou tradúcese ó que poderíamos chamar castelán de Galicia. Así, en todo o texto só hai seis casos de pluscuamperfecto perifrástico (*mi señor no había visto veletas volantes*) fronte

1 Hai outras edicións en castelán, entre elas unha que figura nas *Obras literarias en castellano*, I de Cunqueiro (Dobarro Paz: 2004).

a innumerables casos de pluscuamperfecto en *-ra* (*me puse a contar en voz alta una pieza que viera en Cantón*); traslada á versión en castelán, sen adaptar ou levemente adaptadas, palabras galegas que non ten o castelán ou que ten con outras acepcións:

un río ... con dos *caneros* para que represen molinos; del *curuto* de terrados y tejados sale una torre bermeja; la casa ... delante tiene un *salido*; una fuentecilla ... surtía al pie de cierre del *curro*; ni hay vientos que de un *mochiquete*² de pulgar derriben un mayor en una tempestad;

traslada palabras galegas ó castelán por outras que soan parecido pero significan unha cousa diferente:

é area roxa i aristada, i un gran dela rachoume (*me rayó*) xa un cabo de Siria (do mapa); zocas chinelas (*zuecos chinoses*³); Os gregos poderían mercar en Melinde ouro en papel, chirouveas (*chirimoyas*) moi gustosas; O mar é unha vida, e como todo animal cambia de pasteiro e de folganzas (*huelgas*⁴);

traduce ás veces mesmo palabras fabricadas por outras tamén fabricadas (*i é (unha illa) mui fermosa, abrancuxada, coas manchas verdes das musgueiras* (musganzas)). A liberdade con que traduce fai que algunha vez non saibamos se hai erro e, se o hai, non saibamos se está no orixinal ou na tradución (... *a hora tormentina*. —¿*Qué hora é isa?*, preguntou o forasteiro. —*É a hora da veleidá* (velocidad) *dos temporás*).

(b) Na tradución ó castelán pode engadir texto que non estaba no orixinal ou ó revés, suprimilo; tamén pode cambiar fragmentos reescribíndoos doutra maneira. Algunhas veces faino porque o texto galego era confuso pero ás mais das veces faino só por motivos estilísticos. A comparación das dúas versións daba por sí soa para un ou máis artigos porque as causas do cambio poden ser variadas.

Afortunadamente Cunqueiro foi o tradutor desta e doutras obras de seu; un tradutor que non fose el mesmo (a min pasaríame) tería moitas dificultades en atopar o equivalente dalgunhas palabras, como son as destes casos⁵:

2 Segundo Leiras (2000), *muchiquete*, ‘capirotazo’.

3 Non se trata só dun cambio de sufixo porque *chinela* vén do cast. *chinela* e este do xenovés *cianella* < PLANELLA (de feito a *chinela* é unha zoca que non ten talóns).

4 Intenta traducir *folganza* ‘barbeito’ por unha palabra da mesma suposta familia etimolóxica; pero *huelga* nin significa ‘barbeito’ (segundo Corominas (2001, III: 375-376) ‘vega, campo feraz junto a un río’ e segundo o *DRAE* (2014) ‘terreno de cultivo especialmente fértil’) nin é da familia etimolóxica de *folganza*; é un celtismo (OLCA, cf. tamén fr. *ouche* ‘paturage’; galego *olga* ‘monte cerrado’ en Lán-cara e *Olga* como top. numerosas veces).

5 Estas escuridades, e ten moitas, non son o tema deste artigo.

—Puisang é unha ribeira de China, onde está o millor posto pró trato da pedra de illada [jade⁶] p. 121; hai que entrar nel a modo [tono], na soprada que lle acaña ó resoar da nao, que non tódalas naos comentan o mesmo, i hai naos que están en re i outras en fa p. 33; Sinbad na fonte, á que se acaroa con Sari por amosarlle a iste como se mide con dúas buxías [caracolas] o fondo que hai no estreito Calibante, dice en voz alta p. 67;

Sería bo tamén contar co mecanoscrito de Cunqueiro se é que se conserva. Non fixen indagacións sobre se o hai e onde está. En caso de que exista será imprescindible usalo para fixar o texto. Mentres tanto vou facer a miña contribución coas ferramentas de que dispoño, que son as ditas: a crítica interna do texto mesmo e a comparación coa tradución castelá.

Vou, daquela, sinalar as modificacións de lectura que proponho. Podería facer unha clasificación por tipos pero é máis práctico ordenalas por páxina. Expreso as lecturas que proponho deste xeito: *naves* | *neves*; \emptyset | *un*; *dous* | \emptyset (léase: substituír o elemento da esquerda polo da dereita; \emptyset = cero); dou entre [] a lectura do texto castelán (1961); indico tamén se o texto da ed. de 2011 foi corrixido, en caso contrario enténdese que a errata foi transmitida ata esta edición.

p. 22. *unha veiga verde, verde, lindeira mesmo por toda parte coas areas colorentas i as louseiras mouras i apicadas que chaman o* | *ó deserto* [llaman al desierto p. 19].

p. 23. *Ter un río coma o Iadid na sequeada da solaina da terra, tal é atopar na froa a madurez, cando xa vai \emptyset* | *un co fardelo seu de vagamundo máis que promediado*. [... cuando ya va uno con el saco... p. 20]. [2011: ...*cando un xa vai...*]. A expresión do suxeito é obrigatoria.

p. 25. *os ollos seus non calan nada, nin bulras nin veras, i adiantándose* | *adiántanse, cando Sinbad fala, ás verbas súas, alertando, sorrindo, atristando*. [...y se adelantan... p. 21]. A conx. *i* coordina elementos homólogos; daquela, ou ben *calan i adiántanse* ou ben *calan adiantándose*. Quizais é preferible a primeira restitución, seguindo o texto castelán.

p. 25. *i estaba decindo por onde \emptyset* | *son as vagas dos estreitos* [y estaba diciendo por donde son las vagancias de los estrechos p. 22].

6 O cast. *pedra de ijada* (chamada así porque se supoñía curaba enfermidades renais, ou sexa da illarga) pasou ó fr. como *ejade, jade* e cambiou de xénero (*f.* > *m.*); do fr. pasou a outras linguas, incluído, de volta, ó castelán, como *jade*; a *pedra de illada* do galego de Cunqueiro (tamén unha vez en *Escola*) é calco do castelán; foi mellor calcada por García Ferreiro (1891: 7) como *pedra das illargas*, pois en galego, fóra do propio de Cunqueiro, non hai tal **illada*.

p. 26. *Sentado, Sinbad non está nunca quedo, e todo é mercer | mecer o cu no asento [...mecer... 21].*

p. 32 *Al-Garí, que é un piloto de Doncola | Doncala [Doncala p. 27]. Doncala tres veces no texto galego e sempre Doncala na tradución; sempre o xentilicio doncalés.*

p. 33. *dá seis rachas e para un pouco, e volve e dá outras seis, e cando | cada unha é máis forte que a devanceira [da seis ráfagas ... y cada una es más fuerte... p. 30].*

p. 33. *que se compromete a dálas brisas cada día, aínda que non sopren de seu, que as fai surtidas cando quere cunha manchea de muíños de vento que erguen | ergueu nas cumes dos montes que chaman Baldasín [...levantó... p. 30].*

p. 35 *e daba por certa toda ista doutrina, á que apoiaba con algún que outro salaio, o | e con mandar facer música na noite [...y con... p. 31].* A restauración neste caso podería ser tamén *e*, ou *ou* (sen *con*); pero tendo en conta que na tradución usa *y con* supoñemos que é *e con* o que o autor quixo escribir en galego.

p. 40. *O garda da Porta dos Perdós daba o Ø | «peche, forasteiro adrento e noite serea Ø|» [...» p. 34].* A falta de «» nas palabras do pregón do garda fai que a frase sexa confusa; o CD de *daba* non é o *peche* senón a frase enteira.

p. 42. *todo o equipaxe que portaba eran dúas lanzas etiópicas de ferro bruzo i a folla esgüida|esgüida imitante á do loureiro [dos lanzas etiópicas de hierro crudo y la hoja laurética p. 38]. Esgüida ‘delgada’ ou ‘estreita’. Non se trata dunha ultracorrección de esguío senón do participio esgüido usado como adx.; esgüirse ‘escorrerse, desaparecer sen ser notado’. Ten un semantismo paralelo ao do castelán *escurrido* ‘Aplicado a personas, particularmente mujeres, delgado y sin curvas’ (Moliner 2007, I: 1237); é un caso tamén paralelo ó de *sumirse* ‘desparecer filtrándose en algo poroso’ / *sumido* ‘moi delgado’. Variante *escuído*: *Este Augusto era irmán do Álvaro (...). Era pequeno, escuído e cun defecto no brazo, e pouco amigo de fachendas e cerimoniais. Tobío, Décadas. Cf. máis abaixo, p. 146.**

p. 46. *Hai terras que soio son memorias | memoriás [...memoriales... p. 40].* A lectura *memorias* ‘recordos’ tamén sería posible; pero a tradución é indicio de que é un erro.

p. 52. *Pergunteille si era doado escusar un reino coma o noso, que eran bosque dous | Ø e campos abertos, i unha veiga de amendoeiros i unha vila murada, e il dixome que sí. [... eran bosques y campos abiertos... p. 44].*

p. 53. *e cando estaba servidor de volta no meu xardín, perdido en matiniacións, terminando | termando da miña vontade, que se fixera aqués días co devezo do emirato un algo soberbia, chegaron as dúas serpes [...apaciguando la voluntad... p. 44].* Parece erro de linotipista. Ademais de no *Sinbad*, *termar* está noutros textos de Cunqueiro (*Merlín*,

Cociña); curiosamente, *terminar* está ausente do léxico galego de Cunqueiro nesta e noutras obras; proba engadida de que *terminando* é un erro.

p. 53. *caería dende o quinto andar á | a cachola do emir* [caería desde el quinto piso la cabeza del emir p. 45].

p. 56. *porque si volvía Ø | a Reino Doncel, sempre estaría ben que tivera unha posesión co apelido do meu tío o cherepa* [...porque si volvía a Reino Doncel... p. 47]. O suxeito de *volvía* é *Gamal* (e non *Reino*); polo tanto o uso de *a* e obrigado.

p. 62. [*Sinbad...*] *Garda catro caixas ferradas cheas de variedades, pro nunca as abre, e digo eu que será pra non desencantarse a sí mesmo, atopándoas medio baleiras, ou si o que garda | gardan son espellos fendidos, cunchas e trapos vellos.* [...o si lo que guardan son espejos rotos... p. 53]. O suxeito de *gardar* é *caixas* (non *Sinbad*).

p. 70. ¡qué|que *abenzoadas señan prumas que puxeron letras!* [¡Benditas sean las plumas que escribieron las letras! p. 58]. *Que* é conxunción (non pronome exclamativo). Non repoñemos neste caso o artigo (a pesar de que está na trad. castelá) en *prumas* e *letras* porque intenta dar á frase un carácter formulario, igual que ocorre nos refráns: *cando corres creban, bois descansan*. Tamén o castelán ten este recurso (*allá van leyes do quieren reyes*) pero por algunha razón non traduciu literalmente neste caso.

p. 81. *i estando il no mundo | mando cun vaso cheo de limoadá, non verquería nin gota ó pasála barra* [estando él en el mando p. 67].

p. 83. *Si pasas a | á tardiña a sete légoas de Moara, escoitas que vén daquela banda o ronxo que fan as mil roldanas dos moareses rubindo a iauga* [al atardecer ... el ruído que hacen las mil roldanas p. 68]. Na frase aparece tamén a palabra *ronxo* (cast ‘ruído’). É un hápax que nos deixa unha certa perplexidade pero se cadra non é senón unha creación onomatopeica formada sobre o “ronx-ronx” que fai a roldana ó xirar.

pp. 94-95. Na p. 94 as liñas 25 (penúltima) e 26 (última) están cambiadas de orde; isto afecta tamén a comprensión da liña 1 da p. 95: (p. 94) <liña 23> ...*Sinbad lém-<24>brase de que aínda non lle contestou á carta súa <25> célo. Pro, ¿el non lle contestaría? ;Si xa fai un <26>* ó señor de Farfistán, e que vai sendo hora de fa- (p. 95) <1> *mes que recibiu a carta do armador*. Organizadas as liñas como é debido o texto di: <liña 23> ...*Sinbad lém-/brase de que aínda non lle contestou á carta súa / ó señor de Farfistán, e que vai sendo hora de fa-/célo. Pro, ¿el non lle contestaría? ;Si xa fai un / mes que recibiu a carta do armador ...!* [Sinbad se acuerda de que todavía no le escribió respuesta alguna al señor del Farfistán, y que ya va siendo hora de hacerlo. Pero, ¿no le respondió? ;Si ya hace más de un mes que recibió la carta del armador...! p. 78]. A lectura da edición de 2011 mantén a sopa de letras da ed. de 1961 empeorada: *Sinbad lémbrese de que aínda non lle contestou á carta súa celo. Pro, ¿el non lle contestaría? ;Si xa fai un ó señor de Farfistán, e que vai sendo hora de fames que recibiu a carta do armador* pp. 82-83).

p. 95. *E non logra dormir deica non se lle vén pondo potente | patente dediante dos ollos pechos o sobrescrito da súa carta* [poniendo patente p. 79].

p. 96. *era un home mui cortesán, de obra de sesenta anos e mui cuspidor i a barba moi cedrelada|cadrelada e levada pola ponta cunha cadeniña de ouro e | a un botón do mesmo na orella esquerda* [la barba muy trenzada la lleva por la punta con una cadenita de oro a un botón de lo mismo p. 83]. Nos dicionarios: *cadrelo* ‘trenza’ (ou sexa, trenza de catro filásticas, en vez de tres).

p. 98. *i o trato aventurado era pra il o que pra outros xogar catro cargas á | a que sae terceira da bolsa a bóla verde* [jugar cuatro cargas a que sale tercera de la bolsa la bola verde p. 85]. A pronuncia [‘a:’] é posible nestes casos (*apóstoché algo a [‘a:’] que non atinas*) pero en calquera caso non é contracción de *a* (prep.) + *a* (art.).

p. 98. *pedía unha granadina e non había nin vaso nin zumo, acareouse | acaroouse a il un pitisú (...) a perguntarlle qué lle gostaban máis...* [se acercó a él un pitisú p. 85]. Aínda que un derivado *acarearse* ‘porse de cara fronte a alguén’ sería posible, o sentido non cadra ben; a tradución confirmao. Nesta e noutras obras Cunqueiro usa *acaroar* e nunca *acarear* a non ser neste caso, o que redundando no indicio de que é erro.

p. 102. *a muller non lle non pode pegar | negar ó home nin a sombra dun pelo* [no le puede negar p. 87].

p. 103. *Cando cocíño métoa niste saquete que levo sempre no peto do chaleque i é liño linar* | albar pérsico [...y es de lino albar pérsico ... p. 88]. Podería pensarse que se trata dunha das moitas liberdades que se toma Cunqueiro cando traduce. Pero a existencia dun galego **linar*, aínda que sexa no galego fantaseado por Cunqueiro, é moi dubidosa e máis aínda aplicada a *liño* (é igual de absurdo que dicir *lá lanar* ou *trigo trigal*). Por outra parte neste mesmo texto volve aparecer *albar* como clasificador de *liño*: *e todo era probar a miña roupa, a miña pamela, a miña capa curta de damasco, a miña chilaba de liño albar* (p. 117). Daquela, podemos ter a certeza de que é un erro.

p. 105. *froitas raras pra | prá merengada da tarta de boda...* [frutas raras para la merengada de la tarta 89]. Se fose só *merengada* a lectura *pra* sería posible; pero ao estar especificado (*da tarta de boda*) o uso de *prá* é obrigado.

p. 107. *si pasese no mar algo de novo (...) o anteollo avisado* | o anteollo, avisando, se lle poñería de seo no ristre natural para que o gran Sinbad non perdese o ir da vela. [si sucediese algo en el mar (...) el antejo, avisando, se le pondría de suyo en el ristre natural para que el gran Sinbad no perdiese el ir de las velas p. 94]. A lectura *avisado* ‘precavido, experimentado’ tamén sería posible; pero á vista da tradución parece verosímil que *avisando* fose o que quixo dicir Cunqueiro.

p. 121. *eu sabía onde se collía a balea, pro nóno | non quería usar o arte sin que el mo dixera* [pero no quería usar del arte sin que él me lo dijese p. 107]. Un pouco forzada-mente podería xustificarse a prolepse de *o arte* (*non o quería usar o arte*); pero mellor é a opción que ofrece a tradución (eliminar o pronome).

p. 123. *aproveitou aquela escampada pra decirlle a Sari que conviña dar un pequeno paseo arredor da praza e mirar de paso como estaban os canles i as regadas do | de seu, e saíron amo e paxe* [...cómo estaban las canales y las regadas suyas p. 109]. Cando o posesivo é tónico e vai á dereita do seu núcleo Cunqueiro usa sempre *de meu, de teu, de seu*, nunca con artigo como ocorre cando vai á esquerda (*cantos figos de meu peteirarán hogano?*; *tes unha figueira de teu*; *Ten que ser o teu home, con cartos de seu*). Queda descartada a lectura **regadas do seu*.

p. 129. *era Arfe o Novo quen desatracaba e se puña, río abaixo nos camiños de | do mar...* [en los caminos del mar p. 114].

p. 133. *e sería acollido con grande respeto; non deixaría de haber alí quen ouvira a historia do Ave Roc ou a viaxe levado pola balea ás naves | neves mariñas* [llevado por la ballena, a las nieves marinas p. 119]. Aínda que non houberse tradución, *neves mariñas* aparece outras dúas veces no texto; á parte de que *naves mariñas* sería unha redundancia impropia de Cunqueiro.

pp. 136-137. (p. 136) <liña 26> *Entón dixeron que o levaban, e que o tratarían <27> como a parente, e si axudaba nos mercados que* (p. 137) <1> *entregaran en Basora coas respostas*. Entre a liña 27 (última) da p. 136 e a liña 1 da p. 137 hai que intercalar a liña 1 da p. 144, traspapelada alí polo caixista ao compaxinar: (p. 144) <liña 1> *tería soldada, e que era cousa dun mes que llo*. Daquela, léase: *Entón dixeron que o levaban, e que o tratarían / como a parente, e si axudaba nos mercados que / tería soldada, e que era cousa dun mes que llo / entregaran en Basora coas respostas*. [Entonces dijeron que lo llevaban y que lo tratarían como a pariente, y si ayudaba en los mercados que tendría soldada, y que era cosa de un mes que se lo devolviesen en Basora con las respuestas p. 121]. Na ed. de 2011 mantense a lectura disparatada da 1ª ed.

p. 139. *cando alá cheguemos, tes que deixarme darlle coa man á «Venadita» no lombo e decirche | decirlle chorando: ¡Aí tes o Iadid!* [darle con la mano a «Venadita» en la espalda y decirle llorando p. 123]. As palabras van dirixidas á nao Venadita (non ó interlocutor, Sinbad). O Iadid é o río navegable polo que se supón vai entrar a nao de Sinbad. Nesta frase tamén sería posible suxerir a corrección: *darlle coa man á | a «Venadita»* en vista da tradución; pero a lectura á tamén é posible e plausible.

p. 141. *pousou nas mans de Abdalá anteollo e mondadentes, e púxose a subir o | ó castelo de táboas* [se dispuso a subir al castillo de tablas p. 128]. A lectura *subir o castelo*

tamén sería posible (aínda que en caso de non usar preposición a opción preferida de Cunqueiro sería *subi-lo castelo*). Pero o uso de *subir a* (en vez de *subir*) está asegurado por outros contextos; na frase anterior a esta : —*Si quieres, díxolle o soldado a Sinbad, subes a ise castelo de táboas.*

p. 142. *decíase pra sí cantas légoas non había de distancia entre el que viña soñando i aquil lanza de bigodes, que máis que cartos, Alah é o gardador dos probes, roubáballe alegría | a alegría, a leda facilidá de chegar con Abdalá e coa burra do leite ós esteleiros [le roba la alegría, la alegre facilidad p. 129].* Aínda que non houbera tradución, *alegría* ten que comportarse gramaticalmente como a *leda facilidá*.

pp. 143-144. (p. 143) <liña 27> *i el deixaba á muller de posto e pa-<liña 28> sábaos a onde estaban os esteleiros que non eran* (p. 144) <liña1> *tería soldada, e que era cousa dun mes que llo <2> do Califa, i alí había un gardachaves que era <3> turco.* A liña 1 da p. 144 hai que retirala (é, como queda visto, a 1ª liña da p. 137). Léase, daquela: *i el deixaba á muller de posto e pa-/sábaos a onde estaban os esteleiros que non eran / do Califa, i alí había un gardachaves que era / turco.* [y él dejaría a la mujer de puesto y los pasaba a donde estaban los astilleros que no eran del Califa, y había allí un guardallaves que era turco p. 129]. [Na ed. de 2011 foi correctamente suprimida esta liña pero non restituída ó seu lugar apropiado].

p. 145. *a muller miña non pode estar máis dunha media hora no meu ponto | posto, que unha cabra que temos está parindo!* [no puede estar hoy más de media hora en mi puesto p. 130].

p. 146. *O turco era un cherepa barbudo, mui entrecellado, os ollos roxos, os brazos longos, i algo esguido | esgüido tiña, fóra do seu sitio, no rosto aquel seu afiado, que ó pronto non se sabía o que era, e despoixas víase que tiña o narís calcado prá esquerda.* [los brazos largos, y algo tenía torcido, fuera de sitio p. 131]. (Cf. tamén *esguida*, máis arriba, p. 42). A trad. ('torcido') non axuda moito, en cambio sí a aclaración *fóra do seu sitio* (= 'desviado'). Está claro que é o part. (usado como adx.) de *esgüirse* 'escorrerse, irse de maneira que non se note, escapulirse, desviarse' (cast "deslizarse"), que o propio Cunqueiro usa en *Merlín: tivo tempo de coller polo pescozo ao demo que fuxía, pro iste puido esgüirse e perderse pola chimenea; O enano púxose roxo e perdeu toda fachenda, esgüíndose tras meu amo.* Cf. Eladio Roriguez, *escürse v. r.* 'Irse de entre las manos una cosa'. / 'Desaparecer uno de donde estaba, sin que los demás lo echen de ver'. SIN.: *esculirse, esgüirse*. Cast. (*DRAE*): *escullir*. (...) *intr. coloq. Mur.* 'Resbalar, caer'. Ast. (*DALLA*) *esgulir* 1 Dilir [la nieve]. 2 Esguliar. *esguliar* 1 Perder l'equilibriu [por tar una superficie moyada, nidia, lleta]. 2 Mover o pasar [penriba de daqué dulces, ensin roce]. 3 Cayer [per un golipu].

p. 150. *O que máis o distraen | distrae é que traigan teas varias i as poñan a carón seu* [Lo que máis le distrae es que le traigan telas 134].

p. 155. *Plática de mares arábigos que fixo Sinbad en Chipre ós pilotos gregos, asegún foi recollida por Teotikes Papadópulos | Papadópulos de Esmirna* [Papadópulos p. 137].

p. 158. *senón que [eu] podía estar lendo con lupa un calisquer un | Ø libro con láminas* [podía estar [yo] leyendo con lupa un cualquier libro con láminas p. 140]. Un substantivo non pode levar dúas veces o artigo *un*.

p. 161. *Entón, namentras [a nuben] quedou deshumidándose, fóronlle nacendo corales na panza, i agora, póla | polo pesada, non inza, e soio se abanea un pouco* [por lo pesada no iza p. 142].

p. 161. *Cada un ano móvese a Illa Novena sexto de légoa do seu sitio. Seguido | seguindo así, se non tropecese con terra, o ano dous mil cento e trinta e seis estaría dediante de Tarragona.* [Siguiendo así, y no tropezando con tierra p. 142].

p. 165. *¡Acaíche | acaíche mui ben a camisa verde! [¡Te sentaba muy bien la camisa verde! p. 147].*

Non propoñemos, en cambio, que se fagan modificacións nalgunhas lecturas, aínda que as traducións parezan pedilo, se as lecturas do texto galego son tamén posibles.

p. 53. *digo que buscaría que se amosese o meu tío a ollar o arbre* [...buscaría que mi tío se asomase a ver el árbol... p. 45]. *Amosar* co sentido de *asomar* aparece varias veces no texto por iso é preferible absterse de consideralo erro: *digoche que te amoses polo ollo por ver si chove* (p. 93) [y yo te pido que te asomes al ojo por ver si llueve p. 78]. É con todo un uso algo raro, sen dúbida motivado por un prexuízo diferencialista; no último exemplo (*por onde amosaría o delfín*) o uso non pronominal de *amosar* é de gramaticalidade máis que dubidosa.

p. 70. *E si fora Mansur quen chegase, por pasmalo de saber de amores e cortesán, diríalle que se fixase...* [...por pasmarlo de saber de amores y cortesán... p. 58]. A conx. e une elementos de igual categoría, daquela *amores* pide que despois da conx. veña un substantivo (como “cortesán”). Pero tamén se pode interpretar a frase doutra maneira, con elipse do núcleo do segundo elemento por ser idéntico ó primeiro: “por pasmalo de saber de amores e [por pasmalo] de cortesán”.

p. 92. *si alguén se acaroa á caixa dos cartos, por mui pés de lá que o faga, cando xa está a dúas varas o Cangrexo abre o ollo* [por muy pies de lana que traiga p. 77]. Esperaríamos *teña* ou *traía*. Pero *pés de lá* tamén se pode entender coma unha loc. adverbial (*por [mui] con pés de lá* ‘sixilosamente’ que o faga) como se ve polo uso de *moi*, só admi-

sible ante adxectivos e adverbios. Así e todo, como se ve pola tradución, a Cunqueiro entroulle un certo escrúpulo sobre a gramaticalidade da expresión pola elisión do *con*.

p. 133. *torce pra drento terra por mor dun pozo de auga fresca ou dun serrallo* [por mor de un pozo de agua fresca y un caravanserrallo p. 119]. p. 134. *Abdalá saíu lavar os pés nun pilón no hortello do serrallo* [Abdalá salió a lavarse los pies en un pilón en la traseira del serrallo p. 120]. En ningún dos dous casos se trata dun *serrallo* ‘palacio dos antigos sultáns de Constantinopla’, ‘harem’, senón dunha ‘pousada de caravanas’; isto chámase *caravanserrallo*. No resto da obra, aparece outras tres veces, sempre como *caravanserallo* (do fr. *caravansérail*). Parece que Cunqueiro abrevia conscientemente *caravanserallo* en *serrallo* por iso parece prudente non corrixilo.

p. 20. *nas ribeiriñas medran palmeiras que amosan o verde da cabeza súa, tan esparrama e movediza* [tan abierta y movediza p. 19]. *Esparramo* (‘esparramado’) é un adx. (ou participio forte) insólito, documentado só por Cunqueiro e só nesta obra; é palabra que non está na “norma” (no sentido de Coseriu) nin sequera no “sistema” e está un tentado consideralo erro por *esparramada*. Pero á vista de que se usa dúas veces quizais é arriscado corrixilo: ó enfriar a boliña caía e parte da chama metíase nela i entón era un crepúsculo vespertino, unha rosada lucecíña esparrama deica a boliña se volvía a quentar e rubir p. 102 [neste caso omite *esparrama* na tradución p. 88]. Seguramente se trata dunha das tantas palabras inventadas ou manipuladas por Cunqueiro. Este é un dos varios casos nos que nos gustaría consultar o mecanoscrito.

p. 52. *e como dixeran de min dende rapacete que era mui tímido prás mulleres, deixá-bame estar no meu metido* [...metido en mi... p. 44]. A frase pode ter dúas lecturas, as dúas algo forzadas: a) Considerar *meu* como substantivo (cast. “lo mío”); ten o inconveniente de que presenta unha sintaxe rara, en vez da esperada, *metido no meu*. b) Considerar *metido* como substantivo (= *no metido meu*), pero entón hai que darlle a esta palabra un sentido novo que non está nos dicionarios nin entra moi doadamente como innovación no sistema: ‘as cousas nas que un se mete, cometido’. A pesar de que as dúas alternativas son dubidosas non nos atrevemos a propor a corrección *metido en min*.

Todas as lecturas sinaladas, agás moi probablemente as seis últimas, son lugares corruptos no texto, palabras ou frases que Cunqueiro non quixo escribir e que se “esgüíron” no libro por un lapso del ou por manipulacións do linotipista e do caixista e que el non advertiu nas probas. Todo isto é necesario corrixilo.

Da comparación do texto galego coa tradución castelá percatámonos que hai outras moitas palabras ou frases (e mesmo puntuacións) das que non quedou satisfeito e procurou mellorar na tradución. Nestas, naturalmente non podemos intervir; o texto galego quedou así, e así o debemos ler. O cal non quita que atopemos cousas

sorprendentes e que algún editor debería esclarecer en notas fóra de texto. Por exemplo palabras para ás que dá traducións sorprendentes, que non son traducións: *as louseiras* [barrancas] *mouras i apicadas que chaman ó deserto* (p. 22); *e vaise [o río] por unha empedrada rodada das levadas* [avenidas] *cara ó mar* (p. 22); *zocas chinelas* [zuecos chineses] (p. 54). Tamén palabras ou locucións que un lector (é o meu caso) ten dificultade en entender mesmo coa axuda da tradución e mesmo dos dicionarios: *a miña bolsa de coiro atrezado* [atrezado] (p. 16); *facendo un esteiro vizoso de xunqueiras i escripos* [escripos] (p. 22); *chegaron ó peirao, levados polo ventiño de posta* [posta] (p. 88); *saberás que agora viñeron pilotos novos a Basora i están poñendo o timón por roda* [por rueda] (p. 142); etc. E van incluídos neste apartado algúns castelanismos arcaicos (hoxe escuros) conscientes: *i as naos dos de turbante pasaban por ollo* [pasaban por ojo] ás naos de casco (p. 137); *e si se salva, quédalle a nemiga* [enemiga] *daquel mar* (p. 162).

Outra cousa moi diferente dos erros, dos que Cunqueiro non foi consciente, son as moitas palabras que usa de maneira consciente, habituais no galego literario da época, en xeral formas hiperalienadas, que hoxe a normativa revisou con criterios liberados de prexuízos diferencialistas; palabras do tipo: *determiñaba*, *veleda* (veleta), *audencia*, *ceremoñas*, *solprendidos*, *pelerina* (pelerina 'capa'), *iñocencia*, *coarta*, *áer*, *pá-teo*, *outo*, *pirmeiro*... Son palabras que aínda non operando con criterios normativistas actuais dificilmente se pode considerar que pertencen ó sistema galego. Non é aquí o lugar de discutir o que se pode facer con elas nunha edición canónica. Seguro que se Cunqueiro escribise hoxe non as usaría.

Quédanos consideración final. Cunqueiro escribiu este texto en 1961 e desentendeuse del para sempre aínda que se fixeron edicións ou reimpresións en vida; así se perpetuaron os erros. Foi o contrario do que fixo coas edicións en castelán. Nesta lingua, a primeira edición está moi ben coidada, con escasos erros, a maioría corrixisos na segunda. Só nun caso advertín unha tradución defectuosa nas dúas edicións: a falta dunha preposición que fai agramatical unha frase:

téñolle eu ouvido que lle gustaría tratar no mar, i en moita parte *por* estar con medo de que os navíos en que vai tanta riqueza súa se perdan nunha tempestade (p. 98) ...y en gran parte estar con miedo p. 85 (1962) e p. 83 (1971).

E noutros tres casos outros tantos erros de maior envergadura, tamén nas dúas edicións, dous deles dignos das mellores antoloxías do disparate:

E van vellas as esposas; e xa cansou o demo p. 170, *Y van viejas las esposas, y ya canco el demonio* p. 154 (1962), p. 145 (1971); *e achepou ladeado, e non quixo xa máis nunca*

saír do seu pazo, e dou en gobernar o reino por medio de espellos e agoiros, e poñía as leises por adiviñanza p. 49, *y jorobó ladeado, y no quiso ya nunca más salir de su palacio, y dio en gobernar el reino por medio de espejos y de agujeros, y ponía las leyes por adivinanza* pp. 42, 41; ¡E pra iso tanto capar corvos e mirar os agoiros nos testes! 55, ¡Y para esto tanto capar cuervos y mirar agujeros⁷ en los testes! p. 46.

É de supor que fose o propio Cunqueiro quen fixo as correccións e que só se lle esgüísen eses escasos cazapos (que non son del, senón do linotipista).

Agora Cunqueiro xa non está vivo para facer ou autorizar correccións nos textos galegos. Pero un exame filolóxico e desprexuízado deles e a súa comparación coa tradución pode permitir mellorar a lectura transmitida, tanto desta coma seguramente doutras obras.

Bibliografía

- Corominas, J. – Pascual, J.A. (2001)⁵, *Diccionario etimológico de la lengua castellana e hispánica*, Madrid: Gredos.
- Cunqueiro, A. (1961), *Si o vello Sinbad volvese ás illas...*, Vigo: Galaxia.
- Cunqueiro, A. (1962), *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas...*, Barcelona: Argos
- Cunqueiro, A. (1971), *Cuando el viejo Sinbad vuelva a las islas...*, Barcelona: Destino.
- Dobarro Paz, X. M^a (trad.) (2004), *Alvaro Cunqueiro. Obras literarias en castellano I*, Madrid: Biblioteca Castro.
- Real Academia Española, (2014)²³, *DRAE = Diccionario de la Real Academia Española*, consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- García Ferreiro, A. (1891), *Leenda de groria*, A Coruña: Tip. La Gutenberg.
- Leiras Pulpeiro, M. M. (2000), «Vocabulario», en *Diccionario de diccionarios [Recurso electrónico]*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Moliner, M. (2007)³, *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos.

7 Sospeitamos que Cunqueiro non usaba diérese no ü e escribiu *agueros* (en vez de *agüeros*); o linotipista debeu corrixilo en *agujeros* e así quedou. A pouca devoción de Cunqueiro polas diéreses é o que explica os dous *esguido* por *esgüido* (p. 42, 146) que comentamos no texto.

Renart de Born

DIEGO SEOANE CASÁS

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

*—Sí, sí, Diablos —dijo—, pero Diablillos
encantadores.*

Daniel Defoe, *Historia del Diablo*.

*Y Behemot, llevándose a los ojos una manga
sucia, exclamó con voz trágica: —¡Gracias,
fiel amigo, por defender a una víctima!*

Mijaíl Bulgákov, *El maestro y Margarita*.

De entre la maleza, evitando pisar el camino, surge un zorro que huye¹. Las zarzas desgarran su capa de penitente, peinando, al mismo tiempo, su pelaje; detrás, el ruidoso ajeteo de una persecución. Los ecos de su mal paso por el mundo irán a reverberar, sutilmente, entre los muros del alto fuerte donde cantaría a la rabia y el desdén el trovador de la sangre; sangre que absorberán las cenizas del Infierno al caer de su cabeza cercenada. Ese trovador no es otro que Bertran de Born², poeta y señor feudal a caballo entre los siglos XII y XIII, que acabó siendo así imaginado

1 Estas humildes páginas aparecen para honrar a la que ha sido mi Maestra. Hablarán de trucos, argucias, artimañas, provocaciones, desprecio y risa; temas que, al haber sido explotados empíricamente, hicieron que quien escribe llegase apaleado a la ciudad de piedra donde la homenajeadora le tendió la mano, aún sabiendo que no era digno de tal gesto; por ello, gracias.

2 Así lo imaginó Dante en su famoso Canto XXVIII del *Infierno* (Crespo 2003: 186).

—decapitado— por Dante más de siglo y medio después de su nacimiento, que podríamos situar alrededor del año 1140 (Thomas 1888: 157) —ya que su primera mención en la documentación medieval figura entre el período 1120-1159 (Riquer 2008: 679)— en una donación de su padre a la Iglesia. Heredaría la fortaleza de Hautefort, en el Périgord; sucesión muy conflictiva, ya que causaría diferentes problemas y litigios con sus hermanos Itier y Constantí³. Desde su castillo, Bertran tomaría por sí mismo una posición de influencia en la coyuntura que vivía la monarquía y la nobleza terrateniente a finales del siglo XII. Estando muy en contacto con la cortes de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, focalizó su atención en los hijos de éstos, sobre todo en Enrique, el Joven Rey, al que profesaría gran admiración por su valentía al intentar obtener el trono por medio de conspiraciones, aún después de haber sido adherido a él en 1170, como demuestra el *planh*⁴ que le dedicó después de su defunción, en el año 1183. Esta simpatía por Enrique le acarrearía problemas con Ricardo Corazón de León, hermano y rival del Joven Rey, al que, en el mismo año de la muerte de éste, tuvo que rendir Hautefort a Ricardo⁵ y a uno de sus aliados, Alfonso II de Aragón, personalidad muy denostada por el trovador. Sin embargo, Ricardo y Enrique II perdonarían a Bertran, lo que hizo que se acercase más al primero y obrase del mismo modo que había hecho con su hermano, azuzándolo a la rebelión contra su padre Enrique, meta que logró conseguir. Su actividad literaria, tan ligada a la política y a la guerra, cesaría alrededor de 1195, ya que dos años después ingresaría en la Orden del Cister, en concreto en Dalon⁶, abadía cercana a sus dominios. Moriría alrededor de 1215.

El zorro que huye, buscando desesperadamente el refugio que lo haga reír, al calor de la raza, de sus actos, no es otro que el legendario *trickster*⁷ Renart. El personaje del zorro atravesaría los siglos con éxito aplastante y sin perder nunca su

3 De hecho, podemos ver una referencia velada a esta situación en el propio *escondit*. (Riquer 2008: 744) (Seoane 2013: 171-172).

4 *A totz dic que jaz, mais no volh* (Gouiran 1985: 421).

5 La nobleza aquitana no aceptaba ser vasalla de Ricardo, ya que apoyaban a su hermano Enrique, haciendo que el Corazón de León fuese sometiendo, poco a poco, a los señores rebeldes, entre ellos Bertran de Born,

6 «E visquet longuamen el setgle e pueis rendet se a l'orde de Sistel» (Riquer 1983: 689). «Octava candelada in sepulcro ponitur pro Bertrando de Born: cera tres solidos empta est» (Gouiran 1985: XXIX)

7 Renart es tratado, en muchas ocasiones como *trickster* —Lodge (2001: XII) o Le Goff (2013: 402)— por los paralelismos obvios —pero no totales— con el arquetipo psicológico de Jung, que definía al *trickster*, al estafador, como «infrahumano y sobrehumano, bestia y divinidad, cuya característica más alarmante es la inconsciencia» (Jung 2002), característica muy presente en el personaje de Renart.

simbolismo⁸; no tenemos más que recordar las fábulas de Esopo o las de La Fontaine en época más moderna. Sin embargo, sería en la Edad Media cuando alcance su apogeo, siendo el reflejo de lo deforme que existe en lo cotidiano, el humor negro de todos los días. Renart protagonizó sus primeros vandalismos en la obra latina *Ysengrinus*, compilada en los Países Bajos en los años 1148-9 (Lodge 2001: XIV), pero sería en lengua vulgar cuando el personaje adquiriría mayor fama. Ya bautizado como Renart, el traidor zorro rojo alcanzaría una popularidad tan influyente que, a día de hoy, el sustantivo *renart* es utilizado como sinónimo de *goupil* (Cortés 1979: 16). Le Goff (2013: 402) afirmaría que las claves del éxito de Renart eran la proximidad geográfica del personaje, por su pertenencia al campo y al bosque, y su extracción noble —la misma que Bertran—, ya que su cacería era cuestión de las altas esferas sociales y, por último, la carga de rivalidad sobre la que gira casi toda la obra, ya que el zorro tiene ciertos antagonistas —en especial el lobo Isengrín— a los que debe derrotar, evadir o evitar en sus numerosas travesuras. Renart, el zorro, presente desde la Antigüedad, llegaría a sobrevivir hasta el Romanticismo, siendo Goethe su padrino, ya que nunca perdería la capacidad de ser reflejo social e instrumento de crítica. Sin embargo, en la actualidad, Renart encontró la madriguera de su descanso —desgraciadamente— en los agujeros de la marginalidad, ya que, a día de hoy, su verdadera naturaleza es poco conocida o diseccionada una y otra vez por estudios sociológicos. Su fortuna poco tuvo que ver con la de la vertiente cortés de la literatura francesa, aún siendo, irónicamente, el mejor reflejo de la sociedad medieval, como ya Payen (1971: 283) lo advertía al hablar de *fabliaux*, Renart y el *roman courtois* en su *Histoire Littéraire de la France*. Es posible que la complejidad, tanto material como paródica del texto, haya propiciado tal situación.

