

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

UNA CANTIGA DE AMOR DE JOHAN FERNANDEZ D'ARDELEYRO

María del Carmen Rodríguez Castaño

Centro de Investigaci3n Lingüísticas e Literarias *Ram3n Piñeiro*

Realmente, no resulta nada fácil dar título a un trabajo de investigación; sin embargo, es todavía más difícil conseguir que el título inicial de un proyecto coincida con el contenido final del tema elaborado. Las palabras se abrazan entre sí y parecen querer decir más cosas de las que en un principio pretendíamos transmitir; o quizás, la cuestión radique en el hecho de que el trabajo de profundización y estudio extienda sus tentáculos, de manera que todo lo que antes permanecía en la superficie, de repente se sumerge arrastrado por el impulso del saber.

De ahí que consideremos necesario justificar el título de nuestra comunicaci3n y delimitar su sentido. Nuestro material de trabajo es una cantiga de amor gallego-portuguesa del trovador Johan Fernandez d' Ardeleyro¹, aunque poco nos dice acerca de qué vamos a estudiar. Nuestro propósito es presentar una aproximaci3n al texto crítico de la única composici3n de amor conservada de dicho trovador. ¡Osada quimera para una principiante!, pero en nuestro ánimo está el aprender, y no se aprende de lo sabido, sino de lo que no se sabe. Por eso, decidimos adentrarnos en la maraña de los manuscritos, intentando desentrañar uno de tantos casos pendientes. Nuestro objetivo es dejar oír la voz del trovador en medio de los ruidos del tiempo, voz recuperada como palabra escrita y convertida en mensaje de nuestra comunicaci3n.

Ya Tavani² afirmaba que «para reconstruir -a partir dos manuscritos- o texto originário

¹ Según el último intento de «normalización» de los nombres de los trovadores, presentado por G. Lanciani y G. Tavani en su *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, el nombre de este trovador aparece transcrito como *Johan Fernandez d'Ardeleiro*; sin embargo, respetando nuestros criterios de edici3n (*vid. infra*) y siendo consecuentes con ellos, hablaremos de *Johan Fernandez d'Ardeleyro* -conservando la grafía del diptongo ey-.

² G. Tavani, «Filologia e crítica textual na ediç3n das cantigas medievais» in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre 1981)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 29-39.

de um escritor antigo [...] será preciso exercer, desde o início, o juízo crítico, pois não existem regras ou receitas universais para a preparação de uma edição crítica», estableciendo como pilares de toda edición el rigor científico y la metodología. Es él mismo quien describe la tarea del editor, tarea que consiste en recuperar los textos, pero sin intervenir demasiado en su alteración; para ello, se hace imprescindible una preparación metodológica y filológica, así como la intuición, el conocimiento del contexto cultural en el que se enmarca el texto, humildad, dedicación, duda y prudencia.

De este modo, tratando de hacer uso de todas las cualidades mencionadas por Tavani, proponemos una introducción contextual del autor y su obra para desembocar en la cantiga que nos interesa; tras la *collatio* de los testimonios, estableceremos el texto y su aparato crítico³.

1. Johan Fernandez d'Ardeleyro: B 1327-1328 / V 933-936 / K.

Todos los estudiosos coinciden, con razón, a la hora de hacer balance cuantitativo sobre la tradición manuscrita de la lírica profana gallego-portuguesa. Recordemos el simbólico encabezamiento de Tavani⁴ «tradizione povera, tradizione sterile», que, sin duda, resume la situación: «La lirica profana galego-portoghese, [...], è conservata da tre canzonieri, da un rotulo e da altri tre lacerti. Il contrasto numerico fra i tre canzonieri galego-portoghese (cinque, se vi aggiungiamo V⁶ e R, sette al massimo contando anche M e P) e i 95 provenzali, i circa 50 francesi e il centinaio e più italiani non potrebbe essere più stridente»⁵. No vamos a negar la escasez de testimonios directos, pero sí podemos afirmar que sus diferencias han servido para iniciar una avalancha de estudios sobre el tema. Efectivamente, el análisis y la comparación de estos tres grandes cancioneros -A, B, V⁶- junto con el estudio de la relación de B y V con C⁷ motivaron la dialéctica entre Tavani y D'Heur⁸ en pro del establecimiento del *stemma codicum* de la tradición manuscrita de nuestra lírica profana, hasta que, más tarde A. Ferrari⁹ estableció

³ Seguimos entonces, además del ejemplo de otras ediciones críticas de trovadores, las pautas ofrecidas por A. Bleuca, quien presenta una posibilidad de concepción de edición crítica en tres bloques: la introducción crítica, el texto constituido y el aparato crítico. *Vid. Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 31-153.

