

# ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ  
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA  
2012



---

Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)  
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.  
Martínez Pérez, Antonia  
Baquero Escudero, Ana Luisa  
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

---

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

*Impreso en España - Printed in Spain*

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia  
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

## LA TRADICIÓN MANUSCRITA DE LAS CANTIGAS DE AMOR DE PERO GARCIA BURGALÉS<sup>1622\*</sup>

SIMONE MARCENARO  
Universidad de Santiago de Compostela

### RESUMEN:

El trabajo se centra en los problemas de la tradición manuscrita del trovador gallego-portugués Pero Garcia Burgalés. A través del análisis de los testimonios manuscritos (*A*, *B*, *V*), se intentará aclarar algunas cuestiones que conciernen la copia de sus cantigas, con particular referencia a la elaboración del *stemma codicum*. Se considera el papel de las notas marginales del más antiguo códice de l'Ajuda (*A*), que testimonian un proceso de *collatio codicum* elaborado en el *scriptorium* en que se confeccionó la antología poética, y se clasificarán los errores del arquetipo y los que caracterizan cada una de las dos ramas en que dicho *stemma* se articula.

**Palabras-clave:** lírica gallego-portuguesa, tradición manuscrita, crítica textual, edición crítica.

### ABSTRACT:

The article focuses on the problems concerning the manuscript tradition of the Galician-Portuguese troubadour Pero Garcia Burgalés. An analysis of the manuscript witnesses (*A*, *B*, *V*) will be carried out in order to clarify some issues relating to the copying process of his *cantigas*, with special reference to the identification of the *stemma codicum*. The marginal notes which appear in the oldest codex, the *Cancioneiro da Ajuda* (*A*), will also be taken into consideration, since they indicate a process of *collatio codicum* developed in the *scriptorium* in which the manuscript was copied; the archetypal errors which characterise each of the two branches of the *stemma* will be classified as well.

**Key-words:** Galician-Portuguese lyric, manuscript tradition, textual critic, critical edition.

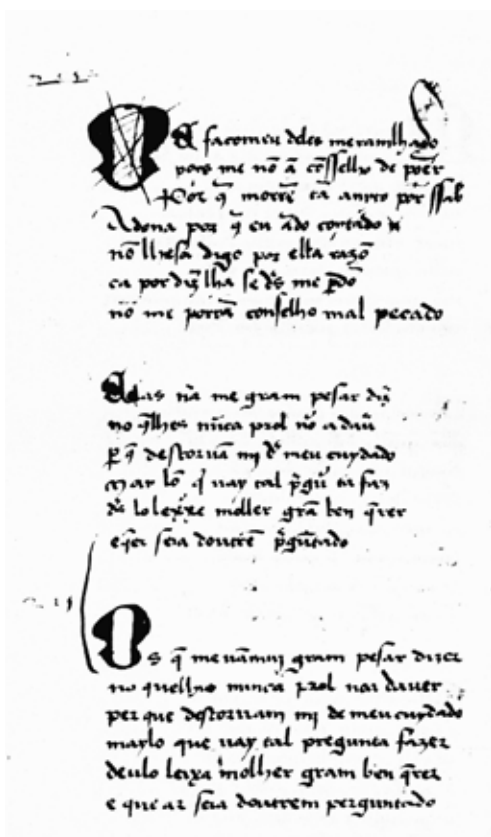
0. La producción poética de Pero Garcia Burgalés, trovador gallego-portugués del s. XIII, es transmitida por los tres códices principales de la lírica gallego-portuguesa, el Cancionero de Ajuda (*A*), el de la Biblioteca Nacional de Lisboa (*B*), y el manuscrito conservado en la Biblioteca Vaticana (*V*). El más antiguo códice *A* transmite un *corpus* de 29 cantigas de amor, aumentado en *B* por siete unidades. De estas siete, las primeras tres, *B* 199-201, eran posiblemente incluidas en la laguna sufrida por el cuarto fascículo de *A*, mientras que las restantes cuatro, *B* 220-223, pueden resultar de una ampliación efectuada en la rama 'italiana' de la tradición: en este punto, de hecho, *A* presenta un espacio en blanco, correspondiente a la última parte del recto y a todo el verso del f. 28, que no parece suficiente para acoger el conjunto de once *coblas* (ocho de 7 versos, las otras tres de 6) de estas cuatro cantigas<sup>1623</sup>.

