

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales | 15 |
| BERNARD DARBORD | |
| A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição | 37 |
| MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA | |
| Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta» | 65 |
| ELVIRA FIDALGO | |
| Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub | 95 |
| JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS | |
| La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo | 123 |
| JOSEP LLUÍS MARTOS | |
| Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos | 147 |
| MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ | |
| De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas | 173 |
| JUAN PAREDES | |
| Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna | 191 |
| JOSEPH T. SNOW | |
| Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura | 211 |
| ALBERTO VÁRVARO (†) | |

| | |
|--|-----|
| El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i> | 225 |
| ÁLVARO ALONSO | |
| De Galaor, Floristán y otros caballeros | 239 |
| CARLOS ALVAR | |
| <i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i> | 257 |
| MARIA HELENA MARQUES ANTUNES | |
| Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv | 267 |
| GEMMA AVENOZA | |
| Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i> | 279 |
| ALEJANDRA BARRIO GARCÍA | |
| El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i> | 289 |
| VICENÇ BELTRAN | |
| Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i> | 303 |
| ALFONSO BOIX JOVANÍ | |
| Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas | 317 |
| MARÍA E. BREVA ISCLA | |
| Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales | 341 |
| JUAN MANUEL CACHO BLECUA | |
| El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII . | 365 |
| MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ | |
| Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i> | 391 |
| AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS | |
| Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i> | 405 |
| CLAUDIA CANO | |
| Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo» | 417 |
| SOFÍA M. CARRIZO RUEDA | |

| | |
|--|-----|
| Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas | 429 |
| CONSTANCE CARTA | |
| De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos | 439 |
| PÉNÉLOPE CARTELET | |
| El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo | 463 |
| FILIPPO CONTE | |
| A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i> | 481 |
| CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA | |
| Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i> | 493 |
| M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ | |
| La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi» | 501 |
| MARÍA SILVIA DELPY | |
| Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad | 513 |
| MARÍA DÍEZ YÁÑEZ | |
| Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela | 537 |
| LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO | |
| «Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala | 559 |
| JORGE NORBERTO FERRO | |
| Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo | 569 |
| SARAH FINCI | |
| Narratividad teatral en Feliciano de Silva | 577 |
| JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ | |
| Iconotropía y literatura medieval | 593 |
| CÉSAR GARCÍA DE LUCAS | |
| La recepción del legendario medieval en la novela argentina | 607 |
| NORA M. GÓMEZ | |

| | |
|---|-----|
| Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural | 623 |
| JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ | |
| Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa | 637 |
| SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA | |
| De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano | 659 |
| MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA | |
| El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz | 673 |
| DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA | |
| Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique | 695 |
| ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ | |
| Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv | 715 |
| MÉLANIE JECKER | |
| «El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho | 731 |
| SOFÍA KANTOR | |
| La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido | 755 |
| MARÍA JESÚS LACARRA | |
| La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel | 773 |
| GAETANO LALOMIA | |
| El paraíso terrenal según Cristóbal Colón | 789 |
| VÍCTOR DE LAMA | |
| «Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i> | 809 |
| ROSALBA LENDO | |

| | |
|--|-----|
| Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel | 821 |
| GLADYS LIZABE | |
| ¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March? | 835 |
| MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS | |
| Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero | 847 |
| LAURA LÓPEZ DRUSETTA | |
| <i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i> | 861 |
| PILAR LORENZO GRADÍN | |
| La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>) | 879 |
| KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL | |
| Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire | 889 |
| SARAH MALFATTI | |
| La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución | 901 |
| SIMONE MARCENARO | |
| Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554) | 917 |
| MASSIMO MARINI | |
| Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i> | 941 |
| JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO | |
| El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla | 955 |
| RUTH MARTÍNEZ ALCORLO | |
| Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada | 973 |
| PAULA MARTÍNEZ GARCÍA | |

| | |
|--|------|
| «Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i> | 987 |
| MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA | |
| La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia | 999 |
| MANUEL MORENO | |
| Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI .. | 1023 |
| MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ | |
| La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media | 1037 |
| ALEXANDRA ODDO | |
| Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII | 1051 |
| RACHEL PELED CUARTAS | |
| Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana | 1061 |
| MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO | |
| Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León | 1073 |
| ISABELLA PROIA | |
| Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad .. | 1091 |
| ROXANA RECIO | |
| «Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata» | 1113 |
| IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN | |
| Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i> | 1125 |
| AMARANTA SAGUAR GARCÍA | |
| Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta | 1137 |
| DANIELA SANTONOCITO | |
| Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía .. | 1157 |
| JAVIER TOSAR LÓPEZ | |
| A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira» | 1167 |
| JOAQUIM VENTURA RUIZ | |