⁴ G. Tavani, «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, XXVII, 1-2 (1967), pp. 41-94.

⁵ *Id.*, *ibidem*, p. 47.

⁶ A=*Cancioneiro da Ajuda*, B=*Cancioneiro da Biblioteca Nacional o Colocci-Brancuti*, V=*Cancioneiro da Vaticana*.

⁷ C=*Tavola Colociana*.

⁸ G. Tavani, «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medioevo Romano*, VI, 2-3 (1979), pp. 372-418; J.-M. D'Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la bibliographie générale et au corpus des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII (1974), pp. 3-43.

⁹ A. Ferrari, «Le chansonnier et son double», *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers, Actes du Colloque de Liège*, 1991, pp. 303-327 (en especial, pp. 320-321). Mientras A no contiene más que las cantigas de amor -sin rúbricas atributivas-, las cantigas de amigo y de escarnio sólo están conservadas en B y V; como afirma esta crítica, «c'est un cas très grave et sans doute unique [...] Nous sommes en effet en présence [...] d'un cas de manuscrit unique (l'antécédent commun), dédoublé, sans *interpositi*, grâce aux réalisations différentes des copistes, avec un élément unificateur ultérieur, représenté par la supervision constante et l'intervention de Colocci»; por otra parte, C sería definitivamente el índice de B.

definitivamente el *stemma* global de la tradición manuscrita, aceptado ya por todos los críticos. Recientemente, Resende¹⁰ ha ido un poco más lejos, profundizando en las fases de formación y estructura de los cancioneros, elementos que le ayudaron a elaborar sus fichas de los trovadores, donde describe la colocación en los cancioneros de la obra de cada autor y aporta datos cronológicos y biográficos de los mismos.

Barajando los testimonios y tanto éstos como otros estudios anteriores, podemos empezar a contextualizar todo lo referente a nuestro trovador y su obra.

1.1. B 1327-1328 / V 933-936 / K.

La obra de Johan Fernandez d'Ardeleyro ha sido transmitida por dos cancioneros -B y V- (por tres, si tenemos en cuenta el *Cancionero de Berkeley*¹¹, recientemente descubierto por el profesor Askins) y está constituida por una cantiga de amor y una o tres cantigas de escarnio. Por un lado, nos llama la atención la doble posibilidad en el número de composiciones de escarnio; la disyuntiva obedece a la distinta atribución de dos de las cantigas en los cancioneros. Por otro lado, sabiendo que una cantiga es de amor, sorprende que no haya sido transmitida por el *Cancioneiro da Ajuda*, como sabemos, recopilador exclusivamente de composiciones del género amoroso; esta ausencia en A ayudará a situar cronológicamente al autor y su obra. Son, entonces, dos los problemas que hemos de abordar: el problema de atribución y el problema de colocación.

1.1.1. Problema de atribución.

Mientras V -y K¹², su copia- transmite cuatro cantigas de Johan Fernandez d'Ardeleyro (V 933-936)¹³, B le atribuye sólo las dos primeras (B 1327-1328 = V 933-934), quedando las dos últimas (B 1329-1330 = V 935-936) bajo la rúbrica *Dom meem Rod'gues de b'teyros*. Por su parte, C coincide con la atribución de B, siendo sólo dos las cantigas (1327 y 1328) bajo el nombre de nuestro trovador y apareciendo la cantiga 1329 atribuida a *Dom Meem Rodrigues de Besteyro[s]*¹⁴.

¹⁰ A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri/Faculdade de Letras de Lisboa, 1994.

¹¹ Se trata del *Cancioneiro da Bancroft Library* (Berkeley), aparecido recientemente y estudiado por Askins; este cancionero es una copia casi íntegra -faltan 43 textos- de V, realizada por tres manos en Italia entre 1592 y 1612; cf. la voz *Cancioneiro da Bancroft Library* realizada por A. L.-F. Askins en el *Dicionário...*, pp. 118-119. No sabemos cuál es exactamente la numeración de los textos en este cancionero, de ahí que la obviemos a la hora de citar las composiciones de los manuscritos.