<sup>1622</sup> \* Este trabajo forma parte de las actividades de investigación referidas al programa posdoctoral 'Juan de la Cierva' (plan I+D+I 2008-2011), y a los siguientes proyectos: *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y Textos (II)* [FFI2011-25899], dirigido por Pilar Lorenzo Gradín y financiado por el MICINN, y *Os xéneros dialogados na lírica Galego-Portuguesa* (PGIDIT INCITE09204068PR), dirigido por Esther Corral Díáz y financiado por la Xunta de Galicia. Ambos proyectos se llevan a cabo en la Universidad de Santiago de Compostela (Área de Filología Románica).

<sup>1623</sup> Carolina Michäelis (*Cancioneiro da Ajuda*, Halle a.S., Niemeyer, 1904, II, p. 795) pensaba que las cantigas *B* 220-223 estuvieran compresas, juntas con *B* 199-201, en la laguna que se abre tras el fol. 23; Resende de Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco*, Lisboa, Colibri, 1994, pp. 144-45 y 152) objetó, con razón, que siete cantigas difícilmente cabrían en un único folio, y por tanto limitó la pérdida de *A* a los textos *B* 199-201, suponiendo que las otras tres fuesen copiadas sólo en *B*.

Entre los varios problemas que surgen en el análisis de la tradición manuscrita de las cantigas de amor de Burgalés, quiero detenerme en dos que, hasta ahora, no han recibido la atención crítica que merecen.

1. Empecemos por *Que muitos que mi andan preguntando*, transmitida por *A* (106) y *B* (bajo dos números distintos, 214-215). Ésta presenta una alteración en el orden de las *coblas* en *A*, en que se invierten la tercera y la cuarta, mientras que en *B* las *findas* se copian como si fueran una sola estrofa y, además, esta unidad métrica sufre una reduplicación:



Como se nota en la imagen, el humanista italiano se enteró del error y trazó una línea vertical para acoplar las dos unidades; sin embargo, no enmendó la numeración equivocada asignada a la segunda versión de las *findas* (215). Se puede apreciar lo que interpretamos como un principio de rascadura, que de todas formas deja bien visible la cifra en el margen izquierdo de la página.

Lo que resulta interesante, pese a los despistes de Colocci, son las diferencias textuales que se encuentran en esta parte del texto. Se aprecia aquí una clara divergencia en la segunda versión de la *tornada*: el primer verso es aceptable métrica- y semánticamente en ambas versiones, aunque la segunda parece banalizar la lección. El pronombre femenino se refiere a las *gentes* referidas en la segunda *cobla*, mientras que la “masculinización” de la segunda versión anularía esta referencia. En cambio, en los primeros dos versos de la segunda *fiinda* la segunda versión enmienda errores de la primera, *fazer* por *faz* (al que seguramente el copista olvidó poner la marca de abreviatura) y *lo* por *lō* (situación opuesta a la precedente). Se aprecian además otros errores secundarios corregidos en la segunda versión (*leixe* > *leixa*; *preguntado* > *perguntado*).

Esta duplicidad, en mi opinión, no ha que ser adscrita al copista de *B*, también por la misma línea perfilada por Colocci que acabamos de señalar. Si él pudo darse cuenta de la pertenencia de ambos bloques de versos a la misma cantiga, no se le habría escapado el hecho de que se trataba de dos versiones de la *fiinda*: esto más bien demuestra que las *fiindas* ya figuraban en el modelo de *B*, probablemente dispuestas en la misma secuencia que hoy notamos en el Colocci-Brancuti, o tal vez fruto de la influencia operada por una glosa marginal, puesta como integración o reelaboración de la primera versión. De hecho, éste no es el único caso de una doble versión aglutinada en el mismo espacio textual: la cantiga de escarnio *Ena primeira rua que cheguemos* de Martin Anes Marinho presenta en ambos los cancioneros quinientistas una versión alternativa de la cuarta *cobla*, en la que se encuentran varias lecciones alternativas, muchas de las cuales no se pueden considerar erróneas sino verdaderas variantes adiaforas.