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

LA TRADICIÓN MANUSCRITA DE AFONSO ANES DO COTON (S. XIII): PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN*

SIMONE MARCENARO
Università degli Studi di Milano

Resumen: El estudio que aquí se propone se centra en el análisis de la tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton, trovador gallego-portugués cuya transmisión textual levanta varios problemas ecdóticos e interpretativos. La contribución se enfocará, por un lado, en el examen de las composiciones transmitidas por los dos cancioneros quinientistas B (Biblioteca Nacional de Lisboa, *olim* Colocci-Brancuti) y V (Biblioteca Vaticana), y intentará aclarar los varios problemas de atribución que se plantean con referencia a algunas de sus cantigas; por otro lado, se someterá a una nueva evaluación la hipótesis, propuesta por el estudioso portugués António Resende de Oliveira, según la cual el trovador se podría identificar con uno de los autores anónimos del más antiguo cancionero de Ajuda. Estos dos aspectos de la investigación permitirán fijar un corpus estable para la obra de este trovador, hasta el momento sin determinación definitiva.

Palabras clave: Lírica románica medieval, lírica gallego-portuguesa medieval, tradición manuscrita.

Abstract: This study focuses on the manuscript tradition of Afonso Anes do Coton, a Galician-Portuguese troubadour whose textual transmission raises several problems, both ecdotic and of interpretation. The analysis will first deal with the compositions transmitted in manuscripts B (Lisbon National

* Este artículo forma parte de las actividades de investigación llevadas a cabo en el marco de los proyectos de Investigación *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. II. Autores y textos* (FFI2011-25899), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por P. Lorenzo Gradín (Universidad de Santiago de Compostela) y *TraLiRo (Repertorio ipertestuale della Tradizione Lirica Romanza delle origini)*, financiado por el 'Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca' italiano y coordinado por A. Decaria (Università di Siena).

Library, *olim* Colocci-Brancuti) and V (Vatican Library), both dating to the 15th century, with the aim of clarifying the problematic attribution of some of Afonso's *cantigas*; subsequently, a recent hypothesis formulated by Portuguese scholar António Resende de Oliveira, who proposed to identify the troubadour as one of the anonymous authors collected in the earlier *cancioneiro da Ajuda*, will also be evaluated. These two aspects of the research will lead to the establishment of a definitive *corpus* of the troubadour's work, whose determination had so far been inconclusive.

Keywords: Romance Medieval Lyric, Medieval Galician-Portuguese Lyric, manuscript tradition.

El tema que he elegido para esta comunicación, la tradición manuscrita del trovador gallego-portugués Afonso Anes do Coton, presenta en mi opinión varios motivos de interés. En primer lugar, aún falta una edición crítica completa y filológicamente rigurosa del trovador, puesto que, hasta hoy, sus *cantigas* han sido publicadas sólo por separado: los textos satíricos, en efecto, se recogen en la antología de Manuel Rodrigues Lapa¹, mientras que las *cantigas* de amigo pueden leerse en las ediciones colectivas publicadas por Joan Joaquim Nunes y Rip Cohen². Por tanto, un examen detallado de la tradición manuscrita constituye un paso preliminar de importancia inexcusable para establecer el texto crítico de las *cantigas*, en vista de su publicación en formato monográfico.

Las *cantigas* de Afonso Anes están transmitidas sólo por el ramo italiano de la tradición, es decir por los dos apógrafos quinientistas B y V³, ambos copiados por iniciativa del humanista italiano Angelo Colocci. Los dos cancioneros presentan las composiciones del trovador gallego según esta secuencia (de momento, consideramos también las *cantigas* de atribución dudosa o conflictiva entre los dos manuscritos): B 825-827, V 411-413; B 968-971, V 555-558; B 1579-1591, V 1111-1123; B 1615-1617bis, V 1148-1152⁴.

1. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 (2ª ed.).
2. J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, III vols. (reimpr. de la edición de Coimbra, 1928); R. Cohen, *500 cantigas de amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
3. Se trata, respectivamente, del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa (cód. 10991), también llamado «Colocci-Brancuti» (B) y del cancionero conservado en la Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 4803 (V).
4. La aparente discrepancia entre el número de *cantigas* de B y aquellas de V en este último caso se explica por el hecho de que hay que considerar una *cantiga* más entre los textos numerados

El primer asunto que es necesario tratar es determinar con precisión la amplitud del corpus poético que pertenece al trovador, ya que los manuscritos presentan en ciertos casos divergencias atributivas que los especialistas han tratado de solucionar de forma diferente. El primer conflicto de atribuciones se encuentra en el grupo encabezado por los textos numerados 825 en B y 411 en V, y está localizado en el sector de las cantigas de amigo. Aquí, en B 827, V 413 se halla una cantiga de amigo, *Quando se foi meu amigo*, que Colocci asignaba al trovador Pai Soarez de Taveirós en otro lugar del cancionero –pero siempre en el sector de las canciones de amigo–, concretamente en B 640, 241. Ambas atribuciones se encuentran en los dos lugares correspondientes a los textos mencionados en el índice de B, la llamada «Tavola collociana»⁵ y, aunque el examen textual no revela variantes significativas en las dos versiones, no cabe duda de que se trata de un ejemplo de doble tradición y no de un error de los copistas que intervinieron en la confección de los apógrafos italianos. Ahora bien, esta tipología de reduplicación textual sumada a episodios de dúplice atribución no es nada anormal en las tradiciones manuscritas de lírica trovadoresca, tanto en la de los *trobadors* occitanos, como en aquella que nos ocupa aquí: de hecho, en los cancioneros peninsulares no es raro que los textos de un autor se repitan, a veces con variantes sustanciales, tanto en los dos manuscritos italianos, como en el más antiguo cancionero da Ajuda⁶.