El principal problema material del *Roman de Renart* es su estructura, ya que está construido por diferentes —y numerosos— manuscritos y textos de distintos autores y fechas que, recopilados, forman el grueso de la obra. Cada relato de la vida de Renart que conlleva una unidad temática y narrativa se denomina *branche*. Las primeras aparecerían alrededor de los años 1174 y 1777 (Strubel 1998: LXIX) y su producción llegarían hasta el siglo XIV (Strubel 1998: LXXII). Pero de entre las ramas más tempranas serán tres las que atraigan nuestra atención, *L'escondit* (Vc según Strubel y VIIb según Roques (1982)), *Le duel judiciaire* (II según Strubel) y la consecuencia de

8 Recordemos cómo Cirlot (2007: 476) define al zorro en su *Diccionario de Símbolos*: «En la Edad Media, símbolo frecuente del Diablo. Expresa las aptitudes inferiores, las tretas del adversario». Como podemos observar, otra vez la divinidad y el engaño en íntima conexión.

éstas *Le siège de Maupertuis* (Ib según Strubel); en ellas, el pelirrojo Renart cometerá el gran pecado que lo llevará ante los tribunales.

Una vez introducidos nuestros dos protagonistas, podemos presentar el objetivo de este trabajo, que no es otro que hermanar a dos polemistas de la Edad Media. ¿Cómo llevaremos a cabo esta tarea? Comparando las *branches* citadas del *Renart* y la célebre composición de Bertran de Born *Ieu m'escondic, domna*, único ejemplo conservado de *escondit* en la poesía trovadoresca occitana (Riquer 1989: 72). Hablemos, primero, de la obra de Bertran.

El *escondit* es, según las *Leys d'Amors* (1919: 184), un género poético trovadoresco en el cual el poeta se ve en la tesitura de defenderse de una acusación ante su dama. De hecho, el término *escondit* tiene su origen en el derecho feudal, ya que proviene de la forma latina *excondicere*, definido por Eulalia Rodón (1957: 105) como 'disculpar, defender de una acusación'. *Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier*, por tanto, reproduce un juicio amoroso. Sin embargo, e irónicamente, el único *escondit* que ha llegado hasta nosotros, dentro de la tradición en lengua de *oc*, es una composición con un marcado carácter jocoso (Seoane 2013: 169-181) algo que compartirá con la "biografía" de nuestro zorro.

Salta a la vista que tanto trovador como bestia son llamados a defenderse delante de un jurado, utilizando, los dos, el mismo término: *escondit*, así que comencemos a ver más paralelismos entre las obras. Bertran de Born, en su composición, intenta defenderse con muchísima ironía, dejando traslucir la verdadera respuesta de la acusación: los *lauzengiers* han dicho a su dama que ha estado con otras mujeres, quizá incluso de baja extracción. El argumento que usa el trovador para salvarse⁹ es el siguiente: "¿por qué acudir al pueblo cuando, yo, noble, puedo aspirar a otro tipo de féminas más complacientes?", lo cual hace intuir que la acusación en sí es falsa, pues no ha recurrido a las "gallinas", sino a la nobleza. Podríamos decir que Bertran invalida el juicio admitiendo que ha yacido con otras mujeres, mas nunca con las que se rumorea en la corte. Lo mismo le ocurre a Renart, pobre diablo, pues en la rama VIIb (Roques: 1973) es acusado de violar a Hersent, mujer de su antónimo, el lobo Isengrín. Esta acusación es del todo falsa y calumniadora hacia el zorro rojo, pues Renart no forzó nunca a la loba, sino que fue ella la que se ofreció a Renart en la propia morada de Isengrín, mientras ella amamantaba a sus hijos, posteriormente ridiculizados por Renart. ¿Cuál fue el detonante de esta situación, el origen que hizo que Renart el zorro

9 El verbo *salvar* será un término relevante para la identificación del *escondit* dentro de la lírica gallegoportuguesa (Brea 2009: 289-308).

y Hersent la loba culminasen el adulterio? Precisamente el mismo que perjudicó a Bertran de Born, los maldicientes, los *lauzengiers*, el tráfico de rumores, rumores que, en este caso, difunde el propio Isengrín, con la intención de justificar su hostilidad hacia Renart. La actitud de su marido hace que Hersent sienta deseos de venganza hacia él y sus calumnias, empujándola a mantener relaciones con el enemigo Renart. Los hijos de Hersent e Isengrín, humillados salvajemente por Renart después de poseer a su madre —y aquí podemos enlazar ambos testimonios literarios por medio de la gallina, pues Renart no ataca en este caso a su presa natural, sino que aspira y consigue satisfacer sus apetitos con la también noble loba—, confiesan al lobo lo ocurrido, haciendo que Isengrín pida al Rey Noble —el León— compensación por los agravios, haciendo que éste llame a juicio a Renart, donde Hersent, de manera hipócrita, dirá que ha sido forzada por él, omitiendo el episodio anterior donde consintió la compañía del zorro. Renart buscará buscarle un sinsentido a su citación judicial recurriendo, al igual que Bertran, a la confesión, ya que afirma delante del rey que sí ha yacido con Hersent, mas sin forzarla, hecho relevante, ya que, si así hubiese sido, Hersent habría sido la denunciante. Admitiendo el delito, ambos se excusan ante los asistentes al juicio.

Pero no cesan aquí las similitudes entre el *escondit* y las diferentes ramas del *Renart*. Una vez acabado el juicio de Renart y de hacer falsas promesas a cambio de su libertad, el zorro huye a su morada, el castillo de Malpertuis, donde será asediado por sus enemigos y por el Rey. Después de tener sitiado el escondite de Renart, y gracias a un desliz del mismo, Malpertuis cae y el zorro es capturado. Bertran de Born, en la quinta *cobla* de su canción, menciona los contratiempos que le hacían sufrir las fricciones con su hermano Constantí, copropietario del castillo de Hautefort y con el que mantuvo varios conflictos. Al utilizar Bertran la palabra *parzonier*, es seguro que se está refiriendo a esas disputas con su propia familia, admitiendo, en verdad, su crimen ante la dama. Pero no debemos dejar de lado un dato biográfico muy relevante en la trayectoria del trovador, y es la rendición de su castillo a Ricardo Corazón de León —con la ayuda de Alfonso II de Aragón, máximo enemigo de Bertran— en el año 1183¹⁰, poco después de la muerte del Joven Rey, Enrique III, favorito del poeta. El Rey, el León y el archienemigo, Isengrín/Alfonso II de Aragón asediaron, en el fondo, el mismo castillo.

10 Especialmente lírica es la interpretación del hecho que nos ofrece Otto Rahn en su volumen *Cruzada contra el Grial*, p. 31.

Aún con todo, parece que estamos obviando una variable fundamental que separa a los dos personajes a estudiar: la situación geográfica de ambos. El *Roman* es un producto francés, mientras que las composiciones de Bertran surgieron en Occitania, en el Périgord. Sin embargo, teniendo en cuenta lo ya dicho y lo que argumentaremos a continuación, la distancia para ambos personajes es casi nula. Como ya hemos visto, Bertran estaba relacionado íntimamente con la corte francesa y con los Plantagenet, hasta el extremo de tener que arrodillarse ante ellos. Pero no sólo tenía una relación personal y política con el norte, sino también literaria, ya que llegó a ser un trovador muy reconocido en el reino de Francia (Riquer 2008: 685) y bien relacionado con sus principales poetas, como el *trouvère* Conon de Béthune, al que aludía en sus composiciones bajo el *senhal* «Mon Isembart» (Hoepffner 1946: 15-22). Mas no sólo las distancias son importantes, sino también las tradiciones de cada extremo, y decimos esto por las diferencias esenciales que existían entre las estructuras y acciones judiciales entre norte y sur, que, en este caso, juegan a favor de nuestra hipótesis. Antonio Figueroa (1982: 57) distinguía varias características que separaban ambas potencias en cuanto a derecho feudal: «uno de los rasgos básicos, que distinguía al país d'oil del país d'oc, es que este último poseía una práctica jurídica basada en el derecho escrito, mientras que en el Norte estaba basada sobre todo en la costumbre» (Figueroa 1982: 17), debido, fundamentalmente a efectos de una romanización tardía y menos profunda en territorios francos. El mismo autor aplica compara y analiza con brillantez los procesos judiciales presentes en el *Roman*, concluyendo que es un muy fiel reflejo de las actividades jurídicas en Francia: un ritual presidido por el rey y donde estaban presentes los nobles para juzgar hechos y actitudes de uno de ellos, obligado a excusarse, exactamente igual que en el *escondit*, pues en ese juicio no comparece sólo ante la dama, sino también ante quien lo ha acusado —*fals, enveios, fe-mentit, lauzengier*— y a quien dirige también la excusa, como vemos en la tornada final del poema.

Aunque arriesgada, la única conclusión que se desprende de estas páginas es la posibilidad de que Bertran de Born, a la hora de componer su célebre y admirado *escondit*, se haya inspirado en gran parte en las correrías de Renart, viéndose reflejado en el *trickster* atávico, sobre todo en aquellos episodios en los que se desarrolla un proceso jurídico, como las *branches* VIIb, I y Ia. ¿Por qué es arriesgada esta conclusión? Porque nos lleva a la siguiente deducción: datar —aproximadamente— el *escondit* de Bertran alrededor del año 1190, fecha en la cual empezarían a circular las ramas del *Roman* dedicadas al juicio y asedio de Renart, que muestran fuertes coincidencias con el *escondit*, lo que haría más probable que Bertran fuese el imitador del famoso *gap*

Drogoman senher de Peire Vidal, compuesto alrededor de 1185¹¹, cuando el trovador abandona Tolosa para unirse a la corte de Alfonso II después de la entrevista de Najac (Seoane 2013: 180). Aún con todo, nos encontramos barajando hipótesis sobre el tapete de la Historia, lo que nos hace recordar las reflexiones de Durtal, célebre personaje del asesino del naturalismo, que decía que, en muchas ocasiones, lo mejor es «envolverse, si es posible, en los harapos que nos dejó en herencia [la Edad Media], y forjarse, en fin, con detalles entresacados diestramente, falaces semejanzas»; algo que divertiría, nos tememos, tanto al señor de la alta fortaleza como al amo de la mala apertura.

Bibliografía

- Brea, M. (2009), «De tal razon me vos venho *salvar*. Acepciones medievales de salvar(se) en la lírica gallego-portuguesa», in F. Sánchez Miret (ed.), *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, Germany: Peter Lang, pp. 289-308.
- Cirlot, J. E. (2007), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- Cortés, L. (1979), *Le Roman de Renard*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Crespo, C. (2003) (ed.), *Divina Comedia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Figueroa, A. (1982), *El Roman de Renart, documento crítico de la sociedad medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Frank, I. (1949), «Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII^e siècle», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 22, pp. 229-327.
- Gouiran, G. (1985), *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix en Provence: Université de Provence.
- Hoepffner, E. (1946), «Un ami de Bertran de Born: Mon Isembart», in A. Pauphilet et alii, *Études romanes dédiées a Mario Roques*, Paris : Librairie E. Droz, pp. 15-22.
- Jung, C. (2002), «Acerca de la psicología de la figura del trickster», in C. Jung, *Obra Completa*, vol. 9/1: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid: Trotta, pp. 239-256.
- Le Goff, J. (coord.) (2013), *Hombres y mujeres de la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Lodge, A. - K. Varty (2001), *The earliest branches of the Roman de Renart*, Belgium: Peeters.

11 En anteriores estudios (Seoane 2013: 181) nos inclinamos a formar una cadena de influencia intertextual —influenciados por Itsván Frank (1949: 229-327)— que empezaba en Bertran de Born y acababa en Sordel, mas, a la luz de esta hipótesis, tendríamos que alterar los eslabones de la misma, poniendo en primer lugar a Peire Vidal como compositor influyente en primer término.

- Payen, J. (1971), «Fabliaux et Roman de Renart», in *Histoire Littéraire de la France t. I*, Paris : Editions Sociales, p. 283.
- Rahn, O. (2007), *Cruzada contra el Grial*, Madrid: Hiperión.
- Riquer, M. de (1989), «El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Suplementos Anthropos* 12, pp. 71-81.
- Riquer, M. de (2008), *Los Trovadores. Historia literaria y textos I*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Riquer, M. de (2008), *Los Trovadores. Historia literaria y textos II*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Rodón, E. (1957), *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Roques, M. (1973), *Le Roman de Renart. Branches VII-LX*, Paris : Honoré Champion.
- Roques, M. (1982), *Le Roman de Renart. Première branche*, Paris : Honoré Champion.
- Seoane, D. (2013), «*Jeu m'escondisc, domna*: la disculpa entre sonrisas de un señor feudal» in M. Brea, - E. Corral Diaz - M. A. Pousada Cruz (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 169-181.
- Strubel, A. (1998), *Le Roman de Renart*, Paris : Gallimard.
- Thomas, A. (1888), *Poésies complètes de Bertran de Born*, Toulouse: Bibliothèque Méridionale.

En cas da Ifante
**Figuras femininas no patrocínio da
lírica galego-portuguesa (I)***

JOSÉ ANTÓNIO SOUTO CABO
Universidade de Santiago de Compostela

Pensar no patrocínio feminino —nomeadamente o régio— sobre a literatura na Europa medieval leva-nos logo à figura de Leonor de Aquitânia (1122-1204). Ela foi neta de Guilherme IX (1071-1126), o primeiro trovador conhecido, e rainha da França e da Inglaterra por respetivos casamentos com Luís VII da França (em 1137) e Henrique II (Plantageneta) de Inglaterra (em 1152 e até 1189). Mercedes Brea (2013: 118¹) afirmava que: «Leonor es la figura clave que aglutina a su alrededor toda la literatura que se produce en el siglo XII, en Francia y Gran Bretaña, en lengua occitana y francesa, así como en la variedad de esta que conocemos como anglonormando»². Com efeito, ela terá dado continuidade ao labor de proteção das

* Este trabalho integra-se no projeto «Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)», FFI2014-55628-P (Ministerio de Economía y Competitividad). Agradeço a ajuda e as sugestões de Inés Calderón Medina, Miguel García Fernández, Graça Videira Lopes, António Resende de Oliveira e Yara Frateschi Vieira.

1 Brea (2013: 118, n. 11) oferece ampla informação bibliográfica sobre o assunto. Alguns estudiosos, como Harvey (2005), consideram que o protagonismo de Leonor terá sido sobredimensionado. Veja-se também Cerda (2012: 639).

2 Não podemos deixar de notar a existência duma sugestiva ligação entre Leonor de Aquitânia e Joam Vélaz —o mais antigo representante da lírica galego-portuguesa— através da abadia de

letras já praticado pelo avô e pelo pai, Guilherme X (1098-1137), tendo transmitido essa inclinação a outros membros da família e ainda a outras estirpes dos territórios dominados por ela e pelo segundo marido³. Entre as personalidades literárias vinculadas ao seu círculo mais próximo, podemos citar os nomes de Andreas Capellanus, Arnaut Daniel, Benoît de Sainte Maure, Bertran de Born, Bernart de Ventadorn, Chrétien de Troyes, Folquet de Marselha, Gace Brulé, Gaucelm Faidit, Gautier d' Arras, Guiraut de Borneilh, Peire Vidal, Rigaut de Berbezill, Raimbaut de Vaqueiras ou Wace. O estabelecimento dos vínculos de que falamos resulta de informações mais ou menos explícitas, amiúde contidas na obra dos próprios autores⁴.

Na tradição manuscrita galego-portuguesa, achamos apenas três referências explícitas que, numa interpretação plausível, podem desvendar a identidade dalgumas patrocinadoras da atividade trovadoresca⁵. A mais perceptível encontra-se na rubrica explicativa apensa a uma tenção entre os irmãos Pedro Velho e Paio Soares de Ta-veirôs em que se cita *dona Maior* (Afonso) (1223-1261), mulher de Rodrigo Gomes

Fontevraud (Souto Cabo 2012a: 40). O cenóbio angevino foi a necrópole dinástica dos Plantageneta, em concreto nele jazem Leonor, o marido Henrique II de Inglaterra e o filho Ricardo Coração de Leão. Porém, os vínculos com essa instituição vão além desse caráter necrológico; assim, ali foram educados os filhos mais novos: Leonor (rainha de Castela entre 1177 e 1214), Joana (rainha de Sicília) e João (rei da Inglaterra). Lembremos, por insólito (quase subversivo), o funcionamento da comunidade religiosa de Fontevraud fundada por Robert d' Arbrissel. Nela, o grupo masculino – trata-se de um mosteiro dúplice – aparece submetido à autoridade feminina numa abadessa (Dalarun 2006).

- 3 No círculo mais concreto, encontramos figuras importantes para entendermos a produção literária nas línguas de *oc* e de *oïl* ao longo da segunda metade do séc. XII: o marido, Henrique II; a (provável) cunhada, Maria de França, e vários filhos: Ricardo Coração de Leão, Godofredo de Bretanha, Maria de Champagne, Alix – ou Adelaide – de Blois, Matilde de Saxónia e Leonor de Castela.
- 4 Lembremos, por exemplo, os casos de Wace que, em 1155, apresentava o *Roman de Brut* a Leonor ou o de Chrétien de Troyes quando alude a Maria de Champagne como promotora do seu *Lancelot*: «Puisque ma dame de Champaigne / vialt que romans a faire anpraigne». Esse mesmo papel lhe atribuía o trovère Gace Brulé: «Bien cuidai toute ma vie / joie et chançons oblieir / mais la contesse de Brie, cui comant je n' os veer, / m' a commandé à chanter».
- 5 Além do papel passivo como objeto poético e da função de patrocínio, não temos indícios para suspeitar que as mulheres tenham participado no processo criativo propriamente dito, ao contrário do que acontece na lírica occitana com as *trobairitz*. Em aparente paradoxo, é na tradição lírica galego-portuguesa que a canção de mulher, identificável com a cantiga de amigo, tem um maior peso relativo. Parece, portanto, lógico pensar que entravam ativamente na execução trovadoresca desse tipo concreto de cantigas. Uma delas pôde ser aquela Maria Peres *cantatrix* citada, em agosto de 1228, no *Livro de Aniversários da Sé de Lugo* (AHN, cód. 1041, fl. 23/1ra). Não compartilhamos a teoria que, sem qualquer fundamento, atribui a autoria das cantigas de amigo a mulheres.

de Trava (1201-1260)⁶. As duas restantes, integradas em cantigas de Airas Fernandes Carpancho (1230) e Joam Romeu de Lugo, referem-se, respetivamente, a *Dona Costança*⁷ e a uma *Ifante* ('infanta') cuja identidade não é declarada (cf. *infra*)⁸. Neste estudo consideramos apenas a personagem da cantiga de Joam Romeu⁹, a única que chegou a nós do autor. Nela alude-se à casa ou palácio duma infanta, isto é, uma filha do monarca, mas sem especificar o nome dela. Portanto, cumpre precisar, na medida do possível, a cronologia aproximada do episódio em que surge para avançarmos uma hipótese sobre a identidade deste membro da casa real.

Loavan ùu dia, en Lugo, Elvira
Perez, [a filha d]' Elvira Padrõa
todos dizian que era mui bõa
e non tenh' eu que dizian mentira,
ante tenho que dizian razon;
e Don Lopo [Lias] diss' enton,
per bõa fe, que ja x' el melhor vira.

Ficou ja a dona mui ben-andante,
ca a loaron quantos ali siian,
e todos dela muito ben dizian;
mais Lopo Lias estede constante:
como foi sempre ùu gran jogador,
disse que [a] vira outra vez melhor,
quand' era moça, en cas da Ifante.
(B 1612, V 1145)

- 6 «Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas-d' algo assaz que andavam *en cas dona Maior*, molher de Don Rodrigo Gomez de Trastamar». Vejam-se, entre outros, Vieira (1999) e Souto Cabo (2012a: 201-205). O casamento entre D. Rodrigo e D.^a Maior aparece documentado, pela primeira vez, em 1228 (Vieira 1999: 53). Monteagudo (2008: 331) emenda aquele ano pelo de 1223, mas o documento de que, indiretamente, se valeu fora datado de modo incorreto. A consulta atenta do original (AMP C.27/6 – antes C.A.A. 1.12.10 –) permitiu-nos revelar que se trata de 1233 (*Era MCCLXXI*), já que o segundo X do numeral foi raspado. Aliás, as menções de Fernando III como rei – da Galiza – (1230-1252) e do arcebispo compostelano Bernardo (1224-1237) são incompatíveis com o ano de 1223.
- 7 «Pois que se nom sente a mha senhor / da coita em que me tem seu amor, / mha morte mui mester me seria. / Se semp' ei d' aver tal andança, / cativo, que non morri o dia / que a vi *en cas dona Costança?*». Veja-se Souto Cabo / Vieira (2003: 232-234). Supomos que se trata de Constança Martins (1240-1250), filha de Martim Fernandes de Orzelhom e primeira mulher de Múnio Fernandes de Rodeiro, documentada como esposa deste cavaleiro entre 1243.07.25 (AHN, Clero, 1085, nº 13) e a data do seu decesso em 1250.04.13 (AHN, Cód. L 1040, fl. 28v).
- 8 Com algumas dúvidas, ainda poderíamos somar às anteriores a menção da «filha de don Paai Moniz» que encontramos em *No mundo nom me sei parelha* de Paio Soares de Taveirôs: «E, mia senhor, des aquela / me foi a mi mui mal di', ai, / E vos, *filha de don Paai / Moniz*, e ben vos semelha / d' aver eu por vós guarvaia? / pois eu, mia senhor, d' alfaia / nunca de vós ouve nen ei / valia d' ùa correa».
- 9 Este trabalho será complementado por outro sobre o influxo que, na expansão do trovadorismo, puderam exercer outras figuras femininas.

Os protagonistas da cena descrita são o trovador Lopo Lias e uma dama de nome Elvira Peres¹⁰. O aspeto que nos interessa tem a ver com a presença simultânea deles nos paços da Infanta quando D.^a Elvira ainda «era moça», portanto, num tempo passado que supomos longínquo¹¹. Se, como propusemos (Souto Cabo 2012b), Lopo Lias for identificado com o *Lupus Elie milles* que, em agosto de 1219, atuava em Santiago como testemunha duma compra-venda a favor do arcebispo, teremos de situar em tempos do rei galaico-leonês Afonso IX boa parte da sua biografia e também, portanto, o episódio lembrado na composição poética. Aliás, a menção da infanta combina-se com seis alusões ao rei contidas na obra de D. Lopo. Com efeito, algumas das situações humorísticas por ele descritas decorrem na presença do soberano: «Da esteira vermelha cantarei [...] que ja lh'ogano rengueu *ant' el rei*» (I, 1-5¹²), «d'ũa sela canterlada / que *vi ant' el rei*» (V, 13-14). Numa delas, chega mesmo a referir o riso do monarca, criando uma cena de proximidade com a figura régia sem paralelo na lírica galego-portuguesa:

Sela aleivosa en mao dia te vi:
por teu cantar ja Rodrigo perdi,
riiu-s' el rei e mha esposa de mi.
Leixar-te quero, mha sela, poren
e irei en ouso e baratarei ben.

Lopo Lias parecer ter sido um trovador vinculado estreitamente com a casa do rei, o que nos leva a reconhecer naquela *ifante* uma das filhas, Sancha (c. 1191-1235) ou Dulce (c. 1193-1245), que o monarca citado teve com Teresa de

10 A cantiga é acompanhada da seguinte rubrica: «Esta cantiga de cima fez Joan Romeu, un cavaleiro que morava en Lugo, a Don Lopo Lias, porque era cego d' ùu olho». Sobre o autor, veja-se Couceiro (1993: 356-357).

11 Quanto ao significado do termo na lírica galego-portuguesa, Corral Díaz (1996: 167-169) conclui que se trata duma «muller nova», unha 'rapaza', concorrendo dentro da mesma composición con sinónimos como *pastor* ou [...] *meninha*. O humor resulta do valor equívoco da expressão *veer melhor* referida, em passado, ao sujeito, Lopo Lias, cego dum olho (segundo se informa na rubrica), mas também ao objeto, a dama de nome Elvira: «el malicioso Lopo Lías habría afirmado que la vio mejor en otra época, cuando sus dos ojos estaban en buenas condiciones; pero dado el tiempo pasado, resulta también verdad que doña Elvira había tenido tiempos mejores y su belleza ya no era tanta como decían sus adoradores» (Beltrán 2010: 23). Repare-se, aliás, no jogo de palavras que resulta do próprio nome da protagonista feminina (Elvira = el vira).

12 O numeral romano remete para a nossa edição (Souto Cabo 2012b). Reforça a ideia de se tratar de Afonso IX uma alusão geográfica que se circunscreve ao reino galaico-leonês governado por esse monarca: «Quantos oj' en Galiza son / até en terra de Leon» (IV, 8-9).

Portugal¹³. Supomos que se trata da primogénita, Sancha, rainha virtual durante 67 dias em diarquia compartilhada com a irmã¹⁴. Com efeito, apesar de terem sido destinadas pelo pai a sucedê-lo, foram privadas desse direito pelo meio-irmão, Fernando III, que as impeliu a ceder-lhe os reinos da Galiza e de Leão pelo ignominioso Tratado de Benavente (1230.12.11) (González 1983, nº 270)¹⁵. A escassa e imprecisa informação documental relativa a elas e ao irmão completo, Fernando (1192/1193-1214), poderá ser explicada por uma campanha de *damnatio memoriae* promovida por Fernando III, segundo presume Calderón Medina:

[...] de las infantas Sancha y Dulce apenas se tienen noticias. Sabemos que su padre les entregó numerosas propiedades en 1217 e intuimos que podían poseer muchas más. Lograron aglutinar un poderoso grupo de partidarios, integrado principalmente por magnates lusitanos afincados en León y por grandes nobles leoneses, enemigos de la unión con Castilla bajo el gobierno de Fernando III. Desafortunadamente no podemos conocer la magnitud del poder de las infantas, pues parece que fueron víctimas de una *damnatio memoriae*, ideada por su medio hermano. A pesar de ello, continuaron al frente de los territorios que habían heredado de su madre en el Bierzo, pues la infanta Dulce fue tenente de Valdeorras y Lamas (2011: 274).

Sancha, Fernando e Dulce foram prole de D. Afonso IX e D.^a Teresa Sanches, filha de Sancho I de Portugal. O casamento celebrou-se no dia 15 de fevereiro de

13 Outros investigadores pensaram numa filha de Fernando III, de Afonso X ou ainda em Berengária de Castela, hipóteses que parecem pouco ou nada plausíveis à vista da cronologia e vinculação galega do autor. Aliás, o modo como é citada supõe tratar-se da infanta por antonomásia, o que nos leva necessariamente a Sancha. Veja-se Corral Díaz (1996: 261), Beltrán (2009: 310) e Souto Cabo (2012b).

14 Como lembra Bianchini (2012: 182): «Alfonso IX seems always to have insisted on giving his daughters equal rights in the kingdom; he never championed one without the other». Porém, como era previsível, nos usos diplomáticos da Chancelaria a prelação foi sempre a favor de D.^a Sancha.

15 Bianchini (2015: 204), pela análise de uma das alíneas do Tratado, conclui que antes da assinatura de mesmo as infantas já contavam com «some of the essential signifiers of monarchy». Segundo Calderón Medina (2011: 478): «Pensar en una diarquía femenina como sistema para gobernar el reino es probablemente un disparate, aunque talvez se pueda establecer un paralelismo en el acuerdo que en 1110 firmaron la reina doña Urraca y su hermana, Teresa de Portugal [...]. Es posible que las infantas Sancha y Dulce pensaran establecer un acuerdo de estas características cuando una de las dos fuera formalmente proclamada reina de León». A legitimação do Fernando III pelo Papa (Mansilla Reoyo 1965, nº 179 [1218.06.10]) —a pedido de Berengária— como herdeiro de Afonso IX, mesmo contra a vontade deste último, poderá ter sido um argumento decisivo para as autoridades —sobretudo religiosas— que apoiaram o acesso do monarca castelhano ao trono galaico-leonês.

1191 na cidade de Guimarães, mas o parentesco que existia entre os cônjuges —eram primos— foi causa da anulação desse enlace pelo Papa em 1192. Após a separação do casal, em 1194, D.^a Teresa abandonou a corte galaico-leonesa com Dulce, tendo ficado Sancha e Fernando com o pai (Cavero / González 2000: 106). Sabemos que o infante D. Fernando esteve em Portugal, junto da família materna, pelo menos entre 1202 e 1210¹⁶. Em 1211.4.21 reaparece em diplomas emitidos pelo pai¹⁷, permanecendo com este último até 1214, ano em que morre¹⁸. Dulce foi criada na casa do avô materno, Sancho I de Portugal, segundo este mesmo declara no seu testamento (1209): «Infanti domne Dulcie nepti mee quam nutriui in domo mea» (Azevedo 1979, n.º 194)¹⁹. Relativamente a Sancha, o rei português indica nesse mesmo diploma que se encontrava em Castela: «Infanti domne Sancie nepti mee que est in Castella». A informação induz, com efeito, a pensar que a primogénita permanecera com o pai e que, naquela altura, se encontrava na corte castelhana. O deslocamento poderá ser relacionado com o propósito de a desposar com o futuro Henrique I de Castela, projeto que será retomado em 1216-1217 a instância de Álvaro Nunes de Lara (González 1960: 231)²⁰.

Porém, o falecimento de Henrique I de Castela, em junho 1217, frustrou aquele plano mas, de modo indireto, acabou por favorecer politicamente Sancha e Dulce.

16 Veja-se Azevedo (1979, n.º 144 [1202.09] e n.º 200 [1210.12.25]).

17 Aparece na escritura de consagração da Catedral de Santiago em 1211: «Ego rex donnus Adonfus una cum filio meo infante domno Fernando hanc cartam quam fieri iussi propriis manibus roboro et confirmo et sigillo meo comunio» (González 1944, n.º 271).

18 A consternação pela morte do herdeiro aparece descrita por Lucas de Tui (Falque 2003: 331): «Eo tempore mortuus est Fernandus filius eius pulcherrimus adolescens, quem genuerat ex regina Tharasia, et sepultus est in ecclesia sancti Iacobi apostoli. De cuius morte ualde doluit Legionensis rex et regnum eius». O túmulo do infante deve ser identificado com aquele que, tradicionalmente, se atribuía ao conde Raimundo de Borgonha, de acordo com a proposta de Serafín Moralejo. É possível que Berengária de Castela não tenha sido alheia à morte do infante que disputava a coroa com o seu filho.

19 De acordo com uma lenda compilada na *Chronica XXVI Generalium Ordinis Minorum* (pp. 145-146), D.^a Dulce, estando em Lisboa, foi livrada de doença mortal graças a um milagre obrado por Santo António de Lisboa a pedido da mãe.

20 A presença da infanta naquele reino poderá ser relevante do ponto de vista literário, já que a rainha de Castela era precisamente Leonor Plantageneta, uma filha de Leonor de Aquitânia (cf. *supra*). De facto, a corte castelhana chegou a ser, nessa altura, um foco importante de cultura trovadoresca em occitano (Sánchez Jiménez 2001: 77-172, Cerda 2012: 638-640). Ainda se tentou, na primeira metade da década de 20, o casamento com Jaime I de Aragão e com João de Brienne, rei de Jerusalém. No entanto, Berengária de Castela frustrou esses projetos ao promover o enlace dos anteriores, respetivamente, com a sua irmã Leonor e com a sua filha Berengária (Bianchini 2012: 183-188). Calderón Medina (2011: 478) também suspeita que «pudo pensarse en un enlace con Álvaro Nuñez de Lara» com Sancha.

Com efeito, após a morte do irmão (completo) das infantas, o melhor situado para suceder Afonso IX parecia ser o infante Fernando (futuro Fernando III), resultado do enlace do monarca com Berengária de Castela em 1197, também anulado por consanguinidade em 1204. Porém, a morte de D. Henrique fez com que o infante se deslocasse para Castela, tutelado pela mãe, com o intuito de exercer os seus direitos sucessórios, vindo a ser proclamado rei. Afonso IX, que também reclamava o trono castelhano, passou, então, a optar mais claramente pelas filhas, segundo se observa de modo bastante nítido no Tratado de Baronceli²¹, estabelecido entre Afonso IX e Afonso II de Portugal —tio das infantas— em junho de 1219 (González 1944, nº 372)²². Como se deduz da intervenção em diversas escrituras outorgadas por Afonso IX nos onze anos seguintes, Sancha e Dulce acompanharam de modo quase constante o pai até a data do seu falecimento em 23 de setembro de 1230 na vila galega de Sárria²³.

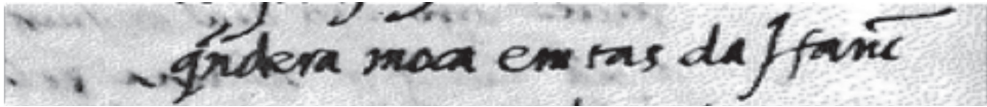
A partir de 1230 passaram a morar de preferência na região galega de Val de Orras e no limítrofe Bierzo leonês, provavelmente no mosteiro de Vilabona ou Villabuena (conc. Cacabelos) instituído pela mãe em 1228 em terrenos que já ocupava um *cellarium* e residência régios (Cavero / González 2000: 197-202). Lembremos que, após a anulação do matrimónio com Afonso IX, D.^a Teresa aparece em julho de 1195 como tenente de Villafranca del Bierzo: «Regina domina Taresa tenente

21 Este tratado aparece denominado habitualmente como de «Boronal» por lapso de leitura que remonta a García Villada (1919: 74): «promulgado en el Valle de Boronali». Os editores posteriores, apesar de reproduzirem corretamente o que consta no original («apud vallem Boroncilii»), continuaram a utilizar aquele topónimo irreal. Baronceli era a denominação do vale que preside o castelo de Monterrei (Ourense) e sobrevive como denominação dum lugar (Santa Comba de Baronceli) em Moialde (conc. Vilardevós).

22 «posuerunt etiam inter se predicti reges, quod si rex Legionis premortuus fuerit regi Portugalie, rex Portugalie debet esse in eodem pacto cum filiabus regis Legionis, infantibus domna Sancia et domna Dulcia, in quo est modo cum rege Legionis, patre earum». Expressões de conteúdo similar ocorrem em escrituras posteriores (González 1944, nº 406 [1221], nº 596 [1229] etc.). É de grande interesse o acordo com Gil Manrique (González 1944, nº 415 [1221]), já que vem a demonstrar que Afonso IX queria assegurar um círculo aristocrático de partidários das infantas (Calderón Medina 2011: 470-474): «Et si forte uso, domne rex, premortuus mihi fuerit, ego debeo attendere istud pleitum filiabus uestris infantibus domne Sancie et domne Dulcie, et similiter si ego premortuus uobis domno regi fuero, vos et filie uestre infantes domna Sancia et domna Dulcia debetis istud pleitum attendere filiis meis». Ximénez de Rada confirmará que Afonso IX deixara o trono às filhas: «[...] quod etiam regnum legauerat, quas ex regina Tharasia susceperat, filiabus» (Fernández Valverde 1987: 295).

23 A última alusão a elas aparece num diploma de 1 de agosto de 1230 dado em Zamora: «cum uoluntate et consensu nobilium infantium filiarum mearum domine Sancie et domine Dulcie» (González 1944, nº 620).

Villam-francam» (Martínez Martínez 1997, nº 130)²⁴. O vínculo de poder da rainha com essa região, intermitente até 1217 e mais estável a partir desse ano, manteve-se até o seu falecimento em 1250²⁵. Relativamente às infantas, encontramos-las em Val de Orras no ano de 1235 quando desobrigavam o seu clérigo, Martim Domingues, de pagamento de foro (Casado Lobato 1983, nº 204). Também são citadas num diploma lavrado em março de 1237 como tenentes de Palacios (de Sil): «tenente honor de Palacios elas infantas Sancha y domina Dulce» (Martínez Martínez 1997, nº 386)²⁶. Ao que parece, Sancha morreu entre essa data e 1243; Dulce parece ter falecido cinco anos mais tarde²⁷.



V 1145, v. 14

Obviamente, a natureza dos dados que temos sobre a biografia de Sancha dificulta ir além de inferências genéricas sobre o seu envolvimento no trovadorismo, contudo, podemos tecer algumas conjecturas relativas a alguns contactos que parecem

-
- 24 Trata-se de benefícios obtidos pelo tratado de arras: «Todo parece indicar que Alfonso IX entregó las rentas por valor de cuatro mil maravedies en Benavente y Villafranca de Valcárcel, además de la tenencia de Villafranca» (Calderón Medina 2009, nº 24). É isso que se deduz dum documento de 1217 em que se alude aos «redditus quos ipsa tenet, videlicet de Villafranca de Valcarcer et de Benavente» (González 1944, nº 342).
- 25 De acordo, sobretudo, com a documentação do mosteiro de Carracedo (Martínez Martínez 1997), D^a Teresa exerceu (pelo menos nominalmente) esse cargo e outros similares na área (portagem de Valcarce, celeiro/mosteiro de Vilabona, Corullón) nos anos de 1195, 1197, 1199, 1202, 1205, 1209, 1213, 1217-1218, 1221, 1223, 1229, 1231, 1233, 1236, 1238-1240, 1245, 1250. Ao mesmo tempo, D^a Teresa favoreceu a ocupação, entre 1205 e 1211, do mosteiro de Lorvão por monjas sob a observância cisterciense. Por outro lado, ela manteve, entre 1211 e 1223, uma luta com o irmão pelos títulos e réditos que lhe legara Sancho I.
- 26 No mês anterior, Dulce aparecia como tenente de Val de Orras: «Tenente Val de Iorres a infante donna Aldonza» (Rodríguez González 1973, nº 186). Em fevereiro de 1238, D.^a Dulce ocupará a tenência de Llamas de la Ribera (Fernández Flórez 2005, nº 518).
- 27 Yañez Neira (1986: 262) cita um documento de 1240 de S. Miguel de Dueñas em que se fala de uma quantidade monetária oferecida por Sancha em sufrágio da sua alma, o que leva a pensar que já falecera. Seja como for, Ximénez de Rada nota que só Dulce é que se mantinha em vida («[...] Dulcis dicitur et adhuc uiuit», Fernández Valverde 1987: 246). A última data consignada na obra do Toledano e de 1243.

mais prováveis, entre os quais incluímos, além de Lopo Lias, os nomes de Nuno Rodrigues de Canderei e de Garcia Mendes de Eixo. Voltando, em primeiro lugar, a D. Lopo, não temos elementos que nos permitam situar no espaço e no tempo a estada do trovador «em cas da Ifante». Notemos, contudo, uma relativa simultaneidade entre a presença do trovador na capital galega, no dia 9 de agosto de 1219 (Souto Cabo 2012b: 133-134), e a das infantas nessa mesma cidade, em 6 de outubro desse mesmo ano (González 1944, nº 378, 379)²⁸. Porém, o palco para o encontro em questão não terá de ser situado necessariamente em Compostela, já que as infantas contavam com posses noutros pontos geográficos²⁹. Com efeito, em janeiro de 1217 (González 1944, nº 342), receberam do pai um importante conjunto de propriedades concentradas, quase exclusivamente, na Galiza, sobretudo nos distritos de Toronho, Búval, Castela, Lemos e Límia:

Ego Adefonsus, dei gratia, rex Legionis et Gallecie [...] do, concedo et confirmo filibus meis donne Santie et donne Dulcie ista castra, scilicet, Cabreiram de Baroncelli, Lobarcanam, Canderei, Portela de Santio Iohannis, Riberam, Celme, Asperelo, Araugio, Sanctam Crucem, Burgum de Ripa Avie, Sanctum Iohannem dela Barra, Alleriz, Milmandam et quantum ad me pertinet in tota Limia, exceptis Aguilar de Moa et Aguilar de Pedrayo. Do pretere Cruniam cum turri de Faro et cum suo alfoz, et Saniurgium, Travam, Morgadanes, Sanctum Martinum de Ladrones et ista cellaria mea scilicet, Castellum de Vega, Layas, Francelos, Amolgas et omnia cellaria mea de Lemos [...]. Similiter do eis Alcanteram et villam in Toronio que dicitur Baiona³⁰.