La cuestión, como se puede intuir, dejaría sitio a una reflexión más amplia sobre la posibilidad de identificar variantes de autor en la lírica gallego-portuguesa, que aquí naturalmente no podemos abordar. En cualquier caso, que se tratase de una reelaboración original, o simplemente del indicio de *varia lectio* (lo que sigo considerando mucho más probable), este punto testimonia antes de todo la heterogeneidad de las fuentes que confluyeron en lo que identificamos como subarquetipo  $\alpha$ , o sea el antecedente de los dos apógrafos italianos, *B* y *V*<sup>1624</sup>. *Tampoco hay que descartar la segunda hipótesis, suponiendo una glosa marginal que, a lo largo del proceso de constitución del corpus, fuese absorbida en el texto original.* Su verosimilitud es sugerida, por ejemplo, por dos casos semejantes que pudimos observar en la edición crítica de Roi Queimado; en efecto, la *cantiga de amor Deste mundo outro ben non querria* presenta en *A* una reelaboración hecha por una mano posterior de la primera estrofa, con el intento, según las palabras de Carolina Michäelis, de «melhorar i. e. modernizar a velha poesia, substituíndo os nonarios graves por decasyllabos»<sup>1625</sup>. En otro texto, esta vez una cantiga de escarnio y maldecir, ambos los manuscritos italianos interpolan un verso a la tercera *cobla*, que no se integra ni a nivel sintáctico ni semánticamente, y que con toda probabilidad atestiguaba el pasaje de un lector interesado, que quería dejar constancia de su comentario con una nota personal (de hecho, el texto se articula en una serie de juegos de palabra sobre un personaje, Don Estevan, que es miope. El verso interpolado dice *que assi vedes vo-lo anzon*, donde *anzon* indica un objeto, de forma circular, del tamaño de un garbanzo: como si un lector italiano hubiese glosado “non ci vedeva un fico secco!”)<sup>1626</sup>.

No hay elementos para orientarse hacia una u otra conjetura. Si no podemos demostrar la génesis de esta “doble versión”, sí es posible afirmar que el proceso de agregación de una unidad originariamente externa a la armadura textual se había producido ya en el antígrafo de *B*, que posiblemente no mostraba elementos ornamentales que permitiesen distinguir la *fiinda* de los versos estróficos, como mayúsculas pintadas o indicaciones marginales. No dejemos de recordar, además, que el texto de *B* también presenta la inversión de las estrofas medianas, de por sí no significativa por la relativa frecuencia de esta clase

<sup>1624</sup> Casos de tradición divergente pueden hallarse además en duplicaciones textuales en el mismo cancionero, como es el caso de una cantiga de Pedr Eanes Solaz estudiada por G. Tavani, *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1969, pp. 235-250.

<sup>1625</sup> Michäelis, *Ajuda*, I, p. 263.

<sup>1626</sup> P. Lorenzo Gradín - S. Marcenaro, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Ed. dell’Orso, 2010, pp. 53-54.

de divergencias en las dos ramas de la tradición, y que, sin embargo, adquiere aquí el estatus de ulterior indicio para una doble tradición. Otros asomos, más relevantes, son ofrecidos por el texto que vamos a analizar a continuación.

2. En otra cantiga de amor, *Moir'eu e praz me, se Deus me perdon*, observamos de hecho una macroscópica discrepancia entre *A* y *B*. La versión de Ajuda evidencia la falta de la cuarta *cobla*, en un texto dispuesto según la forma de las *coblas alternas*; en la versión de *B*, al contrario, la estrofa fue añadida, pero en un orden textual diferente, que determina la estructura de las *coblas doblas*, y sintetizable con este esquema:

I A            I B  
II AIV B  
III A           II B  
(IV A)        III B

La elección entre las formas alternada y doble resulta aleatoria desde el punto de vista sintáctico, ya que cada estrofa mantiene una cierta independencia, y las posibilidades combinatorias no alteran significativamente el contenido de la cantiga. Es verdad que las *coblas alternas* muestran un empleo bastante reducido por los trovadores gallego-portugueses (otros 75 casos)<sup>1627</sup>, mientras que las *doblas*, utilizadas en poco menos que 150 textos, resultan además las hacia que Buralés parece manifestar clara inclinación (las utiliza en 18 de sus cantigas).