1149 y 1250 por Th. Braga (*Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878).

5. Se trata de un índice de autores, compilado por el humanista italiano Angelo Colocci y conservado en la Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 3217), que los estudiosos –aunque no todos concuerdan en este punto– consideran como índice del cancionero B.
6. Sobre este aspecto véanse sobre todo: G. Tavani, «Un caso di duplice tradizione nella lirica galego-portoghese (A 282 e B 1219/V 824)», *Cultura Neolatina*, XXIII (1963), pp. 205-214 (posteriormente publicado en el volumen *La poesia lirica nel Duecento iberico. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Ediz. dell'Ateneo, 1969, pp. 235-250); E. Gonçalves, «Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», en M. Tyssens (éd.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 447-467; G. Lanciani, «Repetita iuvant?», en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143. Por lo que atañe a la lírica occitana, véase sobre todo G. Brunetti, «Il testo riflesso. Appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali», in *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno della Società Filologica Romana (Messina, 19-22 dicembre 1991)*, Messina, Sicania, 1994, vol. II, pp. 609-628.

Esta última circunstancia lleva a considerar otras ocasiones en que la duplicación que se verifica en B y V se acompaña de una divergencia de atribución; de hecho, en algunos casos entre los pocos que se pueden detectar, sí hay elementos que permiten orientar el juicio hacia una u otra opción, pese a la excesiva prudencia de muchos especialistas. Por ejemplo, la cronología puede intervenir para determinar la autoría, incluso en los casos en que la doble atribución refleja un proceso de imitación entre una cantiga más antigua y otra más reciente, como acontece en el caso de *En gran coita vivo, senhor*, composición de Nuno Rodrigues de Candarei (LPGP 109,2)⁷ parcialmente reelaborada por Johan de Gaya (LPGP 66,2)⁸; en otras ocasiones, los datos codicológicos pueden ofrecer elementos decisivos, como en el caso de *A mia senhor, que eu máis doutra ren*, asignada a por un lado a Pero da Ponte por el cancionero de Ajuda (n° 291) y los códices coloccianos (B 982, V 569) pero anteriormente copiada, aunque limitada a la primera y última cobla, sólo en BV bajo el nombre de Sancho Sanchez (B 394, V 4). En este caso, las composiciones de este trovador autor muestran un ingreso tardío en la tradición manuscrita, de ahí que el testimonio de A, anterior a la época en que las cantigas de Sancho Sanchez debían copiarse en el subarquetipo α , autoriza a individuar a Pero da Ponte como autor del texto original⁹.

7. La abreviación *LPGP* se refiere al número otorgado por la publicación del corpus gallego-portugués coordinada por M. Brea, *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias 'Ramón Piñeiro', 1996, II vols.
8. Sobre esta cantiga véanse M. Russo, «*En gran coita vivo Sennor* (A68, B[181bis]; B1451, V1061): un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?», 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, 1993, pp. 139-147 y D. González Martínez, «Alguns problemas de atribución no Cancioneiro da Ajuda: o caso das cantigas A68 e A69», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, pp. 543-554.
9. Para la tradición manuscrita de Sancho Sanchez léase A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994, p. 436. Otros textos interesantes en este grupo son aquellos de Johan Vasquez de Talaveira y Pedr'Amigo de Sevilla (LPGP 81,13 – 116,21) y Men Rodriguez de Briteiros y Johan Fernandez d'Ardeleiro (LPGP 110,1-110,2 – 68,3-68,4). En general, en casos de atribución controvertida los redactores de *Lírica profana galego-portuguesa* tienden a otorgar más peso a los testimonios de B y de la *Tavola C* para asignar el texto a uno u otro trovador, aunque hay circunstancias en las que la falta de indicios materiales hace imposible tomar una posición unívoca.

En el caso que nos ocupa, al examinar las cantigas más de cerca tal vez podamos extraer unos cuantos datos útiles del contenido del poema, que se reproducen aquí siguiendo la edición de Pai Soarez al cuidado de Gema Vallín¹⁰:

Quando se foi meu amigo,
 jurou que cedo verria,
 mais, pois non ven falar migo,
 poren, por sancta Maria,
 nunca me por el rogedes,
 ay, donas, fe que devedes!

Quando se foi, fez me preito
 que se verria mui cedo
 e mentiu-me, tort' á feito,
 e, pois de min non á medo,
 nunca me por el rogedes,
 ay, donas, fe que devedes!