¹² Tomando como precedente la edición crítica de Gonçal' Eanes do Vinal realizada por A. Víñez Sánchez, hemos abreviado el nombre de este cancionero con la letra K.

¹³ V 933 *O que seja no pavio*, V 934 *A mi dizen quantos amigos ey*, V 935 *Pero Coelho é deitado*, V 936 *Un sangrador de Leirea*.

¹⁴ Vid. E. Gonçalves, «La Tavola Colocciana Autori Portughesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (1976), pp. 387-447; para una explicación a la divergencia B *Dom meem Rod'gues de b'teyros* / C *Dom Meem Rodrigues de Besteyro[s]*, cf. G. Tavani, «A proposito...», pp. 407-408.

Si ésta es la situación de los manuscritos, poco se diferencia de la situación de la crítica, que no presenta una solución única al problema.

El estudioso italiano G. Tavani¹⁵ es fiel a los manuscritos, por lo cual sostiene la dudosa atribución. Lapa¹⁶ reafirma la atribución de V, adjudicando las cuatro cantigas a Johan Fernandez d'Ardeleyro; por lo que se refiere a V 935 *Pero Coelho é deitado*, argumenta su atribución basándose, por un lado, en la rúbrica explicativa que aparece por debajo de la segunda estrofa en B: se trata de una anotación deturpada, incompleta y sin sentido que repite la estructura de otra que aparece en V 933; además, esta cantiga desarrolla el tema del incesto, motivo utilizado también por Estevan da Guarda (B 1320 / V 925 *En tal perfia qual eu nunca vi*¹⁷), autor anterior a Johan Fernandez d'Ardeleyro en ambos cancioneros (*vid. infra*); en lo que respecta a V 936 *Un sangrador de Leirea*, justifica desde el punto de vista lingüístico su atribución: la aparición de formas evolucionadas como *mai*, *traz* y *fodido* sugiere que la composición es de época tardía; por otro lado, el ambiente de la cantiga es portugués (como ocurría en V 933 y V 934); frente a todo ello, Men Rodriguez de Briteyros es un trovador documentado a finales del s. XIII en la corte castellana al servicio del rey Sancho IV. D'Heur¹⁸ sigue únicamente la lectura de B, atribuyendo las dos primeras composiciones a Johan Fernandez d'Ardeleyro y las dos últimas a Men Rodriguez de Briteyros. Resende¹⁹, tras exponer el estado de la cuestión y analizar la justificación de Lapa en torno a la rúbrica explicativa de la penúltima composición (V 935), concluye que la existencia deturpada de esa rúbrica en B y su ausencia en V, así como su letra diferente -más redondeada-, hacen pensar en una atribución de las dos últimas composiciones a Men Rodrigues de Briteyros, atribución posiblemente rubricada en B en un segundo momento.

Por tanto, la oferta de la crítica es amplia, siendo quizás más interesantes las aportaciones de Lapa y Resende. Sin embargo, las cosas se complican cuando descubrimos que Men Rodriguez de Briteyros²⁰ aparece en dos lugares de los cancioneros -al principio y al final de la sección de las cantigas de amigo-, y en ambos lugares presenta problemas de atribución (al principio con una cantiga de amor «compartida» con su hijo Johan Mendez de Briteyros y al final con dos cantigas de escarnio comunes a Johan Fernandez d'Ardeleyro), siendo B el único cancionero que rubrica su nombre. Sin duda, y después de todo lo visto, varias son las posibilidades de atribución, pero resultaría un «sin-sentido» considerar la existencia de un trovador, mencionado en alguno de los cancioneros, que, tras la comparación de los testimonios, no es autor de ninguna composición.

¹⁵ G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, ed. dell'Ateneo, Roma, 1967, n° 68, 3-4 (pp. 431-432) y n° 100, 1-2 (p. 467); *id.* *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, n° 68 (p. 293) y n° 100 (p. 307).

¹⁶ M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ed. Galaxia, Vigo, 1970 (2ª ed.), n° 201-202 (pp. 308-311).