Sin embargo, aún más importante es la integración de *B* a la laguna de *A*: excluimos, ante todo, que el error sea imputable a un simple *lapsus* del copista, del revisor o del corrector de Ajuda, que habrían olvidado recolocar la estrofa perdida, ya que los textos fragmentarios en este manuscrito siempre dejan constancia de las faltas textuales con un espacio en blanco, tal vez recuperables gracias a otros ejemplares disponibles (o que se esperaban disponibles) en el *scriptorium*. El motivo de la divergencia entre las dos ramas del *stemma* se debe con toda probabilidad a una doble tradición, que también abarca la notable diferencia en la sucesión de las *coblas*; podemos razonablemente conjeturar que circularan dos textos diferentes, procedentes de fuentes distintas, y que tal diferencia se hubiese producido en el antecedente de los apógrafos italianos, que pudo atingir a otro material capaz de reintegrar la estrofa ausente en la copia de *A*, y que sin embargo sufrió una alteración en la secuencia estrófica.

Juntos a este punto, resulta obligado preguntarse cuál sea la mejor versión para le edición crítica del trovador. Por un lado, la mayor fiabilidad de *A*, asegurada no sólo por ser el manuscrito más antiguo, sino sobre todo por la verificación empírica de las imperfecciones y errores que afectan a *B* (y *V*) en el cotejo con él, llevaría a elegir el texto en *coblas alternas*. Por el otro, la versión de *B* es más completa y, aunque vestigio de una tradición alternativa, representa sin duda un texto que circulaba e y que fue conocido, leído y copiado en esta forma. En la edición que estoy actualmente preparando he optado por integrar la estrofa ausente en *A* respetando el orden de las *coblas alternas*, confirmando por tanto el papel del cancionero de Ajuda como manuscrito base; en cualquier caso, es preciso destacar la naturaleza esencialmente aleatoria de la decisión, ya que escoger el texto de *B* no representaría un error editorial. Escenarios como este, desde luego, aparecen con frecuencia mínima con respecto a la tradición provenzal, en la que podemos observar una amplísima casuística de dobles redacciones que, de hecho, sugerirían la publicación sinóptica de los textos implicados (solución seguida también en ediciones como, entre otras, Guillem de Berguedá de Martín de Riquer o Marcabru de Gaunt-Harvey-Paterson).

La situación que acabamos de describir lleva otra vez a contemplar un problema mucho más complejo, que se relaciona directamente con la conformación del arquetipo del que descenderían las dos ramas del *stemma codicum*. Las análisis de Maria Ana Ramos, corroboradas por recientes

<sup>1627</sup> Véase al respecto Â. Correia, "O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa", en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad, vol. II, pp. 75-90.

investigaciones puntuales de tipo codicológico (S. Pedro) y ecdótico (M. Arbor)<sup>1628</sup> han permitido confirmar la alacre actividad de revisión y corrección de los textos copiados en *A* por parte de dos individuos distintos: las numerosas lecciones marginales, cuya importancia no quedó desapercibida ya a Carolina Michäelis<sup>1629</sup>, de hecho parecen apuntar a la presencia de al menos otra fuente además de la que sirvió como modelo al copista. Llamaremos  $\omega$  la versión de *A* antes de las intervenciones de los *marginalia*, y  $\omega^1$  el ejemplar (o los ejemplares) con el que se habría efectuado una *varia lectio*. Operación, por cierto, de la que los textos de Burgalés aprovecharon bastante, como podemos notar en el cuadro que resume los errores de *A* enmendados por la lección marginal<sup>1630</sup>:

- a.- Errores di (*i. e.* del antecedente de *A*)
  - a.1. mantenidos en *B*:
    - XII, 17 - de] *om. AB* (lección hipómetra)
    - XIII, 11. vou] *om. AB*; 15. e] *om. AB* (lección hipómetra)
    - XXI, 12 - vivo] *viv AB* (lección hipómetra)
    - XXIII, 1. Ai] *My A Dy B*; 16. fezo veer] *fez veer AB* (lección hipómetra).
  - a. 2.- enmendados por  $\omega^1$ :
    - II, 4. ja] *om.  $\omega B$* .
    - XI, 26. é] *om.  $\omega B$*
    - XII, 7. tal] *om.  $\omega$  eu B*
    - XVIII, 15. por gran] *por mi gran  $\omega B$*
    - XXIV, 23. eu] *om.  $\omega B$*
  - a. 3.- errores de  $\omega^1$ 
    - XXVII, 3. queria  $\omega B$ ] *non queria  $\omega^1$*

Gracias al análisis preliminar de los errores, operación habitual en la edición de textos provenzales o italianos, y que normalmente se deja a lado en los gallego-portugueses por su reducida tradición manuscrita, podemos identificar errores comunes a la versión de *A* sin enmienda ( $\omega$ ) y *B*, lo que autorizaría la definición de “errores de arquetipo”; definición que, sin duda, tiene que ser matizada a la luz de su posible conformación de los que llamamos “arquetipo”. ¿Era el modelo de *A* un cancionero ya estructurado, o más bien los redactores querían construir un producto nuevo, aunando materiales de diferente procedencia? Dejando la tentación de citar a Alessandro Manzoni, que delegaba a los pósteres la ardua sentencia, lo que parece incuestionable es el aporte de dos o más ejemplares por la constitución de la recoja de Ajuda.

En los textos II, XI, XVIII y XXIV parece evidente que la lección que se mantiene en el Colocci-Brancuti se propaga por  $\omega$ . En el caso de las cantigas XII y XXIII (v. 1) la originaria corrupción del antecedente común ha sido enmendada de forma independiente por las dos ramas, mientras que, por contra, la lección de *AB* en las cantigas XII, XIII y XXIII (ésta última limitadamente al v. 16) demuestra como el error se difundía en ambas ramas sin alguna intervención o innovación.

Más complicada es la situación del texto VII, en el que la lección *se me Deus*, correcta métrica y semánticamente, se suprime sin recurrir a una nota marginal. *B* transmite en este caso una variante modificada, *se Deus mi*, que no altera ni la medida silábica, ni, como es obvio, el significado del verso.

<sup>1628</sup> S. Pedro, “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda”, comunicación presentada en el *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Lisboa, 11-13 de novembro de 2004, disponible *on line* a la dirección [http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004\\_AnalisePaleografica.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf); M. Arbor Aldea, “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda”, en M. Brea (ed.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 49-72.

<sup>1629</sup> Michäelis, *Ajuda*, II, pp. 167-179.

<sup>1630</sup> Los textos serán numerados según la secuencia ofrecida en la edición de P. Blasco (*Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984), que es la misma empleada la nueva edición crítica del trovador que estamos actualmente preparando.

Es posible que la tachadura de *Deus* en *A* fuese debida al cotejo con otro ejemplar, y que después haya faltado algún pasaje en la colocación de la lección correcta, en el margen o en el interior del texto: el hecho que *B* ofrezca aquí una variante alternativa puede ser una simple coincidencia, pero también puede llevar a la hipótesis, tal vez menos probable, que la lección leída por la mano que se encargó de tachar el sustantivo *Deus* en el códice del Ajuda fuese la que hoy vemos en *B*, en que, evidentemente, se produjo una confusión en la praxis de corrección. En este caso, pues, *B* transmitiría la lección genuina, adquirida gracias a  $\omega^1$ . Sin embargo, esta conjetura se ve dificultada por el carácter de esa tachadura: ¿porqué borrar el sustantivo, cuya eliminación representaría en todo caso un error evidente?.

En el caso del texto XXIII, en cambio, la evaluación de las variantes depende de la lectura de la *letrine* puesta en el espacio que albergaría la mayúscula inicial. Si, como creo, se trata de una *M*, evidentemente errada, el error del antecedente, en el que la mayúscula era ausente o de difícil lectura, se propagó en la tradición a través de la divergencia que conduce los códices *A* y *B* a transcribir una inicial equivocada.