Lembremos que Lopo Lias alude a indivíduos relacionados com Lemos, Orzelhom e Búval, áreas limítrofes ou coincidentes com aquelas em que as infantas tinham maior presença. É, precisamente, a vários desses espaços que se ligam alguns dos primeiros trovadores: Osório Eanes, Fernando Rodrigues de Calheiros, Fernando Pais de Tamalhancos, Joam Soares Somesso, Pedro Pais Bazaco, Airas Moniz de Asma, Airas Oares, Rui Gomes o Freire, Joam Nunes Camanez etc.

28 Por esse diploma, as infantas confirmam ao Cabido compostelano uma concessão do pai sobre as rendas da Corunha. A confirmação delas era precisa porque, dois anos antes, D. Afonso IX lhes doara, entre outros bens, «Crunia cum torre de Faro».

29 Elas aparecem amiúde integradas na corte itinerante do pai.

30 A localização galaica responde, de certeza, ao facto de ter sido a Galiza o reino mais claramente partidário das infantas: «the heart of the infantas' support lay in Galicia» (Bianchini 2012: 194).

Graça Videira Lopes propõe relacionar o (enigmático) ciclo de cantigas de Lopo Lias dedicadas aos Zevrões com a situação que se vive após a morte de D. Afonso IX. Algumas chaves para essa interpretação estariam na composição *Tercer dia ante Natal*, em cuja terceira estrofe lemos: «Filhou-lh' o manto caente / e talhou-lhe en *Benavente* / un brial a mha senhor bela» (II 13-15). Lopes vê aí uma referência encoberta ao Tratado assinado na vila zamorana de Benavente em 11 de dezembro de 1230³¹, mas é hipótese que não podemos partilhar³². O Tratado só serviu para refletir em escrito factos já consumados, uma vez que Fernando III, intitulando-se rei de Castela, da Galiza e de Leão, emitia diplomas sobre assuntos de interesse para os reinos mais ocidentais desde 7 de novembro de 1230 (González 1983, nº 268). De facto, a terceira carta desse tipo confirma os privilégios e doações régias ao mosteiro de Sobrado (González 1983, nº 269 [1230.11.24]).

Entre os *castra* que, como vimos, receberam as infantas, encontra-se o de Canderei, fortaleza desaparecida que se situava no local do Castelo em Vila de Rei (conc. Trasmiras, Ourense) e que deu nome à terra em que se integrava (Olivera Serrano 2001: 102-108). Essa mesma fortaleza figura no conjunto das sete que, pelo Tratado de Benavente, Sancha e Dulce obterão na Galiza treze anos mais tarde: «in Gallecia vero ista septem: Lobarcana, Cabrera, *Candrex*, Alleric, Santa Cruc, Sant Juannes de Penna Cornera, Milmanda» (González 1983, nº 270). Também conhecemos o nome dos tenentes a que se atribuiu o controlo dessas fortificações, entre os citados encontramos «Rodericus Pelagii de Candrei e filius eius», que supomos logicamente associados a Canderei. Ora bem, embora não seja mencionado explicitamente, esse filho de Rodrigo Pais de Canderei foi, muito provavelmente, o trovador Nuno Rodrigues de Canderei³³, existindo, portanto, motivos para o relacionar com as infantas. É muito significativo que outro dos tenentes seja «Rodericus Gomeç», isto é, o magnate Rodrigo Gomes de Trava ou Trastâmara, considerado —com a mulher, Maior Afonso— um dos mais importantes mecenas da lírica galaico-portuguesa (Vieira 1999, Souto

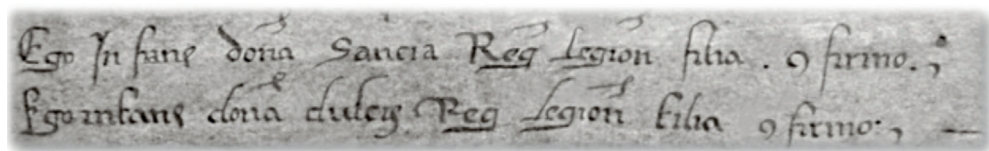
31 Vejam-se as notas apenas às cantigas *Da esteira vermelha cantarei* e *Tercer dia ante Natal* na base de dados do *Projeto Littera. Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

32 Como suspeita Ron Fernández (2015:265-266), as cantigas poderão estar, dalgum modo, ligadas à linhagem de D.^a Constança Martins de Orzelhom, primeira mulher de Múnio Fernandes de Rodeiro, à qual pertenceu Nuno Fernandes de Orzelhom, tio de D.^a Constança, também citado no diploma de 1219 em que aparece o *Lupus Elie milles* (cfr. *supra*). A família aparece vinculada às terras de Orzelhom e de Lemos.

33 Oliveira (1994: 396-398) identifica Rodrigo Pais (1214-1230) como pai do trovador. Monteagudo (2008: 142-144) nota que D. Rodrigo foi, por seu turno, filho de Paio Subredina, tenente de Canderei em 1190 e 1198.

Cabo 2012c: 284). Precisamente, D. Rodrigo aparece como a única personalidade conhecida que se insurgiu contra a desposseção das infantas praticada por Fernando III, de acordo com um episódio referido nos Livros de Linhagens³⁴.

A última figura poética que, a propósito da Infanta, consideramos neste (obrigadamente) breve contributo é a de Garcia Mendes de Eixo ou de Sousa (1186-1239), descendente por via materna de Pedro Froiaz de Trava e, portanto, parente de D. Rodrigo Gomes. Dele só conservamos uma composição em occitano, relacionada com a sua provável estadia em terras galaico-leonesas entre 1211 e 1217, junto com o irmão Gonçalo Mendes de Sousa, chefe da linhagem. O exílio resultou do apoio que prestaram à causa da rainha Teresa (mãe de Sancha e Dulce) e de Mafalda, filhas de Sancho I de Portugal, enfrentadas a partir de 1211 com o irmão D. Afonso II pelas prerrogativas de soberania que lhes legara o pai. Não contamos com registos documentais sobre D. Garcia durante esse período, mas ele poderá ter permanecido nas terras da mulher, Elvira Gonçalves, em Toronho³⁵. Os estreitos vínculos políticos que uniam o senhor de Eixo com D.^a Teresa convidam a considerar a hipótese de que, na sua alegada estadia em terras galegas, ele possa ter integrado o círculo da infanta Sancha e que nesse ambiente tenha surgido a cantiga que dele conservamos.



AGS CE PR 58/15: 922 [1217.05.29]

- 34 «E este dom Martim Sanchez teve d' el rei quatro condados, e foi sempre adeantado em Galiza em toda sa vida. E teve del dom Rodrigo Gomez de Trastamara o condado de Tratamar [...] E desque este dom Martim Sanchez morreo, nunca dom Rodrigo Gomez quis dar o condado a el rei dom Fernando, pero lho muitas vezes enviou pedir, até que o el rei houve a mandar emprazar» (Mattoso 1980, 25G13). Veja-se Bianchini (2012: 190)
- 35 Sabemos que Gonçalo Mendes participou na corte de Afonso IX como tenente da Estremadura e Tras-Serra e que foi um dos assinantes do diploma de 1217 acima citado. Outros nobres portugueses integrados na corte de Afonso IX foram: Fernando Fernandes de Bragança, primo em segundo grau de Joam Soares de Paiva, e os meio-irmãos Pedro e Martim Sanches, filhos de Sancho I e, portanto, tios das infantas. Outro tio delas foi o trovador Gil Sanches, prole do monarca português e de Maria Pais Ribeira. Sobre os diversos aspetos envolvidos no parágrafo, veja-se Oliveira (1994: 348-349), Miranda (2004), Calderón Medina (2011: 227-230), Monteagudo (2008: 318-320), Souto Cabo (2012: 175-183), Bianchini (2015: 52-56).

O provável envolvimento da infanta no apoio ao trovadorismo não pode surpreender, antes pelo contrário, já que foi durante o reinado do pai que esse movimento cultural, naturalizado galego em tempos do avô (Fernando II), se expandiu e frutificou entre a aristocracia galega da corte (Souto Cabo 2012a: 233-234). Aliás, é interessante notar que, pela anulação sucessiva dos enlacedos matrimoniais estabelecidos por Afonso IX, Sancha foi, em ausência de rainha, a figura feminina mais importante na corte do ponto de vista da hierarquia social, o que torna muito verosímil o exercício do mecenato a favor da manifestação cultural em questão. Por outro lado, visto que os vínculos familiares foram via privilegiada para a difusão do trovadorismo³⁶, devemos lembrar a especial situação das infantas pela relação de parentesco com a Casa de Barcelona (ou da Catalunha). Com efeito, além de descenderem de Berengária de Barcelona, avó paterna de Afonso IX, elas foram netas de Dulce de Barcelona (1160-1198), mulher de Sancho I de Portugal e irmã de Afonso II de Aragão-Catalunha (1157-1196), o primeiro rei-trovador peninsular conhecido³⁷. A Casa de Barcelona³⁸ aparece caracterizada desde o reinado desse monarca pelo mecenato cultural e artístico, até tal ponto que «sólo las dinastías de los Plantagenet y los Hohenstaufen pueden presentar un balance comparable» (Rodríguez de la Peña 2012: 81).

Bibliografía

- Azevedo, R. de / A. de J. da Costa / M. Rodrigues Pereira (1979), *Documentos de D. Sancho I*, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Beltrán, V. (2009), «Lopo Lias, em cas da ifante», 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, pp. 305-311.
- Bianchini, J. (2012), *The Queen's Hand: Power and Authority in the Reign of Berenguela of Castile*, Philadelphia: University of Philadelphia.

36 O aspeto é explorado por Souto Cabo (2012a) e também por Brea (2013).

37 Afonso II de Aragão refletia, em 1191, a consciência da proximidade familiar que o unia com Afonso IX e Sancho I no preâmbulo do Tratado de Huesca (González 1944, nº 43): «Hec est scriptura conventum quas ego Ildefonsus, Dei gratia Rex Aragonis, Comes Barchinone et Marchio Provincie, facio cum illustribus regibus, vidilicet cum Sancio Rege Purtugalensi et Algarbi, et Aldefonso, Regi Legionum et Gallicie, licet inter nos parentela et sanguinis linea non inmerita concordia iunxerit et amorem».

38 Lembremos que João Vélaz pertence por via materna à estirpe catalã dos Cabrera (cfr. *supra*). Os Cabrerias, em concreto Pôncio II Geraldo, chegaram ao reino de Afonso VII no séquito de Berengária de Barcelona, mulher de Afonso VII, tia de Sancha (a avó das infantas). Veja-se Souto Cabo (2012a: 17-53, 229-231).

- Bianchini, J. (2015), «Foreigners and Foes in the Leonese Succession Crisis of 1230», in James J. Todesca (ed.), *The Emergence of Leon-Castile, c. 1065-1500. Essays presented to J. F. O'Callaghan*, Aldershot: Ashgate, pp. 47-67.
- Brea, M. (2013), «Lírica trovadoresca y relaciones familiares», in A. Martínez Pérez - C. Alvar - F. J. Flores (coords.), *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 115-127.
- Calderón Medina, I. (2009), «Las arras de la reina Teresa, el tratado entre Sancho I de Portugal y Alfonso IX de León», in P. Martínez Sopena - I. del Val Valdivieso (eds.), *Castilla y la sociedad feudal. Estudios homenaje al profesor D. Julio Valdeón Baruque*, Valladolid: Junta de Castilla y León, vol. II, pp. 443-455.
- Calderón Medina, I. (2011), *Cum magnatibus regni mei: la nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX*, Madrid: CSIC.
- Cavero Domínguez, G. - M. A. González García (2000), *El monasterio cisterciense de San Miguel de las Dueñas*, León: Universidad de León.
- Casado Lobato, M. C. (1983), *Colección diplomática del monasterio de Carrizo*, León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», vol. I.
- Cerda, J. M. (2012), «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII», *Anuario de Estudios Medievales* 42/2, pp. 629-652.
- Charlo Brea, L. - J. A. Estévez Sola - R. Carande Herrero (1977), *Chronica Hispana Saeculi XIII*, Turnhout: Brepols.
- Chronica XXIV Generalium Ordinis Minorum* (1897). Edita a patribus Collegii S. Bonaventurae, Quaracchi : Typographia Collegii S. Bonaventurae.
- Corral Díaz, E. (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada: Edicións do Castro.
- Couceiro, J. L. (1993), «Johan Romeu de Lugo», in G. Lanciani - G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 356-367.
- Dalarun, J. (2006), *Les deux vies de Robert d' Arbrissel fondateur de Fontevraud*, Turnhout: Brepols.
- Falque, E. (2003), *Lucae Tudensis Chronicon mundi*, Turnhout: Brepols.
- Fernández Flórez, J. A. / Herrero de la Fuente, M. (2005), *Colección diplomática del monasterio de Santa María de Otero de las Dueñas. Vol. II*, León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro» [1999 (vol. I) – 2005 (vol. II)].
- Fernández Valverde, J. (1987), *Roderici Ximeni de Rada. Historia de Rebus Hispaniae sive Historia Gotica*, Turnhout: Brepols.
- García Villada, Z. (1919), *Catálogo de los códices y documentos de la Catedral de León*, Madrid: Imprenta Clásica Española.
- González, J. (1944), *Alfonso IX*, Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, vol. II.
- González, J. (1960), *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. I, *Estudio*, Madrid: CSIC - Escuela de Estudios Medievales.
- González, J. (1983), *Reinado y diplomas de Fernando III*, (Diplomas 1217-1233), Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, vol. II.

- Harvey, R. (2005), «Eleanor of Aquitaine and the troubadours», in M. Bull - C. Léglu (eds.), *The World of Eleanor of Aquitaine: Literature and Society in Southern France between the Eleventh and Thirteenth Centuries*, Woodbridge: Boydell and Brewer, pp. 101-114.
- Lopes, G. Videira (org.), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/> [consultada em 2016.01.11].
- Mansilla Reoyo, D. (1965), *La documentación pontificia de Honorio III (1216-1227)*, Roma: Instituto Español de Historia eclesiástica.
- Martínez Martínez, M. (1997), *Cartulario de Santa María de Carracedo*, Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, vol. I.
- Mattoso, J. (1980), *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, Lisboa: Academia das Ciências, 2 vols.
- Miranda, J. C. (2004), *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer.
- Monteagudo, H. (2008), *Letras primeiras*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco*, Lisboa: Colibri.
- Olivera Serrano, C. (2001), «Fortalezas y villas del rey: notas sobre la frontera galaico-portuguesa en tierras orensanas a fines del siglo XIII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 48, pp. 99-113.
- Rodríguez de la Peña, M. A. (2012), «Mecenas, trovadores, bibliófilos y cronistas: los reyes de Aragón del Casal de Barcelona y la sabiduría», *Revista chilena de estudios medievales* 2, pp. 81-120.
- Rodríguez González, A. (1973), *El tumbo del monasterio de San Martin de Castañeda*, León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro».
- Ron Fernández, X. X. (2015), *A fenomenoloxía do don na lírica románica das primeiras xeracións*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Tese de doutoramento].
- Sánchez Jiménez, A. (2001), *La literatura en la corte de Alfonso VIII de Castilla*, Salamanca: Universidad de Salamanca [Tese de doutoramento].
- Souto Cabo, J. A. (2012a), *Os cavaleiros que fixeram as cantigas*, Niteroi - RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Souto Cabo, J. A. (2012b), «Lopo Lias: entre Orzelhão e Compostela», *Diacrítica* 25, pp. 111-136.
- Souto Cabo, J. A. (2012c), «En Santiago, seend' albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelana», *Verba* 39, pp. 273-298.
- Souto Cabo, J. A. / Vieira, Y. F. (2004), «Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito "Carpancho"», *Revista de Literatura Medieval* 16, pp. 221-277.
- Vieira, Y. Frateschi (1999), *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, A Coruña: Laiovento.
- Yáñez Neira, D. (1986), «El monasterio de Villabuena, fundación de una santa reina», *Archivos Leoneses* 79-80, pp. 249-278.

Un diálogo en esparsas atribuible a Juan y Alfonso Enríquez*

CLEOFÉ TATO
Universidade da Coruña

He tratado en otros lugares de poetas y obras menores, y de la escasa atención que se les ha prestado, en gran parte, a causa de meros prejuicios (Tato 2013: 10-13, 2014); en esta oportunidad, me fijaré en un intercambio del *Cancionero de Palacio* (SA7), colección compilada entre 1441 y 1445 que reúne bastantes muestras de poesía de aquel corte¹.

El examen de las coplas que lo integran descubre elementos de notable interés, como su carácter dialógico, un tipo de obras frecuentes en SA7 debido a la importancia de las relaciones literarias en este cancionero, que propician la creación de poemas escritos en colaboración; allí se incluyen también diálogos ficticios, que suponen igualmente un cambio de voz (a veces con carácter interestrófico), y aun se localiza una especie distinta de polifonía debida a otro fenómeno que contribuye a conformar el tono lúdico-cortesano de la colección: la cita de versos ajenos. Tampoco debe olvidarse un diálogo más singular y a veces algo opaco para nosotros: aquel que se abre

* El trabajo, inscrito en el proyecto FFI2013-47746-P y financiado por el MINECO, se integra en el Grupo de Investigación *Hispania* (G00028) de la UDC. Empleo las convenciones de Dutton (1990-1991) y sigo su transcripción si no indico otra fuente, introduciendo tildes y puntuación.

1 Más de la mitad de los autores de SA7 son conocidos por unos pocos textos, habitualmente en testimonio único; ello ha propiciado su olvido. Para SA7 véase Tato (2012), donde proporciono otra bibliografía.

entre piezas copiadas en vecindad que mantienen alguna conexión². El intercambio que me ocupa se vale de la esparsa, forma poco común en la poesía cancioneril pero no rara en SA7, en donde por primera vez recibe tal denominación (véase Tato 2015: 727-729)³.

En esta ocasión, la esparsa sirve de molde a una pregunta-respuesta cuya problemática autoría es imprescindible abordar. Para la atribución de la primera pieza (*Don Enríquez, fixo del almirante*) se antepone el tratamiento al apellido, posiblemente por omisión del antropónimo. En mi opinión, no se ha elidido *Enrique* como piensa Pintacuda (2005: 92)⁴, pues solo aceptando su reposición en este epígrafe puede ser considerado un escritor activo en la primera mitad del XV; en cambio, si se repone *Juan*, estamos ante un autor del que SA7 recoge otras piezas y al que conviene la precisión *fixo del almirante*. El tratamiento *don*, raro en el florilegio (Tato 2014: 902), viene a apoyar esta hipótesis, ya que él es de los pocos creadores que lo portan alguna vez más; asimismo, si, como propongo, su interlocutor es Alfonso Enríquez, también poeta de SA7, esta atribución se ve reforzada: hay otro ejemplo de colaboración literaria entre ambos.

Presento a continuación el listado de poesías que pueden serle adscritas, siguiendo el orden de SA7 y consignando solo la rúbrica de este⁵; marco con asterisco las atribuciones que creo menos probables y ofrezco, además, las piezas de Alfonso que se copian inmediatamente antes o después, pues esa distribución resulta significativa⁶.

-
- 2 Suelen entrañar diferencias y pueden entenderse de modo independiente, pero leerlas en conjunto contribuye a su mejor comprensión; la vecindad de los poemas permite, a veces, entrever incluso el círculo cortesano en el que se gestaron o difundieron (véase Tato 2013: 35-36).
 - 3 Como me hace notar Antonio Chas, a quien agradezco la información, en PN1 hay poemas monoestróficos no rotulados como *esparsa* (posiblemente no todos lo sean y, quizás, tampoco se percibirían como tales); además de *dezir*, reciben otras etiquetas: *cantiga* (ID 1191), *xaque y mate* (ID1513 e ID1514), incluso, como en SA7 (Tato 2015: 729), aparece *copla* en algún caso (ID 1275).
 - 4 A su juicio, el apellido causaría la omisión de *Enrique*, o bien desde *don Enrique, fixo del almirante* el copista «è stato spinto, per un collegamento mentale con il casato —tanto più automatico, quanto simili nome e cognome del poeta antologizzato—, a modificare il *nome* in apellido» (2005: 90).
 - 5 Aporto la numeración de las piezas de SA7 para reflejar mejor la secuencia, pero añado el número ID, del que me sirvo usualmente; consigno también los folios.
 - 6 He comprobado que la asociación de rúbrica y texto no sea accidental, fenómeno que se produce a veces en SA7 por pérdida o transposición de folios (véase Tato 2012: 312-313). Tan solo ha de reseñarse que SA7-87 y SA7-88 figuran tras un fragmento de ID 2467 «Ya yo vi la gente vencida», de Juan de Tapia, cuyo arranque se localiza en los ff. 27^v-28^v debido a un desorden del manuscrito.

SA7-87 (ID 2481), f. 34^r, «Fermosa ninya mi amor», *Rúbr: Cançión de Juban Enríquez*.

SA7-88 (ID 2482), f. 34^r, «Senyora linda donzella», *Rúbr: El mesmo*.

SA7-89 (ID 0021), f. 34^r, «Dizen que fago follia», *Rúbr: Alfonso Enríquez. Au: Alfonso Enríquez (SA7), *Diego Enríquez (MN54, PN12, PN4, PN8, RC1), *sin atribución (BA1-33)*⁷.

SA7-90 (ID 2483 D ID 0021), f. 34^r, «A quien plaz que vos sierua», *Rúbr: Desfeyta*⁸.

SA7-154 (ID 0001), 72^v-77^r, «Por la muy aspera via», *Rúbr: Razonamiento que fizo don Alfonso Enríquez hablando con sí mesmo SA7. Au: Alfonso Enríquez (SA7, LB2, ME1), *Alfonso Rodríguez (PN4, PN8), *sin atribución (MN54, RC1)*.

SA7-155 (ID 0002), f. 77^{r-v}, «Tu mi señora de si», *Rúbr: Petición que fiço don Iobán Enríquez. Au: Juan Enríquez (SA7), *Alfonso Enríquez (LB2, ME1), *Alfonso Rodríguez (PN4, PN8)*.

SA7-174 (ID 2561), f. 82^v, «Con mi triste coraçon», *Rúbr: Don Enríquez, fixo del almirante. Au: Juan Enríquez*.

SA7-175 (ID 2562 R ID 2561), f. 83^r, «Primo segun mi opinyon», *Rúbr: Respuesta. Au: Alfonso Enríquez*.

Su repertorio, aunque en consonancia con la tónica de *Palacio*, es reducido, poco variado y no parece haber alcanzado gran eco (casi todos los poemas figuran solo en SA7 y no son objeto de cita)⁹; la composición de ID 0002 e ID 2561 podría

7 MN54, RC1, PN4, PN8 y PN12 (todos emparentados) lo asignan a Diego Enríquez: según Salvador Miguel, es «yerro del amanuense» que pasó a los descendientes de la familia (1977: 106); además, como él precisa, no se conservan más poemas de Diego Enríquez, argumento aceptado por Pintacuda (1999: 18-19), que se detiene en el examen del problema. La autoridad de *Palacio* en este caso es clara: a ID 0021, adscrita en SA7 a Alfonso Enríquez, sigue allí una *desfeyta*, (ID 2483), complemento que falta en otros testimonios y que quizás hizo a Dutton tomar como «más fidedigna» la atribución de este códice (1990-1991, VII: 361).

8 Álvarez Pellitero advirtió del carácter impropio de esta *desfeyta* (1993: 77, n.); años después, Pintacuda señaló: «la lirica non depende dall'antioriore, ma nemmeno se ne emancipa completamente: non soltanto il tema è il medesimo (l'insistenza nell'amore non corrisposto), ma l'autore lo riprende per meglio giustificare il proprio atteggiamento. Se alla fine di *Dizen que fago follia* l'amante disdegnato si consola pensando che per lo meno serve "gentil senyoria", ora si discosta dalla mera rassegnazione rivelando, attraverso la citazione conclusiva [...], la speranza che lo sorregge nel suo ostinato servizio d'amore: qualsiasi impresa si può realizzare attraverso lo zelo e la costanza» (1999: 23-24). Aun cuando el vínculo es claro, el hecho de que ID 0021 se copie en varias fuentes exento demuestra que la *desfeyta* no era imprescindible; por otra parte la relación de la *desfeyta* con el texto sobre el que incide es variada (véase Casellato 2001). En ID 2483 no consta nombre de autor, pero, por defecto, se ha atribuido, hasta ahora sin discusión, a Alfonso Enríquez.

9 Son textos amorosos breves, tres de ellos canciones (una de dos vueltas y las otras con la estructura predominante en la colección —cabeza y una vuelta—; véase Tato 2015: 724); el último es una esparsa. Si se admite que es autor de SA7-157 (ID 2422), habría sido citado por Santillana (véase *infra* n. 16).

deberse a algún pasatiempo cortesano en el que nuestro autor interactuó en verso con Alfonso Enríquez. Esto me hace pensar en un poeta ocasional, lo que explicaría el problema de atribución de su obra, en la que apenas dos textos no plantean dudas: considerándolo un cortesano que acude al verso con motivo de alguna celebración, es fácil suponer que no alcanzase gran fama como creador y que no se recordase su nombre con nitidez.

Aclarada su responsabilidad para ID 2561, cabe abordar la de ID 0002, adscrita a Juan Enríquez en SA7. Frente a lo usual en los epígrafes de este florilegio, que facilitan el nombre del autor y/o el género de la poesía (Tato 2008: 42), el de ID 0002 anticipa certeramente el contenido de los versos: *Petición que fixo don Iohán Enríquez*. Esta suerte de título puede apuntar ya a la validez de la atribución propuesta en SA7, aunque es necesario considerar la de los demás testimonios¹⁰: LB2 y ME1, estrechamente emparentados, imputan la pieza a Alfonso Enríquez, al que asignan también el texto previo, ID 0001¹¹; PN4 y PN8, que remontan a un mismo arquetipo, conectan ID 0002 con ID 0001 ligándolo a Alfonso Rodríguez merced al rótulo *Canción suya*; nada indica MN54. Así, pues, ID 0002 se debe a un Enríquez (Juan o Alfonso) o a Alfonso Rodríguez.

La última propuesta fue pronto desechada: *Rodríguez* estaría por *Enríquez* (Ríos 1969: 299, n. 1; Vendrell 1945: 24). Pero importa también destacar que Alfonso Rodríguez no escribe otras piezas cancioneriles: resultaría forzado incrementar la nómina de autores a partir de una atribución poco segura de PN4 y PN8. En lo que concierne a la adscripción de ID 0002 a Alfonso Enríquez, no es imposible que, figurando él como autor de ID 0001, por simplificación se le asignase ID 0002¹²; por otra parte, SA7 es la fuente principal de su poesía (prescinde solo de un texto suyo) y parece el testimonio más autorizado, lo que convierte en poco justificable tomar como errónea la atribución de ID 0002 a Juan, poeta conocido en *Palacio* (véase Pintacuda 1999: 18-19)¹³.

10 Y recordaré que, pese a algún error, las atribuciones de SA7 merecen crédito (véase Tato 2010).

11 En LB2 se lee *Cançión del mesmo Alfonso Enriques que demanda perdón al terçero dios amores*; en ME1, *Cançión del mesmo Alfonso Enrríquez por la qual demanda perdón al amor*.

12 Según Pintacuda, «l'immediata successione di poeti con il medesimo *apellido* abbia provocato confusione nel compilatore, che attribui i due testi ad un solo autore, privilegiando [...] il primo» (1999: 19).

13 Salvador Miguel ofrece las opciones de los diferentes testimonios para ID 0001 y se refiere a algunas propuestas anteriores, pero afirma: «No veo razones sólidas para defender una u otra autoría» (1987: 182).

La obra más difundida de Alfonso Enríquez, ID 0001, es de gran interés y dificultad por su intrincada estructura y complejidad métrica, pero, además, presenta como principal recurso la alegoría en un momento en que no era habitual; ello llevó incluso a Aubrun a identificar a su autor con el tercer almirante Enríquez (véase 1951: LXXIV e *infra* n. 18)¹⁴. En casi todos los testimonios figura seguida de ID 0002 y, aunque no se precisa que esta sea *desfecha*, así lo advierte Dutton en su índice global. Lo cierto es que, pese a sus diferencias, la conexión de los textos es evidente: en el cierre de ID 0001 el *yo* se halla ante la trinidad amorosa (Palas, Venus y Cupido) y pide perdón, pero el tercer dios no lo otorga; en la canción ID 0002, Juan Enríquez insta a la señora y a los leales amadores (¿tal vez el público? – en un caso los llama *senyores* –) para que intercedan ante aquel. El conjunto (ID 0001 e ID 0002) sería, pues, fruto de la colaboración literaria¹⁵. Nada cabe objetar a ello, vistas las muchas colaboraciones registradas en el florilegio, tanto más cuanto que estos poetas intercambian versos de nuevo en una pregunta-respuesta.

Se han atribuido a Juan Enríquez otros textos que figuran tras una pieza suya sin indicación de autor, mas considerando solo los incluidos en el repertorio establecido, se constata que todos han sido transmitidos por SA7¹⁶; allí sus poemas se hallan dispersos (algo habitual en la colección) pero copiados antes o después de piezas de Alfonso Enríquez. Es este un poeta de la primera mitad del XV de cierto renombre (algunas de sus composiciones alcanzaron gran difusión); ello sugiere que su poesía suscitó interés y, quizás, propiciase el éxito de ID 0002 de Juan Enríquez, la única suya

14 Sin embargo, el texto, además de en otros siete cancioneros y en una cita de Duarte de Brito (ID 5357 «Ho campos de santarem»), figura en SA7. Ya Ríos (1969: 299) destacó la importancia de la alegoría, que, según el momento en que se sitúe al poeta, supone mayor o menor originalidad. Casas Rigall, que lo identifica con el primer almirante (*tricenio* I: nacidos entre 1340 y 1370), señala que el recurso era muy poco frecuentado (1995: 82-83); si lo inscribimos en el *tricenio* II – véase *infra* –, su uso no resultaría tan llamativo (sin alcanzar el auge del último cuarto del XV, la alegoría no constituía una rareza).

15 No obstante, las dos piezas gozaron de autonomía: MN54 y RC1 copian solo la primera. Por otra parte, si se examinan los poemas que siguen a continuación, el *retronx* de SA7-159 (ID 2546) «Pues mi voluntat es dispuesta», de Juan de Villalpando, contiene también un ruego al dios de amor («Dios d'amor, façme justícia») que permite enlazarlo con ID 0002. Quizás el conjunto de estos textos remontase a un mismo divertimento o entorno cortesano en el que distintos poetas se quejaban de los males de amor.

16 Vendrell (1945: 25) le adscribe así SA7-156 (ID 2544) «Todo tiempo loare», SA7-157 (ID 2422) «Bien deuo loar amor» y SA7-158 (ID 2545) «Bien siruiendo esperar». Tratan del servicio amoroso, lo que los liga a SA7-155 (ID 0002), mas la autoría de Juan Enríquez, aunque no imposible, no queda probada: es necesario un examen demorado de estos textos y de la producción de otros poetas incluidos en esta sección.

con más de un testimonio. Es lícito admitir que la vecindad de sus creaciones en SA7 no sea fruto de la casualidad: la inclusión de Juan en *Palacio* se debería a su relación con Alfonso.

Ahora bien, la denominación *Juan Enríquez* corresponde a más de un poeta: como advierte Pintacuda (2005: 93-95), el que interesa es Juan Enríquez *senior*, autor de las piezas de SA7 copiadas bajo este nombre y, en mi opinión, también de ID 2561; al otro, más joven, debemos ID 0923 «Ved que desventura tiene», invención recogida en 11CG y 14CG (Pintacuda 2005: 95, Perea 2007: 167-182). Aquel era bastardo del primer almirante de Castilla apellidado Enríquez (Pintacuda 2005: 94-95, Perea Rodríguez 2007: 167-172); el segundo fue localizado por Macpherson entre los caballeros que en 1487 defendían Málaga (1998: 48)¹⁷. Mas sea quien sea este *Enríquez*, la rúbrica de ID 2561 es relevante: nos aclara que su progenitor es un almirante de este apellido y, en razón de la cronología, se trata del primero, hijo del maestre Fadrique y nieto de Alfonso XI¹⁸. Nótese también que esta es la única ocasión en SA7 en que, como ya advertí (Tato 2009), se recuerda por su cargo al señor de Medina de Rioseco, asunto de cierta trascendencia, pues los rótulos que aquí presentan las obras del escritor Alfonso Enríquez nunca mencionan responsabilidad marítima alguna: a mi juicio, ese silencio se debe a que no era el almirante, a quien en ese florilegio solo alude la rúbrica de ID 2561¹⁹.

En cuanto a cuál de los vástagos del almirante se esconde tras el epígrafe que comienza *Don Enríquez*, por los motivos antes expuestos concluyo que es Juan, habido fuera del matrimonio, condición que, si cabe, confería mayor peso a la información *fixo del almirante*²⁰. Destacó como marino, oficio aprendido del padre²¹; Perea lo cree

17 Pintacuda (2005: 95) corrige algún error de Macpherson (1998: 44) y lo identifica con Enrique Enríquez, I conde de Alba de Liste e hijo del I almirante Enríquez; Perea lo asocia a otra rama del linaje asentada en Andalucía con tronco en Alonso Enríquez de Castilla, I conde de Gijón y Noreña, de quien proviene García Enríquez, padre de otro Juan Enríquez —ambos participantes en la campaña malagueña (2007: 172-182)—.

18 Fadrique, II almirante (Calderón Ortega 2006: 83-121; Castro 1982: 90-93), casó en 1432 con Teresa de Quiñones, madre del III almirante, con quien Aubrun identificó al poeta. Para el I almirante véase Salvador Miguel (1977: 84-100), Pintacuda (1999: 9-15) y Calderón Ortega (2006: 73-82).

19 El epígrafe fortalece, por tanto, la hipótesis de Beltran (2001) de diferenciar al poeta de este personaje.

20 Se sentiría como más necesaria en un bastardo; no obstante, se aplica a otros hijos legítimos: la *Crónica de don Juan II* cita a Enrique Enríquez en 1431 y lo recuerda como hijo del almirante (Rosell 1953: 498).

21 Según González Sánchez, aparece en alguna fuente como Juan Enríquez de Camporredondo por ostentar ese señorío (2010, I: 334 y 1047, n.); sin embargo, los señores de Camporredondo nos llevan a otra rama de los Enríquez con tronco en el conde don Tello, también, como el maestre don Fadrique

nacido hacia 1395 y piensa que comenzaría su andadura militar con 15 años junto al almirante (2007: 168). Y lo cierto es que en 1410 sobresale en la toma de Antequera, el hecho que mayor gloria le reportó, recordado, como también señala este investigador, por Fernández de Oviedo. Fue herido a fines de junio atacando por tierra Estepona; el almirante, que seguía la contienda desde su nave, acudió en auxilio de sus hombres y, una vez conoció la suerte de su hijo, se ocupó de rescatarlo. Lo subieron a bordo con otros heridos y lo condujeron a Tarifa para su recuperación (García de Santa María 1982: 370), que hubo de ser rápida, pues, a fines de agosto, se había incorporado a su galera²².

Ahora bien, Juan Enríquez había descollado ya en agosto de 1407 (con solo 12 años si nació en 1395): capitaneaba 13 galeras en El Estrecho y «todos lo tenían por mayor en la flota, porque yva en lugar del almirante» (ibídem: 110); García de Santa María dedica bastante atención (dos capítulos) a su actuación y, pese a algún incidente, no parece poner en duda su competencia²³. La dotación en armamento y hombres de las galeras (González Sánchez 2010, II: 1479-1482), así como las decisiones que hubo de adoptar, aconsejan adelantar su nacimiento, por lo menos, a 1390, idea que no desmiente la edad de su progenitor, nacido hacia 1354 (Tato 2014: 896, n. 12)²⁴.

Durante un tiempo formó parte del entorno del infante Juan: en 1414 se halla en Zaragoza en la coronación como *panicero* a su servicio (Ferro 1972: 113) y en marzo de 1415 encabeza el séquito que lo acompaña a Nápoles, unas 700 lanzas (ibídem: 165, González Sánchez 2013: 67), para casar con la reina Giovanna (Giunta 1989: 289-290); su padre manda la flota y, entre otros caballeros, allí se encuentra Gonzalo de Quadros, poeta de SA7 (Chas Aguión 2014) del que se copia una canción

(del que provienen los Enríquez de los que trato), hijo de Alfonso XI y de Leonor de Guzmán (López de Haro 1622, I: 12). Tan solo en una parte de la crónica de García de Santa María se habla de un «Joan de Canderrondo fijo de don Joan nieto del conde don Tello», que encabeza la ayuda naval enviada por el rey castellano al de Francia (Ferro 1972: 219), dato que parece erróneo (véase *infra* n. 28).

22 El cronista detalla su estado («muy mal ferido, en el pescueço e en el rostro e en el cerebro e en el lado, de viratones e de otras feridas») e informa, además, de que en su galera, por dos veces, se produce la aparición del «cuerpo santo de frey Pedro González, con candelas ardiendo» (1982: 370, 374 y 375).

23 Cuenta, por ejemplo, que su galera «escusó el enbestir» contra el enemigo porque la maniobra de los cómitres y timonero resultó fallida, lo cual lo avergonzó; tomó, por ello, drásticas medidas: si volvía a suceder, la tripulación podía ejecutar a los responsables (García de Santa María 1982: 112), medida conocida en el ámbito marítimo (González Sánchez 2010, I: 499, n) y quizás aplicada desde entonces.

24 Pintacuda no obvia su actuación en la campaña de 1407, pero hace referencia, además, a algún documento que deja constancia de que ya en 1406 su padre le legó diversos bienes (2005: 94).

tras el intercambio del que me ocupó²⁵. Como Perea Rodríguez (2007: 170) recuerda siguiendo a Zurita, en Italia Juan pretendió casar con Constanza de Ventimiglia, noticia que corrobora una carta real dirigida al infante en julio de 1415²⁶. En octubre de ese año, el almirante retornó a Castilla con 400 hombres de armas y presumiblemente su hijo (López Rodríguez 2004: 439)²⁷.

