

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

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

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
 II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA.....	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
 III. LÍRICA TROVADORESCA.....	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegimento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573)	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

DA MATERIA PALEOGRÁFICA Á EDICIÓN: ALGUNHAS NOTAS AO FÍO DA TRANSCRICIÓN DO CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL E DO CANCIONEIRO DA VATICANA

XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO
Universidade de Vigo

Durante o proceso de realización da transcripción paleográfica dos códices que nos enviaron a poesía trobadoresca galego-portuguesa, concretamente do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* e do *Cancioneiro da Vaticana*, fomos tomando nota de fenómenos varios que consideramos que poderían ter algunha relevancia, non só para a correcta transcripción paleográfica en curso, senón tamén e fundamentalmente, á hora de realizar a edición crítica. Constatamos tamén que unha minuciosa análise da materia paleográfica dos manuscritos permite mellorar en puntos concretos as meritorias transcripcións paleográficas existentes, por un lado, e por outro móstrase como unha ferramenta imprescindible para descartar ou confirmar algunhas leccións críticas propostas. En todo caso, a rigorosa transcripción e análise paleográfica dos manuscritos é sen dúbida a base máis sólida sobre a que se poderán apoiar novas achegas ao traballo colectivo que supón a edición da lírica profana galego-portuguesa. Esa é a razón de ser, hoxe, dunha transcripción paleográfica.

Por limitacións de espazo comentaremos apenas tres cuestións e algúns exemplos dos moitos que temos rexistrados.

I. ALGÚNS ERROS DE MONACI

Está fóra de dúbida a excelencia da fructífera transcripción paleográfica de Ernesto Monaci, que serviu de base a numerosas edicións, e en ningún caso

pretendemos cuestionala. Mais, como toda obra humana, esa transcripción ten algúns erros. Aquí e alí transcribe unha grafía que non se corresponde coa do manuscrito. Son erros contados e moi probabelmente unha parte deles se deberá aos tipógrafos. Porén, hai algunhas escollas que, por seren máis ou menos sistemáticas, poden facer que o erro na transcripción derive nun erro de edición do texto, dándolle un sentido moi distinto.

Un caso moi relevante, polo número de ocasións en que se rexistra, é a confusión de <t> por <c>. En efecto, en moitas ocasións e sen un criterio definido, Monaci interpreta como <c> unha variante da grafía <t> cuxa haste non sobresaia da caixa da escrita.

Como dixemos, isto pode dar lugar a interpretacións erradas á hora da edición. Talvez un dos casos máis significativos disto sexa o que encontramos na cantiga de Pero Larouco *Non á meu padre a quen peça* B 613, V 215 (Tav 130,2 / D'Heur 629) (*Vid.* Imaxe 1).

Aí, no verso 2 encontramos o conglomerado *untanelho* que Monaci leu *uncanelho*. Esta súa lectura condicionou a edición vulgata de Lapa¹, que interpretou o fragmento como 'un canelho', algo así como un diminutivo de 'cano'. Consecuentemente, ao ler *canelho* non tiña sentido o *hūtar* (untar) do verso seguinte, polo que Lapa o emendou en *[j]untar*. Esta é a versión que aínda hoxe figura na maioría das edicións, aínda que xa algunha delas, como a do Projeto *Littera* de Lisboa se fai eco da solución proposta por Martinho Montero Santalha² en 2000, aínda que non a adopta como definitiva.

Na propia cantiga vese que o copista distingue claramente as grafías <c> e <t>. E vemos como Monaci le a mesma grafía conflitiva do manuscrito con valores diferentes: como <c> no v. 2: canelho, mais como <t> nos v. 3: hūtase e no v. 4: toda.

Hai que ter en conta, pois, que tanto en *V* como en *B* se le <t> e non <c>, polo que se debe seguir a suxestión de Montero Santalha e editar: «ũa peça d'unt'anelho / con que untas[s]e sa peça» («unha peza de unto vella de un ano, con que untase a súa peza»). Todo iso cun máis que probábel duplo sentido sexual.

1. Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Editorial Galaxia, 1970.
2. José-Martinho Montero Santalha, *As Rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise* (tese de doutoramento inédita), A Coruña, Universidade da Coruña, 2000, pp. 1074-1075.

2. CONFUSIÓN DE GRAFÍAS NOS MANUSCRITOS

Como é coñecido, xa Monaci na súa transcripción de *V* elaborou un índice onde recollía os principais erros observados na escrita do códice. A relativa sistematicidade de moitos destes erros axuda a entender a natureza dos mesmos e a prever cal podería ser a grafía (ou grafías) correcta que se esconde por tras da errada. Tanto Monaci coma Molteni, como non podía ser doutro xeito, mantiveron os erros gráficos cometidos polos copistas dos apógrafos italianos porque, como explica o propio Monaci na introdución á súa edición diplomática de *V*, ese tipo de información pode resultar moi valiosa para os editores, aínda que non sempre, como veremos, se tivo en consideración.