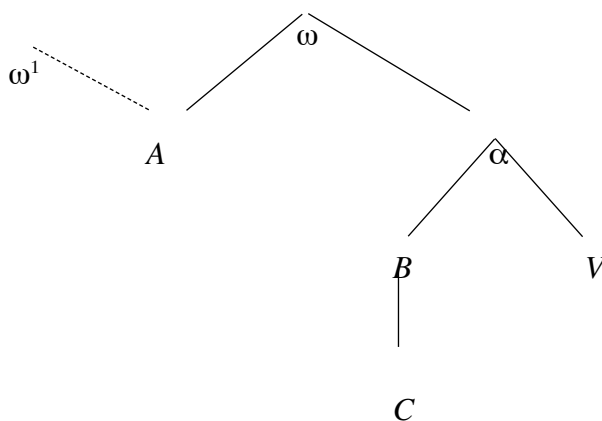
El constante mantenimiento de las lecciones de  $\omega$  en *B*, que se puede demostrar también para otros autores, tiene que ser cotejado con los casos, mucho más reducidos, en que la adnotación marginal y *B* coinciden contra *A*: esperando una casuística completa que pueda dar cuenta de su incidencia, las pocas ocurrencias verificadas hasta ahora (concretamente, se trata de una cantiga de Johan Soares Somesso, *LPGP* 78.12 y una de Roi Queimado, *LPGP* 148.1)<sup>1631</sup> dejan posible pensar en un error del copista de *A* al interpretar el texto de su modelo  $\omega$ , que el revisor pudo restablecer sin necesidad de recurrir a la *collatio* con  $\omega^1$ . Una hipótesis, por cierto, que podría surgir por otros *marginalia*, aunque la complejidad visible en muchos de ellos impide pensar en una fuente única por la redacción del cancionero. Asimismo, como ya apuntaba Ramos, lo que identificamos como  $\omega^1$  podría ser considerado sea como una o más partes de un arquetipo “dinámico”, es decir, una de las varias componentes que se utilizaron para la creación de *A*, sea como un manuscrito único, probablemente de dimensión reducida y no más completo que  $\omega$ , como demuestran los espacios en blanco dejados por *A*.

3. Existen ulteriores elementos que confirman la presencia de una o más fuentes capaces de contaminar la lección de *A*; entre ellos, destaca sin duda la complejidad en la transmisión de los textos copiados en los últimos fascículos, la presencia de textos anónimos, y la inserción de dos autores ajenos al *milieu* caballeresco que parece distinguir la cifra “social” de los trovadores de *A*, los clérigos Martín Moxa y Roi Fernández de Santiago (más otros por los que reenviamos a la bibliografía citada anteriormente)<sup>1632</sup>. Datos que, sin embargo, se manifiestan con cierta heterogeneidad y poco aptos a “hacer sistema”, y que no ofrecen elementos decisivos para demostrar si *A* fuese una copia de un cancionero ya existente o si se trata de una compilación de fuentes de varia procedencia<sup>1633</sup>. Sigue en todo caso más que probable la intervención de ulteriores ejemplares al modelo original de *A*, cuyas lecciones generalmente no pasan en los apógrafos italianos, y que por tanto tienen que limitarse a una posición externa a las relaciones genéticas descritas por el *stemma codicum*:

<sup>1631</sup> Cfr. M. A. Ramos, “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, en G. Hilty (ed.), *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zürich, 6-11 avril 1992)*, Tübingen, Francke Verlag, V, pp. 143-152.

<sup>1632</sup> Ramos, “O cancionero da Ajuda”, en *Cancioneiro da Ajuda*. Apresentação, estudos e índices, Instituto Português do património arquitectónico e arqueológico - Biblioteca da Ajuda, Edições Távola Redonda, pp. 27-48 (cit. a p. 44); M. Arbor Aldea, “Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión”, en *Carolina Michælis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 45-120, (cit. a p. 94).