¹⁷ Cf. la edición de W. Pagani, «Il canzoniere di Estevan da Guarda», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX (1971), cantiga n° XXIX, pp. 146-148.

¹⁸ J.-M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureux des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, Liège, 1975; en su tabla de concordancias adjudica al trovador en estudio los n° 1344 y 1345.

¹⁹ Resende, *Depois...*, n° 211 (pp. 363-364).

²⁰ *Id.*, *ibidem*, n° 134 y 212 (pp. 388-389).

1.1.2. Problema de colocación

Es bien conocida por todos la organización tripartita de los cancioneros en géneros (amor, amigo, escarnio)²¹ -a excepción de A, que sólo transmite composiciones de amor-. Sin embargo, Resende, en su artículo²², señala que B y V presentan alteraciones en la parte final de cada sección genérica: composiciones ajenas a la sección en la que están insertas y desorden cronológico de los autores. Todo ello le lleva a diferenciar las fases de estructuración de los cancioneros, de manera que B y V añadirían a su modelo inicial -que sí respetaba la tripartición en géneros y el orden cronológico de los autores- todas aquellas composiciones posteriores a las incluidas en éste, olvidándose de los criterios iniciales de estructuración²³.

¿Qué ocurre con la obra de nuestro trovador?. Tres son los datos que podemos barajar para analizar su colocación y aproximarnos a su cronología:

- En primer lugar, sabemos que una de sus composiciones es una cantiga de amor que no aparece transmitida por A²⁴.
- En segundo lugar, los cancioneros transmiten todas sus composiciones juntas; además, éstas pertenecen a géneros poéticos diferentes: una cantiga de amor y, al menos, una de escarnio (*vid. supra*).
- En tercer lugar, Johan Fernandez d'Ardeleyro es el último autor de la sección de las cantigas de amigo en V y Berkeley, y el penúltimo en B -el último es Men Rodriguez de Briteyros-, precedido en ambos cancioneros del trovador Estevan da Guarda. Tras Briteyros -o nuestro trovador en el caso de V y Berkeley- comienza la sección de escarnio, marcada con la rúbrica que reza su inicio y a la que sigue el primer autor de esta zona: Johan Soarez de Pavia.

Todo coincide con la explicación de Resende; de un lado, nos hallaríamos en «o acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», dentro del grupo de trovadores portugueses²⁵; de otro, estamos ante una incorporación tardía, probablemente del segundo

²¹ Cf. *id.*, *ibídem*, pp. 30-41; *id.* «Do Cancioneiro da Ajuda ao Livro das Cantigas do Conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω» en *Revista de História das Ideias*, vol. 10, Faculdade de Letras, Coimbra, 1988, pp. 691-755.

²² *Id.*, *ibídem*, p. 697.

²³ Analizando las características propias de estas zonas alteradas en B y V, se deducen varios aspectos: se amplía el criterio sociológico, sustituyendo el tono aristocrático anterior por la integración de clérigos, juglares y obras regias; del mismo modo, se define mejor la geografía trovadoresca, distinguiéndose grupos de autores de naturalidad gallega; la cronología de los autores incorporados se posterga a finales del s. XIII y primera mitad del s. XIV, pudiendo suponerse quizás la mano de un nuevo compilador, preocupado por preservar estas manifestaciones culturales, en un contexto de pérdida y degradación. Cf. *id.*, *ibídem*, p. 698.

²⁴ Las últimas composiciones que aparecen dispuestas en A pertenecen a Rui Fernandez de Santiago (cf. Resende, «Do Cancioneiro da Ajuda...», p. 699). Desde el punto de vista cronológico, deduce que este cancionero transmitiría la producción amorosa de los tres primeros cuartos del s. XIII; sin embargo, la presencia en A de una cantiga de Pay Gomez Charinho (A 256 *De quantas cousas eno mundo son*), trovador contextualizado en la corte de Sancho IV y fallecido en 1295, amplía la cronología de su confección, alargándola hasta finales del s. XIII o incluso principios del s. XIV (cf. G. Lanciani-G. Tavani, *Dicionário...*, s.v. «Cancioneiro de Ajuda», del mismo Resende).