2.a. Confusión <q> por <cr>

Un dos casos sobre os que Monaci chamou a atención foi a frecuencia dos erros a que daba lugar o alógrafo do <r> con prolongamento inferior do pé: <r̄>. Un dos máis habituais dáse cando vai posposto a un <c>, de xeito que con relativa frecuencia os copistas tendían a ler un <q> en vez de <cr>. O propio Monaci rexistra varios exemplos en *V*: (14.6: *qeo* por 'creo'; 55. 10 *qee* por 'cree'; 316. 15 *queerey* por 'creerey' etc.). Mais tamén se rexistran en *B* e en *A*.

-Exemplo 1. v. 4 da cantiga *Estes que agora, madre, aquí son* de Estevan Fernandez d'Elvas (*B* 615, *V* 216 (Tav 33, 3/ D'Heur 630) [*Vid.* Imaxe 2].

Trátase dun caso interesante onde *B* le correctamente *creo* mentres que o copista de *V* le primeiro de forma errada *qeo*, mais ao darse conta do erro cancela esta forma e escribe a correcta *creo*. Un caso, pois, que testemuña o erro, a consciencia do mesmo e a emenda inmediata³. E, claro, a orixe na semellanza gráfica.

-Exemplo 2. v. 6 da cantiga de Joan Airas de Santiago *A por que perço o dormir*, (*B* 960, *V* 547 / Tav 63,15). [*Vid.* Imaxe 3]

Trátase dun dos casos máis significativos de troca de <q> por <cr>, dada a repercusión que tivo na tradición editorial do texto.

Os manuscritos italianos *BV* len ambos: «a quexenten sua mua baia».

3. Sobre esta cuestión do *incipiens error*, véxase o traballo de Anna Ferrari: «Sbagliando (loro), s'impara (noi): tipologia e interesse dell'*incipiens error* nel Colocci Brancuti», en *Canzonieri iberici*, eds. P. Botta *et al.*, Noia, Università di Padova-Toxosoutos SL-Universidade da Coruña, 2001, pp. 107-123.

O verso tivo varias lecturas até a establecida polo editor deste trobador, José Luis Rodríguez⁴, que é esta: «a que x'én ten sua mua baia», que parecía darlle sentido á literalidade dos manuscritos e que foi recollida en edicións e estudos posteriores. Recentemente a edición do Projeto *Littera* chamaba a atención sobre o feito de que neste verso se acharía un topónimo que aparece outra vez no v. 26 da mesma composición baixo a forma *Crecente*, e que reaparece aínda no íncipit da coñecida pastorela *Pelo souto de Crexente* (B 967, V 554; Tav. 63,58) do mesmo autor coa forma palatalizada. Indicábase ademais que neste caso estaríamos ante a variante *Quexente* do topónimo, e así o editan na versión en papel publicada en 2016: «a Quexent', em sua mua baia». Porén, na versión electrónica tiveron en conta unha suxestión nosa que incidía na natureza da confusión gráfica a que estamos aludindo (<q> por <ç>), de xeito que non estaríamos perante unha variante do topónimo senón perante a súa forma xenuína palatalizada: *Crexente* (<ç>*exente*)⁵.

O aviso sobre esta confusión habitual dos copistas estaba aí desde 1875, mais varios editores ao longo de máis de 150 anos non soubemos aplicar con tino esa información que, aparentemente trivial, resulta ser moi valiosa.

2.b. Confusión de <a> por <d> e viceversa

A copia errada de <a> no canto de <d> e viceversa é frecuente en ambos apógrafos e o propio Monaci recolle unha decena de casos de *V*. Citaremos aquí un non recollido polo italiano e que resulta moi interesante por varios motivos: por unha banda porque talvez nos indique a orixe da confusión destas dúas grafías; por outra parte apunta pistas contraditorias sobre a filiación de *A* e *BV* e, finalmente, colócanos na tesitura de ter que escoller entre a versión dos apógrafos italianos ou a do cancionero da *Ajuda*. Rexístrase na cantiga de Fernan Gonçalves de Seavra *A dona que eu vi por meu* (A 213, B 443, V 55; Tav. 17,1 / D'Heur 349). [*Vid.* Imaxes 4, 5 e 6]

Tanto *B* como *V* len claramente *dia* en vez de *aja* na parte final do verso do refrán, nas estrofas segunda e terceira. En *A*, non se copiou o verso do refrán nestas dúas estrofas.

4. José Luis Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Anexo 12 de *Verba*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980, pp. 130-136.
5. Xosé Bieito Arias Freixedo, *Nº 14 A Crexent' en sua mua baia (1º cuadrimestre 2012)*. Enlace: <<http://locuscriticus.webs.uvigo.es/?p=458>> [fecha consulta: 11/7/2017].

No refrán da primeira estrofa encontramos unha anomalía significativa no trazado do <d> en cuestión. Vemos como a haste ten unha especie de bucle que fai que o conxunto lembre unha variante do <a> maiúsculo da gótica cursiva. En *B* encontramos frecuentemente este <a> de corpo maior que a minúscula habitual. Á súa vez, este trazado lembra o do <ð>⁶. Parece que os copistas de *B* e *V* trataron de reproducir fielmente unha grafía que no exemplar debía ter un trazado peculiar, debido quizais a que o copista do antecedente deste exemplar trazou unha grafía difícil de identificar con claridade ou, noutra hipótese, a que el mesmo tivo dificultade para identificar claramente a grafía de que se trataba.

En calquera caso, parece evidente que é esa semellanza entre unha e outra grafía a que produciu a frecuente confusión e troca entre elas.