<sup>1633</sup> Para este cuestión véase la opinión de Giulia Lanciani, que opta por un cancionero construido *ex novo*, mediante el ensamblaje de fuentes heterogéneas (G. Lanciani, *La meccanica dell’errore*, Roma, Viella, 2010, pp. 43-50). Una equilibrada recapitulación del problema está en Ramos, “O cancionero”, pp. 42-44.



Para completar el cuadro de la tradición manuscrita de las cantigas de amor de Pero Garcia Burgalés, señalamos también las variantes adiaforas y los errores individuales de *A*, así como los errores notables de *B* con respecto a *A*:

a) adiaforas

IV. e que fezo *A* e que a fez *B*

X, 17. en *A* de *B*; 18. faç'eu *A* faço *B*; 19 de pran *A* mui ben *B*; 21 e quen ora temo ja non temerei *A* por én mi praz por aquesto que sei *B*

XI, 8. e por non soffrer a maior *A* e por én vivo na maior *B*

XXXII, 11. non lle pesava én *A* non se doya én *B*

Los ejemplos más llamativos pertenecen, otra vez, a la cantiga X. Si es verdad que en los vv. 17 y 18 las variantes de *B* podrían resultar de imprecisiones del copista, esta circunstancia ha de ser excluida para los vv. 19 y 21. Las lecciones de *B* conducen a reflejar una vez más sobre su génesis; y también en este caso la perspectiva tendría que ampliarse a la entera tradición manuscrita de la lírica gallegoportuguesa. El carácter adiaforico de las variantes registradas en los textos IV, XI y XXXII es patente en la ausencia de problemas métricos y semánticos que conllevaría su inserción en el texto crítico; la marcada diferencia entre las dos lecciones en XI (*sofrer a > vivo na / lle pesava > se doya*) excluye cualquier hipótesis de mala lectura o interpretación por parte del copista.

b) errores individuales de *A*

IV, 6. fezo] fez

VIII, 19. viver] morrer

XVIII, 6. me] om.

XVII, 10. vio] om.

XVIII, 6. me] om.

XXV, 15. primeiro] primero

XXIX dissess'] diss *A*

XXXI, 3. a] om.

d) errores notables de *B* con respecto a *A*

III, 14. tolleito dun] tolhei tan

18. pois la vi, mi á dada] poila vi fadada

IV, 22. Ca] E

VI, 4. ar] ei

- VII, 15. m' oides] mi oyredes  
 VIII, 19. ca] que; ou Sancha ou] e Sancha e; 28. e] a; 30. si] assi  
 XII, 7. tal] eu  
 XVII, 7. nunca] non  
 XIX, 14. ementar] dizer  
 XXII, 8. e] *om.*  
 XXIII, 4. mui] *om.*  
 XXV, 7. eu] *om.*  
 XXVI, 5. qual me faz por si o sen perder] *om.*  
 XXVII, 2. e que perdi ali todo meu sen] *om.*  
 XXXII, 8. Deulo que ll'o] deus a quenlho.

4. En conclusión, muchos aspectos de la tradición manuscrita de Pero Garcia Burgalés demuestran una notable heterogeneidad del material poético que confluó en los manuscritos que hoy conocemos. Una pluralidad que actúa en todos los niveles del *stemma*: por un lado, durante el último cuarto del siglo XIII, en que se supone la copia de A, podían circular al menos dos recojas de sus *cantigas de amor*, cuya colación llevó a sanar varios errores de copia. Por el otro, en el largo y complicado proceso en que a la tradición se añaden las cantigas de amigo y las de escarnio y maldecir, las mismas *cantigas de amor* sufrieron otras contaminaciones, testimoniadas por la “doble tradición” que hemos visto por los dos textos aquí analizados.

## APÉNDICE – EDICIÓN CRÍTICA DE LOS TEXTOS MENCIONADOS.

### I. *Que muitos que mi andan preguntando* (A 106, B 214-215)

Que muitos que mi andan preguntando  
 qual est'a dona que quero gran ben,  
 se é Joana, se Sancha, se quen,  
 se Maria; mais eu tan coitad' ando,  
 5 cuidando en ùa destas tres que vi  
 polo meu mal, que sol non lles torn'i,  
 nen lles falo, se non de quand'en quando.