²⁵ La zona complementaria de la sección de amigo es mayor que en las otras secciones: el número de autores pasa de 45 a 67 -en una serie del 1 al 79, que indica la repetición de algunos de ellos-, dominando la presencia gallega. Resende, en su estudio, diferencia siete grupos en este acrescentamiento: *acrescentos pós-trovadorescos, os trovadores portugueses, autores com cantigas de amor de A, o cancionero galego, o cancionero de João Aires de Santiago, o grupo de clérigos y Mendinho*. Nuestro trovador aparece incluido dentro del grupo de los trovadores portugueses, siéndole asignado el nº 78 en la lista total de autores de este «acrescento». Cf. *ob. cit.* pp. 701 y 705-707, respectivamente.

cuarto del s. XIV o poco después, teniendo en cuenta que se trata de trovadores activos a finales del s. XIII y en la primera mitad del s. XIV.

1.2. Johan Fernandez d'Ardeleyro

A la hora de delinear el perfil biográfico de este autor, pocos son los datos de los que disponemos.

En primer lugar, contamos con las rúbricas que aparecen de su nombre en los cancioneros y en la *Tavola Colocciana*: B *Jo. fernãdez dardeleyro*, V *Joham fernandes dardeleyro*, K *Johan fernandez dardeleiro* y C 1327 *Jo: fernandiz dardeleyro*. Es probable que *Ardeleyro* sea un topónimo, pero nada se puede asegurar sobre ello²⁶.

En segundo lugar, debemos recurrir a los datos ofrecidos por la tradición manuscrita. Por un lado, dada la colocación de su obra en los cancioneros, sabemos que se trata de un autor de la última época; así, Resende²⁷ considera que, puesto que aparece como penúltimo autor en la parte acrecentada de la sección de amigo, debe tratarse de un autor de finales del s. XIII o la primera mitad del s. XIV; por su parte, C. Michaëlis²⁸ afirma que los versos del poeta -al lado de los de Johan de León y Estevan da Guarda- «devem tambem ser dos últimos arrancos da arte trovadoresca»; y M. L. Indini afirma²⁹ que «desenvolveu a sua actividade nos ultimos anos do período trovadoresco (primeira metade do século XIV)», siendo contemporáneo de Johan de Gaia, Estevan da Guarda y del juglar Johan de León. Por otro lado, son sus propias composiciones las que pueden aportar algún dato más que ayude a contextualizar a nuestro autor. Si nos centramos en la cantiga de escarnio B 1327 / V 933 *O que seja no pavyo*, primera en los cancioneros bajo su atribución, observamos que aparece precedida de una rúbrica interesante: «Esta cantiga foi feita a un comendador que ouvera sas palavras con este escudeiro que lhi esta cantiga fez, por que o moveo a fazer del queixume a el-Rei, è fez-lhi perder a terra que del tiinha e avia nome Pavia»³⁰. Sin duda, gracias a ella, deducimos que la condición social de Johan Fernandez d'Ardeleyro era la de escudero y que poseía tierras en Pavia³¹, tierras que le habían sido concedidas por el rey. Además, esta cantiga va dirigida a un comendador perteneciente a la Orden de Avis, de quien dependía dicha población³².

²⁶ Según Resende («Do Cancioneiro da Ajuda...», n° 78 y *Depois...*, n° 211), no se encuentran referencias de este nombre en Portugal, ni como nombre de familia ni como topónimo. De todas formas, nuestra curiosidad nos ha llevado a trasladar la duda al territorio gallego; con la ayuda de la geógrafa Ana Isabel Díaz Gómez, hemos localizado varios topónimos identificables con el nombre del trovador: dos *Ardeleiro*, uno de ellos aldea de la parroquia de Cerqueda (Malpica) y otro que nombra la playa entre Prouxo Rubio y Playa Susiños (Carnota); un *Ardeleiros*, aldea de la parroquia de Fruime (Lousame); y tres *Ardileiro*, uno un puerto entre As Cabras y Susiños (Carnota), otro un arroyo que nace en los montes Rabioso en el municipio de Lugo, y el tercero otro arroyo que nace en A Meixuada (Mondofedo). No aporta datos nuevos, pero sí abre puertas a una futura investigación.

²⁷ Cf. *ibidem*.

²⁸ C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa (reimpr.), tomo II, p. 589.

²⁹ M. L. Indini, *Johan Fernandez d'Ardeleiro* en G. Lanciani-G. Tavani, *Dicionário...*, p. 347.