Como xa adiantamos, en *A* só se copiou o verso do refrán na estrofa inicial, pois parece que nun primeiro momento da copia e por causa da repetición literal, se entendeu erradamente que o refrán tiña dous versos, e por iso se actuou pensando que se seguía a convención habitual de copialo íntegro apenas na primeira cobra. Mesmo se deixou espazo para pintar unha maiúscula inicial de refrán, incluída a letra de espera, que efectivamente foi pintada nas dúas últimas estrofas. Porén, os revisores de *A* completaron o que parecía e non era un primeiro verso de refrán, engadindo na marxe as palabras monosilábicas rimantes en cada unha destas estrofas: *al* na 2ª e *ren* na 3ª. Dicimos os revisores porque parecen dúas mans diferentes, ou talvez mellor dous momentos diferentes do proceso de revisión. Cotexando esta forma de actuar en *A* coa dos cancioneiros quíntistas, encontrámonos con outra cuestión difícil de resolver pola súa complexidade. Resulta que en *B*, na segunda estrofa, si está incorporada ao texto do verso a partícula rimante *al*, mentres que en *V* tamén está incorporada, mais inserida na interliña, de xeito que nos indica que nunha versión anterior foi acrescentada como corrección, talvez desde unha nota marxinal (o copista de *V* limitárase así a copiar fielmente o que había no exemplar, tal como fai cando incorpora as rúbricas).

Xa na terceira estrofa o copista de *B* non copiou a partícula rimante *rem* onde lle correspondía, senón que o fixo no inicio do verso seguinte. Foi Colocci o primeiro en decatarse deste erro e riscou a palabra para copiala da súa propia man no lugar que lle correspondía do verso anterior: *rrem*. Pola súa parte o copista de *V*, nesta terceira estrofa actuou do mesmo xeito que o copista de *B*, aínda

6. Sobre a irregularidade da grafía <a> neste paso concreto e a súa semellanza cun <d> chamou a atención Giulia Lanciani, «Ayras Veaz o il trovatore dimezzato», *Cultura Neolatina*, 34 (1974), pp. 99-115, esp. p. 105.

que confundiu os dous <ff> con dous <ff>: *flem*. Sería imposible que estes erros comúns e ao mesmo as coincidencias nas solucións diferentes para cada unha das estrofas teñan unha explicación polixenética. Estaban con case total seguridade nun antecedente común.

Isto lévanos a establecer a hipótese de que nun antecedente común aos tres cancioneros colectivos as palabras rimantes do penúltimo verso das estrofas 2ª (*al*) e 3ª (*ren*) non estaban no lugar que lles correspondía. Na 2ª estrofa talvez estivese omitida e na 3ª estaría, moi probabelmente, xa desprazada para o inicio do verso seguinte. A partir dese antecedente o copista de *A* copiaría só, de forma incompleta, o que entendeu como primeiro verso do refrán, co que quedou omitida a palabra rimante en ambas as estrofas. Esta foi incorporada posteriormente como revisión marxinal, probabelmente en dúas fases do proceso de revisión.

Tamén en *BV* se perciben dúas formas diferentes de actuar en cada unha das estrofas e poida que esas dúas formas teñan quizais algún paralelismo que se nos escapa con eses hipotéticos dous momentos diferentes no proceso de revisión de *A*.

Na segunda estrofa ambos apógrafos incorporaron a partícula *al* ao texto do verso, aínda que, como vimos, *V* o facía de xeito que parece relacionala cunha nota de revisión. Estaba esta nota marxinal no exemplar de que se copiaron *B* e *V* e ambos os cancioneros a incorporaron de xeito parecido? Ou a partícula estaba na interliña do exemplar e ambos os apógrafos a incorporaron de xeito parecido pero significativamente diferente (*V* copiaría fielmente a situación do texto no exemplar, mentres que *B* a integraría no corpo do texto). Lembremos que *A* tamén incorporou a partícula *al* ao corpo textual do verso a partir dunha nota marxinal que aínda se conserva.

Na terceira estrofa en ambos cancioneros apógrafos a palabra rimante do penúltimo verso (*ren*) aparece desprazada e situada no inicio do verso seguinte. Neste caso en *A* a palabra non foi incorporada definitivamente, aínda que hai un reclamo na posición correcta para inserir a corrección marxinal.

Trátase dun problema complexo que continúa en aberto. Si parece clara a existencia dun antecedente común aos tres manuscritos que xa estaba errado (probabelmente con omisión da palabra rimante *al* na segunda estrofa e con desprazamento da palabra rimante *ren* para o inicio do verso seguinte, na terceira estrofa) e que transmitiu os erros a ambas ramas. Mais non está claro en que momento e desde onde en concreto se fixeron as correccións que transmitiron os seus sucesores *A*, por un lado, e un antecedente de *BV* por outro.