O que vistes que dizia
 ca andava namorado,
 pois que non veio o dia
 que lh'eu avia mandado,
 nunca me por el rogedes,
 ay, donas, fe que devedes!
 (Vallín, *Pai Soarez*, XV)

Ahora bien, en la producción de Pai Soarez encontramos dos cantigas de amigo en las que el trovador, a través de la ficticia voz femenina, se dirige a un auditorio de *donas*, utilizando el mismo expediente retórico que hallamos en la mencionada cantiga de doble tradición:

O meu amigo, que mi dizia
 que nunca mais migo viveria,
 par Deus, donas, aqui é ja!

Que muito m'el avia jurado
 que me non visse mais, a Deus grado!

10. G. Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.

par Deus, donas, aqui é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant' el disse
par Deus, donas, aqui é ja!

Melhor o fezo ca o non disse:
par Deus, donas, aqui é ja!
(Vallín, *Pai Soares*, XIII)

Donas, veeredes a prol que lhi ten
de lhi saberem ca mi quer gram ben.

Par Deus, donas, ben podedes jurar
do meu amigo que mi fez pesar,
mais, Deus! e que cuida mi a gaar
de lhi saberem ca mi quer gram ben?

Sofrer-lh'ei eu de me chamar senhor
nos cantares que fazia d' amor,
mais enmentou-me todo con sabor
de lhi saberem ca mi quer gram ben.

Foi-m'el en seus cantares enmentar,
vedes ora se me dev' a queixar,
ca se non quis meu amigo guardar
de lhi saberem ca mi quer gram ben.
(Vallín, *Pai Soares*, XIV)

Agрупando las tres composiciones, es razonable imaginar dos posibles escenarios «narrativos» —entre comillas en la medida en que evocar esta categoría tiene sentido para el género de la cantiga de amigo—, dependiendo del orden en que se lean. Numerando las cantigas progresivamente según este esquema: 1. *Quando se foi meu amigo* – 2. *O meu amigo, que mi dizia* – 3. *Donas, veeredes a prol lhi ten* se obtienen dos posibilidades. En el primer caso, tendríamos la secuencia 1-2-3, en la que la dama, después de haberse quejado de la poca fiabilidad del amigo en la cantiga de atribución dudosa (la n° 1), volvería a ser feliz después de su retorno inesperado (números 2 y 3); al revés, en la secuencia 3-2-1, a pesar de

las promesas hechas a la doncella en sus *cantares que fazia d'amor*, el amigo no reaparecería, dejando así a la mujer a su enfado y desconsuelo. En ambos casos, se percibe una cierta coherencia entre las tres composiciones, y, además, la cantiga 1 parece adaptarse mejor a la inspiración lírica de Pai Soares que no a aquella de Coton; este último es autor de dos cantigas de amigo de atribución indudable, que se apartan bastante del texto que acabamos de mencionar, y que, por otro lado, presentan elementos más originales con respecto a los tópicos de este género lírico (edición nuestra):

—Ai, meu amigu' e meu lum' e meu ben,
vejovos ora mui trist', e por én
queria saber de vós ou dalguen
qué est' aquest', ou porqué o fazedes;
—Par Deus, senhor, direi vos unha ren
mal estou eu, se o vós non sabedes.

—Mui trist' andades, á mui gran sazón,
e non sei eu porque, nen por qué non;
dizedemi ora, se Deus vos perdon,
qué est' aquest', ou porqué o fazedes;
—Par Deus, ¿ai coita do meu coraçón?,
mal estou eu, se o vós non sabedes.

—Vós trist' andades e eu sen sabor
ando, porque non sōo sabedor
¿se vo-lo faz fazer coita d' amor?
¿qué est' aquest', ou porqué o fazedes?
...Par Deus, ai mui fremosa mia senhor,
mal estou eu, se o vós non sabedes.

—Mui trist[e] andades e non sei eu
o porque, poi-lo non [... -eu];
dizedemio, e non vos seja greu:
¿qué est' aquest', ou porqué o fazedes?
—Par Deus, senhor, ó mia coita e meu
mal estou eu, se o vós non sabedes.

Se grado edes, amigo,
de mí, que gran ben queredes,

falad' agora comigo,
 por Deus, e non mio neguedes:
¿amigo, porque andades
tan trist', ou por que chorades?

Pois eu non sei com' entenda
 porque andades coitado,
 se Deus me de mal defenda,
 queria saber de grado,
¿amigo, porque andades
tan trist', ou por que chorades?

Todos andan trebelhando
 estes con que vós soedes
 trebelhar, e vós chorando;
 por Deus, ¿e que dem' avedes?,
amigo, ¿porque andades
tan trist', ou por que chorades?