³⁰ *Vid. id., ibidem*.

³¹ Resende (*obs. cit.*) aclara en su ficha que se trata de una población que actualmente forma parte del concejo de Mora, situado en el Alto Alentejo, en Portugal.

³² Cf. *id.* «Do Cancioneiro da Ajuda...», p. 733.

Por su parte, B 1328 / V 934 *A mi dizen quantos amigos ey* -que es el texto que nos ocupa-, nos lo presenta enamorado de una dama lusa y establecido en Portugal, a pesar de que allí no hace fortuna. El hecho de que sus amigos le increpen desde la distancia su insistencia en permanecer en Portugal, llevó a C. Michaëlis³³ a atribuirle naturalidad gallega.

De origen gallego o portugués, lo que sí parece claro es su estancia en la corte portuguesa³⁴: son curiosamente las dos cantigas sin problemas de atribución (*vid. supra*) las que hacen referencia a Portugal, marcando incluso su relación con la corte, desde el momento en que, si hacemos caso a la rúbrica mencionada, es el propio rey quien le otorga unas tierras en Pavia. Esta posesión, combinada con su colocación en los cancioneros tras el trovador Estevan da Guarda, nos lleva a lanzar la hipótesis defendida por Resende de que es probable que en su pertenencia a la corte portuguesa haya intervenido este otro trovador, muy ligado a ella y también poseedor de tierras en Pavia. Precisamente la posible contemporaneidad de ambos trovadores -dada la colocación de su obra en los cancioneros-, junto con la cronología bien documentada de éste último, han llevado a contextualizar a nuestro trovador.

Estos son los datos de que disponemos; no son muchos, pero, al menos, ayudan a perfilar la figura de un trovador que permanece a la expectativa de nuevos hallazgos documentales que reafirmen estas hipótesis de trabajo.

2. *A mi dizen quantos amigos ey*: B 1328 / V 934 / K

Llegamos a lo que A. Blecua³⁵ denomina fase de la *constitutio textus*; en ella, una vez seleccionadas las variantes *-emendatio ope codicum-* y haciendo caso del juicio crítico del que hablaba G. Tavani (*vid. supra*) *-emendatio ope ingenii* o *divinatio-*, podremos presentar el texto constituido *-dispositio textus-* con el aparato crítico pertinente.

Sin embargo, antes de nada deberemos realizar un elenco de todos los elementos de partida y establecer y justificar nuestros criterios de edición.

2.1. Elementos de partida³⁶

Fundamentales son, sin duda, los testimonios manuscritos del texto, que han servido

³³ Cf. *ob. cit.* p. 611. En realidad, dada la ausencia de testimonios documentales, ningún crítico apunta con seguridad ninguna afirmación -a excepción de C. Michaëlis, como hemos comprobado- acerca del origen del trovador (así, p. ej., G. Tavani, *A poesía lírica...*, p. 293, manifiesta su duda ante su origen gallego con un signo de interrogación). De todas maneras, si tenemos en cuenta los datos aportados en la nota 26 sobre la toponimia gallega en relación con el nombre del trovador, podríamos acercarnos a la hipótesis de C. Michaëlis, aunque, sin duda, habría que comprobarlos concienzudamente.

³⁴ De hecho, el propio Resende lo incluye, dentro de la zona complementaria de la sección de las cantigas de amigo, en el grupo de trovadores portugueses (*vid. supra*).

³⁵ Cf. *ob. cit.*, pp. 79-153.

³⁶ Los manuscritos y las ediciones precedentes han sido, no sólo los elementos de partida, sino también nuestros elementos de trabajo; con el fin de presentar y conservar un dossier lo más completo posible, hemos considerado oportuno colocar los testimonios manuscritos en apéndice.

para establecer el aparato crítico de variantes. Contamos para ello con la misma composición transmitida por tres cancioneros³⁷: B 1328, V 934 y K. Del mismo modo, hemos aprovechado la *Tavola Colocciana* (C), más que para establecer el texto, para interpretar su colocación y autoría poniendo en relación todos los testimonios en el hilo de la tradición.