El almirante volvió a delegar su función en Juan otras veces: en diciembre de 1419 comanda la flota castellana que ataca los barcos de la Hansa en La Rochelle y en 1420 proporciona ayuda al rey de Francia (González Sánchez 2010, II: 1474-1475)²⁸. Parece abrirse entonces un hiato temporal falto de noticias hasta 1434²⁹; ese año se localiza a un Juan Enríquez en la toma de Huéscar (Carrillo de Huete 1946: 167) que puede ser el hijo del almirante (m. 1429), pese a que el cronista no lo presenta así. Perea no duda en identificarlo como tal (2007: 171); y lo cierto es que Rodrigo Manrique nos pone sobre su pista al aludir a él como a alguien cercano («mi primo») en una carta suya incluida en la crónica (Carrillo de Huete 1946: 166, 172)³⁰. En varios

25 Zurita, por error, sitúa la partida a Italia en 1414, aunque en febrero de 1415 todavía Fernando escribe al infante para que se recoja en Denia en su nave, pronta a partir (López Rodríguez 2004: 374).

26 Muerto su padre, se convirtió en codiciada heredera: además de Juan Enríquez, la pretendía Gilabert de Centelles (con quien casó) y un hijo del conde Enrique Manuel (López Rodríguez 2004: 428-429).

27 López Rodríguez (2004) recoge otras noticias de la estancia italiana del padre, mas no de Juan Enríquez.

28 En el primer ataque pesaron razones comerciales y políticas, y los castellanos capturaron al menos 20 navíos de la Hansa (González Sánchez 2010, I: 1045-1047). En 1420, el almirante nombra capitán general a su hijo, quien, desde Santander, acude en socorro del monarca vecino (ibídem: 1041-1042), a quien Juan II se comprometiera a enviar 40 naves. La partida desde Santander se retrasó hasta el otoño y, pese a que los ingleses conocían los planes castellanos, la flota logró su objetivo sin ser descubierta: «Juan Enríquez fue capaz de poner en pie de guerra a cinco mil combatientes escoceses en Poitou, en el mes de diciembre y con ellos los partidarios del Delfín ganaron la batalla de Baugé» (ibídem, I: 1044).

29 En 1416 Zurita lo sitúa en Madrid con «los que asistían al consejo por parte del rey de Aragón, que eran los obispos de Cuenca y Lugo, Juan Enríquez hijo del almirante don Alonso Enríquez, el condestable don Ruy López de Ávalos [...]» (1980: 479.480). Perea aporta el dato como seguro (2007: 170); González Sánchez lo cree erróneo: en otras fuentes no figura este hijo del almirante en el consejo y, al tiempo, el obispo de Lugo, que forma parte de él, se llama Juan Enríquez (2010, I: 623 y 646). Con todo, algunos estudiosos consideran también al mitrado (m. 1418) hijo del almirante, incluso legítimo (Cendón Fernández 1997: 303-304), posibilidad que se antoja remota —el almirante casó hacia 1387 y el clérigo ya es visitador de las clarisas en 1397 (ibídem: 303)—. Sobre algunos homónimos de Juan Enríquez véase Pintacuda (2005: 94, n. 29).

30 La boda de Juana de Mendoza con Alfonso Enríquez se produjo cuando enviudó de Diego Gómez Manrique, lo que acercó a los Manrique y a los Enríquez, pero, además, su nieto Rodrigo Manrique casó en 1446 con Beatriz de Guzmán, hija de Diego Hurtado de Mendoza y prima de la esposa de Juan Enríquez (Ortega Cervigón 2006: 145 e *infra*). La nieta del poeta fue también cuñada de don Rodrigo (véase *infra*).

momentos la epístola destaca la actuación de Juan: en el asalto inicial a la fortaleza con escalas, cuando es herido «en el brazo derecho de una saetada» o por no decaer en la lid «faziéndosele poco la ferida, según su deseo de servir a vuestra señoría [Juan II]» (ibídem: 172-173)³¹. Pero la confirmación de que se trata del hijo del almirante podemos encontrarla algo después: Carrillo de Huete elogia la protección del condestable a parientes y criados, y nombra a su sobrino Álvaro de Luna, al que casa «con fija de Jhoan Enríques, nieta del almirante don Alfonso Enríquez, e fizole dar a Alba de Liste» (1946: 177)³². Y, en efecto, en 1434 don Álvaro consigue del rey ese señorío con el objetivo de transferirlo al sobrino, por entonces joven, pues Juan II se refiere a él como «mi doncel e vasallo» (*apud* Salazar y Castro 1696-1697, II: 464; véase también Calderón Ortega 1998: 169)³³. Galíndez de Carvajal (1620: 22) también recuerda el enlace:

El segundo hijo bastardo del dicho almirante don Alonso Enríquez, el primero, se llamó, como dicho es, Joan Enríquez, que vivía en Zamora con D^a Leonor de Mendoza Ayala y ubo una hija que se llamó D^a María Enríquez, que casó con Álvaro de Luna, señor de Escamilla, el qual ubo por hijas a D^a Contesina de Luna, que casó con Pedro Manrique «El Viejo», señor de Valdescary, estando viudo, en quien ubo a Bernavé Manrique³⁴.

Así, pues, Juan se asentó en Zamora con Leonor de Mendoza Ayala y emparentó con una familia relevante³⁵: su suegro, Ruy Díaz de Mendoza, señor de Martioda y los Huetos, montero mayor y ayo de Enrique III (Salazar y Acha 2000: 538; Gutiérrez Coronel 1946, I: 57-58), pertenecía a la rama de los Hurtado de Mendoza

-
- 31 En el asalto con escalas cita incluso los nombres de dos escuderos al servicio de su primo. Perea parece interpretar el interés de Rodrigo por él como un intento de encomiar su actuación ante el rey (2007: 171).
- 32 Este sobrino era hijo natural de un homónimo primo hermano del condestable que era arcediano de Niebla y capellán mayor de la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo (Gutiérrez Coronel 1946, I: 57).
- 33 En 1441 trocó esta villa por Escamilla con Enrique Enríquez, I conde de Alba de Liste (Salazar y Castro 1696-1697, II: 464, Pintacuda 1999: 17-18); años después, su hija Contesina, entendiendo que el cambio había perjudicado a su padre, entabló un pleito (Salazar y Castro 1696-1697, II: 464).
- 34 Me valgo del ms. 17 984 (p. 22), que en los *marginalia* proporciona más datos que otras copias; allí se ofrece una breve relación de los otros hijos del matrimonio.
- 35 Perea no los localizó en estudios sobre la nobleza y la ciudad, búsqueda en la que tampoco he tenido éxito, algo explicable no siendo oriundos de allí ni él ni su esposa. Salazar y Castro, al transcribir la información de las adiciones de Galíndez de Carvajal, llama Mayor de Mendoza a la esposa del poeta (1696-1697, I: 97), error que podría estar causado por el nombre de la madre de la dama, Mayor de Ayala.

de Cuenca³⁶; su suegra fue Mayor de Ayala, hija del célebre canciller, lo que lo vinculó a otro importante linaje (Aldonza Fernández de Ayala, casada con Pedro González de Mendoza, era tía de Leonor). Igualmente sus cuñados descuellan en la época: el más conocido fue Diego Hurtado de Mendoza, señor de Cañete, montero mayor de Juan II y miembro del consejo real (Ortega Cervigón 2006: 143); me interesa mencionar, asimismo, a Teresa, también tía de su mujer y casada con el padre de don Álvaro (ibídem 2006: 142; Gutiérrez Coronel 1946, I: 60). Y es que la boda con Leonor de Mendoza, además de fortalecer la posición de Juan Enríquez, parece haberlo acercado al entorno del condestable, que después concertó la boda de su sobrino con la hija del escritor (Salazar y Castro 1696-1697, II: 463-464, e *infra*). Su nieta Contesina reforzó la unión con los Manrique al casar con Pedro, señor de Valdecaray (ibídem: 459-465) y hermano del conde de Paredes.

Nada sabemos sobre la fecha en que fallece, mas, si hacemos caso a Gutiérrez Coronel (1946, II: 434), su mujer casó por segunda vez con Rodrigo Álvarez Osorio, señor de Cabrera y Ribera, dato que no he podido confirmar³⁷. Considerando poco probable este matrimonio —Rodrigo Álvarez muere en 1430 (véase Franco Silva 1996: 22), en vida de Juan Enríquez—, no es imposible que el error esté en la identidad del segundo marido, lo que haría posible pensar que el poeta hubiese acabado sus días no mucho después de 1434 y su viuda hubiese celebrado una segunda boda.

En el diálogo que me ocupa, dirige una pregunta amorosa (ID 2561) a un destinatario general (los *amadores*), en la que destaca la voz *corazón*, entendida como centro de la emoción amorosa y como parte enajenada del enamorado, una silepsis común (Casas Rigall 1995: 133-135) especialmente frecuente en SA7 (Tato 2013: 76-77); en este caso, además, le permite aludir a un juego de las damas de la corte que, metafóricamente, evoca la situación vivida por el amante («Con mi triste corazón, /

36 Este era hijo de Juan Hurtado de Mendoza «el Limpio», que ya destacó en el reinado de Juan I y Enrique III (Ortega Cervigón 2006: 141), y de María de Castilla, hija de don Tello de Castilla y sobrina de Enrique II (ibídem: 141-142). Aun cuando Salazar de Mendoza hace a Ruy Díaz de Mendoza XXIV almirante de Castilla en tiempos de Enrique III (1794: 175) —idea repetida en otras fuentes—, solo es seguro que lo fue su padre, quien intercambió con su sobrino Diego Hurtado, por entonces todavía joven, la mayordomía mayor (Calderón Ortega 2006: 65-67). Tampoco es cierto que Ruy no haya tenido sucesión, como a veces se indica (Galíndez de Carvajal 1620: 156; Salazar de Mendoza 1794: 175).

37 También Salazar y Castro especifica que fue esposa de Juan Enríquez y «después Señora de Cabrera y Ribera» (1696-1697, II: 463). Rodrigo Álvarez sucedió a su padre en 1403 y amplió sus dominios al casar con Aldonza Enríquez, hija del almirante; no consta un segundo enlace (Franco Silva 1996: 21-22).

las damas con buen semblante, / andaua'l juego del guante»). No he localizado otros textos que nos acerquen a este pasatiempo, mas su práctica no sería, quizás, muy distinta de la conocida en el XIX; y no es imposible que un entretenimiento semejante diese pie al juego literario³⁸.

Responde a la demanda un desconocido, que lo interpela con el vocativo *primo* ofreciéndole un consejo cuya interpretación no es fácil desentrañar (tal vez lo fuese en el contexto). Aun cuando en el Medievo el uso de términos familiares como *tío* o *primo* no siempre refleja el grado de parentesco actual, es posible que aquí posea ese sentido y que el replicante sea primo de Juan³⁹. De hecho, entre los hijos de su tío Pedro Enríquez, nacidos antes de 1400 (fecha de la muerte del conde), se cuentan dos legítimos (Fadrique y Beatriz) y bastantes nacidos fuera del matrimonio, aunque la ilegitimidad de algunos, como sucede con Alonso y Enrique, no es del todo segura⁴⁰.

El poeta Alfonso Enríquez, no identificable con el almirante (Beltran 2001), podría ser el hijo de Pedro Enríquez (Tato 2014: 897), nacido quizás no mucho después que su primo Juan⁴¹; poco más puede decirse de él: atendiendo a las referencias contenidas en su *Testamento* (ID 0135 «En el nombre de dios de amor»), puede admitirse que vivía aún en 1441, momento en que lo habría compuesto⁴². Es posible identificarlo con un Alfonso Enríquez partidario de los infantes al que desbarató el maestre de Alcántara en un enfrentamiento en abril de ese año: le tomó 114 caballos

38 En el XIX, «la persona que empieza el juego toma un guante y le echa al jugador que está enfrente, diciéndole: *Yo te echo el guante*; y aquel le responde: ¿Por qué me echas el guante? Y el segundo le responde: *Porque eres un elegante, un estudiante, un tunante, un bergante*, ú otra cosa que rime lo mismo» (Rementería y Fica 1839: 41). Para otros juegos trovados más elaborados del XV véase Rodado Ruiz (2012).

39 Documentos de la herencia de Aldonza de Mendoza reflejan «los apoyos parentelares a los que podía acudir» conjugando «el parentesco amplio, por el que se denomina tío al consanguíneo o afín de más edad y primo al de años similares al sujeto, con el basado en lazos de sangre más cercanos» (Beceiro Pita 2014: 78).

40 En el *Nobiliario de familias de Portugal* figuran como legítimos, nobiliario que Pardo de Guevara cuenta «entre os máis sólidos e veraces», si bien él los considera bastardos (2008: 42 y 44). Lo sea o no, citan a Alfonso como hijo de don Pedro fray Malaquías (*Chronología*: f. 296^v) y Argote de Molina (1957: 219).

41 En Tato (2014: 908) no descartaba totalmente que fuese un bastardo de Fadrique de ese nombre, al que este intentó legitimar en 1425. Fray Malaquías se refiere a él como Alfonso de Castro (308^{r-v}), apellido que comparte con sus hermanas (310^r); no precisa nacimiento ni edad, pero sí que fallece en Neda el 15 de diciembre de 1474 (310^r), lo que me hace pensar en un hombre bastante más joven que Juan Enríquez.

42 Los vv. 23-34 aluden a un arzobispo de Lisboa identificable con Pedro de Noreña, que lo fue entre 1423 y 1452. Muerto el rey Duarte, se exilió en 1440 junto a la reina viuda; su vuelta a Castilla podría ser la clave para entender los vv. 85-88 de ID 0135 y datar el poema en 1441 (Beltran 2001: 68-69).

y 90 escuderos, contingente que hace suponer que «debía ser un personaje de cierta relevancia» (Beltran 2001: 70-71), una condición que cumple el hijo de don Pedro⁴³. Inscribirlo en el entorno del duque de Arjona ayuda a comprender su quehacer poético: la corte literaria de este acogió a otros escritores (Tato 2014); al tiempo, así se explicaría un elemento inusual en SA7 y perceptible en sus textos: en las rúbricas se le aplica (como a Juan) el tratamiento *don*, distinción que armoniza con la importancia allí otorgada a los títulos del duque (Tato 2014: 902). Tampoco me parece soslayable el hecho de que parte de las piezas de Juan y Alfonso Enríquez se copien en secciones de SA7 que incluyen textos de don Fadrique⁴⁴. Por último, la relación entre la familia del almirante y la de su sobrino no contradice esta hipótesis: era estrecha en tiempos de don Pedro y también después⁴⁵.

La obra de Juan, poeta de ocasión, entraría en SA7 de la mano de Alfonso, autor más reputado con el que colabora en ID 0002 y en este intercambio, que, según se ha visto, encierra importantes claves para avanzar en el conocimiento de la poesía cancioneril. Su examen viene a demostrar, una vez más, el interés de esos textos pretendidamente menores que, hasta el momento, apenas han sido atendidos.

Bibliografía

- Álvarez Pellitero, A. M. (ed.) (1993), *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Aubrun, Ch. V. (ed.) (1951), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV^e siècle)*, Bordeaux: Féret et Fils.

43 Este, según Malaquías de la Vega, «no hubo sucesión» (*Chronología*: f. 296^v).

44 Así, en los ff. 79^v-80^r, figuran SA7-163 (ID 2550) «Tanto so enoxoso» y SA7-164 (ID 2551) «Vuestro es mi coraçon», en tanto en el f. 84^v SA7-182 (ID 2568) «Quien por seruir vos enoxa».

45 El almirante y el duque casaron con Juana y Aldonza de Mendoza, tía y sobrina (Tato 2014: 898; Beceiro Pita 2014). Pendiente de ahondar en la figura de este poeta, la propuesta puede arrojar luz sobre algunas damas mencionadas en el *Testamento*: «la noble doña Teresa» (v. 42) sería, como apuntó Pintacuda (1999: 29), la mujer de Fadrique (II almirante), prima de Alfonso Enríquez y hermana de Suero de Quiñones, de Elvira (v. 51), casada con el I conde de Tendilla, y de María de Quiñones, tal vez la condesa de los vv. 91-92, pues era la esposa de Alfonso Pimentel, II conde de Benavente y nieto del I almirante (Beceiro Pita 1998: 81-90). En otra rama familiar situó a Beatriz (v. 77), hermana de don Fadrique y de Alfonso. No obstante, el poeta alude en el v. 98 a sus tíos (véase Beltran 2009: 272) y, si entre ellos podría, en efecto, contarse al II almirante, nacido hacia 1388-1390 y posiblemente mayor que Alfonso Enríquez, más dudoso es el caso de Enrique Enríquez, quien, según Perea (2007: 174, n. 51), nació en 1406 (véase *supra* n. 39).

- Argote de Molina, G. (1957 [1588]), *Nobleza de Andalucía*, M. Muñoz Garnica (ed.), Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Beceiro Pita, I. (2014), «Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona (¿?-Espinosa de Henares, 18 de junio de 1435)», in E. Alegre Carvajal (dir.), *Damas de la Casa de Mendoza: Historias, leyendas y olvidos*, Madrid: Polifemo, pp. 71-95.
- Beltran, V. (2001), «El Testamento de Alfonso Enríquez», in N. Henrard *et alii* (ed.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles: De Boeck Université, pp. 63-76.
- Beltran, V. (2009), *Edad Media: lírica y cancioneros*. Madrid: Visor.
- Calderón Ortega, M. (1998), *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid: Dykinson.
- Calderón Ortega, M. (2006), *El Almirantazgo de Castilla: Historia de una institución conflictiva (1250-1560)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Carrillo de Huete, P. (1946), *Crónica del halconero de Juan II*, J. de M. Carriazo (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- Casas Rigall, J. (1993), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Casellato, M. (2001), «Deshechas en apéndice a romances», in P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, A Coruña: Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, vol. II, pp. 35-44.
- Castro, M. de (1982), *El Real Monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, Almirantes de Castilla*, Palencia: Diputación Provincial.
- Cendón Fernández, M. (1997), «Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enríquez», *Anuario Español de Arte* 279, pp. 302-310.
- Chas Aguión, A. (2014), «Gonzalo de Quadros. Hidalgo, justador y poeta de cancionero», *Revista de Poética Medieval* 28, pp. 35-55.
- Dutton, B. - J. Krogstad (1990-1991), *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ferro, D. (ed.) (1972), *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Álvaro García de Santa María*, Venezia: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Franco Silva, A. (1996), «El señorío de Villafranca del Bierzo (siglos XIV y XV)», in *La fortuna y el poder*, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 17-238.
- Galíndez de Carvajal, L. (1620 [1517]), *Adición del doctor Lorenzo Galíndez a los ilustres varones de Hernán Pérez de Guzmán sacada de la Librería de San Lorenzo el Real, año de 1620*, Ms. 17 984 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- García de Santa María, A. (1982), *Crónica de Juan II de Castilla*, J. de M. Carriazo y Arroquia (ed.), Madrid: Real Academia de la Historia.
- Giunta, F. (1989), *Aragoneses y catalanes en el Mediterráneo*, Barcelona: Ariel.
- González Sánchez, S. (2010), *La Corona de Castilla: vida política (1406-1420), acontecimientos, tendencias y estructuras*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

- González Sánchez, S. (2013), *Las relaciones exteriores de Castilla a comienzos del siglo XV. La minoría de Juan II (1407-1420)*, Madrid: Comité Español de Ciencias Históricas.
- Gutiérrez Coronel, D. (1946), *Historia genealógica de la casa de Mendoza*, Madrid: CSIC.
- López de Haro, A. (1996 [1622]), *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Ollobarren: Wilsen Editorial.
- López Rodríguez, C. (2004), *Epistolari de Ferran I d'Antequera amb els infants d'Aragó i la reina Elionor (1413-1416)*, València: Universitat de València.
- Macpherson, I. (1998), *The «invenciones y letras» of the «Cancionero general»*, London: Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.
- Ortega Cervigón, J. I. (2006), *La acción política y la proyección señorial de la nobleza territorial en el obispado de Cuenca durante la Baja Edad Media*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- Pardo de Guevara y Valdés, E. (2008), «Dos Castro aos Henriques e os Osorio: prestixio, poder e memoria xenealóxica», in A. López Carreira (ed.), *O Condado de Lemos na Idade Media*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 27-55.
- Perea Rodríguez, Ó. (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid: CSIC.
- Pintacuda, P. (1999), «Un poeta cancioneril del XV seculo: Alfonso Enríquez», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 2, pp. 9-45.
- Pintacuda, P. (2005), «L'opera poetica di quattro autori cancioneriles: don Enríquez "fixo del almirante", Enrique Enríquez, e i due Juan Enríquez», in A. Baldissera y G. Mazzocchi (eds.), *I Canzonieri di Lucrezia*, Padova: Unipress, pp. 87-103.
- Rementería y Fica, M. (2000 [1839²]), *Manual completo de juegos de sociedad ó tertulia y de prendas*, Valencia: Librerías 'París-Valencia'.
- Ríos, J. A. de los, (1969 [1864]), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: Gredos, vol. V.
- Rodado Ruiz, A. M. (2012), *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, London: University of London.
- Rosell, C. (ed.) (1953), *Crónica del rey don Juan II*, in *Crónicas de los reyes de Castilla: desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid: BAE, pp. 271-695.
- Salazar de Mendoza, P. (1794), *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León...*, Madrid: Oficina de Benito Cano.
- Salazar y Castro, L. (1696-1697), *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid: Mateo de Llanos Guzmán.
- Salvador Miguel, N. (1977), *La poesía cancioneril: El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid: Alhambra.
- Salvador Miguel, N. (ed.) (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra.
- Tato, C. (2008), «Las rúbricas de la poesía cancioneril», in A. Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma: Aracne, pp. 37-60.

- Tato, C. (2009), «Cuatro supuestos de atribución disputada en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», comunicación leída en el *XIII Congreso Internacional de la AHLM* (Valladolid, 15-19 septiembre 2009).
- Tato, C. (2010), «El problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», in V. Beltrán y J. Paredes (eds.), *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada: Universidad de Granada, pp. 215-233.
- Tato, C. (2012), «Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)», in P. Lorenzo Gradín y S. Marcenaro (eds.), *El texto medieval: De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, pp. 299-318.
- Tato, C. (2013), *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- Tato, C. (2014), «Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno», *Bulletin of Hispanic Studies* 91.8, pp. 893-911.
- Tato, C. (2016), «La métrica del *Cancionero de Palacio*», in F. Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 699-743.
- Vega, M. de la (c. 1615), *Chronología de los Ilustrísimos Jueces de Castilla Nuño Núñez Rasura y Layn Calvo, antecesores de la esclarecida familia de los Castro [...]*, Ms. 19 418 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Vendrell, F. (ed.) (1945), *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona: CSIC.
- Zurita, J. (1980) [1579], *Anales de la Corona de Aragón*, Á. Canellas López (ed.), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, vol. V (libros XI, XII y XIII).

Glosas à margem de *Ben sabia eu, mha senhor, de Alfonso X*

GIUSEPPE TAVANI

Università La Sapienza, Roma

Não é uma novidade que as edições das *cantigas de amor* e das *de amigo* publicadas por José Joaquim Nunes na base dos dois apógrafos italianos —os Cancioneiros da Biblioteca Nacional de Lisboa (cod 10991, antigo Colocci-Brancuti) e da Biblioteca Apostólica Vaticana (Vat. Lat. 4803)— não sempre correspondem às exigências duma ecdótica moderna, e que algumas delas precisam de uma revisão mais ou menos relevante —conforme os casos— que pode resultar útil para a restituição duma situação textual que o benemérito filólogo, por motivos inerentes ao contexto científico em que operava, não soube ou não pôde inferir correctamente dos dois testemunhos disponíveis. No decurso da obra de revisão que achei útil (e para mim também muito interessante) empreender —e que tive a oportunidade de exercer, embora menos frequentemente, também sobre a edição das cantigas de escarnho e maldizer transmitidas pelos mesmos cancioneiros e publicadas por Manuel Rodrigues Lapa (1970)— deparei com uma cantiga de amor atribuída a Afonso X, cuja leitura por parte de José Joaquim Nunes (1932: 52-54) —mas também, recentemente, do colega e amigo Juan Paredes (2001: 149-154)— suscita algumas perplexidades.

O texto de que se trata¹ é em tradição única: foi transcrito, por uma mão em geral muito cuidada, nas folhas 103 v° e 104 r° do cancioneiro lisboeta, a seguir a segunda das duas cantigas de loor marianas numeradas respectivamente 467 e 468, editadas

1 B [468 bis]; cf. Tavani 1967: 98.

e estudadas por Silvio Pellegrini (1962 : 359-368), a primeira das quais se pode ler também em dois dos cancioneiros marianos do rei Sábio (o escorialense e o toledão), enquanto a segunda, provavelmente fragmentária, não aparece em nenhum dos outros testemunhos, colectivos ou pessoais, da produção lírica do monarca castelhano.

A cantiga que nos interessa vem, como vimos, logo depois da segunda das duas cantigas em louvor da Virgem, da qual é separada por um breve espaço em branco correspondente a duas linhas de escrita —mais ou menos o mesmo que o amanuense adoptava em geral para separar, um do outro, textos diferentes—, mas enquanto o texto mariano foi regularmente numerado, o seguinte não resulta evidenciado pelo algarismo que lhe competia por direito (469) e que ao contrário passou a distinguir a cantiga de amor sucessiva *Pois que m'ei ora d'alongar*: evidentemente, Colocci (que deve ter numerado os textos de B só quando a transcrição do código tinha sido completada pelos amanuenses) não se deu conta da indicação implicitamente disjuntiva que o copista tinha introduzido com esse espaço em branco, talvez porque —enganado e pela entoação ambigualmente profana do incipit (*Falar quer'eu da senhor ben cousida*) e pela brevidade desta cantiga (que conta apenas uma estrofe de oito versos), pode ter julgado que *Ben sabia eu, mha senhor*, em vez de ser um texto autónomo, fosse a prossecução da cantiga anterior, que esta viria a completar, e por isso pode ter considerado impróprio numerá-la.

A cantiga é organizada em três estrofes, cada uma de 10 versos, octossílabos masculinos os versos ímpares, eptassílabos femininos os pares, exceptuados o sétimo e o nono que são trissílabos masculinos em rima entre si e com o oitavo e o décimo, com os quais formam uma espécie de *cauda* monorrima (note-se a rima interna —mediana— do v. 28):

a	b	a	b	a	b	c	c	c	c	Rimas	a:	or	is	ir
8	7'	8	7'	8	7'	3	8	3	8 ²		b:	isse	ado	osso
											c:	ar	am	ei

A minha proposta de leitura 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,

2 Esquema a substituir àquele (8 7' 8 7' 8 7' 3 8 3 7) que publiquei no RM (1967: 70:1).

5 porque vós sodes a melhor
 dona de que nunca oysse
 hom falar:
 ca o vosso bon semelhar
 sey que par
 10 nunca lh'omen pode<ri> achar.

E poys que o Deus assy quis,
 que eu son tam alongado
 de vós, muy bem seede fiz
 que nunca eu sen cuydado
 15 én viverey, ca ja Paris
 d'amor non foy tam coitado,
 nen Tristam:
 nunca sofreron tal afam,
 nen <tenr>am,
 20 <todos> quantos som nen seram.

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!
 25 E por ende per rem partir
 de vos muit' amar non posso
 nen farey:
 ante ben sey ca morrerey
 se non ey
 30 vós que <eu> sempre y amey.

Aparato:

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 (à margem, escassamente legível e de outra mão, parece possível individualizar «mal») - 27. Nen farey ante ben sey camoirerey | se non ey uos que semprey amey.

Leituras de Nunes:

- v. 7: homem falar
- vv. 9-10 par nunca lh'omen pod'echar
- v. 15 eu viverey
- v. 17 [e] nen Tristam

- vv. 19-20 nen am quantos som, nen se(e)ram
- v. 24 aquel' é meu e non vosso
- v. 25 per sem partir
- v. 27 nen [o] farey
- vv. 29-30 se non ey vós que semp'amey.

Leituras de Paredes (em cursiva as modificações em Paredes 2010):

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

Os primeiros problemas que chamam a atenção são aqueles relativos à medida dos versos, e não exigem intervenções demasiado onerosas. Em primeiro lugar, a ipermetria do v. 7 («homen falar») —sobre a qual Nunes não intervem enquanto Paredes propõe mas não efectua a expunção da segunda sílaba— pode ser sanada sem dificuldade reduzindo o sujeito de pessoal a impessoal («homen» > «hom»). Mais delicadas as medidas para reduzir ao trissilabismo —abonado pelos vv. 9 («sey que par»), 17 («nen Tristam»), 27 («nen farey») e 29 («se non ey»)– o v. 19, que apresenta algumas dificuldades de leitura na sequência gráfica sucessiva ao lema «afam»: entre esta palavra e o grupo gráfico «am» parece possível distinguir rastros de uma operação autocorrectiva, pois o copista —sobre um provável (mas sempre hipotético) «te» coroado por um traço horizontal que corta o «t» e se prolonga em cima do «e»— inseriu, ou melhor sobrepeus um «n». A hipótese de leitura adoptada nesta edição («<tenr>am»), absolutamente conjectural, corresponde porém mais ao sentido que deveria ter a frase no contexto, do que ao próprio material codicológico, ou pelo menos aos sinais que parece possível identificar e que se apresentam como um autêntico garabulho gráfico. Não parece, pelo contrário, aceitável a solução dos outros editores, com a redução deste segmento textual a um simples «nem am» (Nunes, com hipometria) ou «[e] nen an»

(Paredes). E considerando que para os vv. 7° e 9° de cada estrofe o poeta tinha previsto a medida trissilábica (característica estrutural da qual Nunes não se deu conta), será indispensável —além da redução de «home» a «hom»—:

- recuperar, como fez Juan Paredes, a lição manuscrita dos vv. 9-10 que Nunes, além de ter reproduzido a escrita contínua do copista, alterou suprimindo o segmento «sey que», essencial para a estrutura quer métrico-estrófica quer sintáctica;
- rejeitar, também aqui de acordo com Paredes, a integração de um «[e]» e de um «[o]» com que Nunes quis restituir respectivamente aos vv. 17 e 27 uma improvável medida quadrissilábica, por ele adoptada na base do v. 7, mas que contrasta com a medida claramente trissilábica dos outros versículos, confirmada pela rima.

O copista de B, que intentou distribuir por versos o texto que no seu modelo aparecia muito verosimilmente registado em escrita contínua, não se deu conta, enquanto transcrevia as últimas linhas de cada estrofe, da necessidade de isolar os versos breves; Nunes não reparou na incongruência desta disposição da letra textual e nas anomalias que essa disposição provocava na medida silábica e na distribuição das rimas:

- o v. 10 (octossílabo masculino) resulta na sua edição (e na de Paredes) hipómetro, mas o erro em que incorreu o copista («pedachar») —e que Nunes quis corrigir em «pod'echar»— assinala a meu ver um *locus criticus* emendável modificando o presente «pode», implícito no segmento gráfico, num mais cômruo condicional («poderia») ou então num futuro («poderá»), menos pertinente este, pois exigiria dialefe com a vogal inicial da palavra seguinte;
- o v. 20 (octossílabo masculino como o v. 10) requer igualmente uma intervenção editorial, para sarar a hipometria (duas sílabas): a proposta de inserir «<todos>» antes de «quantos» parece justificada, pois restitui a isometria completando coerentemente a expressão «quantos son nen seran»;
- outro *locus criticus* no v. 24: Nunes resolveu radicalmente o problema modificando a lição manuscrita que, ao contrário, exige apenas uma integração; uma integração talvez sugerida pelo próprio códice onde, ao lado da coluna de escrita e em correspondência ao verso incompleto, se lê uma nota de mão

diferente que se podería interpretar como «mal»; além disso, a palabra em rima é com certeza «nosso» (como decidiu também Paredes, e não «vosso», segundo a correção de Nunes): com efeito, o poeta precisa logo depois que o mal que feriu a senhor é o mesmo que o fará morrer, longe da pessoa amada;

- o v. 30, hipómetro (falta uma sílaba), pode ser restituído ao isossilabismo introduzindo na frase o pronome sujeito, que a própria estrutura da frase parece exigir, e que institui uma relação expressivamente importante com o «vós» do início do verso.

Bibliografía

- Lapa, M. Rodrigues (1970²), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia.
- Nunes, J. J. (1932), *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Paredes, J. (2001), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Japadre: L'Aquila. Paredes, (2010), nova ed. com o mesmo título, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pellegrini, S. (1962), «Le due laude alfonsine del Canzoniere Colocci Brancuti», in *Romania, Scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli: Casa Editrice Armani.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

El poema de Alfonso XI y la cantiga dialogada*

GEMA VALLÍN

Universidade da Coruña

Aunque resulta evidente que no se trata de un mero epígono de la lírica trovadoresca, creo que se ha tendido a subrayar con línea demasiado gruesa el carácter innovador y de ruptura que con respecto a la tradición gallega introduce el poema *En un tiempo cogí flores*, atribuido al rey Alfonso XI¹. En sus versos todavía fluye con fuerza la corriente trovadoresca: el léxico, la expresión, el contenido y en particular el género presuponen largo aprendizaje, apego a la herencia gallego-portuguesa. Por su idiosincracia se le puede considerar un espécimen aislado, aunque pertenezca, junto a tres poemas más, a lo que parece haber sido el único centro poético castellano del siglo XIV anterior a los autores del *Cancionero de Baena*².

* Este trabajo se vincula a las investigaciones de la «Rede de Estudos Medievais Interdisciplinares», financiada por la Consellería de Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia (ref. R2014/012), y al grupo consolidado de la Generalitat de Catalunya «Pragmática de la literatura a l'Edat Mitjana» (2014SGR51).

- 1 Para Brian Dutton, con este poema «nace la poesía llamada cancioneril» (Dutton 1990-1991: VIII); y ya desde el título del estudio que dedicó al texto en cuestión vemos la postura que adopta al respecto Vicente Beltrán: *La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV...* (Beltrán 1985).
- 2 Según Vicente Beltrán, también se habrían escrito bajo la influencia de la corte de Alfonso XI los poemas *Senhor genta*, *Leonoreta*, *fin roseta* y *Senhora, por amor Dios* (Beltrán 2002: 165-169); véanse también los estudios de este autor sobre dicho centro literario y también sobre el texto *Leonoreta, fin roseta* (Beltrán: 1988, 1991a y 1991b).

Ni la gravitación del contenido en torno a un estribillo («Yo con cuidado de amores / volo vengo ya a dizer: / ¿Qué é de aquesta mi senhora / que mucho desejo haver?»³), ni el símil floral (v. 29: «¡Ay, senhora, noble rossa!»), o siquiera el evocador *incipit*, que nos trae a la *mémoire* toda la imaginería poética del *Roman de la Rose* (vv. 1-2: «En un tiempo cogí flores / del muy noble paraíso»), consiguen sustraerle el protagonismo a una estructura poética que, como digo, es característica del periodo anterior. Me refiero a la cantiga dialogada de tema amoroso, que fue descrita en los siguientes términos por el autor anónimo del *Arte de trovar*⁴:

E porque algũas cantigas i há que falam eles e elas outrossi, per én é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.

El diálogo amoroso no es una invención gallega, existen precedentes mediolatinos y románicos⁵, pero tienen un carácter esporádico. Sin embargo, el corpus formado por la veintena de cantigas que nos han transmitido los tres cancioneros gallego-portugueses me parece lo suficientemente numeroso como para considerarlo una modalidad genuina de esta escuela trovadoresca. Asimismo tiene características propias: la cantiga de amor y la de amigo se funden sin complejos en estas piezas, pese a que el tratadista se empeñe en ayudarnos a discernir cuándo el texto en cuestión pertenece a un género o al otro. Y comparten un rasgo de estilo común: todas traen estribillo, que también está presente en el poema de Alfonso XI.

Vicente Beltrán, quien mejor ha estudiado el poema que nos ocupa, ya reparó en que el contenido del mismo no se articula según el esquema habitual de la cantiga dialogada, pues las dos primeras estrofas son de carácter «descriptivo-discursivo» y el diálogo se desarrolla en las estrofas III y IV, mientras que la modalidad gallega «normalmente dividía cada estrofa en dos o más secciones entre ambos interlocutores, repitiendo luego el mismo esquema en las estrofas sucesivas»⁶. Con todo, me parece necesario considerar las excepciones, en particular esta cantiga del rey Don Denis, cuya estructura dialógica es idéntica a la de *En un tiempo cogí flores*⁷:

3 Reproduzco los versos siempre según Beltrán 2002: 163-164.

4 Cito por la edición de Tavani (1999: 41).

5 Véase al respecto Bec 2000: 23.

6 Beltrán reed. 2007: 110-111.

7 Cito el texto según la edición de Cohen (2003: 613).

-Non poss'eu, meu amigo
con vossa soidade
viver, ben volo digo,
e por esto morade,
*amigo, u mi possades
falar e me vejades*

Non poss', u vos non vejo,
viver, ben o creede,
tan muito vos desejo,
e por esto vivede,
*ami[go, u mi possades
falar, e me vejades]*

Naci en forte ponto
e, amigo, partide
o meu gran mal sen conto
e por esto guaride,
*amigo, «u mi possades
falar e me vejades»*

-Guarrei, ben o creades,
senhor, u me mandardes

En apariencia hay más información en los versos del rey castellano, pero en realidad propenden a encubrir y difuminar el tema de la cuita amorosa: «e non sé per cual ventura / me vino a defalir, / si lo fizo el mi pecado, / si lo fizo el mal dizer» (vv. 17-20)⁸. Prevalece la parataxis y el fluir del discurso trascurre casi siempre a base de ir emparejando versos: «...e sempre vivo en dolor / e ya lo non puedo sofrir: / mais me valría la muerte / que en el mundo viver...» (vv. 5-8). En cambio, el rey portugués se muestra fiel a la mecánica del paralelismo, condensando en seis versos la razón por la que tan a menudo se muestra apenada la amiga: que el joven no esté a su lado. Ambas coinciden, sin embargo, en exponerlo a través de una forma dialogada, en la cual dicho diálogo se materializa en la última estrofa, con la respuesta del otro interlocutor.