A intuición parece levarnos a supor que esta circunstancia do erro común aproximaría estreitamente, nunha fase temperá, a fonte de que foi copiado nesta parte o cancionero da *Ajuda* a aquela outra que se utilizou na copia do

antecedente dos apógrafos italianos. Mais a cousa complicábase con outra circunstancia que nos fai pensar que a pesar dos erros comúns herdados dun antecedente temperán, a versión de *Ajuda* e a do antecedente de *BV* non foron copiadas dunha mesma fonte manuscrita. Trátase dunha lección diverxente entre ambas ramas localizada no verso de refrán. A versión que presenta *Ajuda*, herdada probablemente do exemplar a partir do que se copiou, podería editarse deste xeito: «no mund'ond'eu veja prazer», e resulta ser unha variante adiafóra con respecto á de *BV* («no mund'ond'eu aja prazer»). Esta diverxencia textual, ademais de contradicir a aparente estreitez do vínculo entre a fonte de *A* e a do antecedente de *BV* que acabamos de ver, colócanos na tesitura de ter que escoller entre a versión transmitida polos apógrafos e a transmitida polo cancionero da *Ajuda*.

Aínda que ambas estruturas (*aver prazer* en *BV* e *veer prazer* en *A*) cadran absolutamente coa formulística da cantiga de amor, pensamos que do punto de vista retórico a versión de *Ajuda* é mellor que a dos apógrafos dado que o xogo que se establece nestes dous versos finais das estrofas está baseado precisamente na repetición con matices do verbo *veer*. Por iso consideramos que debe adoptarse a lección de *A* para as tres estrofas, en contra de toda a tradición editorial deste texto, que prioriza a versión dos apógrafos. Non lle vemos sentido á solución adoptada no Projeto *Littera* de editar a primeira estrofa seguindo *A* e as dúas restantes seguindo *BV*.

2.c. Erros de copia e dificultades de interpretación e transcrición de <i>, <u>, <n>, <m>, <iu>, <ui>, <in>, <ni>, etc.

Cóntanse por centenas os casos en que as grafías <i> e <u>, preceden ou seguen as grafías das consoantes nasais <n>, <m>. En ocasións combínanse tres e até catro destas grafías e isto fai que ás veces sexa moi difícil discernir cal era a secuencia paleográfica que estaba representada no manuscrito. A ausencia frecuente do punto diacrítico sobre o <i>, ou o seu desprazamento de lugar; o propio trazado irregular característico da cursiva e da escrita rápida, así como o descoñecemento, en moitos casos, da lingua do texto que se estaba a copiar, son algunhas das causas que provocaron numerosos erros de copia nestes contextos. Se a iso lle engadimos o apagamento dos trazos de unión entre os elementos constituíntes da grafía debido ao paso dos séculos, o resultado é que hoxe é practicamente imposible realizar unha transcrición exacta da materia paleográfica presente nos manuscritos.

É realmente imposible establecer unha sistematización dos múltiples casos, polo que só se pode pretender unha aproximación a unha forma de actuar que

resulte o máis obxectiva e coherente posíbel, sabendo de antemán que é tarefa imposíbel.

Destá forma, cando no contexto pode interpretarse claramente unha das grafías posíbeis (por ex. un <u> e non un <n>, ou á inversa), o lóxico será transcribir esa grafía, aínda que non sexa a esperábel e estea errada. Mais en moitas ocasións non se pode establecer claramente que se trata dunha grafía concreta e non doutra, e o contexto gráfico pode interpretarse de varias formas. Nestes casos o lóxico parece ser transcribir a grafía ou grafías que correspondan ao texto correcto esperado.

Son numerosísimos os casos que se poderían pór como exemplos e en moitos deles a complexidade agrávase polo feito de que a materia paleográfica que encontramos nos manuscritos pode soste máis de unha interpretación con sentido. Veremos só un exemplo rexistrado no v. 19 da cantiga de Don Denis *Preguntarvos quero, por Deus*, (B 525b, V 128; Tav 25,85 / D'Heur 542) [*Vid.* Imaxes 7 e 8].

Os manuscritos len o seguinte:

B: Mays senhor amda cō bē

V: Mays senhor auida cō ben

O punto sobre o <i> non deixa dúbida da lectura de *V*: a uida (*a vida*)

No caso de *B*, a ausencia do punto diacrítico permitiría interpretar e editar o fragmento <amda> de dúas formas posíbeis: *a vida* ou *ainda*.

Necesariamente entran en xogo aquí outras consideracións que teñen que ver co xeito en que cada unha desas variantes se axusta ao sentido xeral da composición. Neste caso concreto a decisión non é doada. De feito, Nunes (*ainda*) e Lang (*a vida*) optaron cada un deles por unha das posibilidades.

Ao longo do texto o namorado insiste en que a pesar de que quixo e quere á súa *senhor* máis ca a el mesmo e aos seus propios ollos, desde que a viu por primeira vez, ela nunca lle correspondeu o máis mínimo, tal como se repite no refrán: «nunca tevestes por ben / de nunca mi fazerdes ben». E neste contexto de *dispositio* conceptual cadra á perfección unha *fñda* onde se conclúa que a pesar de toda esa indiferenza pasada: «aínda con ben / se cobraría ben por ben». Parafraseando: «aínda estamos a tempo para equilibrar o ben recíproco».

Porén, de editarmos *a vida*, o significado da conclusión sería moi parecido: «unha vida en que fose correspondido por fin acabaría por equilibrar o ben recíproco».