El primer texto de Coton pone en escena un diálogo entre la mujer y el amigo, mientras que en el otro se configura un monólogo femenino, en el que la doncella pregunta al amigo la razón de su angustia; no obstante, en ambos casos no es la mujer que sufre la *coita de amor* –como en el caso de las cantigas anteriores– sino que la misma dama envía sus palabras de consuelo al amigo *triste* (adjetivo significativamente repetido en ambas composiciones). Si bien no se puede ir más allá de meras conjeturas, soportadas además por factores de contenido sujetos a la interpretación, creo que estos factores apuntan a identificar a Pai Soarez de Taveirós como autor de la cantiga, y no a Afonso Anes do Coton.

Otro texto que nos interesa es la tensión fragmentaria con Pero da Ponte, de la que sólo se conserva una estrofa. Aunque la ausencia de la rúbrica atributiva determina, tanto en BV como en la *Tavola collociana*, la asignación del texto al trovador que compone la cantiga que antecede, Fernan Rodríguez Redondo, estos versos han sido incluidos por todos los comentaristas en la producción de Afonso Anes, gracias a la referencia a Jaén, o sea a la reconquista de la ciudad andaluza por parte de Alfonso infante de Castilla (futuro Rey Sabio), ocurrida en 1248¹¹:

11. C. Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, Halle a.S., 1904, vol. II, p. 387) relacionó la referencia a Jaén en este fragmento con un trovador que, en su opinión, podía encajar más que Fernan



B, f. 342r

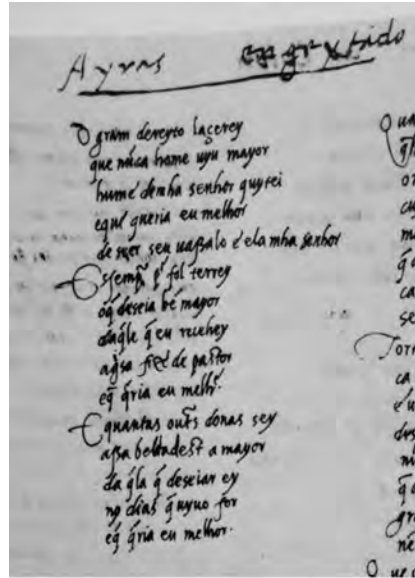
En realidad, hay un elemento más inmediato y concreto que demuestra que esta atribución es más bien un simple despiste, no de Colocci, sino de los compiladores del modelo del que descienden B y V: solamente en B, en efecto, aparecen la iniciales de las tres coblas que nunca fueron copiadas, así que se puede fácilmente constatar que las dos pronunciadas por Pero da Ponte empiezan por *A*, lo que sería compatible con el nombre de Afonso Anes do Coton. Además, la presencia del epígrafe atributivo *Afonso do Coton* en V en la misma posición, es decir antes del la cantiga de escarnio *A min dan preç' e non é desguisado*, es otro indicio que apunta a la hipótesis de que el fallo se produjese por lo menos a la altura del antígrafo de BV. El hecho de que el manuscrito vaticano no reproduzca las iniciales de las estrofas perdidas responde a una dinámica muy frecuente en este cancionero, por la que el amanuense prefiere no reproducir las lagunas y las faltas textuales dejadas por los copistas de B.

Rodríguez Redondo (nacido en la segunda mitad del s. XIII) con los acontecimientos históricos de este período. Por este motivo, la ilustre filóloga alemana propuso la atribución al padre de este trovador, Rodrigu'Eanes Redondo, que se atesta en una época compatible con la fecha *post quem* del texto.

Volviendo atrás en los dos manuscritos, concretamente en la cantiga B 971, V 559, *A gran dereito lazerei*, nos enfrentamos a otro conflicto atributivo: el texto ha sido asignado por casi todos los especialistas a Coton gracias al testimonio de B y de la *Tavola C*, aunque el cancionero vaticano engloba el poema en la producción de Airas Engeitado, trovador documentado en la segunda mitad del s. XIII:



B, f. 210r



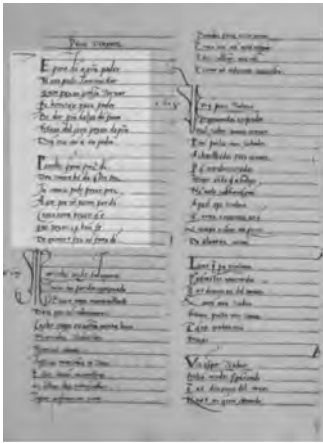
V, f. 88v

En mi opinión, la coincidencia entre B y C no es significativa, si C es realmente índice de B (como se sabe, no todos los filólogos coinciden en este punto)¹²: en suma, la «ley de la mayoría» aquí no se puede aplicar, porque siempre se trata de un 50% de probabilidad. En cualquier caso, si siguiéramos la *vulgata*, se trataría de la única cantiga de amor de Afonso Anes, la cual, además, se