En los dos casos el desencuentro amoroso se resuelve al final del poema. Aunque, como señala Beltrán, en el texto de Alfonso XI «la respuesta complaciente de

8 Como el motivo se trata de forma ambigua, la respuesta de la dama es asimismo equívoca: «...bien sé lo que tu querías! / Dios lo ha puesto por tal guisa / que te lo pueda fazer...» (vv. 40-42).

la dama rompe uno de los pilares de la *cantiga de amor*: su activa indiferencia»⁹. Hay varias cantigas dialogadas que también se alejan de este tópico. Así, en *Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben*, de Estevan Faian, encontramos a otra dama que se muestra especialmente benevolente con su enamorado. Reproduzco la primera estrofa¹⁰:

-Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben
qual maior posso no meu coração.
¿E non diredes vos por én de non?
-Non, amigo, mais direi-m(e) outra ren:
*non me queredes vos a mi melhor
do que vus eu quer', amig[u]'e senhor.*

Se trata de una cantiga que evoca en cuanto a la estructura y al contenido la de Johan Garcia de Guilhade *Senhor, veedes-me morrer*, cuya dama también compite con el enamorado por la supremacía de su sentimiento¹¹:

-Senhor, veedes-me morrer,
desejando o vosso ben;
¿e vos non dades por én ren,
nen vus queredes én doer?
*-Meu amigu', enquant'eu viver',
nunca vus eu farei amor
per que faça o meu peor.*

Otro ejemplo de sumisión por parte de la «senhor» lo encontramos en el diálogo de una cantiga de Don Denis, cuya estrofa inicial dice¹²:

-En grave dia, senhor, que vos oí,
falar e vos viron estes olhos meus
-Dized', amigo, que poss'eu fazer i
en aqieste feito, se vos valha Deus?
*-Faredes mesura contra mi, senhor.
-Farei, amigo, fazend'eu o melhor*

9 Beltran reed. 2007: 111.

10 Cito por la edición de Michaëlis de Vasconcelos (reimpr. 1990: 450).

11 Michaëlis de Vasconcelos reimpr. 1990: 448.

12 Cito por la edición de Cohen 2003: 608.

Las tres forman parte de un grupo de poemas en donde, como señala Giuseppe Tavani, «a réplica do poeta se efectiva nos parâmetros da *cantiga d'amor*» mientras que la respuesta de la «senhora evoca as fórmulas da *cantiga d'amigo*, dando lugar a uma autêntica interferência do formulário de um género no outro e portanto a uma hibridação entre os dois géneros»¹³. Uno de los argumentos que esgrime Vicente Beltrán para hablar de ruptura o distancia de *En un tiempo cogí flores* con respecto a la vieja escuela es que en el poema se aprecia «la pérdida de la distinción nítida entre las cantigas de amor y de amigo, cuyas características combina»¹⁴, pero a tenor de los ejemplos citados puede verse que dicha fusión era ya cosa añeja.

Resulta difícil saber qué cantiga dialogada es la más antigua, por varias razones. Hay una que es anónima, pues solo está copiada en el *Cancioneiro da Ajuda*¹⁵. Varias fueron escritas por trovadores cuya cronología resulta incierta. Los más escurridizos son Fernan Froiaz y Martin Padrozelos, pues no sabemos de dónde eran oriundos y los indicios que apuntan a una actividad literaria en torno a la mitad del siglo XIII resultan débiles¹⁶. El grupo más nutrido del total de diecisiete autores aparece vinculado a varias cortes castellanas, siendo la más antigua la del rey Fernando III. No parece que *Amigo, mando vos migo falar* de Pero d'Armea¹⁷ pueda ser la primera muestra del género. A este juglar de origen gallego durante tiempo se le relacionaba con la corte de Rodrigo Gómez de Trastamara, activa en las primeras décadas del citado siglo, pero las razones esgrimidas en su favor carecían de consistencia¹⁸. Parece más acertado incluirle entre aquellos que compusieron para ser escuchados en la corte del citado rey castellano e incluso en la de su hijo Alfonso. Me refiero a los trovadores Alfonso Eanes do Coton, Estevan Faian, Johan Garcia de Guilhade, Pero Mafaldo, Lourenço y Vasco Perez Pardal, aunque a este último solo se le puede vincular a la corte de Alfonso X¹⁹. Entre la del rey Fernando y la de Sancho IV encontraron acomodo Johan

13 Tavani 1988: 137.

14 Beltran 2002: 163.

15 Se trata de *Senhor fremosa, pois me vej'aquí*. Lleva el nº 157,68 en el *Repertorio metrico* de Tavani (1967).

16 Del primero es *Amigo, preguntar vos ei* (Tavani nº 42,1), del segundo *Amig', avia queixume* (Tavani nº 95,3). Sobre lo que de sus vidas se sabe, véase Oliveira 1994: 339-340 y 384.

17 Tavani 1967, nº 121,3.

18 Véase Frateschi Vieira (1999: 140-143).

19 Cito sus poemas en el mismo orden: *Ai meu amig'e meu lum'e meu ben* (Tavani nº 2,3), *Vedes, senhor, quero-vos eu tal bem* (Tavani nº 31,4), *Senhor, veedes-me morrer* (Tavani nº 70,47), *Senhor, por vós e polo vosso ben* (Tavani nº 131,8), *Ir vos queredes, amigo* (Tavani nº 88,5), *Amigo que cuidades a fazer* (Tavani nº 154,2).

Airas de Santiago (documentado ya en 1230), Men Rodriguez Tenorio y Pai Gomez Chariño²⁰.

Los cinco restantes nos llevan hasta el final del periodo trovadoresco. Son los autores de algunas de las piezas más refinadas, verdaderas joyas del género. El trovador gallego Fernando Esquio, probablemente todavía activo a principios del siglo XIV, es el autor de *Que adubastes, amigo, alá en Lug'u andastes*²¹. Formada por estrofas de versos inusitadamente largos (15 más 13-9 en el *refram*), sobresale asimismo por plantear el tema de los celos con un lenguaje lleno de sobreentendidos. Véase sino el estribillo, donde la *senhora*, que antes le ha preguntado a su amigo por qué se demoró tanto en Lugo y si fue por amores, recibe una respuesta tan sutil como ambigua: «O amor que eu levei de Santiago a Lugo, / esse mh adux'e esse mh adugo»²².

Los portugueses Johan Lobeira y su medio hermano Martin Perez Alvim compusieron respectivamente *Venh'eu a vós, mba senhor, por saber* y *Senhor fremosa, si veja prazer*²³. Además del arriba comentado *Non poss'eu, meu amigo*, Don Dinís compuso tres poemas más: *Dizede por Deus, amigo, Amigo, queredes vos ir?* y *En grave dia, senhor, que vos or*²⁴. Cierra la lista Roi Martins do Casal. Su cantiga es la única de las veinte que no lleva estribillo, pero digamos que lo sustituye por una factura retórica muy elaborada, como destaca Rip Cohen: «There is a combination triple *dobre* and *mordobre*, unique in the corpus of *cantigas d'amigo*, located (in each strophe) at the end of the 2 verse, at the beginning of the 4 verse (*mordobre*), at the beginning of the 5 verse and at the end of the 6 verse»²⁵. Esta forma incisiva de *repetitio* es practicada con cierta frecuencia por los trovadores que como Roi Martinz pertenecen al último periodo trovadoresco; y en ellos parece haberse inspirado Villasandino para componer sus cantigas²⁶. En todo caso, *Dized', amigo, se prazer vejades*²⁷ bien podría ser el texto más tardío, pues este trovador portugués muere en la segunda década del siglo XIV²⁸.

20 Son autores de las piezas *Meu amigo, quero vos preguntar* (Tavani 1967, n° 63,36), *Amigo, pois mi dizedes* (Tavani 1967, n° 101, 1) y *Dizen, sennor, ca dissestes por mi* (Tavani 1967, n° 114,8).

21 Tavani n° 38,6.

22 Cito por la ed. de Cohen (2003: 531).

23 Tavani 1967, n° 71,7 y n° 96,6.

24 Respectivamente en Tavani 1967, n° 25,52; n°25,34; n° 25,13 y n° 25,37. Esta última, pese a ser el amigo quien habla en primer lugar, ha sido incluida por Nunes y Cohen en sus ediciones conjuntas del corpus de amigo, porque, como indica el segundo, cumple una función dentro de una secuencia organizada (Cohen 1987: 104 [n. 7] y 113 [n. 36] y 2003: 35).

25 Cohen 2003: 396.

26 Sobre esta posible influencia, véase Vallín 2010: 243-247.

27 Tavani 1967, n° 145,2.

28 Véase su biografía en Oliveira 1994: 433-434.

En un tiempo cogí flores es un poema en donde confluye la tradición, pero no cabe duda de que introduce importantes innovaciones con respecto al canon de la vieja escuela, en particular porque se trata de la muestra más antigua del corpus gallego-castellano, de aquí también su interés intrínseco²⁹. Ni en la versificación ni en el estilo reconocemos ya al modelo de la cantiga, pues, como advierte Beltran, «nos encontramos con una composición de tipo zejelesco como en las *Cantigas de Santa María*» y «la existencia de unos formulismos retóricos privativos del siglo XIV, las comparaciones florales» lo sitúan asimismo en la estela de las cantigas marianas³⁰. Ahora bien, aunque podamos diseccionar sus cuarenta y ocho versos uno a uno, lo paradójico es que no sabemos muy bien en qué dominio están, ya que representan un «modelo» aislado, sin continuidad en el *Cancionero de Baena*, —salvo en lo que respecta al hibridismo lingüístico—. La inserción anómala de los mismos en los códices italianos realizada por los compiladores renacentistas confirma esta condición de ejemplo único, pues como señala Giuseppe Tavani: «se altro si fosse prodotto in quegli anni in Portogallo, non sarebbe sfuggito alle sue ricerche»³¹. Tal vez debamos considerar el texto como una especie de experimento de carácter libresco, fruto de la lectura por parte de Alfonso XI del *Livro das Cantigas* que le deja en herencia el Conde de Barcelos. Ahí, en el que parece ser el arquetipo de dichos cancioneros italianos, también pudo haber leído la parte del *Arte de trovar* donde se define la cantiga dialogada, o incluso en un manuscrito aparte, pues no olvidemos que el tratadito poético fue escrito al final del periodo gallego-portugués, y quizá, como apunta Tavani, por el mismo Conde de Barcelos o por «um dos dois trovadores (João de Gaia e Estêvão da Guarda) que devem ter colaborado com ele na organização» de dicho códice³². Lo cierto, en todo caso, es que *En un tiempo cogí flores* reproduce el modelo de la cantiga dialogada, cuyos ejemplos más tardíos —o cercanos al poema— ostentaban ya una estructura idéntica a la pieza de Alfonso XI, tal y como vemos en el texto de Don Denis *Non poss'eu, meu amigo*.

29 Este corpus lírico, escrito en esta lengua híbrida y representado en el *Cancionero de Baena*, no debe considerarse como el último vestigio de la lírica gallega, «sino de la naciente poesía castellana» (Vid. Toro y Vallín: 2005: 93-105 y 105).

30 Beltran 2007: 109-115.

31 Tavani 1983: 16.

32 Tavani 1999: 30.

Bibliografía

- Bec, P. (2000), *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris: Le Belles Lettres.
- Beltrán, V. (1985), «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón* 2, pp. 259-273 (reed. *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*. Anexo 59 de Verba, 2007, pp. 105-117).
- Beltrán, V. (1988), «La Leonoreta del Amadís», in V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona: PPU, pp. 187-198.
- Beltrán, V. (1991a), «Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y los orígenes del Amadís», *Cultura Neolatina* 51, pp. 47-64 (Reeditado en *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Verba Anexo 59, 2007, pp. 119-142).
- Beltrán, V. (1991b), «Leonoreta / fin roseta», *Cultura Neolatina*, 51, p. 241.
- Cohen, R. (1987), *Thirty-two Cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies (Portuguese Series, 1).
- Cohen, R. (2003), *500 Cantigas d'Amigo*. Edição Crítica de / Critical Edition by ---, Porto: Campo das Letras.
- Dutton, B. (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. VII.
- Frateschi Vieira, Y. (1999), *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada por -, Halle a. S.: Max Niemeyer, 2 vols [reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].
- Nunes, J. J. (1926-1928), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por ---, Coimbra: Imprensa da Universidade (Biblioteca de escritores portugueses), 3 vols. [reimpr. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973].
- Oliveira, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portuguesa*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1983), «L'ultimo periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un'esperienza poetica», *Revista da Biblioteca Nacional* 3, pp. 9-17.
- Tavani, G. (1988), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Tavani, G. (1999), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri.

- Toro, M. I. - Vallín, G. (2005), «Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castellano», *Revista de poética medieval* 15, pp. 93-105.
- Vallín, G. (2010), «Hacia una nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses» in J. Paredes - V. Beltrán, *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada: Universidad de Granada, pp. 235-249.

Pulpo e polbo*, descendentes en galego do lt. POLYPU. Atestacións medievais

XAVIER VARELA BARREIRO

Instituto da Lingua Galega - USC

Pulpo e *polbo* son voces galegas que suscitaron recentemente polémica nos medios de comunicación e mesmo un comunicado da Real Academia Galega (marzo de 2014) emitindo opinión e doutrina oficial acerca da aceptabilidade ou non de *pulpo* en galego, por haber sombras de sospeita de se tratar dun castelanismo. Escribo este texto máis co ánimo de achegar información antiga que de participar na polémica, e sempre desde o compromiso coa verdade dos feitos.

1. As attestacións medievais

A variación diaglósica latín / galego / castelán dos textos da Galiza medieval abre a posibilidade de realización de estudos diacrónicos monolingües intramedievais e de estudos contrastivos interlingüísticos entre as tres linguas. No caso que nos ocupa é evidente que o interese principal se centra na documentación romance por poder

* Este traballo realizouse no marco do proxecto *Libros, memoria y archivos: cultura escrita en monasterios cistercienses del noroeste peninsular (ss. XII-XIII)*. LEMACIST (HAR2013-40410-P), financiado polo Goberno de España. Ministerio de Economía y Competitividad para o período comprendido entre 1-1-2014 e 31-12-2016 e do que é IP Ana Suárez González (USC).

comprobar nela se o reparto das formas *pulpo* ~ *polbo* se corresponde isomorficamente coa oposición castelán / galego, mais é preciso considerar tamén a documentación latina, como testemuño do período escasamente documentado das orixes e das seleccións léxico-fonéticas tardolatinas e protorromances operadas nel que alicerzaron na lingua naquela altura as voces ou solucións fonéticas primitivas que finalmente se converterían nas formas romances consolidadas.

1.1. Documentación en latín

Na documentación latina, que consultamos a través dos cónpora *Xelmírez* e *Codolga*, as escasas mencións do *octopus vulgaris* e os seus reflexos onomásticos fanse, todos eles, mediante derivados de POLYPU ou PULPU¹. Os rexistros non onomásticos son dos séculos XII-XIII e nun deles, o de 1216, a forma debe ser considerada romance por formar parte dun sintagma de sintaxe e fonética plenamente romances: *duas duzeas de pulpos* (Caaveiro). Nos outros casos o contexto acredita ou polo menos non contradí o carácter latino:

- 1133 et non comparent piscatum nec carnem nec mariscum neque *pulpos* neque locustas neque lampredas neque yrces neque poma neque fructum (*Historia compostellana, apud Codolga*). <Santiago>.
- 1133 de minimis X, temam grandem pro nummo; locusta pro nummo; *pulpum grandem* non amplius duobus denariis, mediocrem bonum non amplius nummo (*Historia compostellana, apud Codolga*). <Santiago>
- 1165 et accepimus de uos precium prenominate C solidos et media que uos fecistis a nobis et decimatione et pro roboratione una quarta de uino et *unu pulpu* et quod nobis bene complacuit, et de ipso precio apud uos nichil remansit indebito (*Tombo 2 de Sobrado [TS2], apud Xelmírez*). <Sobrado dos Monxes>.
- 1216 Hoc est pactum et conveniencia que facerunt filii de Veremudo Menendi cum priore et cum canonicis de Sancto Iohanne de Calavario super unam hereditatem que habent in Chantelos que donant illis de monasterio ad tenendum, per talem convenienciam ut semper per singulos annos ad monasterium donent duos quartarios de fruita et *duas duzeas de pulpos* (*Tombo de Caaveiro [TC], apud Xelmírez*). <Caaveiro>.

Os dous rexistros antroponímicos, ambos do século XII, son fiel reflexo da precocidade da emerxencia do romance no ámbito da onomástica. Nesa altura e como forma plenamente romance estaba acuñada como apelido a forma *Pulpeiro*, que non

1 Véxase Forcellini (1965, *sv.* pulpus) e Carrillo (1999: 192).

rexistramos en uso común ou non onomástico nos textos latinos pero que hai que presupoñer necesariamente como paso previo á denominación patronímica partindo da voz común designadora do oficio da pesca, comercialización ou elaboración do molusco. En calquera caso, é destacable que non se rexistre *pulparius* nin como voz común nin como voz onomástica, debido quizais ao recuada no tempo que debeu ser a consolidación do oficio e a quedar asociada a el privativamente desde aquela época a forma romance. O carácter inequivocamente romance do apelido contrasta nas correspondentes cadeas patronímicas co apego ás estruturas latinas demostrado no nome que os antecede (*Petro e Froyle*):

1150-1200 ... et porcione integra de *Petro Pulpeiro*, et octava de suo plantato; et porcione integra de Menendus Froyle; et porcione integra de Suerius Coyra, canonicus, et de matre eius domno Guntina, et de nepoti eius, Pelagius Coyra... (*Tombo de Caaveiro* [TC], apud Xelmírez). <Caaveiro>.

1159 ... in Senara, Petro Goleo et sua uoce et sua hereditate, quae se dedit pro morte Pelagio Vermudit et Gondisaluo Manco cum omni sua hereditate et filiis et filiabus eorum et *Froyle Pulpeiro* et sua mulier et suos filios, et Froyla Stefaniz et sua hereditate et Pelagio Vermudit cum sua hereditate et filiis suis et sororum eius et omni sua uoce ... (*Tombo de Xuvia* [TX], apud Xelmírez). <Xuvia>.

Seis ocorrencias nos textos latinos son moi poucas para reconstruír a partir delas a situación xeral, mais a escaseza de rexistros non impide facer un primeiro balance provisional no que me permito destacar catro feitos:

a) A única forma latina con descendentes medievais é POLYPU ~ PULPU e tanto as formas latinas como as formas romances, sen excepción, presentan pechazón máxima da vogal tónica, síncope da vogal postónica e non sonorización da oclusiva postónica bilabial: pólip- > pól'p- > pólp- > *púlp-*. Non hai constancia da forma clásica (POLYP-), da forma sincopada sen alteración de vogal tónica e consoante oclusiva postónica (pólp-), da forma sincopada sen alteración de vogal tónica mais si de consoante oclusiva postónica (pólb-, polv-), nin da forma sincopada coa dobre alteración vocálica e consonántica (púlb-, púlv-).

b) A ausencia de resultados distintos de *pulp-*, e moi especialmente de *polb-*, non significa necesariamente que non existisen daquela. Os *polbos* medievais, modernos e contemporáneos que se rexistran sistematicamente nos textos romances esixen unha cadea tardolatina e (protor)romance pólebo > pól'bo > pólbo > pólv o aínda que, a día de hoxe, non conte con respaldo de atestacións textuais latinas. Seis rexistros son certamente poucos para tirar conclusións e, de querer facelo, o máis razoable é

postular a falta de representatividade do corpus como causa. E posto que se trata dun corpus en construción, estou convencido de que o arrequeamento no futuro das fontes latinas dispoñibles deparará novas oportunidades de visibilización para estas formas aínda non documentadas.

c) A localización dos documentos que conteñen os seis rexistros pódese considerar setentrional no mapa de Galiza e non exclusivamente costeira, tendo en conta que algúns deles foron redactados en localidades, como Sobrado dos Monxes ou Santiago, que distan algunhas ducias de quilómetros da liña da costa. A localidade máis setentrional é Xuvia (Narón) e a menos setentrional é Santiago. Estas circunstancias xeográficas poden ser unha das causas da ausencia das formas en *polv-*, caracteristicamente meridionais no curso xeral da historia do galego. A única destas localidades na que, como veremos máis adiante, eran esperables por presentárenas en textos romances de distintas épocas é Santiago, e talvez estea a explicación da ausencia na ascendencia e pretenión latinizante da obra que contén os dous exemplos, a *Historia compostellana*, unha crónica na que non agroma preocupación por reflectir a realidade oral, ou quizais haxa que buscala na preferencia nela, en casos de variación, polas formas menos marcadas polo alento romanceador e menos distantes foneticamente do modelo latino imperante.

d) A aparición de formas romances, indiscutible nos dous rexistros do antropolónimo *Pulpeiro* (1150-1200-Caaveiro [TC, copia de 1253c.], 1159-Xuvia [TX, copia do séc. XIII]) e moi probable na forma común *duas duzeas de pulpos* (1216-Caaveiro [TC, copia de 1253c.]), válidas como referencias e elemento de autoridade na fixación da cronoloxía da descendencia romance de POLYPU ~ PULPU e, máis en particular, autoriza a tomalas como as súas máis antigas atestacións, moi anteriores ás primeiras atestacións de *polvo* (1417-Santiago, 1418-Santiago, ambos de LCS). Nos mediados do século XII *Pulpeiro* formaba parte do acervo antropolónimo do galego e, por lóxica, *pulpeiro* e *pulpo*, como antecedentes virtuais necesarios, facían tamén do acervo léxico, do mesmo xeito que o facía o patente, pouco discutible e próximo cronoloxicamente *pulpos* de 1216, anterior en todo caso ao primeiro documento galego coñecido (1231-Melón) (Souto 2008: 51-52).

1.2. Documentación en romance

Na presentación dos datos obtidos na exploración das fontes documentais romances distinguimos entre datos procedentes de documentos en galego e de documentos en castelán. O núcleo fundamental constitúeno os primeiros, por razóns cuantitativas e de idoneidade. Os segundos, sen deixaren de ser pertinentes, achegan

información complementaria e o seu valor radica na presenza neles de rexistros en galego infiltrados no texto castelán e na posibilidade de neses textos observar feitos de contaminación por efecto do contacto lingüístico.

1.2.1. Documentación en galego

Na documentación en galego os primeiros rexistros aparecen serodiamente. O primeiro deles², de 1373 e carácter patronímico, figura no testamento de «dom Garçia Gonçalues», «archidiaconus de Trasanciis im ecclesia mindoniensi» (*Tombo de Caaveiro* [TC], p. 188, *apud* Xelmírez), feito «enna çidade de Santiago seys dias de março Era de mill et quatroçentos et honse annos» (p. 192). Nel é citado «Ares Pulpeyro» como beneficiario de «Santaalla de Vilousende» (Santalla de Vilausende-Ribadeo). A área xeográfica de procedencia ou de residencia desta persoa, deducible do lugar ou institución obxecto de beneficio, coincide, *grosso modo*, coa dos outros dous casos mencionados anteriormente na documentación latina (Caaveiro e Xuvia). Os tres enmárcanse no territorio histórico da diocese mindoniense, o mesmo no que residen na actualidade a maior parte das persoas portadoras deste apelido (87 en Ribadeo, 19 en Lugo e 7 na Coruña) (*Cartografía dos apelidos de Galicia*³). É, talvez, un caso de «endemismo» antroponímico antigo do concello de Ribadeo roto só modernamente como consecuencia da migración do mundo rural ao das cidades (Lugo e A Coruña).

A setentrionalidade deste primeiro e único caso onomástico (*Pulpeyro*) é unha característica xeográfica e dialectal compartida, sen excepción, con todos os rexistros non onomásticos nos que, como en *Pulpeyro*, o significante da voz presenta a raíz *pulp-*. En sentido xeográfico e dialectal contrario, todos os rexistros, tamén sen excepción, que presentan a raíz *polv-* proceden de territorio galego meridional, tomando Santiago como a súa localidade máis ao norte. Presento a continuación os datos de forma abreviada e particularizada, ordenados en sentido xeográfico norte-sur e en progresión cronolóxica.

As atestacións colectadas na área setentrional representan localidades e territorios da franxa costeira: a terra de Trasancos ao norte e o Golfo Ártabro ao sur:

- Pedroso: 1495: una liaça de *pulpus* (MSPT), a dita leaça de *pulpus* (MSPT).
- Xuvia: 1401-1410: mea liaça de *pulpos* merchantes (NCH), seys *pulpos* merchantes (NCH), seys *morchantes* (NCH), sete *pulpos* morchantes (NCH), mea liaça

2 Documento 115 da colección diplomática da Catedral de Mondoñedo (CDMACM, 115: 188-192, *apud* Xelmírez).

3 <http://ilg.usc.es/cag/>. Consulta feita en 2015-11-22.

de *pulpos* morchâtes (NCH), hũa liaça et mea de *pulpos* morchates (NCH), sete *pulpos* (NCH), seis *pulpos* (NCH), seis *pulpos* (NCH), os *pulpos* (NCH), dez et oyto *pulpos* merchantes (NCH), çinco *pulpos* (NCH), oyto *pulpos* (NCH), onze *pulpos* (NCH), cïco *pulpos* (NCH), Todos estes *pulpos* son merchâtes (NCH).

- Neda: 1427: os ditos oyto *pulpos* norchantes et bõos (NCH).
- A Coruña: 1402: os *pulpos* (NCH), oyto *pulpos* (NCH), cïco *pulpos* (NCH), *pulpos* oyto (NCH), oyto *pulpos* (NCH), çinco *pulpos* (NCH), onze *pulpos* (NCH), sete *pulpos* (NCH).

No salto cronolóxico desde o período da documentación latina —lémbrese que procede toda da área setentrional— ata o das documentacións setentrionais en galego, todas do século XV, non se producen mudanzas de índole diatópica na expresión, nin nas formas antroponímicas nin nas léxicas. O lexema é *pulp-* en todos os casos.

A cronoloxía das formas meridionais tamén é serodia e limitase ao século XV:

- Santiago: 1417: dos *polvos* (LCS); 1418: dos *polvos* (LCS).
- Pontevedra: 1496: cada liaça de *polvos* feyta (PXII-XV).
- Marín: 1483: penna de *polvos* (CDMO5).
- Baiona: 1446: *polveiros* mercadores (BMSEH); 1447: *polveiro* (BMSEH).

Ás localidades costeiras (Pontevedra, Marín e Baiona) súmase Santiago, cidade interior que, como cabeza xurisdiccional eclesiástica e política, exercía como capital de boa parte dos territorios onde asentaban as outras localidades meridionais representadas. No referente á expresión, este grupo de exemplos preséntase como un bloque compacto marcado dialectalmente fronte ao setentrional por un lexema *polv-* afectado na súa evolución pola sonorización e labiodentalización da segunda oclusiva latina. Os exemplos desta área non presentan variación diatópica interna, polo que falar dela só ten sentido se se toma en consideración a totalidade do territorio da Galiza medieval. A exclusividade de cada forma nun dos dous territorios, *pulpo* no norte e *polvo* no sur, sustenta esta conclusión, que se ve confirmada polo reparto xeográfico deducible dos documentos latinos e, sobre todo, dos datos orais da Galiza do século XX recollidos en distintas obras de xeolingüística, que por carecer de espazo non podemos presentar máis que como comprimida nota de rodapé⁴.

4 Non é posible presentar aquí a moi copiosa información contida, entre outras obras, en Ríos Panisse (1977: § 71, 75.), Barriuso (2002: 2652, 2653) e Alvar IV (1989, mapas 689-690). Como teño rematada a pescuda do período contemporáneo podo adiantar —e así apoiar cos datos contemporáneos as conclusións tiradas dos datos medievais— que en toda a costa galega que vai de Ribadeo a

Aínda que escasos, os datos galegos medievais proxectan no mapa as dúas áreas mencionadas con cadansúa forma exclusiva. A Coruña é a localidade máis ao sur da área setentrional e Santiago é a localidade máis ao norte da área meridional. A zona de encontro de ambas as variantes na Idade Media debía de estar nunha franxa imaxinaria entre unha e outra localidades, mais cos datos dos que dipoñemos actualmente non é posible chegar a un grao maior de precisión.

1.2.2. Documentación en castelán

A documentación redactada en castelán retrinxe grandemente o alcance xeográfico e o valor dialectolóxico dos datos, posto que as dúas localidades implicadas nos rexistros, Santiago e Noia, forman parte do territorio correspondente á área meridional. A maior parte deles son medievais e serodios —da primeira metade do século XV— e un par deles, os de Noia, sitúan a forma *pulpo* a finais do século XVI (1589). En total son 4 casos de *pulp-* e seis de *polv-*:

- Santiago: 1401-1425: *polvos* frescos (TVLM), vn *polvo* (TVLM), barcada de *polvos* secos (TVLM), vna lixa de *polvos* (TVLM), portaje de *polvos* (TVLM), cinco *polvos* (TVLM); 1435-1436: la carga de los *pulpos* (TVLM), *pulpos* (TVLM).
- Noia: 1589: *pulpo* (PHN), La libra del *pulpo* (PHN).

Sendo *pulp-* o resultado único de POLYPU ~ PULPU na historia do castelán, é para min obvio que a variación *pulpo* / *polvo* nesta área (meridional) ten carácter diatlósico (castelán / galego). A presenza da forma *pulpo* en documentos da zona meridional non pode ser outra cousa que o resultado do mantemento da fidelidade léxica á lingua de redacción do documento, o castelán. Os catro casos de *pulpo*, dous de Santiago e dous de Noia, son os únicos non latinos da área meridional en toda a Idade Media e na primeira centuria da Idade Moderna, e atribuílos á afloración pun-

Camarínas é *pulpo* forma única, sen que se rexistre a presenza de *polbo*. De Muxía cara ao sur, con continuidade ata a fronteira de Portugal con Andalucía (Monte Gordo, no Algarve), *polbo* (~*polvo*) é forma omnipresente. Son 25 as localidades galegas nas que *polbo* é forma única e só en seis localidades conviven *polbo* e *pulpo*, probablemente como cosecuencia da introdución recente de *pulpo* por interferencia do castelán: Muxía, Portosín, Escarabote, Cambados, Cesantes (Redondela) e Bouzas (Vigo). Como parte dunha rede xeolóxica de raíces moi antigas, o par *pulpo-polbo* presenta unha distribución diatópica moi semellante á doutros pares ou tríadas de ictiónimos: *chicharro-xurelo-carapau*, *bigaro-mincha-caramuxo*, *salmonete-barb(o/ada)*, *parrocha-xouba*, **gallo-meiga-rapante*, *bocarte-bocareu* e *gal(a/ada)-guelra* (Fernández Rei 2006).

tual do galego como lingua materna do escribán sería decidirse na escolla pola opción menos probable e máis arriscada. Do que non hai dúbida é de que os seis exemplos de *polvo* do *Tombo Vermello de Lope de Mendoza* (TVLM, 1401-1425) si son produto da interferencia dese signo. Neles o que se produce é o desprazamento da forma castelá (*pulpo*) pola galega (*polvo*) favorecido pola diverxencia de formas.

Este feixe de exemplos ten dobre valor. Por unha parte confirman que a forma, seguramente exclusiva, de Santiago e das terras ao sur da súa latitude era *polvo*. Por outra parte, no dominio dos usos lingüísticos da Galiza medieval deixan ver un distinto e crecente grao de presión do castelán no período delimitado pola cronoloxía destes exemplos. Na primeira metade do século XV a presión debía de ser máis ben escasa e por iso os casos de afloración deste galeguismo léxico na documentación redactada en castelán no *Tombo Vermello* son máis numerosos que os de mantemento da forma castelá (seis *polvos* fronte a dous *pulpos*). Transcorridos 150 anos, no ano 1589, e na mesma zona xeográfica (Noia), o reforzamento da presión do castelán como consecuencia da centralización política e da exclusión do galego dos ámbitos formais e escritos traducíase nun maior grao de apagamento da interferencia do galego no castelán e na presenza exclusiva de *pulpo* na «hordenança del pescado» da vila de Noia.

1.3. Recapitulación

Como remate do percurso polos usos medievais destas dúas voces quero volver sobre os aspectos diatópicos, diacrónicos e de identidade lingüística de *pulpo* e *polvo* para presentar novamente, de forma resumida, as conclusións ás que cheguei nas páxinas precedentes.

No eixo diatópico emerxe dos datos manexados unha Galiza medieval bipartita, cunha área setentrional de *pulpo* e outra meridional de *polvo*. O seu reflexo máis fiel é o que se manifesta na documentación en galego, a máis completa e abundante. Na liña da costa o tránsito dunha área á outra producíase nunha franxa de territorio entre A Coruña e Santiago. Da Coruña para o norte só hai atestacións de *pulpo* e de Santiago para o sur só hai atestacións de *polvo*. Aínda que as atestacións latinas e castelás non serven para ilustrar en por si exclusivamente esa diferenciación diatópica, pois as latinas son case todas setentrionais —a única excepción son os dous casos da *Historia compostellana* (*pulpos* e *pulpum*)— e as castelás con todas meridionais, serven como factor de non contradición das conclusións diatópicas tiradas da documentación en galego, cada unha no seu territorio representado. As únicas excepcións no banco de

datos manexado son os catro *pulpo* de Santiago (1435-1436) e Noia (1589), mais ao tratarse de claros castelanismos en época avanzada non supoñen ruptura do rixido esquema de distribución territorial de cada unha das variantes. O descubrimento deste esquema diatópico ten un primeiro e principal valor como contributo ao coñecemento da variación dialectal no léxico da Galiza medieval, mais ten tamén un valor secundario como factor de determinación de identidade lingüística ao intronizar *polvo* e *pulpo* como formas tradicionais do galego nunha época moi recuada no tempo, sometidas secularmente á máis estrita dinámica dialectal.

No eixo cronolóxico vimos que o banco de datos reflicte unha ampla cronoloxía que vai do século XII (1133) ao XVI (1589). Nese arco temporal emerxen as primeiras documentacións das formas latina (*pulpos*-1133) e romances (*Pulpeiro*-1150-1200; *pulpos*-1216 / *polvos*-1417). Con esa cronoloxía carece de sentido dubidar da galeguidade das formas romances. Así pois, de *pulpo* poderase dicir que era unha forma dialectal —como *polvo*—, que non está clara a súa plena patrimonialidade, caso de demostrarse que non se puido xerar espontaneamente na área setentrional de Galiza unha forma *pulpo* a partir do documentado latín PULPU, algo que aínda ninguén fixo. E se así for, aínda haberá que seguir dicindo que é voz milenaria na historia do galego e que se rexistra nos textos tres séculos antes que *polvo*.

Porén, o que non se poderá dicir é que non sexa forma galega. Por tal motivo a RAG manterá con *pulpo* unha débeda histórica mentres non lle retire a riscadura no verbete do seu dicionario e substitúa na súa entrada o actual «Forma correcta: polbo» por «Forma máis recomendable: polbo».

1.4. Breves apuntamentos da actividade socioeconómica en torno ao pulpo

Como complemento sociohistórico da análise lingüística medieval ofrezco, nunha primeira presentación de urxencia dos datos obtidos na documentación medieval, algunhas pinceladas sobre as actividades humanas de carácter económico e mercantil que xeraba ao seu redor a pesca, comercialización e consumo do pulpo na Galiza antiga.

Unha vez pescado, o *octopus vulgaris* era consumido en fresco ou seco e este último preparábase desa maneira para lle facilitar unha comercialización sen trabas espaciais (de transporte a longa distancia) e temporais (de conservación). Ademais do emprego xénérico e espido de *pulpo*, na parte meridional *fresco* e *seco* eran os adxectivos empregados nos usos marcados mediante modificación adxectival para distinguir esas dúas variedades de consumo: o pulpo recién pescado do pulpo curado por desecación

ao sol: *polvos frescos / polvos secos* (Santiago, TVLM 1401-1425). Da parte setentrional non temos constancia desta discriminación mediante adxectivos.

No procesamento, elaboración e comercialización do pulpo distinguíanse dúas variedades, segundo recibise ou non un tratamento especial para a súa comercialización. O non elaborado designábase coa forma espida (*pulpo-polvo*) e o elaborado para a comercialización ou simplemente selecto pola súa calidade designábase agregando o adxectivo *mercante*, de moi probable orixe galorrománica: *pulpos merchantes, pulpos morchâtes, pulpos morchates, pulpos ... merchâtes, pulpos norchantes, merchantes* (TX 1401-1410). Referido a outras especies mariñas como a sardiña rexístrase en documentos de Noia (*sardinas arãgadas, boas et merchantes* [DNCN 1415. Cf. Barreiro 1995, s.v. *mercante, apud DDGM*]) e Pontevedra (*sardiña arrencada, boa et mercante* [1433], *sardiña arenquada boa et mercante* [1433], *sardiña arenquada, boa et mercante, et tal que seja de dar et de tomar de mercador a mercador* [1433], *sardiña arenquada boa et mercante et tal que seja de dar et de tomar de mercador a mercador* [1433], *sardiña arencada, sequa et apurada e boa et mercante et tal que seja de dar et de tomar de mercador a mercador* [1433], *sardiña arencada boa et mercante* [1435], todos eles de MNP-Pontevedra). Tamén se aplicaba este adxectivo a outros produtos e materiais como o viño ou o mosto (*viño branco mercante* [1433], *mosto aa dorna ... boo et mercante* [1433], *viño branco boo et mercante* [1433], *viño branquo mercante* [1433], *mosto aa dorna boo et mercante, tal que seja de dar et de tomar de mercador a mercador* [1433], *viño branquo ... boo et mercante de mercador a mercador* [1435], todos eles de MNP-Pontevedra), o trigo (*trigo bõo e mercante* [HGP 1453-Lourenzá]), a pedra (*boa pedra fina ... que seja mercante a ben vista dos vedores que foren por la dita confradia* [FMST 1433-Santiago]), a madeira (*madeira ... saa, e mercante e booa* [VFD 1438-Ourense]) e mesmo as embarcacións (*barqua ... mercante* [VFD 1436-Ourense], *barqua ... boa e mercante a vista de mesterãas* [VFD 1458-Ourense]). Como explicación do seu significado é plenamente satisfactoria a acepción 'preparado para ser vendido o comercializado' que M. C. Barreiro (1995, s.v. *mercante* [DNCN]) lle atribuíu sen ela ter coñecemento máis que do exemplo de Noia (*vid.* atrás). Así o demostra e confirma a literalidade dalgúns dos exemplos que acabo de presentar, nalgún dos cales se explica en que consistía esa característica dos produtos: *mosto aa dorna boo et mercante, tal que seja de dar et de tomar de mercador a mercador* (MNP 1433-Pontevedra).

Na comercialización do pulpo eran empregados distintos medios de transporte, tamén os marítimo-fluviais: *barcada de polvos secos* (TVLM 1401-1425-Santiago). Cando se facía en grandes cantidades transportábase en atados ou monllos que recibían o nome de *liaças* polo material empregado (MSPT 1495²-Pedroso, NCH

1401-1410³-Xuvia, PXII-XV 1496-Pontevedra e TVLM 1401-1425-Santiago). Nun caso, de Santiago, chégase a especificar a cantidade exacta de pulpos que formaban a *liaça* (18) (*Et sy fuere barcada de polvos secos, han de pagar VI soldos de carrega, o vna liaça de polvos, que son XVIII* [TVLP 1401-1425-Santiago]). Como produto de importante valor comercial era empregado para pagar tributos, portaxes ou penas e saldar débedas (*[et ob]ligo meus beens et seus para o asi todo teer, conprir et agardar et pagar de cada huun anno a dita penna de polvos en paz, en a maneyra que seja dita* [CDMO5 1483-Marín], *El pescador vizino non deve dar portaje de polvos, nin de sybias, nin de vallo, nin de tras-mallo* [TVLM 1401-1425-Santiago], *son os pulpos que deven en Reçemjl por la cortyña do Casal: Iohan Domingo des et oyto pulpos. Juan Ferreyro seu genrro çico pulpos. Moller de Pedro Chaynas pulpos oyto. Joanes notaryo Afonso Franco eet seus yrmãos oyto pulpos...* [NCH 1402-A Coruña], etc.).

As operacións de cómputo facíanse por cabezas ou unidades, por *liaças*, por carros ou por barcadas, e nas operacións de pesado era empregada a libra como unidade (*Pulpo.- La libra del pulpo, a tres mrs.* [PHN 1589-Noia]).