3. A MATERIA PALEOGRÁFICA COMO APOIO DE PROPOSTAS DE LECTURA

Como dixemos no encabezamento do traballo, durante o proceso de transcripción paleográfica dos cancioneiros e de cotexo das mesmas entre si, fomos tomando nota de argumentos que poderían apoiar –con base na materia gráfica– posíbeis lecturas alternativas para fragmentos textuais concretos diferentes ás ofrecidas nas edicións existentes, ou que poderían apoiar con máis firmeza algunha das xa propostas. Veremos apenas dous exemplos:

-Exemplo 1. No v. 14 da cantiga *De-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos* de Rodrig' Eanes Redondo (B 332; Tav 141,1 / D'Heur 292), o que se pode ler en *B*, único testemuño que nola enviou, é o seguinte: «Graffa partar foor Mais oor» [*Vid.* Imaxe 9].

O contexto do verso é o seguinte (vv. 13-15):

«E cataua m̄l os panos q̄ eu tragia cō door / Come uos defí choraua / Graffa partar foor Mais oor / Mais oor p'guntauã *B*».

Foron varias as propostas conxecturais para esta pasaxe aparentemente complexa: «de ora s'apartar soo» Michaëlis, Nunes; «†Grassa partar† soo» Cohen («tris[te de] s'apartar» Cohen en nota)⁷. Mais a lectura máis económica desde o punto de vista paleográfico é a recollida no Projeto *Littera*, que edita como conxectural: «E ia-s'apartar sóo».

Non é preciso acrecentar ou eliminar grafías, xa que simplemente o copista de *B* ou talvez xa o dun antecedente, confundiu as dúas grafías iniciais maiúsculas, de xeito que interpretou como <G> o que era un <E>.

No cancionero da Ajuda encontramos numerosos exemplos de polo menos dúas variantes pictóricas dun <E> maiúsculo en posición posterior a unha inicial capitular, que teñen unha notábel semellanza co <G> que encontramos no noso contexto de *B* [*Vid.* Imaxe 10].

Por outro lado, na segunda posición estamos perante unha das trocas de grafías rexistradas con máis frecuencia, como é a de <r> por <i> ou <j>. Remitímonos aos trinta casos recollidos por Monaci.

Conceptualmente, o imperfecto do verbo *irse* cadra á perfección co contido da cantiga: o amigo íase á parte, só, afastábase do grupo para que o non visen chorar. Considerando, como vimos, que esta lectura está suficientemente apoiada na materia paleográfica, achamos que debería adoptarse como preferente.

-Exemplo 2. A cantiga de Afonso X *Mester avia don Gil* (B 457; Tav 18,25 / D'Heur 452) presenta varios pasos que resultan certamente difíciles de editar

7. Rip Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.

a partir do único testemuño de que dispomos. Trataremos aquí apenas un deles localizado no v. 10, onde o manuscrito trae o seguinte [Vid. imaxe 11]:

Que cufiasse hun *uij̄r*

O fragmento final realmente podería transcribirse de varias formas: <*m̄j̄r*, *uij̄r*> e tamén <*imtr*>, se consideramos que o <*j*> podería derivar dunha interpretación errada do último pé con prolongamento inferior dun <*m*>.

Ao estar en posición de rima sabemos que a palabra ten que rematar en *-il*. O feito de tratarse dunha rima difícil, das que lle gustaba alardear ao rei Sabio, en principio debería servir de axuda, pois non son moitas as palabras con esa terminación.

Foron varias as propostas de edición deste verso.

Lapa propón: «que cufiasse un muril», atendendo a que o verbo *cufiar* está hoxe atestado en portugués. Mais a forma galega actual *cofear* ou *cofar* talvez nos indiquen que de ser este o verbo utilizado polo trobador, na forma medieval sería de esperar, cando menos un /o/ en vez de /u/ e probabelmente tamén sería de esperar un /e/ en vez de /i/. Por outro lado habería que recorrer a un *hápxa* na palabra *muril*, que significaría ‘lousa detrás da lareira’. O podengo de don Gil, que non cazaba nada, prefería estar ao pé da lareira cofeándose contra a pedra quente. Talvez mesmo se podería procurar unha interpretación en que *muril* derivase do latín MUS, MURIS, co que o podengo –que é dunha raza de cans inquietos– se comportaría como un gato murador.

No Proxecto *Littera* editan a palabra como *mujil*. A ironía sería que o can de don Gil lambería un peixe de má calidade, polo que máis parecía un gato que un can de caza.

A existencia de formas galegas actuais como *muxe*, *munxe* con acento na primeira sílaba, tal como acontece no castelán *mújil*, parece desaconsellar esta solución.

Na busca dunha alternativa para a edición deste verso consideramos que deben terse en conta dúas cuestións. Por un lado o feito de que, incluídos topónimos e antropónimos, son só once as palabras rematadas en *-il* que foron utilizadas como rimantes no corpus trobadoresco tanto profano como relixioso. Sendo unha delas a palabra *maravedil*, que era de uso común e frecuente, resulta estraño que o trobador non a utilizase nesta composición onde a rima en *-il* se rexistra en oito versos.

Por outro lado, o material paleográfico remítenos doadamente á abreviatura de *maravedil*, tanto se pensamos que no exemplar manexado polo copista de *B* un dos constituíntes da abreviatura era un <*m*> con prolongamento cara abaixo

do último pé, que acabou por ser confundido cun <j>, ou, aínda mellor, un <m> seguido dun <ɾ> coa lineta de abreviatura sobre ambas.