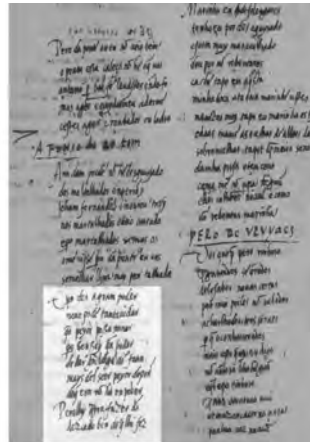
12. De hecho, en su propuesta de *stemma codicum* Tavani supuso que la *Tavola* (siglada C en el *stemma*) no fuese copia de B sino de otro cancionero: su opinión se funda en las discrepancias visibles entre la secuencia de autores de B y la que se encuentra en el índice compilado por Colocci. El planteamiento fue contestado por otros especialistas, entre los que figuran J.-M. D'Heur, A. Ferrari y E. Gonçalves. Para un resumen de las varias posiciones véase G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galego-Portuguesa*, Lisboa, Colibri, 1993, s.v. «Tradición manuscrita», pp. 628-632.

ubicaría después de una tensión (tipología de composiciones que normalmente cierran la secuencia de un trovador en los cancioneros quinientistas) y –como veremos más adelante– de un texto fragmentario, probablemente espurio; al revés, sabemos que Airas Engeitado sólo compuso textos de amor. En principio, no descartaría que Colocci se haya equivocado en colocar el epígrafe atributivo, tal vez por causa de la identidad de las mayúsculas (*A*) y la semejanza gráfica de la palabra que sigue (*rem / gram*) entre la cantiga que nos ocupa y la que Colocci atribuye efectivamente a Engeitado, *A rem que mi-a mi mays valer*. De todas maneras, la falta de más indicios útiles para establecer la autoría determinará la inclusión de este texto en mi edición en el aparato dedicado a las composiciones de atribución dudosa.

Para completar el cuadro, sólo quedan dos cantigas en las que las atribuciones de B y V discrepan. El primer caso se refiere a las cantigas de escarnio y maldecir *A min dan preç, e non é desguisado* (LPGP 2,4) y *E, pero Deus á gran poder* (LPGP 136,2); como se aprecia en la imagen, la rúbrica atributiva de Colocci en B asigna ambos textos a Coton, mientras que V apunta el nombre de Pero Viviae¹³:



B. f. 342r



B, f. 189r

En este caso, la *Tavola colociana* no entra en el conflicto de atribuciones, ya que en B la primera de estas dos cantigas no es numerada por el humanista

13. El editor de Pero Viviae, P.G. Beltrami, opta por asignar ambas a este trovador («Pero Viviae: poesie d'amigo' e satiriche», *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVI [1978-79], pp. 107-124).

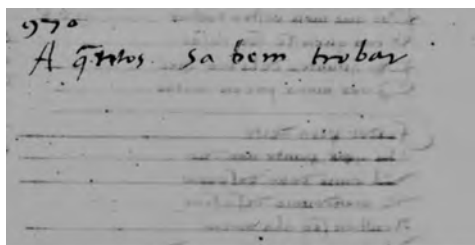
italiano, que empieza la secuencia numérica de los textos de Pero Vivíaez al número 1617. El examen de los manuscritos no revela elementos útiles para elegir una u otra hipótesis; no obstante, otra vez, la lectura de los textos –concretamente, del primero– nos permite agregar algún elemento más para resolver el problema y asignar la cantiga a uno de los dos autores. En efecto, *E, pero Deus á gran poder* –en que la típica marca consiste en un ángulo agudo puesta por Colloci parece confirmar un estado fragmentario del texto– el trovador habla de un tal Don Foan, o sea ‘Don Fulano’¹⁴, un apodo utilizado por los trovadores que no querían desvelar el nombre del personaje satirizado, y que el mismo Vivíaez retoma en otra canción, *Por Don Foan en sa casa comer*:

E, pero Deus á gran poder
 non o pode tant’ajudar
 que o peyor possa tornar:
 pero ben ssey que á poder
 de dar grand’alg’ a Don Foan,
 mays d’el seer peyor, de pran,
 do que é non á en poder.
 (Beltrami, *Pero Vivíaez*, v, vv. 1-7)

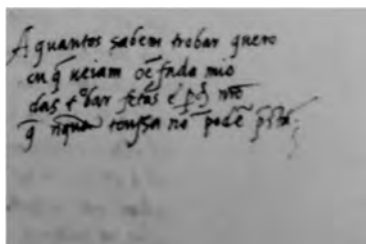
No es fácil determinar si la dúplice asignación se produjo, como en el primer caso referido, ya al nivel del antígrafo de BV; sin embargo, la presencia de Don Foan nos orienta hacia la atribución de la primera de estas dos cantigas a Pero Vivíaez, con lo cual también la composición que sigue llegaría a formar parte del grupo de textos satíricos de este trovador.