Tocante aos prezos, o valor en moeda do pulpo estaba tradicionalmente no máis baixo da escala, xunto co peixe miúdo e outras especies de pouca estima como a raia ou as fanecas. A modo de ilustración pode valer, xa en plena Idade Moderna (1589), a «hordenanza del pescado» de Noia, dada na «Villa de Noya e dentro de las casas de ayuntamiento della a v^{te} e tres dias del mes de febr^o de mill e quinientos y ochenta y nueve años» (PHN, doc. 2, páx. 110). Nela establécese o prezo da libra dos produtos do mar vendidos «en las plazas desta dha V^a». O pulpo figura nela no penúltimo lugar xunto co «pescado menudo», a «rraya» e as «fanecas», só por diante da «solla»:

- 1 real (34 marabedís): *Lanprea grande asta mediado março.*
- 24 marabedís: *Lanprea grande ... de alli adelante (março).*
- 8 marabedís: *una lagosta pequena, barbo.*
- 6 marabedís: *congrío, lenguado, acedia, sentola grande.*
- 4,5 marabedís: *pescada, pinto, bodion.*
- 4 marabedís: *badexo, robalo, sardina, corbelo, besugo, munge, sargo, ollomol, aguja.*
- 3,5 marabedís: *maragota, rrodaballo.*
- 3 marabedís: *pescado menudo, rraya, pulpo, fanecas.*
- 2,5 marabedís: *solla.*
- 1 blanca: *tres hostrias grandes, seis hostrias pequenas.* (PHN, doc. 2, pp. 111-112, *apud* Xelmírez).

O pulpo converteuse nun produto de moito consumo e por iso chegou a dispoñer de vías e estruturas de comercialización exclusivas, á marxe dos outros froitos do

mar. Esa circunstancia motivou que a mercadoría do pulpo alcanzase a consideración de oficio independente, referido máis especificamente a quen o comercializaba ou mercadeaba con el. En documentos de Baiona de mediados do século XV figuran como testemuñas persoas caracterizadas profesionalmente como *polveiros*:

- 1446: Testes que foron presentes Afonso Desea iurado, Iohan Alvar ripa, Lorenzo Yanes *polveiros mercadores* et Fernan da Franqueira o moso criado do dito Ioan Alvar vesinnos et moradores enna dita villa de Bayona. (BMSEH, B39).
- 1447: feito enna dita igleia anno e dia e mes suso dito testes que foron presentes Ruy Galdin et Juan da Conteirosa clergos et Lourenso Anes *polveiro* et Juan Rodrigues dito clergo vesinnos da dita villa. (BMSEH, B40).

Este oficio alcanza nas súas orixes tempos moi recuados, como o demostra a presenza do apelido *Pulpeiro* na área setentrional desde o século XII. Como voz común, designadora da actividade profesional, non o rexistramos nesa área en toda a Idade Media, aínda que si na área meridional, da que proceden os dous únicos casos de uso común e na que, sorprendentemente, non atopamos caso ningún de carácter antroponímico nin na Idade Media nin con posterioridade, polo que é probable que, ao par do milenario *Pulpeiro*, nunca existise o apelido *Polbeiro*. Del non hai constancia. Diferenzas de prestixio ou de antigüidade do oficio nunha ou noutra área? Coa achega no futuro de novas fontes ao corpus medieval poderase determinar se se trata dun feito casual ou máis ben da manifestación documental de diferencialidades históricas e socioprofesionais do tipo citado entre esas dúas áreas xeográficas.

Bibliografía

- Alvar, M. (1989), *Léxico de los marineros peninsulares*, Madrid: Arco Libros, vol. IV.
- Barriuso Fernández, E. (2002), *Atlas léxico marinero de Asturias*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- BMSEH: M. C. Sánchez Carrera (ed.) (1997), *El Bajo Miño en el siglo XV. El espacio y los hombres*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. [apud Xelmírez].
- Boullón Agrelo, A. I. / X. Sousa Fernández (dirs.), *Cartografía dos apelidos de Galicia*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [<http://ilg.usc.es/cag/>].
- Carrillo Boutoureira, F. (1999), «La actividad pesquera en la Galicia de los ss. IX-XIII, a través de la diplomática medieval y la toponimia actual», *Anuario Brigantino* 22, pp. 105-134.

- CDMACM: E. Cal Pardo (ed.) (1999), *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo. Transcripción íntegra dos documentos*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [apud Xelmírez].
- CDMO5: P. S. Otero Piñeyro Maseda (ed.) (2009), *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). 1435-1485*, vol. V, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago (Departamento de Historia 1). [apud Xelmírez].
- CODOLGA: J. E. López Pereira (dir.) (1994-), *Corpus Documentale Latinum Gallaeciae*. Santiago de Compostela: CIRP. [<http://corpus.cirp.es/codolga/>].
- DDGM: E. González Seoane (dir.) (2006), *Diccionario de Dictionaries do Galego Medieval*. Anexo 57 de *Verba (Anuario Galego de Filoloxía)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Consulta electrónica: <http://sli.uvigo.es/DDGM/>].
- DNCN: M. C. Barreiro García (1995), *A documentación notarial do concello de Noia (séculos XIV-XV). Lectura, edición e léxico*, Tese de doutoramento inédita presentada na Universidade de Santiago de Compostela. [apud DDGM].
- DRAG: Real Academia Galega (ed.) (2012), *Diccionario da Real Academia Galega*. Versión dixital, A Coruña: Real Academia Galega. [<http://www.realacademiagalega.org/diccionario/>].
- Fernández Rei, F. (2006), «No mar todo se move: áreas léxicas na nomenclatura da fauna marítima da Gallaecia», in R. Álvarez - F. Dubert - X. Sousa (eds.), *Lingua e territorio*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega / Consello da Cultura Galega, pp. 387-460. [versión en liña: http://consellodacultura.gal/mediateca/pubs.pdf/lingua_territorio.pdf].
- Ferreiro, M. (1997), *Gramática histórica galega II. Lexicoloxía*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- FMST: A. López Ferreiro (ed.) (1975 [1895]), *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*, Madrid: Ediciones Castilla. [apud Xelmírez].
- Forcellini, A. - I. Furlanetto - F. Corradini - I. Perin (1965 [1771]): *Lexicon totius latinitatis, ab Aegidio Forcellini*, Bologna: Forni.
- HGPg: C. de A. Maia (ed.) (1986): *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal do século XII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*. Coimbra: I.N.I.C. [apud Xelmírez].
- Historia compostellana*: E. Falque Rey (ed.) (1988), *Historia compostellana*, Turnhout: Brepols. [apud Codolga].
- LCS: A. Rodríguez González (ed.) (1992), *Libro do Concello de Santiago (1416-1422)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [apud Xelmírez].
- MNP: A. Rodríguez González - J. Armas Castro (eds.) (1992), *Minutario notarial de Pontevedra (1433-1435)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [apud Xelmírez].
- MSPT: E. Cal Pardo (ed.) (1984), *Monasterio de San Salvador de Pedroso en tierras de Trasan-cos. Colección documental*, A Coruña: Deputación Provincial. [apud Xelmírez].

- NCH: A. Peña Grande (ed.) (1992), *Narón. Un concello con historia de seu*. 2 vols., Narón: Concello de Narón (Servicio Sociopedagóxico municipal). [apud Xelmírez].
- PHN: M. Fabeiro Gómez (ed.) (1990), *Páxinas históricas de Noia*. Noia, Sementeira. [apud Xelmírez].
- PXII-XV: J. Armas Castro (1992), *Pontevedra en los siglos XII a XV*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. [apud Xelmírez].
- Real Academia Galega (2014), *Comunicado da Real Academia Galega sobre a escolla pulpo/polbo*, A Coruña: Real Academia Galega. [<http://academia.gal/novas/>].
- Ríos Panisse, M. C. (1977), *Nomenclatura de la flora y fauna marítimas de Galicia. I Invertebrados y peces con anotaciones etimológicas por Antonio Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Anexo 7 de *Verba*].
- Souto Cabo, J. A. (ed.) (2008), *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*, A Coruña: Área de Filoloxías Galega e Portuguesa / Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística.
- TC: J. I. Fernández de Viana - M. T. González - J. C. de Pablos (eds.) (1996-1997), «El Tumbo de Caaveiro», *Cátedra*, 3 (1996), pp. 267-437; 4 (1997), pp. 224-385. [apud Xelmírez].
- TMILG: X. Varela Barreiro (dir.) (2004-), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [<http://ilg.usc.es/tmilg>].
- TS2: P. Loscertales (ed.) (1976), *Tumbos de Monasterio de Sobrado de los Monjes. Vol. II*, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural / Archivo Histórico Nacional. [apud Xelmírez].
- TVLM: A. Rodríguez González (ed.) (1995), *O Tumbo Vermello de Don Lope de Mendoza*, Santiago de Compostela: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos. [apud Xelmírez].
- TX: S. Montero Díaz (ed.) (1935), *La colección diplomática de San Martín de Jubia (977-1199)*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano. [apud Xelmírez].
- VFD: X. Ferro Couselo (ed.) (1967), *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII ao XVI*. 2 vols., Vigo: Galaxia. [apud Xelmírez].
- XELMÍREZ: X. Varela Barreiro (dir.) (2008-), *Xelmírez. Corpus lingüístico da Galicia medieval*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. [<http://sli.uvigo.es/xelmirez/index.php>].

Tenesmus, conatio, conatus

La denominación de una enfermedad en latín*

MANUEL E. VÁZQUEZ BUJÁN

Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

Al igual que en muchos otros campos de la terminología médica, los autores latinos recurrieron con frecuencia, en el terreno de la patología, al procedimiento del préstamo directo de la denominación griega de las enfermedades, sin que ello suponga que la lengua latina haya sido ajena a la formación de palabras mediante derivación sufijal. Sin entrar en prolijos detalles bibliográficos, conviene señalar que, de los datos proporcionados por Langslow (2000: 76-139), se puede inferir un aumento notable del uso de términos griegos desde los autores más antiguos, como Celso y Escribonio Largo (s. I. d. C.), hasta otros posteriores, como Teodoro Prisciano (s. IV-V) y Casio Félix (s. V). En el caso concreto de este último, el porcentaje de términos griegos de patología se aproxima al 45%, lo que proporciona una idea clara de la relevancia de este fenómeno.

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación «Textos tardolatinos y altomedievales de medicina y gramática: edición y estudio histórico», financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (FFI2014-51892-P). Esta contribución quiere ser un homenaje de reconocimiento a Mercedes Brea, cuya investigación bebe con frecuencia en la tradición y en las fuentes clásicas.

Aunque no contamos con datos tan precisos para otros textos de la Antigüedad tardía, se puede afirmar sin mucho riesgo de error que la presencia del léxico griego adquirió cotas muy relevantes, sobre todo en el caso de las traducciones, y, particularmente, de las dos redacciones latinas de Oribasio, de las que contamos con una edición completa —aunque con carencias— (Molinier 1876) y otras parciales y de difícil acceso (Mørland 1940; Goos 1989; Messina 2004; Gómez Costoya 2015). En este contexto, me propongo analizar las denominaciones latinas tardoantiguas de la enfermedad intestinal que los griegos llamaron *τεινεσμός*, que testimonian a la par la aceptación directa del préstamo griego y algunos intentos de trasladarlo con un término propiamente latino. Para llevar a cabo esta pesquisa, acudiré a algunas fuentes ya conocidas y aportaré algún dato hasta ahora inédito o escasamente tomado en consideración, con algunas propuestas puntuales en cuanto a la edición de algunos pasajes.

1. *Τεινεσμός* en la tradición griega

Empecemos con un pequeño recorrido por lo esencial de los testimonios griegos. Hipócrates cita la enfermedad llamada *τεινεσμός* en el aforismo 7, 27 como causa del aborto. Siglos más tarde, Galeno explica este pasaje como afección del intestino recto, análoga a las disenterías que se originan en las partes superiores del intestino y que se produce como consecuencia de la tensión (*τάσις*) (Gal. *in Hipp. Aphor.* XVIII A 129 K). Sabemos por el mismo Galeno (Gal. *in Hipp. Aphor.* XVIII A 6 K) que Erasístrato, autor que escribe en la primera mitad del s. III a. C., parangona esta enfermedad con la lientería y con la disentería (Garofalo 1988: 157-158 fr. 261 A). El célebre médico de Pérgamo ofrece información más detallada en otros pasajes centrados en la definición y la sintomatología de esta enfermedad. Así, en el tratado *Sobre la localización de las enfermedades* considera el tenesmo como la variante de la disentería que se produce en el intestino grueso, con violentas tensiones y fuertes ganas de evacuar, siendo lo expulsado escaso, flemático y grasiento al principio y con raspaduras después (Gal. *loc. aff.* 6, 2 VIII 383 K). Y muy similar es el planteamiento contenido en el tratado *Definiciones médicas* (Gal. *Def.* 270 XIX 422 K). Areteo de Capadocia, autor de datación insegura, pero probablemente coetáneo de Galeno, describe los síntomas del tenesmo dentro del capítulo sobre la disentería (Aret. 4, 9, 6 Hude 1958: 76-77), mientras que el *Anónimo parisino*, texto de la temprana época imperial, le da categoría de capítulo independiente (*Anon. Par.* 46 Garofalo 1988: 236-239). Las partes terapéuticas del texto del *Anónimo parisino* fueron retomadas por Oribasio en

las *Eclogae medicamentorum* (Orib. *Ec. fr.* 56 Raeder 1933: 220) y ulteriormente, ya en el s. VII, por Pablo de Egina (Paul. *Aeg.* 3, 41 Heiberg 1921: 231-232). Es interesante señalar que algunos autores tardíos añaden que el concepto de tenesmo se llama también βιασμός, como ocurre en el *Manual médico* de Paulo de Nicea (Paul. *Nic.* 70 Ieraci *Bio* 1996: 150-151) —datado entre el s. VII y los siglos IX—, en la *Sinopsis médica* de León médico (Leo *Med. Syn.* 5, 12 Ermerins 1840: 177) —no anterior a finales del siglo IX— y en el pseudo-galénico Λέξεις βοτανῶν (Ps.-Gal. *Lex.* Delatte 1939: 392.16-17).

2. La tradición latina

2.1. *Tenesmus*

La presencia de esta patología en los textos latinos comienza con Celso, que ofrece una definición coincidente en general con la tradición griega.

Est autem aliud leuius omnibus proximis ... quod tenesmon Graeci uocant. ... In hoc aeque atque in torminibus frequens desidendi cupiditas est, aeque dolor, ubi aliquid excernitur. Descendunt autem pituitae muciscae similia, interdum etiam leuiter subcruenta.

CELS. 4, 25, 1

Lo más importante para nuestro propósito es que Celso se limita a transcribir el término griego correspondiente, al igual que lo hacen Escríbonio Largo (SCRIB. LARG. 142) y Plinio en varios pasajes (PLIN. *nat.* 22, 56; 22, 152; 28, 211; 30, 57), pero con especial precisión en 28, 211, donde ofrece una definición detallada. De Plinio procede la información que se recoge en la compilación conocida como *Medicina Pliniana*, datada en el s. IV (PLIN. *med.* 2, 9, 1), y de Escríbonio Largo toma literalmente la suya Marcelo de Burdeos, a principios del s. V (MARCELL. *med.* 28, 3). También en la primera mitad del s. V, Celio Aureliano, en su tratado sobre las *Enfermedades crónicas* (CAEL. AUR. *chron.* 4, 6, 87-88), transcribe la denominación griega de esta patología y la describe en el marco general de la disentería, indicando explícitamente que prefiere esta opción a otras que la consideran independiente de aquella¹. En la misma franja

1 No deja de ser llamativo que Celio Aureliano utilice el término *conatio* (CAEL. AUR. *chron.* 2, 9, 118), al que luego nos referiremos, pero en el sentido general de «intento (de llevar una carga)».

cronológica, aunque algún tiempo antes, Teodoro Prisciano, en el capítulo *De dysentericis uel lientericis*, introduce un elemento nuevo en la medida en que propone un término latino vinculado al concepto griego, en este caso referenciado mediante un adjetivo: «*Si conationes uel pondera perseuerauerint quas tenesmodis appellamus*» (THEOD. PRISC. *log.* 104). En la literatura latina del período de las traducciones tardoantiguas, el préstamo griego se mantiene de forma regular, si bien la descripción de los síntomas nos orienta en torno a la razón por la cual esta enfermedad acaba teniendo como sinónimo latino *conatio* o *conatus*. Hay que añadir que la denominación mediante el calco griego se mantiene en otros tratados tardoantiguos, como el *Liber Esculapii* (*Lib. Esc.* 29, 1-2; 30, 12-13 Manzanero Cano 1996: 631-632; 645) –del que seguramente derivan las entradas del *Liber Glossarum* (*Gloss. med.* ed. Heiberg, p. 84.18-85.7)– y con el que se han de relacionar la *Tereoperica* (*Tereop.* 88, 1 López Figueroa 2011: 444-445) y el *Liber passionalis*, 29 (*Sang.* 752, s. X, p. 246.). También las *Quaestiones medicinales*², que circularon en época tardía bajo el nombre de Sorano (Fischer 1998: 41), incluyen una entrada dedicada al tenesmo en la que la enfermedad se designa mediante el término griego transliterado³.

2.2. *Conatio*

Vengamos a las denominaciones propiamente latinas y empecemos por el texto de la *Synopsis* de Oribasio en el que se describen los síntomas de la enfermedad, especialmente interesante por cuanto que nos permite parangonar el texto griego y las dos redacciones latinas, comúnmente datadas en el s. VI.

2 Esta parte de las *Quaestiones medicinales* viene transmitida por los manuscritos Chartres, Bibliothèque Municipale, 62 (s. X) y Lincoln, Cathedral Library, Ms. 220 (s. XII). Debo la información y la transcripción del texto a K.-D. Fischer.

3 Esta investigación se ciñe a los textos presalernitanos, pero cabe añadir que el término griego debió de mantenerse en la tradición salernitana y pasó al romance castellano. De hecho, la forma «thenasmón» aparece en la traducción anónima de 1495 del *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordón: «Thenasmón se llama grande voluntad de fazer cámara sin efecto por la mordicación del longaón» (*Lilio*, V, 13 Cull-Dutton 1991: 238). También el castellano produjo un doblete «tenasmón» / «puxo», análogo al latino *tenesmus* / *conatio*, *conatus*, al que nos referiremos a continuación. Así, en 1498, Francisco López de Villalobos lo define en el *Sumario de la medicina con un compendio sobre las pestíferas bubas*: «Del tenasmon. Nel recto yntestino es el tenasmon y llamasse puxo en el nuestro vulgar ...» (Granjel-Herrera-Vázquez de Benito 1998: 95). El *Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del Español* de la RAE registra un buen puñado de ejemplos y definiciones de la forma «tenasmón» en los textos castellanos de los siglos XV-XVI.

Orib. <i>Syn.</i> 9, 12, 1 (Raeder 1926: 283.12-18)	ORIBAS. <i>Syn. La</i> (Molinier: 1876: 295) (<i>La</i> = Laon, BM, 424, f. 168v; <i>St</i> = Stuttgart, WLB, <i>HB. XI. 8</i> , f. 221v)	ORIBAS. <i>Syn. Aa</i> (Molinier 1876: 295)
Ἐν ταῖς παρὰ φύσιν τῆς γαστρὸς ἐκκρίσεις, ὅταν μὲν ἰσχυραὶ προθυμίαι συμβαίνωσιν, ἐκκρίσεις δὲ γίνονται πιμελώδεις μὲν τὰ πρῶτα καὶ μυζώδεις, ὕστερον δὲ καὶ ξυσματώδεις, εἶτα καὶ βραχέος αἵματος ἐκκρίσις ἐπεσταγμένου τῷ διαχωρήματι, οὐκ ἀναμεμιγμένου, περὶ τὸ ἀπευθυσμένον ἔντερον ἢ διάθεσις ἐνεργηθῆσθαι φαίνεται, καὶ καλεῖται τεινεσμός τὸ πάθος·	XXVIII. <i>Ad eos qui contra natura solutionem uentris patiuntur</i> ^(a) Quando ergo fortes existunt curationes ^(b) , et hoc ex uentris solutionem contingit et secessus faciunt pinguis in primis et moccusae sunt, postea autem cum rasura intestinalium, et modicus apparet sanguis super sterco stercore, circa longanem intestino passio infixae esse uidetur et dicitur tenesmus. (a) <i>Post patiuntur habet galenus La, -num St, om. Molinier</i> // (b) <i>curationes La: cunationis St</i>	XXXVII. <i>Signa tenesmu; Galieni.</i> Contra natura si fuerit solutio uentris et frequens fuerit conatio, et secessus quos faciunt inprimis sunt pingues cum mucilage multa, deinde cum rasuras modico sanguine destillans super uentris secessum non tamen mixtum. Haec causa in extremo intestino aputismemo quem latine stalem dicunt, passio est generata et uocatur tenesmus.

Dejando ahora de lado el problema de la relación entre las dos redacciones latinas oribasianas —cuestión que ha hecho correr mucha tinta y sigue pendiente de un análisis más detallado⁴—, conviene insistir en la relevancia del manuscrito de Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *HB. XI. 8* (s. IX, 1ª mitad), para la edición de la redacción llamada *La*, que sigue el texto griego mucho más de cerca que la conocida como *Aa*. En este pasaje, como en muchos otros, el códice de Stuttgart nos permite recuperar un testimonio del término *conatio*, por cuanto que la edición de Molinier, fiel deudora del manuscrito de Laon, Bibliothéque Municipale, 424 (s. IX, 2ª mitad),

4 Tratándose de una cuestión relativamente marginal en esta contribución, me limito a remitir, selectivamente, a algunos trabajos en los que se abordan distintos aspectos del problema y se da cuenta del estado de la cuestión: Mørland (1932); Vázquez Buján (1984; 2012; 2015); Messina (2007).

presenta la lectura *curationes*, que ha de corregirse a la luz de la variante *cunationis*, transmitida por el de Stuttgart y acorde con el texto griego traducido⁵.

La comparación con el original nos permite afirmar con certeza que *cunationes* (sc. *conationes*) de *La* y *conatio* de *Aa* son traducción del término griego *προθυμίαι*, síntoma asociado a esta enfermedad en toda la tradición. La utilización del singular por parte de *Aa* no parece que tenga relevancia desde el punto de vista de la denominación del tenesmo, aunque sí podría ser una prueba de que esta redacción presenta un fuerte nivel de desviación del original griego⁶. Esto resulta visible en las numerosas adiciones que presenta en su conjunto, pero también en detalles menores como los perceptibles en este pasaje. En efecto, el adjetivo *ισχυραί*, aplicado a *προθυμίαι*, es recogido de manera precisa en *La* con el término *fortes*, mientras que *Aa* lo vierte por *frequens*, que supone una cierta modificación con respecto al texto original. También se puede mencionar en este sentido la presencia de la fórmula *haec causa* iniciando la secuencia en la que *Aa* explica la parte en la que se produce la enfermedad, esto es, el intestino recto⁷. La fórmula en cuestión no tiene ninguna correspondencia en el original griego y no parece pertenecer al estado original del texto del que *Aa* es refección. Una prospección en el texto del libro VII de la *Synopsis*, objeto de la tesis de Gómez Costoya (2015), pone de manifiesto que el término *causa*, utilizado en el sentido de «enfermedad», aparece en fórmulas vinculadas a las fases de evolución de una enfermedad —«*in statu causa*» (*Syn. Aa*, 22), «*in statu uero dum uenerit causa*» (*Syn. Aa*, 22), «*in declinatione uero cum uenerit causa*» (*Ssyn. Aa*, 22)—, pero, sobre todo, en partes que proceden de otras fuentes, notoriamente del tratado *Ad Glauconem de medendi methodo*, y en pasajes de escasa correspondencia literal con el texto griego. Todavía conviene destacar la glosa «*quem latine stalem dicunt*», añadida para aclarar el helenismo *apeutismo*.

5 Dejando de lado las variantes gráficas, hay que reseñar, desde el punto de vista del establecimiento del texto, que Molinier omite sin razón aparente el nombre de Galeno después del título, que transmiten correctamente los dos códices.

6 Conviene, de todos modos, señalar que la redacción *Aa* utiliza en algún caso el plural *conationes* en correspondencia con el plural griego *προθυμίαις* (ORIBAS. *Syn. Aa*, 1, 38 Mørland 1940: 69.23), pasaje en el que la redacción *La* emplea la perífrasis *delectatio adsellationes* (sc. *assellatinis*). Al describir los síntomas de la disentería (ORIBAS. *Syn. Aa*, 9, 38 Molinier 1876: 296-297), la versión *Aa* utiliza *conatio* en singular, pero esta vez como versión del singular griego *τάσις*; este mismo término aparece en *La* traducido por *conationis* —*si ... conationis minores sint*— pero el código de Stuttgart (f. 222r) transmite esta secuencia en singular, aunque con cierta deturpación: *si ... canardio minor sit*.

7 Los códices de Paris, BnF, *nouvelles acquisitions latines 1619* (s. VIII), f. 173rb, y *latin 9332* (s. IX in.), f. 116ra, omiten la secuencia *mixtum-intestino*, en la que se incluye *haec causa*, pero la omisión parece claramente un error conjunto de estos manuscritos.

Un testimonio de época más o menos próxima viene constituido por un fragmento de Filúmeno, añadido a la versión latina de Alejandro de Tralles, normalmente datado en la segunda mitad del s. VI, pero que probablemente escribió hacia mediados de ese siglo (Langslow 2006: 1-4). Reproduzco el texto en cuestión tal como fue editado por Puschmann:

Tenesmus est passio intestini apeuthysmeni. Patitur ergo conationem cum assellandi delectatione et ventositate; faciunt autem per secessum ventris mucilagines cum pondere et aquosa deponent stercora interdum cum gutta sanguinis.
PHILVM. *med.* 4 Puschmann 70

La colación de tres de los códices más antiguos —Paris, BnF, *latin 9332* (s. IX in.), f. 202r; Montecassino, Archivio della Badia, 97 (s. X in.), p. 386; Angers, Bibl. Mun., 457 (s. XI), f. 84r— nos permite proponer algunas correcciones al texto. En lugar de la partícula *ergo*, los tres manuscritos ofrecen *igitur* y leen unánimemente *enim* en lugar de *autem*. La alternancia de partículas, que puede ayudar a discernir estratos lingüísticos, parece aquí secundaria, pero es más significativo que los tres ofrezcan *conationes*, en plural, frente a *conationem*, editado por Puschmann.

El predominio de la forma en plural, tanto en la versión *La* de Oribasio, la más próxima al texto griego, como en Filúmeno, viene a fortalecer la idea de que este término se vincula al plural griego προθυμῖαι, el síntoma más característico de esta patología. Tanto debió de ser así, que en algún momento el plural *conationes* vino a ser sinónimo de la propia enfermedad, tal como acredita unánimemente la tradición del comentario latino más antiguo a los *Aforismos* hipocráticos (Lat A)⁸, que presenta este término como la denominación que utilizan algunos autores:

Mulieri in utero habenti tenesmos innatus abortire facit. Tenesmos enim dicitur laxitudo intestini, quod alii dicent conationes.
Lat A, 7,27

La misma sinonimia la encontramos, según creo, en un antídoto recogido en el código de Londres, British Library, *Add. 8928* (s. X), f. 15v-16r, transmitido de forma prácticamente idéntica en el manuscrito *Barb. 160* de la Biblioteca Apostolica Vaticana (s. XI, f. 120r):

8 No puedo extenderme aquí sobre este detallado comentario de ascendencia alejandrina. Me limito a remitir a Beccaria (1961), Fischer (2002).

Antidotum diamachir. Facit disintericis, lientericis, ciliacis, tenesmosis. Facit ad omnes interaneos dolores et ad omnes distemperantias corporis que per aliquos humores in fluxum cadunt et ad conationes (*s. l.* id est pondus), et ad eos qui cum rasura sanguinem eiciunt, in tertia potione sanantur⁹.

Después de enumerar las afecciones para las que surte efecto el antídoto, el texto formula una suerte de explicación generalista referida a las enfermedades intestinales, en las que *conationes* debe, probablemente, relacionarse con *tenesmosis*, y no deja de ser llamativo que los dos códices que transmiten de forma similar este texto, introduzcan una glosa supralineal en la que a *conationes* se le atribuye como equivalente *pondus*, precisamente lo mismo que encontramos ya en el texto de Teodoro Prisciano anteriormente citado.

2.3. *Conatus*

El análisis anterior nos permite seguir un proceso en el que el término *conatio*, normalmente en plural como traducción de *προθυμία* en cuanto síntoma de la enfermedad, tiende a consolidarse como sinónimo de la denominación habitual mediante el calco griego *tenesmus*. La utilización de una formación en *-tio* no resulta sorprendente, por cuanto que en los textos médicos de la Antigüedad tardía este sufijo es largamente preferido al cercano *-tus* (Langslow 2000: 279-293). Sin embargo, al lado del plural *conationes*, contamos con algunos testimonios de la forma *conatus*. El primero se lo debemos a un glosario transmitido por el códice de la Biblioteca Apostolica Vaticana, *Reg. lat. 1260*, f. 178r: «*Tenismos conato, id est, tumor cum tenesione*» (Goetz 1892: 606.21)¹⁰. Una serie de definiciones de distintas enfermedades, transmitidas bajo el título de *Oxiapate* (ὄξεια πάθη), se conserva en dos manuscritos, uno de Glasgow, Hunterian Museum, 96 (T. 4. 13) (s. VIII-IX), f. 49v-51v, publicado por Sigerist (1921), y otro de Copenhague, Det Kongelige Bibliotek, GKS 1653 (s. XI), f. 74r-75r, editado por Laux (1930). El texto de estos dos manuscritos es más o

9 Dos versiones de este antídoto fueron publicadas por Sigerist (1923: 20; 35-36) a partir de los manuscritos London, British Library, *Harley 5792* (s. VIII) y Bamberg, Staatliche Bibliothek, *med. L. III. 6* (s. IX-X). Varios otros códices transmiten redacciones algo distintas de las de estos dos. Debo estos datos a la generosidad de Arsenio Ferraces Rodríguez.

10 Este manuscrito procede probablemente de Fleury-sur-Loire. Beccaria (1956: 322-323) propone como data de copia el final del s. IX, pero Moster (1989: 280, nº 1486) lo sitúa entre los siglos X y XI. Merece señalarse que el mismo glosario ofrece también, en una entrada distinta, el término *stalem* (sc. *extalem*) como sinónimo de *tenismon* (Goetz 1892: 606.26).

menos análogo, pero otra versión, discrepante en cuanto a las enfermedades incluidas, viene transmitida por otros tres códices: Paris, BnF, *latin 11218* (s. IX in.), f. 52r-55v; St. Gallen, Stiftsbibliothek, 759 (s. IX, 1ª mitad), p. 9-11; Paris, BnF, *latin 11219* (s. IX m.), f. 22vb-24vb. Esta segunda rama de la tradición incluye en la serie el tenesmo con la redacción siguiente:

Tenismus est quod latine conato appellamus. Tumor est ani cum tensione et pruni uoluntate; ad digestionem prouocant cum omni delectacionem.

Conviene señalar que la fijación del texto presenta algunas dificultades. *Ani* es la lectura del códice *latin 11218* de la BnF de París, pero los otros dos transmiten *uni*, lo que podría sugerir que la forma originaria haya sido *una*. *Pruni*¹¹ es la lectura del códice de St. Gallen, mientras que el parisino 11218 ofrece *prunae* y el otro de París *perani*, suprimido por un corrector. En lo referente a *conato*, la voz que nos interesa particularmente, el parisino 11218 lee *conate*, que no representa una variante significativa.

Si damos por bueno el uso del término *conatus* como glosa latina de *τεινεσμός*, nos queda encontrar una explicación de su presencia frente al mejor testimoniado *conationes*. La solución aparentemente más fácil pasaría por suponer que detrás de estos testimonios de *conato* se esconde una variante deturpada de *conatio*. Sin embargo, este proceso de deformación se explicaría mal, y no solo por la uniformidad de los manuscritos, sino también por la mayor frecuencia de uso de las formaciones en *-tio* en los textos médicos tardíos, que invita a suponer una mejor familiaridad lingüística con el término *conatio*. Por lo demás, me parece poco verosímil atribuir a la alternancia *conatio* / *conatus* matices semánticos del tipo de los aducidos por Langslow (2000: 289-291).

Una propuesta más audaz consistiría en relacionar la presencia de la forma *conato* en estas definiciones, cercanas en su organización a las glosas, con la aparición en textos griegos tardíos del término *βιασμός*, tal como quedó señalado anteriormente. El llamado por Goetz *Glossarium Leidense*, transmitido por el manuscrito de Leiden, *Voss. Lat. F. 26*, copiado en Amiens en el primer tercio del s. IX (Bischoff 2004: 50, nº 2188), atestigua diversas formas del verbo *βιάζω* glosadas con las correspondientes formas del verbo *conor* (Goetz 1892: 401.39-45). Ciertamente, que el glosario no

11 Con muchas dudas, interpreto que *pruni* (sc. *pruni*) corresponde al genitivo neutro sustantivado del adjetivo *pronus*, con lo que vendría a significar «inclinación hacia delante»; Cf. *TLL* X.2, 1934.

testimonie directamente la equivalencia *conatus* / βιασμός autoriza a pensar que también *conatio* podría relacionarse en el mismo verbo griego. Sin embargo, la relación bien testimoniada entre *conationes* y προθυμίαι, por un lado, y la falta de una explicación más adecuada para la sustitución de *conatio* por *conatus*, llevan a pensar que la aparición de este último término procede de alguna fuente distinta, vinculada a los glosarios bilingües, con los que el Leidense y las definiciones de las *Oxiapate* podrían relacionarse¹².

3. A modo de síntesis

Dado el carácter analítico de esta contribución, no es del caso formular conclusiones, sino más bien de resumir lo esencial de la propuesta. En el marco general de la presencia masiva de términos griegos para la denominación de conceptos patológicos, los textos médicos latinos atestiguan de manera generalizada el calco *tenesmus* con distintas variantes gráficas. Llamativamente, a partir de la traducción de un síntoma de esta enfermedad por *conatio*, este término, normalmente en plural en consonancia con el griego, aparece en algunos textos como sinónimo de la enfermedad misma, al menos a partir de Teodoro Prisciano, aunque es más normal en textos algo más tardíos, como el comentario a los *Aforismos* hipocráticos (Lat A) y algunos antidotarios. Finalmente, un glosario y un texto de definiciones médicas breves, probablemente de los siglos VII-VIII, testimonian el uso de *conatus* como denominación latina del tenesmo, tal vez en relación con alguna latinización del verbo griego βιάζω y con la presencia en textos griegos tardíos del sustantivo βιασμός como sinónimo de τεινεσμός.

Bibliografía

Beccaria, A. (1956), *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X e XI)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

12 Un *Liber medicinalis* apócrifo, atribuido a Demócrito, que debe de ser una compilación basada fundamentalmente en la *Synopsis* de Oribasio, a partir de otra traducción de un original griego perdido llevada a cabo en los siglos V-VI, atestigua en su capítulo XXVIII el plural *conamina* (Heeg 1913: 54.132). Esta lectura viene del código Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, *Reichenau 120* (s. X), f. 190v, pero otros manuscritos ofrecen lecturas algo menos claras. La explicación del uso de *conamen*, término fundamentalmente poético según los datos del ThLL IV, 1, requiere más información sobre el conjunto del *Liber* del Pseudo-Demócrito.

- Beccaria, A. (1961), «Sulle tracce di un antico canone latino di Ippocrate e di Galeno. II. Gli *Aforismi* di Ippocrate nella versione e nei commenti del primo medioevo», *Italia Medioevale e Umanistica* 4, pp. 1–75.
- Bischoff, B. (2004), *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigothischen), Teil II: Laon – Paderborn*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Cull, J. - Dutton, B. (1991), *Bernardo Gordonio. Lilio de medicina. Edición crítica de la versión española. Sevilla, 1495*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Delatte, A. (1939), *Anecdota Atheniensia et alia II. Textes relatifs à l'histoire des sciences*, Liège-Faculté de Philosophie et Lettres-Paris: Librairie Droz
- Ermerins, F. Z. (1840), *Anecdota medica Graeca*, Lyon: S. & J. Luchtmans.
- Fischer, K.-D. (1998), «Beiträge zu den pseudosoranischen *Quaestiones medicinales*», in K.-D. Fischer - D. Nickel - P. Potter (eds.), *Text and Tradition. Studies in Ancient Medicine and its Transmission presented to Jutta Kollesch*, London-Boston-Köln: Brill, pp. 1-54.
- Fischer, K.-D. (2002): «'Zu des Hippokrates reich gedeckter Tafel sind alle eingeladen'. Bemerkungen zu den beiden vorsalernitanischen lateinischen Aphorismenkommentaren», in W. Geerlings - Ch. Schulze (eds.), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung*. Leiden-Boston-Köln: Brill, pp. 275-313.
- Garofalo, I. (1988), *Erasistrati fragmenta*, Pisa: Giardini editori e stampatori.
- Goetz, G. (1892), *Corpus Glossariorum Latinorum III*, Leipzig: in aedibus B. G. Teubneri (CGL III).
- Gómez Costoya, M. C. (2015), *Estudio y edición crítica de la traducción latina del libro VII de la 'Synopsis' de Oribasio*, Tesis de Doctorado [inédita], Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Goos, E. W. (1989), *Oribasius Latinus. Ad Eunapium Eporiste liber primus, Editie van de beide overleveringen van het eerste boek van de Euporista met commentaar*, Tesis, Utrecht: Rijksuniversiteit.
- Granjel, M. - Herrera, M. T. - Vázquez de Benito, C. (1998), *Francisco López de Villalobos. Sumario de la medicina (1498)*, Salamanca: Consejo Social Universidad de Salamanca - Real Academia de Medicina de Salamanca.
- Heiberg, I. L. (1921), *Paulus Aegineta*, Berlín: in aedibus Academiae Scientiarum (CMG IX 1).
- Heeg, J. (1913), *Pseudodemokritische Studien*, Berlin: Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe 4.
- Hude, C. (1958), *Aretaeus*, Berlín: in aedibus Academiae Scientiarum (CMG II).
- Ieraci Bio, A. M. (1996), *Paolo di Nicea. Manuale medico*, Napoli: Bibliopolis.
- Langslow, D. R. (2000), *Medical Latin in the Roman Empire*, Oxford: Oxford University Press.
- Langslow, D. R. (2006), *The Latin Alexander Trallianus. The text and transmission of a late Latin medical book*, London: The Society for Promotion of Roman Studies (Journal of Roman Studies Monograph NO. 10).
- Laux, R. (1930), «*Ars medicinae*. Ein frühmittelalterliches Kompendium der Medizin», *Kyklos* 3, pp. 417-434.