Pensamos, pois, que a palabra rimante neste verso é *maravidil*, termo que xa propuxera como hipótese Martinho Montero-Santalha⁸ na súa tese sobre as rimas da poesía trobadoresca galego-portuguesa.

Mais aceptar este termo como rimante implica a hipermetría do verso e a necesidade de buscarlle unha solución.

Como xa dixemos, temos dúbidas sobre a existencia dun hipotético verbo medieval **cufiar* co sentido de ‘rascar suavemente’ dado que a forma do galego actual con ese significado aínda permanece sen pechamento das dúas vogais: *cofiar*. E en portugués actual as formas que traen os dicionarios son *cofiar* ou *acofiar*, con /o/.

Desde a perspectiva paleográfica as grafías <fi> poderían explicarse como un erro por <st> con <s> alto <ft>, de forma que o verbo que nuclea o verso sería *custar*, que cadra á perfección co substantivo que designa a unidade monetaria *maravidil*.

A solución á hipermetría conséguese coa mudanza de tempo do imperfecto de subxuntivo *custasse* para o presente de subxuntivo *custe*. Toda a cantiga se move no terreo da hipótese ou do desexo, polo que o verbo ten que ir necesariamente en subxuntivo, mais a forma do imperfecto, causante da sílaba supérflua, podería explicarse, para nós con certa lóxica, se temos en conta que a outra rima en xogo nesta cantiga é precisamente a rima *-asse*, e que é vehiculada por varias formas verbais en imperfecto de subxuntivo. Sería, pois, a reiteración de formas verbais rematadas en *-asse* a causa de que a única forma que non o facía –sen contar o *avia* do v. 1– acabase por asimilarse ás outras formas con esa terminación.

Polo tanto, a hipótese de lectura que propomos para este verso, é: «que custe un maravidil».

podengo de Riba de Sil
que custe un maravidil 10

8. Montero Santalha, *As Rimas da poesía*, ob. cit., pp. 1268-1269.

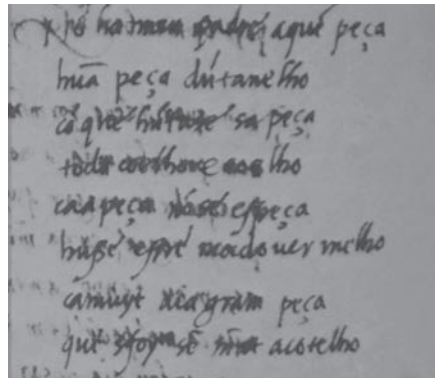
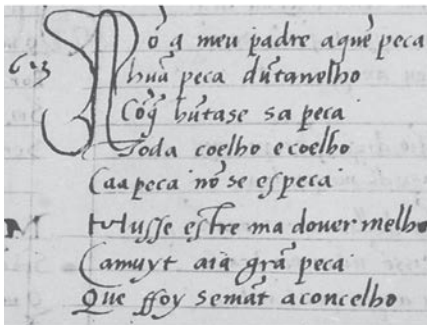
4. FINAL

Como remate a este breve comentario sobre diversos aspectos relativos á materialidade paleográfica dos cancioneiros que nos enviaron a lírica medieval galego-portuguesa e as súas implicacións, podemos concluír que a análise minuciosa da vertente gráfica dos manuscritos poderá ser, talvez, a vía máis importante pola que se poida avanzar na edición rigorosa deste corpus trobadoresco.

Apéndice de imaxes

I. ERROS DE MONACI E CONDICIONAMENTO DE EDICIÓNS

Pero Larouco *Non á meu padre a quen peça* (B 613, V 215 / Tav 130,2 / D'Heur 629).

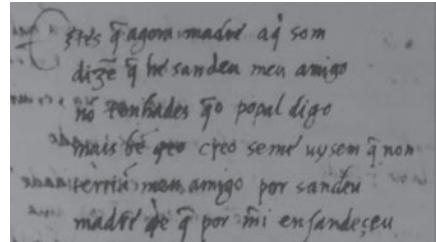
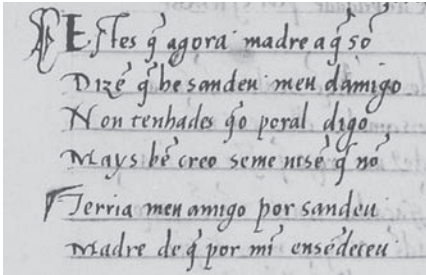


Imaxe 1: Monaci: *uncanelho*

2. CONFUSIÓN DE GRAFÍAS

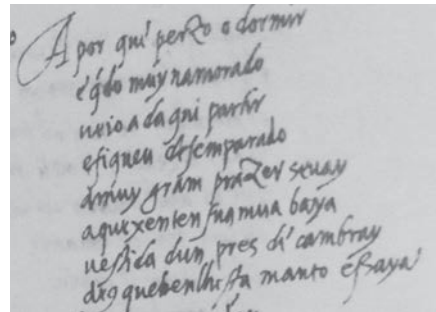
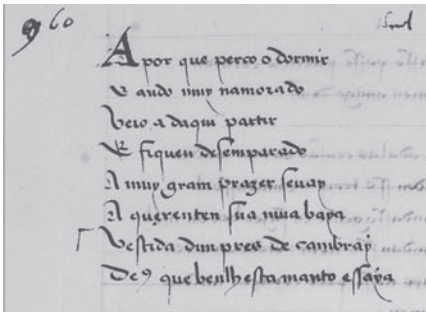
2. a. Confusión <cr> por <q>