Estos son, pues, los elementos de partida transmitidos por la tradición manuscrita. Pero disponemos también de otras huellas que el tiempo ha dejado de esta composición; se trata de lo que I. de Castro y M. A. Ramos³⁸ denominan *campo bibliográfico* de un texto, es decir, «o grupo formado pelas edições existentes desse texto». Contamos con las ediciones de Monaci y Braga para V y con la de Paxeco-Machado para B³⁹, ediciones a partir de las cuales hemos dispuesto las lecturas divergentes con respecto al texto crítico.

Pero fundamental ha sido también la métrica de la cantiga. Ya Tavani⁴⁰ afirmaba que «por vezes, a forma métrica pode ajudar o editor a defender-se duma atribuição arriscada ou indevida». Y es cierto, puesto que la cantiga, tanto desde la perspectiva de su forma como de su contenido, es la que más información puede aportar sobre sí misma.

Nos hallamos ante una cantiga de amor dispuesta en dos estrofas de siete versos decaslabos cada una⁴¹. Se trata de una *cantiga de maestría* con rima masculina. El esquema de esta composición (cf. esquema nº 213:1 en el *Repertorio* de Tavani) es único: *abcacdb*, constituyendo el verso con rima *d* lo que se denomina como *palavra perdida*, es decir, un verso que queda suelto al no rimar con ningún otro... al no rimar con ninguna otra de la cantiga. Además, el esquema rítmico obedece al de las *coblas unissonans*, presentando la misma distribución de rimas para cada una de las estrofas; sin embargo, en este caso, la regularidad se ve alterada en la rima *c*, que ofrece una rima diferente para cada cobla; por

³⁷ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991.1. Reprodução Facsimilada, Lisboa, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Reprodução facsimilada, Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1973. Nuestro sincero agradecimiento al profesor A. L.-F. Askins por su colaboración; su envío con el texto fotocopiado del *Cancioneiro de Berkeley* ha permitido presentar una visión ampliada de la tradición manuscrita de esta composición.

³⁸ I. de Castro y M. A. Ramos, «Estratégia e tática da transcrição», *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre 1981)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 99-122 (en especial, p. 112).

³⁹ E. Monaci, *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana* (con una prefazione con facsimili e con altre illustrazioni), Halle, Max Niemeyer editore, 1875, nº 934, p. 319; T. Braga, *Cancioneiro português da Vaticana*. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle acompanhado de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneros portugueses por..., Lisboa, Imprensa Nacional, 1878, nº 934, p. 175; E. Paxeco Machado-J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Leitura, comentários e glossário, 8 vols., Lisboa, 1949-1964, [1277].

⁴⁰ G. Tavani, «Filologia e critica textual...», p. 35.

⁴¹ Si atendemos al *Repertorio* de Tavani, pp. 293-294, un total aproximado de alrededor de 180 cantigas se presentan bajo la forma de estrofas de siete versos decaslabos.

tanto, cabe considerar que la rima *c* es *singulars*. Las rimas utilizadas en esta composición son las siguientes⁴²:

- a: -ey
- b: -al
- c: -ol (I), -eus (II).
- d: -ir.

Podemos aportar un dato importante que, de hecho, llega a justificar lo apuntado con respecto a la contextualización de la obra y cronología del autor; la terminación -ol, que aparece bajo la rima *c* en la primera estrofa, aún siendo una rima de poca frecuencia -o casi nula-, curiosamente es también utilizada por Estevan da Guarda⁴³; y no sólo eso, sino que además ambos autores emplean las mismas palabras: *prol* y *sol*. ¿Es una mera coincidencia o es algo más que una influencia?

Desde el punto de vista retórico, el paralelismo va a ser el eje que demarque esta composición. En primer lugar, viene marcado por la repetición: la presencia del verbo *ey* en posición de rima en el primer verso de cada estrofa subraya esa reiteración formal⁴⁴,