- López Figueroa, L. (2011), *Estudio y edición crítica de la compilación médica latina denominada Tereoperica*, Tesis de Doctorado [inédita], Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Manzanero Cano, F. (1996), *Liber Esculapii (Anonymus Liber chroniorum). Edición crítica y estudio*, Madrid: tesis, Universidad Complutense.
- Messina, F. (2004), *La redazione Aa della traduzione latina della Synopsis ad Eustathium di Oribasio (libro primo). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Tesi di laurea, Catania: Università degli Studi.
- Messina, F. (2007), «Le traduzioni latine di Oribasio: relazioni tra la redazione Aa e la redazione La», *Sileno*, 33/1-2, pp. 95-138.
- Molinier, A. (1876), *Oeuvres d'Oribase*, vol. VI, Paris: L'Imprimerie Nationale.
- Mørland, H. (1932), *Die lateinischen Oribasiusübersetzungen*, Oslo: A. W. Brogger (Symbolae Osloenses Fasc. Supplet. V).
- Mørland, H. (1940), *Oribasius latinus*, Oslo: A. W. Brogger (Symbolae Osloenses Fasc. Supplet. X).
- Moster, M. (1989), *The library of Fleury. A provisional list of manuscripts*, Hilversum: Verloren Publishers.
- Puschmann, Th. (1886), *Nachträge zu Alexander Trallianus. Fragmente aus Philumenus und Philagrius*, Berlin: Verlag von S. Calvary & Co.
- Raeder, J. (1933), *Oribasii Collectionum medicarum reliquiae, libri XLIX-L, libri incerti, eclogae medicamentorum*, Leipzig-Berlin: in aedibus B. G. Teubneri (CMG VI 2, 2).
- Raeder, J. (1926), *Synopsis ad Eustathium*, Leipzig-Berlin: in aedibus B. G. Teubneri (CMG VI 3).
- Sigerist, H. E. (1921), «Die lectiones Heliodori», *Archiv für Geschichte der Medizin*, 13, pp. 145-156.
- Sigerist, H. E. (1923), *Studien und Texte zur frühmittelalterlichen Rezeptliteratur*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Vázquez Buján, M. E. (1984), «Problemas generales de las antiguas traducciones médicas latinas», *Studi Medievali*, 3ª serie, 25, pp. 641-680.
- Vázquez Buján, M. E. (2012), «Más reflexiones sobre el Oribasio latino», in A. M. Urso (ed.), *Il bilinguismo medico fra Tardoantico e Medioevo*. Atti del convegno internazionale di Messina. 14-15 Ottobre 2010, Messina: EDAS (Lessico e Cultura 8), pp. 67-85.
- Vázquez Buján, M. E. (2015), «*Ydropem insanabilem*. Una denominación tardolatina de la diabetes», in J. Ángel y Espinós - J. M. Floristán Imízcoz - F. García Romero - M. López Salvá (eds.), *Υγίεια και γέλος. Homenaje a Ignacio Rodríguez Alfageme*, Zaragoza: Libros Pórtico, pp. 795-807.

Aguardar/guardar. Otro problema de reconstrucción lingüística en el Poema de Fernán González*

ALEXANDRE VEIGA

Universidade de Santiago de Compostela. Campus de Lugo

1. Cuando algo más de hace tres lustros (cfr. Veiga 2000) procedíamos a la revisión crítica de tres estrofas del *Poema de Fernán González* (PFG) en las que, frente a lo registrado en el único manuscrito que nos las ha transmitido y a la opinión de los editores, defendimos que las formas de segunda persona de singular (tratamiento de *tú*) que emplea el personaje que habla (Nuño Laíno) para con su señor (el protagonista de la obra) debieron ser de segunda de plural (tratamiento de *vos*) en los versos originales, topamos con, entre otros problemas de reconstrucción textual, el exceso de una sílaba en el primer hemistiquio del verso 344d/350d¹, que así se nos aparece en el susodicho manuscrito (f. 163r²):

querrya te aguardar commo a alma mia.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto *Estudio morfosintáctico y pragmático comparativo del castellano prealfonsí, alfonsí y post-alfonsí*, Universidad de Santiago de Compostela, 2014-2016, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. FFI2013-46860-P).

1 Aquí y en adelante, las dobles numeraciones de versos, cuando aparezcan, corresponden, en este orden, a las ediciones de Marden (1904) y Menéndez Pidal (1951), coincidentes en el cómputo de estrofas exclusivamente hasta el verso 137b. Donde resulte oportuno explicitaremos divergentes numeraciones estróficas propuestas por otros editores.

2 La edición facsímil publicada en 1989 por el Excmo. Ayuntamiento de Burgos (Hernández Alonso 1989) aprovecha, como nosotros aquí, la numeración correlativa de los folios del código (el b-IV-4 de la biblioteca de San Lorenzo del Escorial) que tras su encuadernación fue introducida en la parte superior derecha de cada *rectus* y hubo de ser corregida modernamente a partir del folio 179 (cfr. Ruiz Asencio 1989: 92-3).

Nuestra hipótesis era —y es— que la forma original del verso pudo ser **querría vos guardar como a alma mía* (cfr. Veiga 2000: §§ 7.3-4), lo que supone la defensa de que en la transmisión de dicho verso se produjeron dos alteraciones, ambas antes de la cesura: el ya mencionado cambio de tratamiento y la sustitución de un primitivo **guardar* por la forma prefijada *aguardar*, que fue, en suma, si estamos en lo cierto, y considerando impropio el recurso a la sinalefa en el metro de clerecía (cfr., p. ej., Muro 1989: §§ 1.1.4.2, 1.5.2.2.2, López Guil 2001: 27-9), lo que provocó el visible exceso silábico.

Esta última deformación textual vendría a resultar similar a la que se produjo en el segundo hemistiquio de otro verso del que hubimos de ocuparnos en más de una ocasión estudiando diferentes problemas gramaticales en el mismo texto, ya a propósito de la forma verbal en *-ra* (cfr. Veiga 1999b: § 6.7), ya en lo relativo a la conjugación del verbo *tornar* (cfr. Veiga 2005: § 7.4, 2013: § 3.2); nos referimos al muy deformado verso 136d, a cuyos dos hemistiquios sobra en el manuscrito alguna sílaba,

sy esas oras se tornaran fueran byen aventurados (f. 147r),

cuya reconstrucción, a nuestro modo de ver, debe conducir a una lectura como:

*si essora tornassen, fueran bien venturados.

Admitimos, pues, con Marden (1904: 20) y los restantes editores críticos, que el exceso de una sílaba en el segundo reclama la defensa como original de un participio *venturados* en lugar del *aventurados* que se lee en la copia conservada. La misma relectura defendió ya el editor norteamericano para idéntica forma de participio en plural en el caso de los versos 16d³ y 266b/271b, como para el correspondiente singular (*a*)*venturado* en el 595a/607a⁴ y para el derivado parasintético *des(a)venturados* en el 751d/767d (cfr. *infra* § 4), siempre en versos cuyas relecturas en este sentido

3 La rima asonante de este verso, tras otros tres que exhiben consonancia en *-anos*, nos hace dudar, en cualquier caso, de la autenticidad del participio (*a*)*venturados* en este lugar concreto (cfr. Veiga 1999a: § 5.1).

4 Conservó, en cambio, *aventurado* en un hemistiquio anormalmente largo (v. 721b/737b) que Pidal y los editores posteriores reducirían a la medida correcta postulando, entre otras cosas, *venturado* en la posible forma original del verso. Cfr. Menéndez Pidal (1951: 148), Polidori (1962: 478), Victorio (1981: 174 [v. 729b]), Lihani (1991: 105 [v. 732b]), Martínez (1991: 165 [v. 727b]), Muro (1994: 278 [v. 735b]), López Guil (2001: 358 [v. 706b, *benturado*]), Hernando Pérez (2001: 375 [v. 730b]) y Such - Rabone (2015: 286 [v. 729b]).

vienen propiciadas por la métrica y fueron, en general, respetadas por los editores posteriores⁵.

La revisión de las diferentes soluciones que han sido propuestas para el antedicho verso 344d/350d revela, en cambio, una falta de unanimidad de pareceres en lo que se refiere al mencionado exceso silábico de su primer hemistiquio y, en la serie de ediciones críticas de que podemos disponer, alternan las aceptaciones del infinitivo con *a-*, tal como figura en el manuscrito, con las defensas de un original *guardar*, con las que nos hemos mostrado de acuerdo.

Marden, para comenzar, mantuvo inalterada en su edición la forma atestiguada de todo el verso, cuyas palabras transcribió como⁶

Querrya te aguardar commo a alma mia

(1904: 50), despreocupándose en este lugar concreto, pues, del problema de la sinalefa y con independencia del hecho de que la *Primera Crónica General* de Alfonso el Sabio (*PCG*), que incluye una prosificación del poema en que el propio Marden y otros editores tanto se apoyaron para justificar diversas lecturas, ofrece precisamente en este lugar la forma no prefijada *guardar*⁷. Este testimonio de la *PCG* se reflejaría, contrariamente, en la edición de Menéndez Pidal (1951), quien reescribió

Querria te guardar commo a/ alma mia

(1951: 86, cursiva suya), introduciendo, por otra parte, un artículo determinado ante una construcción con posesivo en el segundo hemistiquio, lectura en que fue seguido por Polidori (1962: 276), Victorio (1981: 111 [v. 347d]), Lihani (1991: 51) y Hernando Pérez (2001: 260 [v. 346d]), pero no por otros editores críticos⁸.

5 Excepcionalmente Victorio (1981: 154 [v. 601a]) mantuvo *aventurado* en el v. 595a/607a, exigiendo la admisión de una sinalefa al leer su segundo hemistiquio como «que fuese aventurado». La lectura «que yo fuese venturado» que hallamos en Lihani (1991: 87 [v. 604a]) ofrece un indiscutible exceso silábico.

6 Omitiremos, en general, en nuestras citas del verso según las distintas ediciones los signos de puntuación añadidos por los editores, incluidas las comillas de cierre al final, pues este es el último verso de una alocución en estilo directo que abarca un total de siete estrofas (338-344/344-350).

7 «[...] mas porque vos querriemos guardar assi como a nuestras almas et a nuestros cuerpos» (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 86). «[...] mas por que uos queremos guardar assi como nuestras almas» (vers. «vulgar», ed. Muro 1989: 81).

8 Ante la ausencia del artículo en la prosificación de la *PCG* (cfr. *supra* n. 7), en nuestro trabajo anterior (cfr. Veiga 2000: § 7.3, n. 31) declaramos optar cautelosamente por no alterar en este punto lo

2. La reconstrucción pidaliana *aguardar* > *guardar* sería respetada por, en concreto, Polidori (1962: 276, cfr. 277, nota), Victorio (1981: 111 [v. 347d]), Hernando Pérez (2001: 260 [v. 346d]), López Guil (2001: 252 [v. 341d]) y Such - Rabone (2015: 192 [v. 347d]), aunque no por Lihani (1991: 51), Martínez (1991: 111 [v. 348d]) ni Muro (1994: 165).

Miguel Ángel Muro (*ibid.*), en concreto, reconstruyó el verso como

querría t(e) aguardar como a alma mía

y apoyó expresamente su preferencia por la lectura *aguardar* en que «esta forma prefijada se da con mayor frecuencia que la simple» (*ibid.*, nota), añadiendo referencias a otros ocho versos en que dicho infinitivo ofrece el comienzo prefijal *a-* (vv. 142d/143d, 212c/213c, 263b/268b, 376b/382b, 430c/436c, 605c/617c, 663b/675b y 715b/731b) frente a solamente dos (vv. 113b, 525b/535b) en que, como antes Marden (1904: 16, 77) y otros editores (cfr. *infra* § 3), admitió releer *guardar* (cfr. también Muro 1989: § 3.1.1.2.2), por lo que la mencionada «mayor frecuencia» se refiere en rigor a la propia reconstrucción crítica elaborada por este estudioso.

De acuerdo con el cómputo y lecturas críticas de Muro, e incluyendo el verso de cuyo comentario hemos partido (v. 344d/350d), la proporción de la variante *aguardar* frente al verbo en su forma primitiva sería de 9 a 2; pero los citados datos numéricos resultan errados al haber rastreado de hecho el citado editor exclusivamente las apariciones en el manuscrito de *aguardar*, que son once en total, y haber excluido de sus cuentas otros ocho casos en que el mismo verbo aparece en el texto como *guardar*, en concreto, en los vv. 39c, 115b, 121b, 212a/213a, 213a/214a, 391d/397d, 410d/416d y 646b/658b, lo que supone que la proporción real de *aguardar* / *guardar* en la copia escurialense es de 11 a 8.

atestiguado en el manuscrito, tal como, por su parte, ya hicieron Marden (1904: 50), Correa Calderón (1946: 121), Zamora Vicente (1946: 103), Martínez (1991: 111 [v. 348d]), Muro (1994: 165), López Guil (2001: 252 [v. 341d]) y Such - Rabone (2015: 192 v. 347d]). Señalemos ahora que tampoco aparece el artículo en la posterior prosificación (siglo xv) del PFG en el *Memorial de historias* editado por Mercedes Vaquero («[...] mas solo por guardar tu persona como my alma», ed. Vaquero 2008: 102), texto que partió de una versión del poema muy próxima a la que ha llegado a nuestras manos (cfr. Veiga 2015: § 1), de la que pudo copiar el tratamiento de *tú* que consideramos espurio en este pasaje (cfr. *supra* texto y Veiga 2000: § 7.3, 2002: § 8). Notamos de paso la presencia de la forma *guardar* en este nuevo testimonio, no solo coincidente con la verificada en la PCG (otra de las fuentes de esta segunda prosificación), sino con el uso propio del castellano en cualquier época – *guardar* (< germ. WARDŌN) se documenta desde los orígenes de la lengua, cfr. DCECH, s. v. *guardar* –, por lo que en este punto concreto lo atestiguado en el *Memorial* no podría por sí solo admitirse como evidencia del término originalmente empleado en el PFG.

3. La necesaria corrección en el cómputo, que, ya de entrada, relativiza en no pequeña medida la supremacía de la variante con *a-* en el texto conservado del *POEMA*, se une, como anticipábamos en nota en nuestro citado trabajo (cfr. Veiga 2000: § 7.3, n. 30), al hecho de que de los once ejemplos de *aguardar* que el manuscrito registra varios parezcan exigir, o al menos admitan, su reconstrucción crítica eliminando la primera sílaba. Procederemos ahora a revisar los diez restantes, que seguidamente reproducimos en transcripción paleográfica indicando el folio y cara en que cada uno de ellos se registra en el manuscrito:

pero cristianos somos e la tu ley aguardamos (113b, f. 145r)
de gentes castellanias era byen aguardado (142d/143d, f. 147v)
 por esto *aguardar* las muertes olvidaron (212c/213c, f. 153v)
 todos *quanto* podían asu *senor aguardavan* (263b/268b, f. 157r)
 mandoles *que* veniesem asu *senor aguardar* (376b/382b, f. 165v)
*aguardar vos querya*⁹ atodo mi poder (430c/436c, f. 169v)
 como a *angel* de dios todos ael *aguardavan* (525b/535b, f. 176r)
de gentes de navara era byen aguardado (605c/617c, f. 182r)
 como asu *senor* ansy la *aguardaron* (663b/675b, f. 185v)
salieron conel conde queryen lo *aguardar* (715b/731b, f. 188r).

3.1. Comenzando nuestra revisión por los antes mencionados versos 113b y 525b/535b (cfr. *supra* § 2), ya Marden (1904) había procedido, por razones métricas, a dicho acortamiento silábico, que señalaba mediante la colocación entre paréntesis de lo críticamente eliminado, defendiendo para sus segundos hemistiquios estas lecturas:

[...] e la tu ley (a)guardamos (113b, ed. Marden 1904: 16)
 [...] todos a el (a)guardavan (525b/535b, ed. Marden 1904: 77).

Todos los editores posteriores¹⁰ han admitido en estos dos versos la eliminación de *a-*, que restituye el debido heptasilabismo a ambos hemistiquios, siendo estos dos los únicos casos en que, recordemos, Muro (1994) aceptó dicha eliminación.

9 Convenimos con Marden (1904: 63, n. 8) en que la lectura más probable es con una sola *r*, al lado de la cual otro trazo vertical parece prolongación del signo de abreviatura que arranca de la *q* inicial. Tanto Menéndez Pidal (1951: 99) como Polidori (1962: 320), Geary (1987: 41) y Ruiz Asencio (Ruiz Asencio - Hernández Alonso 1989: 198 [v. 432b]) han interpretado que el manuscrito dice *querrya*.

10 Cfr. Correa Calderón (1946: 68, 163), Zamora Vicente (1946: 34, 154), Menéndez Pidal (1951: 48, 114), Polidori (1962: 156, 370), Victorio (1981: 68, 141 [v. 531b]), Lihani (1991: 18, 76), Martínez (1991: 77, 136 [v. 532b]), Muro (1994: 91, 220), Hernando Pérez (2001: 180, 319 [v. 531b]), López Guil (2001: 178, 302 [v. 520b]) y Such - Rabone (2015: 134, 236 [v. 532b]).

3.2. No aplicó la misma solución al verso 263b/268b, en que la variante con *a*- figura en el manuscrito (cfr. *supra* § 3) en un hemistiquio al que también sobra exactamente una sílaba. En este caso concreto Marden había optado por regularizar el metro mediante la supresión de una preposición *a* ante objeto directo “de persona”¹¹,

[...] (a) su sen[n]or aguardavan (263b/268b, ed. Marden 1904: 38),

y este modelo de lectura sería repetido por la mayoría de los editores posteriores¹², mayoría de la que hay que excluir a Victorio (1981: 98 [v. 266b]), a quien siguieron Lihani (1991: 40) y Hernando Pérez (2001: 232 [v. 266b]) en la lectura «a su señor guardavan», que estimamos la verdaderamente defendible. El señalado proceder de Marden y otros estudiosos nos sitúa, en confrontación con el recurso por todos compartido en el caso de los versos antes revisados (cfr. *supra* § 3.1), ante un caso de disparidad de soluciones para un mismo problema básico, que nos lleva a preguntarnos por qué la conjetura de una forma original sin *a*- en los vv. 113b y 525b/535b no supuso por parte de tantos editores la, en coherencia, similar suposición para el 263b/268b. Pero no es la primera vez que tenemos que señalar divergencias en el tratamiento de unos mismos elementos lingüísticos¹³ en una labor de reconstrucción crítica en la que en tantas ocasiones parece que, una vez conseguidas para un verso la medida y la rima correctas, otros problemas no han llegado a plantearse.

3.3. La misma solución aplicó Marden en el caso del verso 376b/382b, que, como el anteriormente revisado, ofrece en el manuscrito (cfr. *supra* § 3) el exceso de exactamente una sílaba en su segundo hemistiquio, que reconstruyó como sigue:

[...] (a) su señor aguardar (376b/382b, ed. Marden 1904: 55).

En este caso concreto el infinitivo aparece introducido por la preposición *a* situada al comienzo del hemistiquio (regida por la forma verbal *veniessen* al final del

11 Supresión que la métrica parece aconsejar en determinados versos (cfr. Muro 1989 § 3.1.2.7).

12 Cfr. Correa Calderón (1946: 102), Zamora Vicente (1946: 79), Menéndez Pidal (1951: 73), Polidori (1962: 234), Martínez (1991: 100 [v. 267b]), Muro (1994: 139), López Guil (2001: 228 [v. 260b]) y Such - Rabone (2015: 170 [v. 266b]).

13 Por ejemplo, en lo que se refiere al exceso silábico motivado por la adición de una forma pronominal *se* a la primitiva conjugación del verbo *tornar* en una serie de versos del *PGF* ya hubimos de mencionar que, desde Marden (1904) y pasando por Menéndez Pidal (1951), los editores críticos llegaron a aplicar hasta tres soluciones distintas en busca de la regularidad métrica (cfr. Veiga 2005: § 7.5, 2013: § 3.2).

anterior) que Marden eliminó y de entre los editores siguientes únicamente Victorio (1981: 116 [v. 379b]), Hernando Pérez (2001: 271 [v. 379b]) y Such - Rabone (2015: 200 [v. 379b]) mantuvieron en el mismo lugar en sus lecturas, reconstruyendo la forma verbal como *guardar* para regularizar la medida. Por su parte, Correa Calderón (1946: 128) y López Guil (2001: 262 [v. 373b]) reinterpretaron el hemistiquio en la forma «su señor a guardar», mientras que las restantes ediciones reproducen el en este caso especialmente discutible proceder del hispanista norteamericano¹⁴.

Cabría, por supuesto, plantear si lo que realmente se lee en el manuscrito no es «[...] a su sennor aguardar» sino «[...] a su sennor a guardar», como de hecho, y a diferencia de Geary (1987: 36), ha defendido Ruiz Asencio en su transcripción paleográfica (Ruiz Asencio - Hernández Alonso 1989: 188 [v. 378b]), en la que presenta, pues, dos preposiciones: una que precede al infinitivo y otra que introduce un complemento directo “de persona”. De todos modos, la admisión de esta arriesgada interpretación proporcionaría nuevo apoyo a nuestra convicción de que en la forma original del poema debió leerse *guardar* también al final de este verso.

3.4. En tres casos el resultado prosístico del poema en la *PCG* ofrece precisamente, al menos en una de sus versiones, la lectura *guardar*. Uno de ellos es el del ya comentado verso 344d/350d (cfr. *supra* § 1). En los otros dos, vv. 212c/213c y 605c/617c (cfr. *supra* § 3), así respectivamente prosificados en la crónica alfonsí,

Et por guardarla muy bien, olvidaron sus muertes (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 64, pero vers. «vulg.» «[...]e por guardarla muy bien [...]», ed. Muro 1989: 78¹⁵)

Era muy bien guardado de todos los navarros (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 129; «[...] era muy bien guardado [...], vers. «vulg.», ed. Muro 1989: 87),

dicho texto recoge en su vecindad monosílabos que con toda probabilidad proceden del *Poema* primitivo —de no ser así, habría que suponer al prosista “adornando”

14 Cfr. Zamora Vicente (1946: 114), Menéndez Pidal (1951: 91), Polidori (1962: 292), Lihani (1991: 55), Martínez (1991: 115 [v. 380b]) y Muro (1994: 176).

15 El manuscrito de esta versión de la *PCG* editado por Muro (Bibl. San Lorenzo del Escorial, ms. Y-II-11) ofrece en este pasaje tres apariciones consecutivas de la variante con *a-*, incluso en dos casos —las prosificaciones de los vv. 213a/214a (cfr. *infra* texto) y 214b/215b (cfr. *infra* n. 17)— en que la copia del poema recoge la forma no prefijada. La presencia de la señalada variante con *a-* no parece, por tanto, admisible en estos lugares concretos como procedente de una forma idéntica en el poema original.

lingüísticamente un original en verso— y que proporcionan la medida correcta de los hemistiquios sin necesidad de admitir *a-* en el verbo, permitiéndonos defender como verosímiles las siguientes relecturas críticas:

por esto bien guardar las muertes olvidaron (212c/213c)
de gentes de Navarra era muy bien guardado (605c/617c).

El primero de ambos versos, además, figura en una estrofa al final de cuya primera línea se lee el mismo verbo en su variante sin *a-*:

Nuestros antecesores lealtat syempre guardaron (212a/213a, f. 153v)

—variante que la *PCG* atestigua para el mismo verbo en el correspondiente lugar¹⁶— como igualmente se lee «guardaron» al comienzo de la estrofa siguiente (v. 213a/214a, f. 153v)—aquí la *PCG* utiliza la forma pronominal *guardarse* (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 64) y el *Memorial* prosificó en gerundio *guardando* (ed. Vaquero 2008: 97)— y «guardar» en el segundo de la subsiguiente (214b/215b, *ibid.*)¹⁷, lo que nos permite verificar el mismo verbo en su forma no prefijada como de uso normal en este pasaje del *PFG*.

En lo que respecta al verso 605c/617c, añadamos que el *Memorial de historias*, si bien no recoge en este punto forma alguna del verbo (*a*)*guardar*, sí utilizó el correspondiente sustantivo *guarda* («[...] e puestas sobre'l muchas guardas», ed. Vaquero 2008: 109), en la única forma en que podría resultar, por otro lado, esperable¹⁸.

3.5. Otro verso, el 142d/143d, ofrece en su segundo hemistiquio la secuencia «era byen aguardado» (cfr. *supra* § 3), exactamente idéntica a la que en el mismo manuscrito presenta el arriba comentado verso 605c/617c. Para el 142d/143d no existen resultados prosísticos, lo que nos priva de posibles apoyos textuales. No obstante, cabe conjeturar la misma lectura «era muy bien guardado» que hemos defendido en el caso del antedicho 605c/617c (cfr. *supra* § 3.4) considerando una identidad expresiva en

16 «[...] siempre guardaron lealtad» (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 64, cfr. vers. «vulgar», ed. Muro 1989: 78)

17 En este caso la *PCG* prosificó «mejor aguardaron señores» (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 64, cfr. «meior aguardaron sennores», vers. «vulgar», ed. Muro 1989: 78) donde el manuscrito del *PFG* (f. 153v) ofrece un hemistiquio impecablemente heptasílabo: «mejor guardar sennores».

18 El *DCECH* (s.v. *guardar*) registra *guarda* desde 1129, considerándolo posible préstamo posterior a *guardar* < *WARDŌN (cfr. *supra* n. 8) o bien derivado postverbal romance. *Guardia* es de documentación más tardía (cfr. *DCECH*, *ibid.*).

uno y otro versos¹⁹ que en la transmisión del texto poético habría dado paralelamente lugar a la alteración en un mismo sentido del texto original. Por supuesto, el hecho de que dicha hipotética alteración no haya estropeado la medida heptasilábica del hemistiquio nos exige la mayor prudencia a la hora de suponer la deformación de los versos primitivos, pero la presencia de un *muy* ante «bien guardado» en el resultado prosístico del segundo de ambos (cfr. *ibid.*) constituye, insistamos en ello, evidencia de singular importancia desde el momento en que no es fácil suponer al redactor de una crónica preocupado por la ornamentación verbal —intensificación en este caso— sobre las palabras de un poema.

3.6. En el caso concreto del verso 715b/731b (cfr. *supra* § 3) la resolución del dilema depende inicialmente de que su segundo hemistiquio sea leído como «*querién* lo aguardar» o «*querían* lo guardar», pues las limitaciones métricas condicionan aquí la aceptabilidad la variante *aguardar* a que la forma de tercera persona de plural del pretérito imperfecto de indicativo del verbo *querer* resulte bisílaba. Ambas lecturas pueden considerarse posibles, en la lengua del poema, para dicha forma (cfr. Muro 1989: § 2.4.1.2), pero no es ocioso reparar en el detalle de que la *PCG* ofrece en este lugar la mucho menos “prosaica” forma irreal en *-ra*:

[...] ninguno de los cavalleros del rey, que quisieran yr con ell (vers. «regia», ed. Menéndez Pidal 1951: 147, cfr. vers. «vulgar», ed. Muro 1989: 90),

lo que nos lleva a sospechar que el prosista estuviese dando aquí cabida en el texto alfonsí a un rasgo lingüístico del poema primitivo —posibilidad que ningún editor crítico parece haber considerado²⁰— y que, en consecuencia, la forma original del verso 715b/731b pudiera haber sido

*salieron con el conde quisieran lo guardar.

19 Geary (1979: 155) menciona conjuntamente ambos versos y su coincidencia en el ms. mediante la expresión «era byen aguardado» al comienzo de su recopilación de fórmulas de descripción de personas en el *PFG*.

20 Marden (1904: 104) leyó *queryen*, solución aceptada por Zamora Vicente (1946: 215), Polidori (1962: 476), López Guil (2001: 356 [v. 700b]) – quien reproduce el pronombre átono como enclítico unido al verbo –y, con variación puramente ortográfica (*querien*), por Menéndez Pidal (1951: 147), Victorio (1981: 174 [v. 723b]) y, con tilde sobre la *e* (*querién*), Martínez (1991: 164 [v. 721b]), Muro (1994: 276 [v. 729b]) y Such - Rabone (2015: 284 [v. 723b]). La acentuación gráfica explícita en las ediciones de Correa Calderón (1946: 204) y Lihani (1991: 104 [v. 726b]), «querien lo aguardar», obligaría a aceptar una sinalefa, que Hernando Pérez (2001: 373 [v. 724b]), admitiendo también esta acentuación para la forma verbal, quiere resolver mediante la más que forzada relectura «querienl(o) aguardar».

El *Memorial* del siglo xv no apoya esta relectura, dado que ofrece, como el manuscrito del poema, una forma de pretérito imperfecto de indicativo («y los cavalleros de Leon queryan ir con el conde», ed. Vaquero 2008: 114); no obstante, no faltan evidencias de que el autor de esta más moderna prosificación partía de una versión del *PFG* muy próxima a la que nos ha transmitido la copia escurialense (cfr. *supra* n. 9), por lo que nada en firme se puede concluir aquí de las coincidencias entre uno y otro textos.

3.7. Del total de once apariciones (cfr. *supra* § 2) de alguna forma correspondiente a un verbo *aguardar* en el manuscrito del *PFG*, hemos revisado hasta el momento nueve, ante las que hallamos argumentos para considerar que en la composición poética original el verbo debió (o, en el peor de los casos, pudo) aparecer en su forma sin *a-*, la única que se haría común en castellano.

Las dos restantes documentaciones son las que corresponden a los versos 430c/436c y 663b/675b, en cada uno de los cuales la copia escurialense recogió el verbo en un hemistiquio a que no falta ni sobra alguna sílaba (cfr. *supra* § 3). Estas fueron las presentaciones de ambos en la edición de Marden:

Aguardar vos querya²¹ a todo mi poder (Marden 1904: 63)
Commo a su sennor assy la aguardaron (Marden 1904: 97).

La señalada regularidad silábica, unida al hecho de que ninguno de los hemistiquios que en estas líneas incluyen *aguardar* ofrezca en la copia escurialense otros motivos de sospecha en cuanto a una posible deformación, hizo que los editores²² concediesen validez a estas construcciones con *aguardar*. Como sea que cualquier

21 Otros editores leen aquí una forma de “condicional”: *querrya* (Menéndez Pidal 1951: 99), *querria* (Victorio 1981: 125 [v. 433c]), *querria* (Lihani 1991: 62, Martínez 1991: 123 [v. 434c]), Muro 1994: 192, Such - Rabone 2015: 212 [v. 433c]), *querrya* (López Guil 2001: 277 [v. 427c]). Curiosamente Polidori (1962: 320), pese a leer paleográficamente, como antes Menéndez Pidal, *querrya* (la propia interpretación paleográfica presenta alguna dificultad, cfr. *supra* n. 9), se apartó de esta lectura al ofrecer, como Marden, *querya* en su reconstrucción crítica del verso; y otra forma de “pretérito imperfecto” (*quería*) encontramos en la edición de Hernando Pérez (2001: 286 [v. 432c]). La aptitud de los “imperfectos” para la expresión de irrealidad especialmente con verbos modales ha sido destacada por Pérez (1997: § 5.3.5) en el caso concreto de las obras de Gonzalo de Berceo.

22 Cfr. Correa Calderón (1946: 140, 194), Zamora Vicente (1946: 128, 199), Menéndez Pidal (1951: 99, 139), Polidori (1962: 320, 446), Victorio (1989: 125 [v. 433c], 164 [v. 669b]), Lihani (1991: 62, 96 [v. 672b]), Martínez (1991: 123 [v. 434c], 157, [v. 670b]), Muro (1994: 192, 263 [673b]), Hernando Pérez (2001: 286 [v. 432c], 359 [v. 669b]), López Guil (2001: 277 [v. 427c], 346 [v. 658c]), Such - Rabone (2015: 212 [v. 433c], 272 [v. 670b]).

intento de reconstrucción textual eliminando la sílaba *a-* exigiría alguna solución *ad hoc* que nos abstendremos de conjeturar, la lectura *aguardar* parece en estos dos casos suficientemente aceptable.

Ante los elementos de juicio de que podemos disponer, hemos de admitir que el anónimo poeta, aun empleando normalmente el verbo en su forma no prefijal *guardar*, pudo no desechar en algún caso concreto el empleo de la variante *aguardar* como fácil recurso para obtener la medida heptasilábica de un hemistiquio.

A estas dos últimas documentaciones de *aguardar* tal vez haya de añadirse uno de los arriba enumerados testimonios de *guardar* en el manuscrito, en el verso 391d/397d, que así nos ha transmitido la copia escurialense:

sennor tu me guarda de yerro e de ocasyon (f. 166v).

La falta de una sílaba en el correspondiente hemistiquio (el primero) llevó a Marden (1904: 57) y a los editores posteriores – a excepción de Lihani (1991: 57) – a reconstruir en este caso la variante con *a*-²³. La *Crónica de 1344* (ed. Menéndez Pidal 1951: 160) ofrece «Señor [...] que me quieras guardar [...]». En cualquier caso, una reconstrucción del verso con la lectura *guarda* (p. ej., del tipo *«Señor, guárdame tú...», «Señor Dios, tú me guarda...») no puede descartarse como posibilidad.

4. Tras nuestra revisión de las apariciones de (*a*)*guardar* en el texto del *PCG*, hemos de concluir que la proporción de la forma *guardar* en los versos originales hubo de ser netamente superior a la de la variante con *a-*, variante que siempre es, por otro lado, tal; esto es, nunca nos hallamos ante apariciones de *aguardar* ‘esperar’, sino que todas corresponden al verbo que actualmente el castellano conoce bajo la forma no prefijada *guardar*.

El manuscrito escurialense atestigua una deformación textual en que en no pocas ocasiones una forma o derivado verbal fue distorsionado por la anteposición (en algún caso intercalación) de un elemento afijal *a*. Sin contar las ya estudiadas apariciones de (*a*)*guardar*, y sin que podamos permitirnos aquí la revisión en detalle de todos los posibles casos, mencionaremos que ya Marden (1904) corrigió métricamente una

23 Correa Calderón (1946: 131), Cfr. Zamora Vicente (1946: 119), Menéndez Pidal (1951: 93), Polidori (1962: 302), Victorio (1981: 119 [v. 394d]), Martínez (1991: 118 [v. 395d]), Muro (1994: 180), Hernando Pérez (2001: 275 [v. 393d]), López Guil (2001: 266 [v. 388d]), Such - Rabone (2015: 202 [v. 394d]).

serie de versos defendiendo la eliminación de dicho elemento, que, en general, colocó entre paréntesis en las correspondientes líneas de su edición crítica: ((a)venturados (16d, 136d, 266b/271b), (a)venturado (595a/607a), des(a)venturados (751d/767d), (a)vaxaron (23c), (a)segurado (46c), (a)seguradas (61c), (a)segurança (238c/240c), (a)segurados (334a/340a), (a)gradeçer (59b), (a)menazados (76b), (a)menazavan (396c/402c), (a)rrancados (85a), (a)rrancado (293c/299c, 429c/435c), (a)consejado (130b), (a)consejaron (266d/271d), des(a)guisado (207c/208c, 699a/712a), (a)guiso (216a/217a), (a)guisada (453d/459d), des(a)fyar (290d/296d, 292b/298b, 293b/299b, 294d/300d, 299d/305d), (a)mostremos (301c/307c), (a)cometamos (305a/311a), (a)cometen (305b/311b), (a)dormido (403a/409a), (a)yaga (445d/451d), (a)rrepietieron (482b/488b), (a)pareçer (638a/650a), (a)rrebata (640b/652b), (a)llegar (650c/662c), (a)llegado (731c/747c), (a)yrado (746d/762d)²⁴. Algunas de estas formas coexisten en el texto con las correspondientes sin *a-* y, en su mayoría, ilustran el hecho ya observado por Hernández Alonso (1989a: 86) de que en el *PFG* se registra «una serie de lexemas verbales simples que más tarde desembocarán en otros prefijados», aunque no fue este, claro está, el caso de *guardar*.

Bibliografía

- Correa Calderón, E. (1946), *La leyenda de Fernán González. (Ciclo poético del conde castellano)*. Selección, prólogo y notas de ---, Madrid: Aguilar.
- DCECH = Corominas, J. - J. A. Pascual (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III [G - MA], Madrid: Gredos (reimpr. 1992).
- Geary, J. S. (1979), *Formulaic Diction in the Poema de Fernán González and the Mocedades de Rodrigo, A Computer-Aided Analysis*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- Geary, J. S. (1987), *Historia del conde Fernán González*, a facsimil and paleographic edition with commentary and concordance by ---, Madison: The Spanish Seminary of Medieval Studies.
- Hernández Alonso, C. (1989a), «Introducción a la lengua del *Poema de Fernán González*», in Hernández Alonso (1989b: 79-90).
- Hernández Alonso, C. (coord.) (1989b), *Poema de Fernán González. Edición facsímil del manuscrito depositado en el Monasterio de El Escorial*, Burgos: Excmo. Ayuntamiento de Burgos.

24 Añadamos sus relecturas sin *(a)*: *juntadas* (71c, ms. «ayuntadas», f. 141v), *rrancados* (81b, ms. «arrencados», f. 143r), *desfuzados* (555b/565b, ms. «desafuciados», f. 178v), *juntados* (604d/616d, ms. «ayuntados», f. 181v). Muro (1989: § 3.1.1.2.2) inventaría estas y otras propuestas de supresión de *a*.

- Hernando Pérez, J. (2001), *Poema de Fernán González e Hispano Diego García*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Lihani, J. (1991), *Poema de Fernán González*. Edición, prólogo y notas de ---, East Lansing: Colleagues Press.
- López Guil, I. (2001), *Libro de Fernán González*. Edición de ---, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Marden, C. C. (1904), *Poema de Fernán González*. Texto crítico con introducción, notas y glosario por ---, Baltimore: The John Hopkins University Press (repr. facs. Ann Arbor, Michigan / London: University Microfilms International, 1980).
- Martínez, H. S. (1991), *Poema de Fernán González*. Edición de, Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1951), *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid: Espasa-Calpe (reimpr. en Menéndez Pidal, 1980).
- Menéndez Pidal, R. (1980), *Reliquias de la poesía épica española acompañadas de Epopeya y Romancero*, vol. I, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Editorial Gredos, 2ª ed.
- Muro, M. A. (1989), *Nuevos materiales filológicos para una edición del Poema de Fernán González*, Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- Muro, M. A. (1994), *Poema de Fernán González*. Edición crítica de ---, Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- Pérez, M. R. (1997), *El sistema verbal en Gonzalo de Berceo. Las formas de irrealidad*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Polidori, E. (1962), *Poema de Fernán González*. Traduzione, ricostruzione, commento, note, a cura di ---, Taranto: G. Semerano.
- Ruiz Asencio, J. M. (1989), «El manuscrito del Poema de Fernán González (Escorial b-IV-21): estudio codicológico y paleográfico», in Hernández Alonso (1989b) pp. 91-104.
- Ruiz Asencio, J. M. - C. Hernández Alonso (1989), «Poema de Fernán González. Transcripción y versión», in Hernández Alonso (1989b: 105-271).
- Such, P. - R. Rabone (2015), *The Poem of Fernán González (Poema de Fernán González). Edited and Translated with an Introduction by ---*, Oxford / Havertown, Pennsylvania: Oxbow Books.
- Vaquero, M. (2008), *El Poema de Fernán González en un Memorial de historias de fines de la Edad Media*, Ciudad Real: Oretania Ediciones.
- Veiga, A. (1999a), «A copia escurialense e a problemática transmisión textual do *Poema de Fernán González*», in R. Álvarez - D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. I, 1073-93.
- Veiga, A. (1999b), «¿Usos de *cantara* por *cantase* y condicionales en *si tuviera* en el *Poema de Fernán González*?», *Moenia* 5, 271-306.
- Veiga, A. (2002), «Revisión crítica de tres estrofas del *Poema de Fernán González*», in M. T. Echenique Elizondo - J. Sánchez Méndez (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. (Valencia, 31 de enero - 4 de febrero de 2000), Madrid: Gredos, 2002, vol. I, 1467-88.

- Veiga, A. (2004), «Formas gramaticales de tratamiento en el *Poema de Fernán González*», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* 27, pp. 107-126.
- Veiga, A. (2005), «La sintaxis diatética de *tornar* en el *Poema de Fernán González*», in M. Campos Souto (ed.), *Del Libro de Alexandre a la Gramática Castellana*. Lugo: Axac, 173-98.
- Veiga, A. (2013), «Recitador, copista, paleógrafo, editor. Sobre los problemas de reconstrucción crítica de un texto castellano medieval», in M. C. Fernández López - M. Suárez Fernández - A. Veiga (eds.), *Oh lux Iberiae. En torno a las letras en la España medieval*, Lugo: Axac, pp. 89-117.
- Veiga, A. (2015), «¿Un conde o dos? Un curioso problema en la transmisión textual del *Poema de Fernán González*», in M. Karadzhunkova (coord.), *В началото бе словото. Сборник б чест на проф. Мария Китова-Василева, д.н.*, Sofia: Nov Bulgarski Universitet, pp. 29-42.
- Victorio, J. (1990⁵), *Poema de Fernán González*. Edición de ---, Madrid: Cátedra.
- Zamora Vicente, A. (1954²), *Poema de Fernán González*. Edición, prólogo y notas de ---, Madrid: Espasa-Calpe.