Exemplo 1. v. 4 da cantiga de Estevan Fernandiz d'Elvas *Estes que agora, madre, aqui son* (B 615, V 216 / Tav. 33,3 / D'Heur 630)



Imaxe 2

Exemplo 2. Joan Airas de Santiago, *A por que perço o dormir*, (B 960, V 547 / Tav. 63,15)

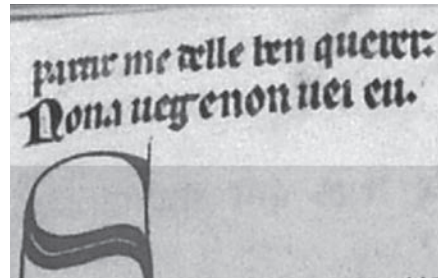
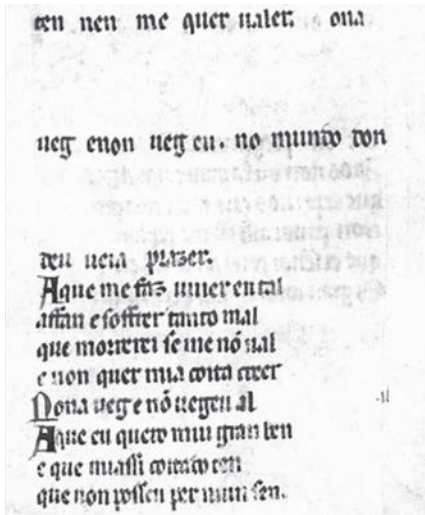


Imaxe 3

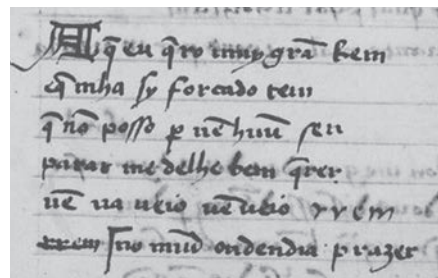
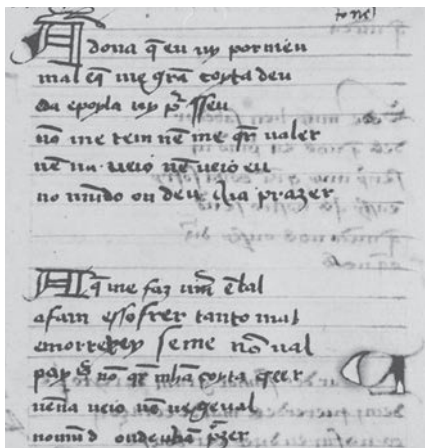
Rodríguez: *a que x'en ten sua mua baia,*
 Littera: *a Quexent', em sua mua baia*
 Arias: *a Crexent', en sua mua baia*

2. b. *Confusión <a> por <d> e viceversa.*

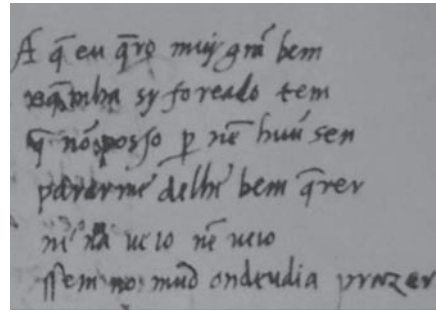
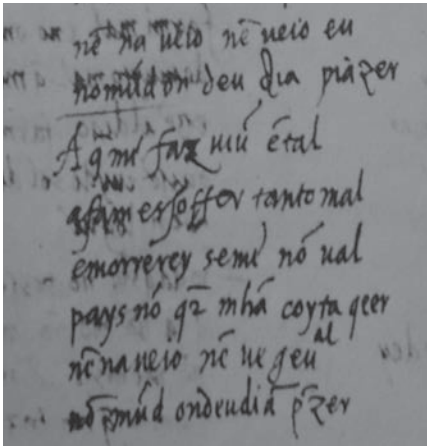
-Exemplo 1. Fernan Gonçalvez de Seavra *A dona que eu vi por meu* (A 213, B 443, V 55; Tav. 17. 1 / D'Heur 349).