E voume doutras gentes alongando,  
 por tal que non me pregunten por én,  
 10 per bõa fe, ca non per outra ren,  
 e vanm'elas a meu pesar chamando,  
 e preguntandom', a pesar de mí,  
 qual est'a dona que me faz assi,  
 por si andar en gran coita 'n que ando.

15 E faço m'eu delas maravillado:  
 pois mi non an consello de pøer,  
 ¿porque morren tan muito por saber  
 a dona por que eu ando coitado?;  
 non lle-la digo por esta razon:  
 20 ca por dizer-la, si Deus me perdon,  
 non mi porran consello, mal pecado.

Por én tod'ome devia, acordado  
 que sèn ouvesse, daquest' a seer,  
 de nunca ir tal pregunta fazer,  
 25 ca per poqu'én seria castigado;

castigars'én pelo seu coração,  
qual pera sí non quisesse que non  
disesse a outre nunca per seu grado.

E elas vanme gran pesar dizer,  
30 no que lles nunca prol non á d' aver,  
per que destorvanmi de meu coidado.

Mai-lo que vai tal pregunta fazer,  
Deu-lo leixe moller gran ben querer,  
e que ar seja doutre preguntado.

1. mi andan] mandan *B* 4. mais] mays mays *B*, coitad'] coitand *A* 5. en ùa] en ùa en *A* 6, 7.  
lles] lhis *B* 11. e vanm'elas] evamelas *B* 12. preguntandom'] preguntandome *B* 14. coita'n que]  
coyta que *B* 15. delas] deles *B* 16. mi] me *B* 17. muito] anyto *B* 19. lle-la] lhesa *B*, esta] elta *B*  
20. la] lha *B*, si] se *B* 21. mi] me *B* 28. seu] leu *B* 30. lles] lhis *B* 32. lo] lõ *B*, fazer] faz *B* 33.  
leixe] lexxe *B* 34. ar] er *B*, doutre] doutrem *B* || *varianti della seconda versione della fiinda*: 29. E elas  
van] Os que me van *B* 30. lles] lhis *B* 33. leixe] leixa *B* 34. preguntado] perguntado *B*

II. *Moir'eu e prazme, si Deus me perdon* (*A* 91, *B* 195)

Moir'eu e prazme, si Deus me perdon,  
e de mia mort'ei eu mui gran sabor,  
por non sofrer mui gran coita d'amor,  
que sofri sempre no meu coração,  
5 ca log[u]'aquesta coita perderei;  
*e, amigos, direivos outra ren:*  
*pesame muito, que non veerei,*  
*ante que moira, meu lum'e meu ben.*

Soiam'eu mia morte reçar,  
10 e avia gran sabor de viver,  
e ora moir'e prazme de morrer,  
e non querria ja máis viv'andar,  
e do que moiro gran prazer end'ei;  
*e, amigos, direivos outra ren:*  
15 *pesame muito que non veerei,*  
*[ante que moira, meu lum'e meu ben].*

En me prazer con mia morte, razon  
faç'eu mui grande, par nostro Sennor,  
ca sei de pran que, pois eu morto for,  
20 logu'esta coita perderei enton  
e quen ora temo non temerei;  
*e, amigos, direivos outra ren:*  
*[pesame muito, que non veerei,*  
*ante que moira, meu lum'e meu ben].*

25 E quero vos ora desenganar  
qual est'o ben que eu queria aver:  
é mia sennor do mui bon parecer,  
e que mi faz mia morte desejar,  
e que nunca máis veer poderei;  
30 *e, amigos, direivos outra ren:*  
*pesa[me muito que non veerei,*  
*ante que moira, meu lum'e meu ben].*

1. me] mi *B*, se] si *B*, me] mi *B* 4. que] qual *B* 7. me] mi *B*, veerei] verei *A* 11. me] mi *B*

13. moiro] meyro *B* 15. veerei] uerei *A* 17. En me] De mi *B* 18. faç'eu] faço *B* 19. de pran] mui  
 ben *B* 21. e quen ora temo non temerei] por én mi praz por aquesto que sei *B* 23. me] mi *B*, veerei]  
 uerei *A* 25-32. *om. A* 28. me] mi *B* 30. direi] derey