El lugar, hoy, de la Literatura Comparada

DARÍO VILLANUEVA

Universidade de Santiago de Compostela - Real Academia Española

*A Mercedes Brea, condiscípula, siempre amiga,
romanista de pro y por ello comparatista*

Aunque en algunas lenguas se usen con frecuencia ambas palabras como sinónimas, cabe atribuir significados diferentes a *langage* y *langue*, tal y como el fundador de la Lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, formuló en su *Cours de linguistique générale* publicado póstumamente en 1916.

Para el lingüista ginebrino, el *lenguaje* se apoya en una facultad que nos da la naturaleza, mientras que la *lengua* es cosa adquirida y convencional. Se trata, pues, de esa dotación genética que todos los humanos poseen en virtud de su anatomía y configuración neuronal. De hecho, no se ha encontrado nunca una comunidad humana, por primitiva y remota que fuese, cuyos individuos no se sirviesen de aquella competencia lingüística para comunicarse entre ellos. Pero para que el fenómeno de la realización lingüística llegue a producirse en plenitud es imprescindible la existencia de la *langue*, que consiste en un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de aquella facultad en los individuos.

Mas ese sistema de expresiones compartidas implica una tercera dimensión: la vertiente individual del lenguaje, en francés *parole*, que se encarna en cada uno de nosotros y es de índole psicofísica. Es “la suma de todo lo que las gentes dicen”, y comprende, por tanto, las combinaciones individuales de los elementos del sistema de acuerdo con la voluntad de los hablantes y los actos de fonación, imprescindibles para ejecutar aquellas combinaciones.

Estamos, pues, ante un fenómeno complejo. Biología, sociología y psicología a la vez. En todo caso, un hecho que roza el prodigio y que, sobre todo, puede ser calificado como radicalmente igualitario y democrático.

Una de las expresiones más sublimes del lenguaje humano se da cuando hablantes dotados de una especial sensibilidad y competencia, utilizan la lengua para producir una expresión artística, para «donner un sens plus pur aux mots de la tribu» como recordaba Mallarmé en su poema *Le tombeau d'Edgar Poe*. Al ser el lenguaje una facultad universal también lo es su uso estético. La plasmación de este uso se da en lo que desde el siglo XVIII varias lenguas denominan *literatura*.

Lenguaje y poesía constituyen dos poderosos argumentos más a favor de la existencia de una condición humana de alcance universal. En gran medida, tanto Goethe como los padres de la *Littérature comparée* vienen del espíritu de la Luces, de la Ilustración racionalista, inspiradora, entre otros avances, del reconocimiento de los derechos humanos. Y en aquellos precursores alentaba la creciente importancia del diálogo entre las literaturas como resultado de una recepción abierta de muchas obras más allá de sus lenguas y de sus culturas originarias por causa de las crecientes facilidades de comunicación entre los individuos y los pueblos

A todo ello se añade otra idea que estaba en el pensamiento del autor de *Fausto*: la capacidad que la mejor literatura tiene de expresar universalmente lo más profundo, común o duradero de la experiencia humana. Experiencia humana que obedece a pautas constantes, más allá de las naturales especificaciones concretas que de cada pasión, de cada sentimiento o de cada carácter puedan darse en cada individuo. Otro tanto cabe decir de la realidad que nos rodea, cuyos cuatro elementos básicos se dan también de modo invariable. El fundamento básico de todas las artes es, así, la imitación, pues lo seres humanos somos todos esencialmente miméticos. Para satisfacer tal pulsión, la Humanidad ha contado desde muy pronto con las artes. Todas imitan; el objeto de su mimesis es el mismo: la realidad natural y la realidad humana. Pero cada una de ellas lo hace con instrumentos diferentes. La que imita mediante las palabras es aquella para la que Aristóteles no tiene un nombre específico, pero a la que dedica su *Poética*, el primer tratado teórico sobre la Literatura.

El viernes 4 de mayo de 1827, según nos cuenta Johann Peter Eckermann (1982), Goethe ofreció en su casa una comida al erudito francés Jean-Jacques Ampère en la que hablaron profusamente de sus respectivas literaturas. Hacía pocos meses el autor del *Fausto* había formulado claramente ante el propio Eckermann su convencimiento de que el concepto de literatura nacional ya no tenía sentido y que en su lugar cobraba entidad el concepto de una verdadera *Weltliteratur* cuyo advenimiento augu-

raba el comienzo de una nueva era. De hecho, entre 1827 y 1831, en cartas, su diario, artículos y ensayos, una intervención en Berlín ante el Congress of Natural Scientist, su prólogo a la *Life of Schiller* (1830) de Thomas Carlyle o las conversaciones con Eckermann, podemos registrar 22 referencias a esa *Weltliteratur*, que otras veces se denomina «Universal World Literature» o «General World Literature». Pero hay una ocasión en que, dejando bien claro su concepción limitada y reduccionista del asunto, Goethe escribe: «European, in other words, World Literature» (D'hae, Domínguez and Rosendahl Thomsen 2013: 14).

Jean-Jacques Ampère, por su parte, pertenece al exclusivo círculo de los fundadores franceses de una nueva disciplina en el ámbito de los estudios literarios, la *Littérature comparée*, que había comenzado a cultivar por aquellos mismos años Abel-François Villemain. Amén de su evidente conexión con la Historia literaria, esta nueva *Littérature comparée* está igualmente muy ligada a la crítica propiamente dicha, y no deja de tener a la vez mucho que ver con lo que hoy llamamos Teoría literaria.

Tenemos, pues, desde el final del primer tercio del siglo XIX, dos conceptos sumamente próximos, cuya solidaridad el encuentro de Goethe y Ampère bien podría simbolizar. El primero de ellos, la *Weltliteratur*, responde a la visión profética de un poeta mayor, que de tal modo define un territorio: la literatura sin fronteras. Ese será precisamente el objeto de trabajo, en gran medida utópico, de una nueva disciplina basada en un método, la comparación, que por aquel entonces se estaba generalizando también en otros ámbitos científicos.

Resulta muy significativo, a este respecto, que aquel concepto formulado inicialmente por Goethe en 1827 esté cobrando precisamente ahora, casi dos siglos después, nueva vigencia.

David Damrosch (2003: 15), interpretando el pensamiento de Goethe, insiste en que se trata en definitiva no tanto de una biblioteca caótica de obras de todas las procedencias cuanto de una red funcional, establecida entre ellas en el escenario de un concierto realmente universal. No exhaustivo, por supuesto, sino hasta cierto punto aleatorio y circunstancial, fruto de la circulación de los textos y de su recepción más allá de sus culturas y lenguas originarias, procesos en los que resulta determinante la traducción como forma positiva de transculturación. Por eso su definición de la *Weltliteratur* termina sumando tres notas principales (Damrosch 2003: 281): «an elliptical refraction of national literatures», «writing that gains in translation» y «not a set canon of texts but a mode of reading, a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time».

Es importante destacar la noción de *sistema literario* que figura en el centro de los planteamientos de Damrosch y está implícita en el pensamiento de Thomas S. Eliot, los fundamentos de la teoría de los procesos interliterarios de Dionýz Ďurišin (1989), en el primer libro de Claudio Guillén (1971), y en los últimos aportes al «nuevo paradigma» de la Literatura comparada. Para Damrosch (2003: 173), también «a work only has an effective life as world literature whenever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture».

El espíritu que alentó el nacimiento del comparatismo y pervive en quienes lo practican está cabalmente resumido en una idea que Thomas S. Eliot expone en su ensayo de 1920 «Tradition and Individual Talent», incluido en su libro *The Sacred Wood*. Según este exalumno de Harvard, universidad pionera en la Literatura comparada a la que dedicó ya una cátedra en 1890 ocupada por Arthur Richmond Marsh, existe un orden ideal constituido por todas las obras ya producidas que se modifica parcialmente con la aparición de un nuevo texto literario de valor, pues con él se reajusta no solo el significado de cada creación concreta, sino también el conjunto constituido por todas ellas. El pasado influye en el presente de la literatura, pero también sucede lo contrario, y si esto es así en cuanto a la dimensión temporal, qué decir de la puramente espacial: es absurdo considerar que la literatura escrita en una lengua y en un país se nutre exclusivamente de sí misma, pues desde los clásicos grecolatinos, árabes o chinos hasta los escritores contemporáneos de otras lenguas y nacionalidades todos han estado contribuyendo a cada creación singular, que será medida y valorada fundamentalmente a través de la comparación.

¿Literatura comparada como *metadiscipline*? Sin necesidad de volar tan alto como quienes plantean esta cuestión, hoy, como una pregunta retórica, lo que sí podemos defender, a la hora de vislumbrar su papel en el futuro de los estudios literarios, es que «seems tapped to become an art of the in-between, a diplomacy of disciplines, a clearinghouse for cultural specificities» (Saussy 2006: 20).

Semejante apertura optimista hacia un futuro prometedor para la Literatura comparada puede parecer en exceso voluntarista, dada la encrucijada histórica, económica, tecnológica y social que, en términos globales, vivimos en este comienzo del nuevo milenio. Añádase la intensa percepción de acabamiento, de final de era que, sobre todo en lo referente a la cultura y en particular a la literatura y la tradición humanística, viene imponiéndose desde antes, incluso, de la llamada Posmodernidad.

En efecto, Nietzsche proclamó la muerte de Dios en 1883 para que el siglo siguiente se hiciera eco ampliamente de su dicterio y adquiriera un signo un tanto mortuorio en el plano filosófico o conceptual. Por su parte, Francis Fukuyama (1989)

anunciaría ya en los últimos años de esa centuria el final de la Historia, que habría llegado a su culminación gracias a un *statu quo* supuestamente definitivo basado en la democracia liberal y la economía de mercado, si bien acabaría por matizar sus tesis de entonces admitiendo que la Historia no morirá definitivamente hasta que los avances de la biotecnología no consigan abolir los seres humanos como tales para que comience una nueva historia posthumana. Damian Thomson (1999), al estudiar el milenarismo contemporáneo, ha abordado también el *fin del tiempo*, del mismo modo que J. H. Plum (1974) había ya analizado la *muerte del pasado*. Frente a estas magnitudes mortales parece una bagatela la muerte de la novela que lleva anunciándose desde el otro fin de siglo, la muerte de la tragedia que dio título a uno de los libros de George Steiner (*The Death of Tragedy*, 1961) o la muerte del autor sentenciada por Roland Barthes (1984) en *Le bruissement de la langue*.

En este contexto hemos de encuadrar declaraciones como las de Susan Bassnett cuando afirma que «today, comparative literature in one sense is dead» (1993:47), por razones que ella vinculaba a la disminución de cátedras específicas, la recuperación del predominio académico por parte de la Literatura inglesa a costa de la Teoría en los Estados Unidos, el triunfo de los estudios culturales, y el antieurocentrismo propiciado por las perspectivas postcoloniales y multiculturales. Igualmente, Gayatri Chakravorty Spivak aludió en 2000, con motivo de sus «Wellek Library Lectures in Critical Theory» de Irvine, a la última boqueada del comparatismo («a gasp of a dying discipline»), igualmente como resultado de la consolidación de la era poscolonial en el terreno cultural y social. Diagnóstico poco halagüeño a la hora de pulsar la situación de la disciplina en nuestros comienzos del siglo XXI, semejante al que transmite también la segunda edición española de la introducción a la Literatura comparada que Claudio Guillén publicara inicialmente en 1985, cuyo prólogo se titula precisamente «La Literatura comparada y la crisis de las humanidades» (Guillén, 2005).

Claudio Guillén transmite así en 2005 una sensación generalizada de desconcierto, debido a la percepción de que la auténtica Edad de Oro del comparatismo representada por los cuatro decenios comprendidos entre el final de la segunda guerra mundial y 1985 había llegado a su fin. Sus ideas a este respecto no están alejadas de las que por caso, Edward Said (2004: 9) expuso en su último libro. Muy otro, es, por el contrario el panorama más esperanzador que se plantea a partir del informe de Saussy (2006) acerca de las oportunidades y posibilidades que se abren en nuestra época a la Literatura comparada como disciplina académica y campo de investigación.

En el plano de la actividad propia de los Departamentos humanísticos de las Universidades, J. Hillis Miller (1999: 71-72) también llega a anunciar, literalmente,

que «el tiempo de los estudios literarios se ha acabado», a causa, primero, de las secuelas de la Deconstrucción en cuyas filas teóricas él mismo había militado, y por la creciente influencia de los «Cultural Studies». La *Literatura* es una categoría que le parece haber perdido progresivamente su especificidad en el campo indiferenciado del “discurso” cultural, de la “textualidad”, de la “información” o de otras tipologías. Y su dictamen, no por más cruel resulta menos ajustado a la realidad de las cosas: «la literatura está privada del poder que tendría si se diera por sentado que es una parte íntima de una única cultura homogénea dentro de la que los ciudadanos de una nación dada viven» (1999: 73).

Como corolario de tantos decesos y extinciones como las que hemos mencionado ya, el profesor de Princeton Alvin Kernan publicaba en 1990 un libro muy comentado: *The Death of Literature*. Kernan, justifica cumplidamente cómo y por qué lo que desde el Romanticismo se venía conociendo como literatura está perdiendo sentido, y desapareciendo tanto del mundo social como de las conciencias individuales. Para ello han colaborado tanto elementos endógenos como exógenos, pues Kernan, a estos efectos, considera tan deletéreas para la continuidad de la literatura la televisión como la deconstrucción de Derrida y sus seguidores.

La primera, la TV, lo es como emblema de una revolución tecnológica con la que McLuhan vaticinó el final de la galaxia Gutenberg, sin que el intelectual canadiense llegase a conocer en su plenitud todas las potencialidades de la era digital. Y la deconstrucción, que ha influido espectacularmente el pensamiento literario en las universidades anglosajonas, con su insistencia en postular la vacuidad significativa del lenguaje y los textos ha dejado franco el camino al relativismo literario más radical, a la liquidación del canon, y, en definitiva, al descrédito de la literatura que tradicionalmente se había estudiado como una fuente privilegiada de conocimiento enciclopédico y educación estética. Dos *scholars* de la vieja guardia —ambos apellidados Bloom: Allan y Harold— destacan la denuncia de este Apocalipsis humanístico, con obras tan significativas como *The Closing of the American Mind* y *The Western Canon*, respectivamente.

Más radical se manifestará, incluso, el crítico norteamericano Sven Birkerts, que en 1994 no había dudado en publicar *The Gutenberg Elegies*, libro, como su título da a entender, muy pesimista acerca del futuro de la lectura en la era electrónica. Birkerts ensarta una ristra de cuestionamientos a propósito de cómo las nuevas tecnologías pueden estar distorsionando nuestra condición humana, fragmentando nuestra identidad, erosionando la profundidad de nuestra conciencia. Añade, pues, a las amenazas contra el humanismo apuntadas por Guillén, Hillis Miller, Said o George Steiner, otras no menos temibles derivadas de las nuevas tecnologías.

Pero el quid de la cuestión no descansa tanto en cómo las nuevas galaxias de la tecnología comunicativa van a acabar con estado de las cosas en nuestro campo de interés, que es el cultural y el literario, sino en qué medida van a alterarlas más profundamente. No hay por qué dar como inexorable y definitiva la tan jaleada muerte del libro, por más que en los próximos lustros la biblioteca digital conviva o incluso llegue a desplazar a la presencial en la preferencia de los usuarios. Y por la misma lógica, frente a la muerte de la literatura deben interesarnos las posibilidades y límites de la llamada *ciberliteratura* o, mejor todavía, en qué medida la literatura de siempre está destinada a metamorfosearse por mor de la era digital, hasta convertirse, incluso, en una especie de *postliteratura*.

Alvin Kernan entendía la literatura, en el ya citado libro sobre su muerte, en su sentido más amplio, fácilmente justificable desde la Historia de nuestra civilización. Para Kernan, los grandes libros constituyen el sistema literario de la cultura impresa, y en gran medida su poder institucional ha descansado en la fuerza del soporte mecánico que Gutenberg puso al servicio de otra revolución igualmente tecnológica y no menos importante, la de la escritura alfabética descubierta por los sumerios tres o cuatro milenios antes de Cristo. Es importante reparar en cómo ambas tecnologías se necesitan la una a la otra, hasta el extremo de que en China el papel y los tipos móviles estaban inventados desde mucho antes de Gutenberg, pero la imprenta no se desarrolló por culpa de la ausencia de un alfabeto discreto como es el fonético. El sistema de escritura a base de ideogramas y pictogramas allí empleado hasta hoy hacía imposible el aprovechamiento de la máquina, pues los impresores deberían contar con un mínimo de cinco o seis mil tipos para su trabajo.

En este sentido, un discípulo de McLuhan, Walter Ong, destacó complementariamente cómo la segunda revolución mencionada potenció extraordinariamente la primera, pues la impresión y no la escritura ha sido la que ha reificado la palabra, y con ella la comunicación y la actividad intelectual. .

Hace ya más de treinta años, cuando los estudios postcoloniales comenzaban su andadura académica, fallecía Marshall McLuhan, un profesor de literatura de la Universidad de Toronto, estudioso, entre otros, de Tennyson, Pope, Coleridge, Poe, Mallarmé, Joyce, Pound o John Dos Passos, que en 1962 publicaba una obra llamada a ejercer una enorme influencia en el pensamiento del último tercio del pasado siglo: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*.

Cuando Marshall McLuhan acuña ese rubro que tanto éxito alcanzaría, consistente en identificar como Galaxia Gutenberg el ciclo de la modernidad marcado por la invención de la imprenta de tipos móviles, deja así mismo implícitamente instaura-

da la definición de las dos Galaxias precedentes, la de la oralidad y la del alfabeto. Y posibilita también que su propio nombre sea utilizado para identificar nuestra época contemporánea en lo que se refiere a las tecnologías “eléctricas” de la comunicación, inaugurada a mediados del XIX con la invención pionera del telégrafo al que vendrán a secundar después el teléfono de Graham Bell, el cinematógrafo de Edison y de los Lumière, la radio de De Forest y Marconi, y finalmente la televisión, que ya está lista en el decenio de los treinta pero que deberá aguardar al final de la segunda guerra mundial para su difusión universal.

En los tres decenios que nos separan de su fallecimiento ocurrieron acontecimientos transcendentales para la historia de la Humanidad vista desde la perspectiva que McLuhan hiciera suya. En sus escritos se menciona ya el ordenador como un instrumento más de fijación electrónica de la información, pero lo más interesante para nosotros resulta, sin duda, la impronta profética que en algunos momentos el canadiense manifiesta a este respecto. Así, cuando trata de cómo la nueva interdependencia electrónica recrea el mundo a imagen y semejanza de una aldea global, McLuhan (1962) afirma que en vez de evolucionar hacia una enorme biblioteca de Alejandría, el mundo se estaba convirtiendo en un ordenador, un cerebro electrónico, exactamente como en un relato ingenuo de ciencia ficción. Y que a medida que nuestros sentidos han salido de nosotros, el GRAN HERMANO va entrando en nuestro interior.

Unos pocos años más tarde, en una extensa entrevista con *Play Boy* McLuhan expresa una premonición referida a los ordenadores que habla de lo que en aquel momento no era más que un sueño y, por lo contrario, hoy es la realidad más determinante de lo que, con Manuel Castells (2001), vamos a denominar la *Galaxia Internet*, y que otros como Neil Postman (1993: 22) prefieren calificar como the «Age of Electronic Communication». Según McLuhan, el ordenador sugería la promesa de engendrar tecnológicamente un estado de entendimiento y unidad universales, un estado de absorción en el logos que podría unir a toda la humanidad en una familia y crear una perpetuidad de armonía colectiva y paz. Ese era el uso *real* del ordenador, en su criterio, y no emplearlo como instrumento del marketing o para la resolución de problemas técnicos (McLuhan y Zingrone, 1995).

Manuel Castells (2001: 31) afirma, por su parte, que a pesar de que Internet estaba ya en la mente de los informáticos desde principios de los sesenta, para la gente, para las empresas y para la sociedad en general, Internet nació en 1995. Quiere esto decir que cuando cumplimos los tres primeros lustros inmersos en la nueva Galaxia todavía no podemos dar por superado lo que bien podríamos llamar el “periodo incubable” de la nueva cultura generada por Internet. Mas basta con el tiempo pasado para

preguntarnos si se pueden detectar ya o no sus efectos, más o menos evidentes, en la propia condición humana. O en algo menos trascendente pero no carente de interés para nosotros: la pervivencia de la Literatura.

Sin entrar en otra dimensión. McLuhan gustaba referirse a los “niños televisivos” como actores de la Galaxia Gutenberg, pero nosotros ya habitamos en la Galaxia Internet y por eso Nicolás Negroponte (1995) emplea por su parte la expresión «digital kids», antesala de los «nativos digitales» de Marc Prensky que ya están dejando de ser adolescentes. Por más que se calculara que cualquiera de aquellos niños televisivos de McLuhan ingresaba en la guardería con 4.000 horas de televisión a sus espaldas, el pensador consideraba que con ellos seguía siendo enteramente posible una “mezcla creativa” de las dos culturas, la alfabético-gutenbergiana y la “eléctrica”.

Más no nos dejemos llevar por primeros impulsos. La Televisión como origen de todos nuestros males no deja de ser un expediente muy socorrido para todo intelectual que se precie, pero en ello no deja de haber una colosal simplificación. De hecho, el fenómeno televisivo ha dado pie a reflexiones de algunos de los pensadores contemporáneos más destacados en el campo de la Literatura y de la Comunicación. Así, por caso, Pierre Bourdieu (1996: 54-55) advertía desde el Collège de France acerca de cómo la primera televisión de los cincuenta

(elle) se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (documentaires, adaptations d'oeuvres classiques, débats culturels, etc.) et former les goûts du grand public,

mientras que la que está barriendo en las parrillas de audiencia desde los noventa

(elle) vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie, exhibitions sans voiles d'expériences vécues, souvent extrêmes et propes à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme.

Sus conclusiones son dignas de tener en cuenta: a la *televisión pedagógico-paternalista del pasado* la ha sucedido el *espontaneísmo populista* y la «soumission démagogique aux goûts populaires».

Antes que Bourdieu, Raymond Williams (2003), uno de los fundadores del círculo de Birmingham y máximo representante de la sociología marxista que está en la base del llamado New Historicism y los Estudios Culturales, dedicaba en 1974 un ensayo decisivo sobre la televisión como tecnología y forma cultural. Lejos del desdén

elitista de otros *scholars* hacia este nuevo hecho comunicativo, Williams, que hizo crítica televisiva entre 1968 y 1972 para la revista mensual de la BBC *The Listener*, considera que la TV representa a la vez un poderoso instrumento cultural compartido por las élites y el pueblo, entre lo comercial y lo público, el Estado y el ciudadano. Y rechaza, sobre todo, toda forma de determinismo tecnológico. Los nuevos avances en las infraestructuras de la comunicación no son autónomos, no surgen de desarrollos intrínsecos de las aplicaciones científicas sino que representan otras tantas respuestas a nuevas necesidades surgidas de los procesos de desarrollo histórico, económico, político, social y cultural. La Televisión nace, así, de «a complex of inventions and developments in electricity, telegraph, photography and motion picture, and radio» (Williams, 2003: 7), pero también resulta del aprovechamiento y transformación de «received forms of other kinds of cultural and social activity (...): the newspaper, the public meeting, the educational class, the theatre, the cinema, the sports stadium, the advertising columns and billboards» (Williams, 2003: 39).

Lo que sí parece obligado para el futuro de la Literatura Comparada en nuestro tiempo es que eche por la borda el lastre de algunos prejuicios que en algún caso se podrían incluso identificar con el elitismo de las “happy few” capaces de trascender los límites de una sola lengua y literatura. Así sucede, por ejemplo, con el rechazo a la traducción como proveedora del acceso a los textos escritos en lenguas inaccesibles o inabarcables, y algo sejemante cabe decir a propósito del establecimiento de una brecha tajante entre lo popular y lo culto en cuanto a su consideración como objeto de la atención académica.

En esta línea hay que encuadrar la creciente importancia que en el seno de la Literatura Comparada deben tener las relaciones interartísticas. Se trata de una valoración y de una propuesta a la que el informe Bernheimer (1995: 45) había concedido suma relevancia como uno de los pilares inexcusables para los programas graduados de la disciplina:

Comparative Literature should include comparisons between media, from early manuscripts to television, hypertext, and virtual realities. The material form that has constituted our object of study for centuries, the book, is in the process of being transformed through computer technology and the communications revolution. As a privileged locus for cross-cultural reflection, comparative literature should analyze the material possibilities of cultural expression, both phenomenal and discursive, in their different epistemological, economic, and political contexts. This wider focus involves studying not only the business of bookmaking but also the cultural place and function of reading and writings and the physical properties of newer communicative media.

En la misma línea, y por las mismas fechas, D. Fokkema (1996) propone moderar el literariocentrismo de la disciplina, intensificando la comparación entre creaciones propiamente literarias y la música u otras producciones históricas, filosóficas o legales «como sistemas discursivos semejantes», algo perfectamente compatible con definiciones de la Literatura Comparada como las de Remak o Aldridge.

La primera de ellas, la de Remark, fue consagrada por Roland Mortier (1981: 12) como «la meilleure définition de la littérature comparée» en el noveno congreso (1979) de la AILC/ICLA:

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature on one hand and other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc. on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.

Lo sustantivo de esta definición es lo que A. Owen Aldridge destacaría a su vez: «Comparative Literature can be considered the study of any literary phenomenon from the perspective of more than one national literature or in conjunction with another intellectual discipline or even several» (1969: 1).

No faltan precedentes de cómo aquellas posiciones apocalípticas ante alguna de las revoluciones culturales acabaron siendo desautorizadas por la fuerza de los hechos, y por la capacidad asimiladora de la Humanidad en todo lo referente a las nuevas tecnologías, incluidas las que Walter J. Ong atinó a denominar «tecnologías de la palabra». Recordemos, a este respecto, la enemiga de la Academia griega contra lo pernicioso de la escritura. Platón pone en boca de Sócrates, en el diálogo *Fedro, o del amor*, el relato de su invención por parte del dios Teuth. Cuando expuso su descubrimiento al rey Thamus, ponderando sus beneficios, éste se mostró por completo contrario a la innovación, por considerarla sumamente perjudicial para la memoria y, sobre todo, para la verdadera sabiduría, que solo debería aprenderse de boca de los maestros. De la misma opinión era el propio Sócrates, el filósofo ágrafo que creó la mayéutica. El discurso escrito le semejaba algo muerto, no más que un vano simulacro del discurso vivo, el auténtico, «escrito en los caracteres de la ciencia en el alma del que estudia», que podía por ello «defenderse por sí mismo», «hablar y callar a tiempo».

Igual que sucediera con la arribada de la escritura, tan denostada por Sócrates, o con el invento de la imprenta —a la que el propio McLuhan, ciertamente

muy de pasada, llega a atribuirle el contagio de la esquizofrenia y la alienación como “consecuencias inevitables” de la alfabetización fonética (McLuhan y Zingrone, 1995)—, es comprensible que nos hagamos la misma reflexión que se hace Sven Birkerts (1994) cuando se pregunta hasta qué punto no estaremos cambiando nosotros mismos y si estos cambios son para bien. Las respuestas que él mismo encuentra son todas ellas negativas y amenazantes. Los medios tecnológicos nos apartan cada vez más de lo natural, nos alienan de nuestro ser fundamental. Una poderosa cortina electrónica se interpone entre cada uno de nosotros, los demás, la naturaleza y, en definitiva, la realidad.

Algo semejante lo había denunciado ya Neil Postman (1993: 12) en su libro *Tecnópolis* que trata de la rendición de la cultura a la tecnología, porque las nuevas posibilidades ofertadas por ésta cambian lo que entendemos por “saber” y “verdad”, hasta el extremo de alterar las maneras de pensar más arraigadas que dan a una cultura su sentido de lo que es el mundo, de cuál es el orden natural de las cosas, de qué es razonable, necesario, inevitable o, simplemente, real. Postman define *Tecnópolis* como «un estado de la cultura» que representa ni más ni menos que ésta busca su legitimación en la tecnología, encuentra en ella su realización y de ella recibe directrices (1993: 71).

La Literatura Comparada, hoy, merecerá el rubro de *metadisciplina* si es capaz de contribuir a conjurar entre los nativos digitales ese estado de (in)cultura al que de otro modo parecería abocada la *Tecnópolis* contemporánea.

Bibliografía

- Aldrige, A. O. (ed.) (1969), *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.
- Barthes, R. (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris: Du Seuil.
- Bassnett, S. (1993), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell.
- Bernheimer, Ch. (ed.) (1995), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Birkerts, S. (1994), *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in Electronic Age*, Boston/London: Faber & Faber
- Bloom, A. (1987), *The Closing of American Mind*, New York: Simon and Schuster.
- Bloom, H. (1973), *The Anxiety of Influence*, New York: Oxford University Press.

- Bourdieu, P. (1996), *Sur la télévision*, Paris: Liber-Raison d'agir.
- Castells, M. (2001), *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Barcelona: Plaza & Janés.
- D'haen, Th. - C. Domínguez - M. Rosendahl Thomsen (eds.) (2013), *World Literature. A Reader*, London & New York: Routledge.
- Damrosch, D. (2003), *What is World Literature ?*, Princeton: Princeton University Press.
- Đurišin, D. (1989), *Theory of Interliterary Process*, Bratislava: VEDA.
- Eckermann, J. P. (1982), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin: Aufbau Verlag.
- Eliot, T. S. (1972), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co. Ltda.
- Fokkema, D. (1996), «Comparative Literature and the Problem of Canon Formation», *Canadian Review of Comparative Literature/Révue Canadienne de Littérature Comparée* 23/1, pp. 51-66.
- Fukuyama, F. (1989), «The End of History?», *The National Interest*, summer, pp. 3-18.
- Guillén, C. (1971), *Literature as System. Toward the Theory of Literary History*, Princeton: Princeton University Press.
- Guillén, C. (1993), *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge and London: Harvard University Press.
- Hillis Miller, J. (1999), «¿Sobrevivirán los estudios literarios a la globalización de la Universidad y al nuevo régimen de las telecomunicaciones?», *Prosopopeya. Revista de Crítica contemporánea* 1, pp. 71-90.
- Kernan, A. (1990), *The Death of Literature*, New-Haven/London: Yale University Press.
- McLuhan, M. (1962), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto: The University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge/London: The MIT Press.
- McLuhan, E. - F. Zingrone, (eds), (1995), *Essential McLuhan*, Ontario: House of Anansi Press Ltd.
- Negroponte, N. (1995), *Being digital*, New York: Alfred A. Knopf Inc.
- Ong, W. J. (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing the Word*, London/New York: Routledge.
- Plato (1973), *Phaedrus and Letters VII and VIII*, New York: Penguin Books.
- Plumb, J. H. (1969), *The Death Of The Past*, London: MacMillan.
- Postman, N. (1993), *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books.
- Said, Edward W. (2004), *Humanism and democratic criticism*, Houndmills/Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Saussure, F. de (1945), *Curso del Lingüística General*, Buenos Aires: Losada.

- Saussy, H. (ed.) (2006), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Spivak, G. Ch. (2003), *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press.
- Steiner, G. (1961), *The Death of Tragedy*, London/Boston: Faber & Faber Inc.
- Thomson, D. (1997), *The End of Time: Faith and the Fear in the Shadow of the Millennium*, Lebanon: University Press of New England.
- Williams, R. (2003), *Television. Technology and cultural form*, London/New York: Routledge Classics.

Tabula Gratulatoria

AGUETE CAJIAO, ALBA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
ANTONELLI, ROBERTO	<i>«Sapienza» Università di Roma</i>
AVENOZA VERA, GEMMA	<i>Universitat de Barcelona</i>
AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
BELTRAMI, PIETRO	<i>Università degli Studi di Pisa</i>
BIBLIOTECA DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ E FILOLOGIA MODERNA	<i>Università degli Studi di Milano</i>
BORRIERO, GIOVANNI	<i>Università degli Studi di Padova</i>
BRUGNOLO, FURIO	<i>Università degli Studi di Padova</i>
CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CABRÉ OLLÉ, MIRIAM	<i>Universitat de Girona</i>
CARBÓN PUENTE, INMACULADA	<i>Escola Oficial de Idiomas – Santiago de Compostela</i>
CASAS RIGALL, JUAN	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CASAS VALES, ARTURO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CASTRO COTÓN, MANUEL	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CENDÓN FERNÁNDEZ, MARTA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CENTRO RAMÓN PIÑEIRO PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES	<i>Xunta de Galicia</i>
CORDO RODRÍGUEZ, JOSÉ RAMÓN	<i>IES Xoán Montes - Lugo</i>
CORRADINI, M ^a SOFIA	<i>Università degli Studi di Pisa</i>
CRIADO BOADO, CECILIA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CRUZ LANDEIRA, ANGELINES	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CHAO CASTRO, DAVID	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
CHAS AGUIÓN, ANTONIO	<i>Universidade de Vigo</i>
DARBORD, BERNARD	<i>Université Paris Ouest – Nanterre La Défense</i>
DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
DI GIROLAMO, COSTANZO	<i>Università degli Studi di Napoli Federico II</i>
DI STEFANO, GIUSEPPE	<i>Università degli Studi di Pisa</i>

DISTILO, ROCCO	<i>Università della Calabria</i>
DOMÍNGUEZ PRIETO, CÉSAR P.	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
D'ORS LOIS, MIGUEL	<i>Universidad de Granada</i>
ESTEFANÍA ÁLVAREZ, M ^a DEL DULCE	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
FASSANELLI, RACHELE	<i>Università degli Studi di Padova</i>
FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, BEGOÑA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
FERRARI, ANNA	<i>Università dell'Aquila</i>
FERREIRO FERNÁNDEZ, MANUEL	<i>Universidade da Coruña</i>
FOLGAR DE LA CALLE, M ^a CARMEN	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
FORMISANO, LUCIANO	<i>Università di Bologna</i>
FRADEJAS RUEDA, JOSÉ MANUEL	<i>Universidad de Valladolid</i>
FRAGA CAROU, MANUEL	<i>Vía Láctea Comunicación S.L.</i>
FRAGA SAMPEDRO, DOLORES	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GARCÍA BLANCO, M ^a JOSÉ	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GARCÍA GONDAR, FRANCISCO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GARCÍA MARTÍNEZ, MANUEL	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GARCÍA SÁNCHEZ, JAIRO J.	<i>Universidad de Alcalá de Henares</i>
GARCÍA TOUCEDO, JULIA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GARCÍA TRABAZO, JOSÉ VIRGILIO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GÓMEZ GONZÁLEZ, M ^a DE LOS ANGELES	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GONÇALVES, ELSA	<i>Universidade de Lisboa</i>
GONZÁLEZ BUSTELO, ANA M ^a	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
GRACIA ALONSO, PALOMA	<i>Universidad de Granada</i>
GRELA MARTÍNEZ, JOSÉ ANTONIO	<i>IES Faro das Luás - Vilanova de Arousa</i>
GRIMALDI, MARCO	<i>«Sapienza» Università di Roma</i>
GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
HARO CORTÉS, MARTA	<i>Universitat de València</i>
IGLESIAS FEIJÓO, LUIS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
INSTITUTO DE ESTUDOS GALEGOS PADRE SARMIENTO	<i>CSIC - Xunta de Galicia</i>

INSTITUTO SUPERIOR DE INVESTIGACIÓN COOPERATIVA - IVITRA	<i>Universitat d'Alacant</i>
JIMÉNEZ JULIÁ, TOMÁS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
KREMnitz, GEORG	<i>Universität Wien</i>
LABANDEIRA GARCÍA, JOSÉ LUIS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LACARRA DUCAY, M ^a JESÚS	<i>Universidad de Zaragoza</i>
LADRA GONZÁLEZ, MANUEL	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LEE, CHARMAINE	<i>Università degli Studi di Salerno</i>
LONGOBARDI, MONICA	<i>Università di Ferrara</i>
LÓPEZ ALSINA, FERNANDO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LÓPEZ COUSO, M ^a JOSÉ	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LÓPEZ PEREIRA, J. EDUARDO	<i>Director da ACSUG</i>
LÓPEZ RIVERA, JUAN JOSÉ	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LORENZO MOLEDO, MAR	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LOUREDO RODRÍGUEZ, EDUARDO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL	<i>Universidad Complutense de Madrid</i>
MARTÍ CASTELLA, SADURNÍ	<i>Universitat de Girona</i>
MARTINES, VICENT	<i>Universitat d'Alacant</i>
MELIGA, WALTER	<i>Università degli Studi di Torino</i>
MILANI, MATTEO	<i>Università degli Studi di Torino</i>
MONGELLI, LÊNIA MARCIA	<i>Universidade de São Paulo</i>
MONTEAGUDO ROMERO, X. HENRIQUE	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
MONTERO CARTELLE, EMILIO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
MUÑÑA GARCÍA, MILAGROS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
MUNIZ, MÁRCIO R. COELHO	<i>Universidade Federal da Bahia</i>
NOGUEIRA PEREIRA, M ^a XESÚS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
NÚÑEZ RODRÍGUEZ, MANUEL	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
OLIVEIRA, ANTÓNIO RESENDE DE	<i>Universidade de Coimbra</i>
PENAS VARELA, M ^a ERMITAS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
PFEFFER, WENDY	<i>University of Louisville</i>
PINO SERRANO, LAURA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>

PORTELA SILVA, ERMELINDO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
PORTELA YÁÑEZ, CHARO	<i>Seminario de Estudos Galegos - Ed. do Castro</i>
RAMELLO, LAURA	<i>Università di Torino</i>
REGUEIRA FERNÁNDEZ, XOSÉ LUIS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
REY CASTELAO, OFELIA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
RÍOS RODRÍGUEZ, M ^a LUZ	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
RIQUER PERMANYER, ISABEL DE	<i>Universitat de Barcelona</i>
RIVAS MUÍÑO, M ^a ELENA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
RODRÍGUEZ ESPÍÑEIRA, M ^a JOSÉ	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
ROIG RECHOU, BLANCA A.	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
SACCHI, LUCA	<i>Università degli Studi di Milano</i>
SANMARCO BANDE, M ^a TERESA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
SANMARTÍN BARROS, ISRAEL	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
SANTIAGO GÓMEZ, CARMEN DE	<i>CRPIH - Xunta de Galicia</i>
SANTINI, GIOVANNA	<i>Università di Viterbo</i>
SANTOS ZAS, MARGARITA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
SEVERIN, DOROTHY	<i>University of Liverpool</i>
SHARRER, HARVEY L.	<i>University of California</i>
SIMÓ TORRES, MERITXELL	<i>Universitat de Barcelona</i>
SNOW, JOSEPH TH.	<i>Michigan State University</i>
SODRÉ, PAULO ROBERTO	<i>Universidade Federal do Espírito Santo</i>
TARRÍO VARELA, ANXO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
TORRES FEIJÓ, ELIAS J.	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
VALERO MORENO, JUAN MIGUEL	<i>Universidad de Salamanca</i>
VATTERONI, SERGIO	<i>Università di Udine DILL</i>
VÁZQUEZ GARCÍA, TANIA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
VÁZQUEZ ROZAS, M ^a VICTORIA	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>
VILLANUEVA PRIETO, DARÍO	<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>



COLECCIÓN HOMENAXES