Imaxe 4



Imaxe 5



Imaxe 6

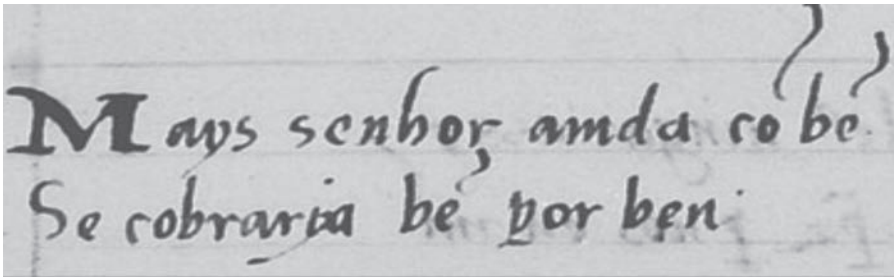
<a>

A: no mund'ond'eu veja prazer

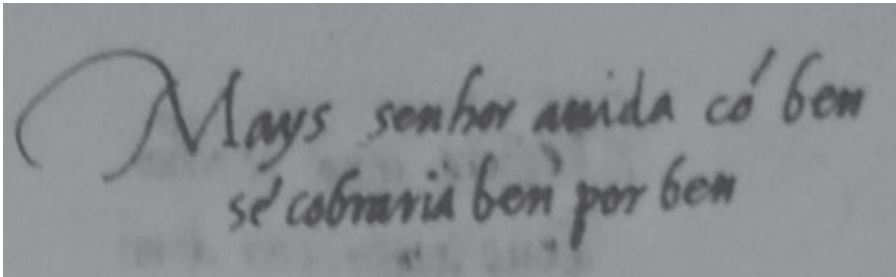
BV: no mund'ond'eu aja prazer

2. c. Erros de copia e dificultades de interpretación e transcripción de <i>, <u>, <n>, <m>, <iu>, <ui>, <in>, <ni> etc.

Don Denis *Preguntar-vos quero, por Deus*, (B 525b, V 128; Tav 25,85 / D'Heur 542)

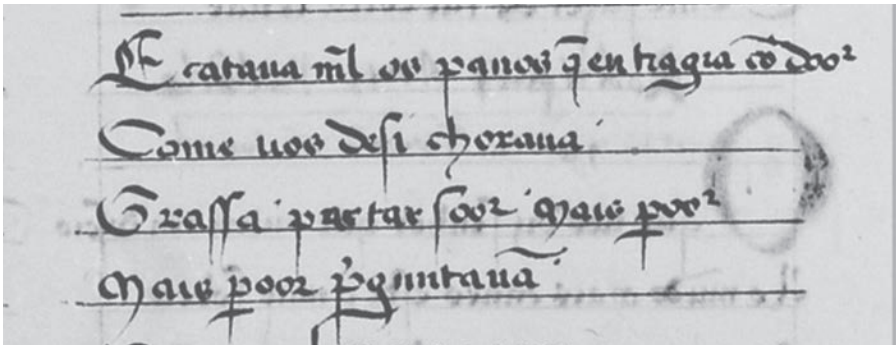


Imaxe 7: B Mays senhor amda cō bē

Imaxe 8: *V*: Mays senhor auida cō ben

3. A MATERIA PALEOGRÁFICA DOS MANUSCRITOS COMO APOIO DE PROPOSTAS DE LECTURA

-Exemplo 1. v. 14 da cantiga *De-lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos*, de Rodrig' Eanes Redondo (B 332; Tav 141,1 / D'Heur 292). Contexto (vv. 13-15):



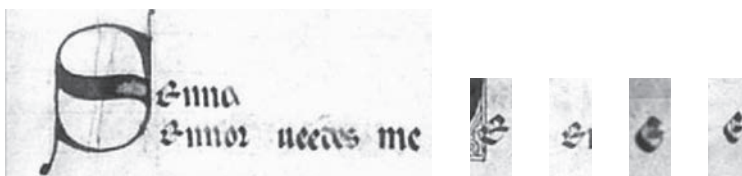
Imaxe 9

Michaëlis, Nunes: *de ora s'apartar soo*

Cohen: †*Grassa partar† soo* // Cohen (en nota) (*tris[te de] s'apartar*)

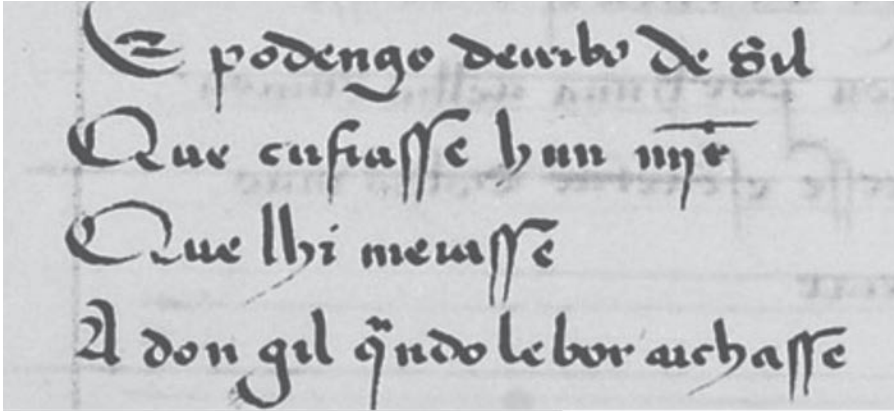
Projeto Littera: *E ia-s'apartar soo*.

(Exemplos de <E> tirados de Ajuda)



Imaxe 10

-Exemplo 2. v. 10 da cantiga de Afonso X *Mester avia don Gil* (B 457; Tav 18,25 / D'Heur 452), onde o manuscrito trae o seguinte:



Imaxe 11: Que cufiasse hun $u\bar{i}r$ (< $m\bar{i}r$ >, < $m\bar{j}r$ >, < $u\bar{i}r$ >)