Para establecer de forma definitiva la conformación del corpus de Afonso Anes, no entran en juego solamente factores de atribución divergente. En concreto, hay dos ocurrencias que merecen nuestra atención; la primera se refiere a la cantiga que, tanto en el Repertorio métrico¹⁵ de Tavani, como en la *Lírica Profana galego-portuguesa* coordinada por Mercedes Brea, se encuentra bajo el número 2,5. Se trata de pocos versos, que están copiados de forma desigual en los dos cancioneros:

14. El apodo es utilizado por varios trovadores con la misma función mimética en los textos *LPGP* 7,4 y 7,6 (Afonso Mendez de Besteiros), 18,13 (Alfonso X), 56,17 (Gil Perez Conde), 70,2 y 70,17 (Johan Garcia de Guilhade), 89,1 (Martin Anes Marinho), 116,9 (Pedr’Amigo de Sevilla), 127,2 (Pero Gomez Barroso).
15. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ediz. dell’Ateneo, 1967.



B, f. 289v



V, f. 88r

Como se puede observar, en B sólo aparece el íncipit, transcrito por Colocci: se trataría de una praxis bastante anómala, ya que el humanista no suele intervenir en los textos, con la excepción de unos pocos casos. Los versos copiados en V, que aumentan el fragmento de B en tres unidades, son transcritos por el copista del códice vaticano en forma muy abreviada y son de lectura dificultosa. En B el espacio dejado por Colocci, que numera regularmente la cantiga, es perfectamente compatible con un texto de extensión normal (es decir, 3 o 4 coblas y tal vez una *finda*), mientras que en V el copista deja solamente el espacio que falta hasta el final de la página; otra práctica inusual para este cancionero, en el que, como se ha referido antes, los textos fragmentarios –incluso aquellos que figuran en el corpus del mismo Afonso Anes–, no suelen estar señalados por espacios en blanco, posiblemente porque el amanuense sabía que no había manera de reparar las faltas textuales. En segundo lugar, el presunto fragmento ofrece rasgos lingüísticos que parecen apuntar a un época más tardía: concretamente, el sustantivo *trobos* no se registra en la época trovadoresca, y llegará a ser utilizado con referencia a composiciones poéticas solamente a partir del siglo xv¹⁶.

En mi opinión, este fragmento debe considerarse análogo a los varios ejemplos de interpolaciones tardías que entraron en la tradición en una época posterior a la confección del cancionero¹⁷; incluso podría tratarse de una nota marginal

16. Cfr. J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, vol. V, p. 346. El mismo sustantivo, además, es empleado para definir una composición poética espuria de un tal Fernand'Eanes, que se encuentra en B 803, V 387 y se puede fechar ya en pleno s. xv.
17. Además de la mencionada *troba* de Fernand'Eanes, se trata de los textos *LPGP* 20,1 (Alvaro Afonso) y 26,1 (Diego Gonçavez de Montemor-o-Novo), a los que hay que añadir textos fechables sin duda alguna en el s. xv y que los apógrafos italianos atribuyen erradamente a trovadores gallego-portugueses (se trata de *LPGP* 25,72, falsamente asignada a Don Denis; *LPGP* 85,8, que el cancionero V asigna a Juião Bolseiro; *LPGP* 157,61bis, atribuida únicamente

ahí puesta por parte de un lector, ya en pleno siglo xv, que el copista incorporó como si fuera un texto independiente. Estoy convencido, pues, que estos elementos pueden valer para autorizar la exclusión de esta composición del corpus de Afonso Anes do Coton (o incluso del mismo corpus lírico gallego-portugués).

Antes de llegar a la conclusión de este análisis, queda todavía la hipótesis planteada por el historiador portugués António Resende de Oliveira, en la que se propone la atribución a Afonso Anes de una cantiga anónima copiada sólo en el cancionero de Ajuda, *Senhor fremosa, pois me vej' aqui* (LPGP 157,58). Como es reconocido por los especialistas, en el importante estudio de Resende se analizan las estratificaciones que se pueden distinguir en la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa, llegando, en varios casos, a identificar el marco cronológico en el que situar el ingreso en la tradición de las cantigas que pertenecen a un determinado autor. Según el esquema de Resende, las cantigas de Afonso Anes llegaron a las compilaciones que anteceden al antígrafo de BV en momentos distintos, ya que las cantigas de amor que Resende le atribuye –la misma que yo en este trabajo considero de otro autor– se encuentra en la sección originariamente dedicada a la cantiga de amigo. En este contexto, según el historiador portugués, dos de los tres autores anónimos de A que se encuentran en los ff. 74r-77v podrían ser identificados con Vasco Perez Pardal y Afonso Anes de Coton¹⁸. El procedimiento seguido por Resende consiste en comparar el orden de los autores en A y BV, evidenciando las correspondencias y las posibles dislocaciones; este planteamiento supone la reconstrucción de un «cancionero ideal», que debía estar estructurado en tres grandes secciones, según los tres géneros principales de la lírica gallego-portuguesa. Este modelo, recompuesto a través del análisis de las varias estratificaciones visibles en la tradición manuscrita, constituiría el ejemplar

por B a Johan Lobeira y el grupo de textos copiados entre la producción de Roi Martinz do Casal, LPGP 145,7, 9, 10; 157,6). Aún restan dudas sobre la posible fecha de composición de la *cobla* en castellano insertada en la secuencia de Alfonso X en el manuscrito B (LPGP 18,40), que yo considero ajena a la producción poética del rey trovador.

18. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo*, p. 62. Como se sabe, la ausencia de rúbricas atributivas en A permite distinguir el pasaje de uno a otro trovador simplemente por la presencia de una miniatura puesta al principio de la secuencia de cada autor. Así, en el análisis de Resende el primer anónimo, que se encuentra entre el f. 74r y el f. 76v con diez cantigas, podría ser identificado con Vasco Perez Pardal, mientras que al autor que sigue sólo se puede asignar una canción, porque después de la única cantiga copiada tras la viñeta se abre una laguna de dos folios. En realidad, hay otro autor anónimo en este grupo que no presenta elementos compatibles con los trovadores a los que Resende se refiere; de hecho, en las tres cantigas de amor copiadas en el f. 78 el autor menciona con frecuencia la ciudad portuguesa de Santarém, en la que ninguno de los dos poetas –Pardal y Coton– es documentado.

común del que descenderían las dos ramas a las que pertenecen A, por un lado, y el subarquetipo α del que proceden los apógrafos collocianos BV, por el otro. En este contexto, quitando los autores cuya obra incorporó rompiendo la originaria correspondencia entre A y BV en las secciones de las cantigas de amor –es decir, Airas Veaz y Pero Viviaez– y entre el «cancionero ideal» y BV por lo que se refiere a las cantigas de amigo, se obtendría un paralelismo que lleva a asignar las cantigas anónimas a Pardal y Coton. El planteamiento no ha recibido ni apoyos ni críticas hasta el momento en que, en 2004, un artículo de X. X. Ron puso de relieve la posibilidad de muchos casos de discrepancia entre la secuencia de A y la de BV pueden reconducirse a tradiciones diferentes y no sólo a un antecedente común, el que acabamos de definir el «cancionero ideal»¹⁹.

Por mi parte, me limitaría a subrayar que las atribuciones *e silentio* son muy poco fiables, sobre todo cuando el criterio empleado se basa en un análisis que supone demasiados datos conjeturales: de hecho, aunque la estructura presentada por Resende resulta válida y aceptable en la mayoría de los casos, no siempre se pueden considerar las correspondencias entre las dos ramas de la tradición a la luz de lo que hoy queda en los dos apógrafos italianos. Por nuestra parte, la atribución de *A gran dereito lazerei* a Airas Engeitado comportaría la total ausencia de cantigas de amor en el corpus de Afonso Anes, con lo cual la tesis de Resende, que se plantea justamente en la supuesta «dislocación» de esta cantiga, ya no podría aceptarse: prefiero, pues, seguir dejando las cantigas del *Cancioneiro da Ajuda* en el anonimato.

En conclusión, mi propuesta para la delimitación del corpus poético de Afonso Anes de Coton se puede sintetizar así: los manuscritos no conservan ninguna cantiga de amor del trovador gallego, que es autor de dos cantigas de amigo, diecisiete cantigas de escarnio e *maldizer* y 2 tenses, de las cuales una se conserva en estado fragmentario.

19. X. X. Ron Fernández, «O silencio e as marxes no *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, en anos despois*, pp. 641-666 (*loc. cit.* p. 657).

| íncipit | LPGP | Género | Edición Marcenaro | |
|------------------------------------|------|----------------------------|-------------------|-------|
| Ai meu amigu'e meu lum'e meu ben | 2,3 | amigo | I | |
| Se gradoedes, amigo | 2,21 | | II | |
| As mias jornadas vedes quaes son | 2,6 | escarnio e maldizer | III | |
| Abadessa, oi dizer | 2,1 | | IV | |
| Foi Don Fagundo un dia convidar | 2,12 | | V | |
| Veeron m'agora dizer | 2,24 | | VI | |
| Fernan Gil and'aquí ameaçado | 2,11 | | VII | |
| Mari Mateu, irme quer'eu daquen | 2,13 | | VIII | |
| Meestre Nicolas, a meu cuidar | 2,15 | | IX | |
| Sueir'Eanes, un vosso cantar | 2,22 | | X | |
| Paai Rengel e outros dous romeus | 2,17 | | XI | |
| Covilheira velha, se vos fezesse | 2,9 | | XII | |
| Ben me cuidei eu, Maria Garcia | 2,8 | | XIII | |
| Orraca Lopez vi doente un dia | 2,16 | | XIV | |
| A ùa velha quis ora trobar | 2,7 | | XV | |
| Traj'agora Marinha Sabugal | 2,23 | | XVI | |
| A min dan preç, e non é desguisado | 2,18 | | XVII | |
| Pero da Pont', en un vosso cantar | 2,19 | | tenzón | XVIII |
| Pero da Ponte, ou eu non vejo ben | 2,4 | | | XIX |