⁴² No pretendemos establecer un porcentaje de rimas, pero es muy significativo comparar el índice de frecuencia de aparición. Para ello disponemos de las últimas investigaciones realizadas por A. Vífiez Sánchez acerca de las rimas de las composiciones de amor incluidas en el *Cancioneiro da Ajuda*. Cf. «La estética de la cantiga de amor: un rimario del *Cancioneiro da Ajuda*», *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, 5-19 Octubre 1987), Alcalá de Henares, Univ. de Alcalá, 1992, tomo II, pp. 873-885 y «Rimario del *Cancioneiro da Ajuda*» en *Cuadernos de Filología Románica*, I, Estudios Gallegos (1989), Barcelona, pp. 53-143. La rima más productiva -de entre las cinco que nos interesan- es -ei, utilizada un total de 823 veces, apareciendo el presente de indicativo *ei* como palabra en posición de rima en 150 ocasiones, y los futuros de indicativo *direi* y *farei* 76 y 42 veces, respectivamente; le sigue la rima -al, con 376 apariciones, abarcando *mal* 150 de ellas, *al* 103 y el presente de indicativo del verbo *falir*, la forma *fal*, 10, sin que en ningún caso una de esas apariciones sea la del topónimo *Portugal*. Los infinitivos *partir* y *vir* (en nuestro caso son formas subjuntivas), presentes 36 y 26 veces cada uno, conforman parte de los 277 usos de la rima -ir. La rima -eus la encontramos en 114 ocasiones, siendo 54 bajo la forma *Deus* y 7 bajo la del adjetivo posesivo *seus*. Por último, la rima -ol sólo aparece empleada 4 veces, siendo dos de ellas con la forma *prol*; no aparece la forma *sol* utilizada en A en posición de rima, pero sí lo hace en dos ocasiones el sustantivo *fol*; de este modo, son cuatro las ocasiones en que se emplea la rima -ol; además son dos los trovadores de A que la utilizan: Roy Fernandez de Santiago A 309 *Ora começa o meu mal* (vv. 8, 9) y Fernan Gonçalvez de Seavra A 446 *Muitos me preguntan, por bõa fe*, (vv. 7, 9). Algunas de las conclusiones de trabajo de Antonia Vífiez atienden a la relación de estos aspectos formales con la estética de los trovadores; así, una de ellas reafirma la variedad estilístico-formal, dado que sobre un total de 55 trovadores -que están insertos en A- son 121 las rimas empleadas; por otro lado, se trata de una lírica más interiorista que descriptiva, ya que los adjetivos son escasos, además de que ni uno solo de ellos se repite más de 20 veces; es característico el empleo del verbo, el paradigma morfológico más recurrido por los trovadores en sus rimas, siendo además el infinitivo la forma verbal más utilizada.

⁴³ B 1300 bis / V 905 *D'una gran vinha que tem en Valada*, cf. W. Pagani, *ob. cit.*, n° IX, pp. 95-98.

⁴⁴ Otra peculiaridad de la composición reside en su carácter único en lo que respecta a esta palabra rima. Si seguimos el listado de Tavani en su *Repertorio* en lo que a palabras rimas se refiere (pp. 321-329), a primera vista parece que casi una decena de composiciones presentan esta palabra repetida regularmente en posición de rima; sin embargo, una vez que sometemos a análisis tales piezas, descubrimos que el fenómeno retórico que manifiestan obedece a las reglas del «mot-tornat en rim» mencionado en las *Leys d'Amors*, resultando así ser nuestra cantiga la única que presenta como palabra rima la forma de este verbo. Sobre la definición de palabra rima, vid. A. Ferrari, «Parola-rima», *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136.

representada por esta *palabra rima*. Del mismo modo, parece que es el carácter ilativo de la conjunción causal *ca* -situada siempre a principio de verso- el que hilvana el tejido de la cantiga; así, esas *coblas capdenals*, que se ondulan en torno a los vv. 3 y 6, parecen querer marcar ese paralelismo formal interestrófico. No todo queda ahí: sin duda, las formas verbales no cesan de buscar sus sombras en las esquinas del texto. Nunca mejor dicho: no llegando con la *palabra rima*, el resto de los verbos situados en posición de rima se disponen dos a dos; en el v. 4 de cada estrofa aparecen dos formas de futuro en primera persona (*direy* y *farey*, respectivamente) y en el v. 6 son los futuros de subjuntivo *vir* y *partir* los que quieren redoblar la estructura biestrófica de la composición. Sin embargo, también surge el contraste, y frente a estas disposiciones basadas en el desdoblamiento, hay que resaltar la continuidad del contenido de la cantiga, que huye de la partición, queriendo unir a través del encabalgamiento las dos estrofas en una sola⁴⁵.

El paralelismo se alfa con la forma, y la forma lo hace con la cantiga, y la cantiga comunica su contenido. O más bien, la cantiga «recomunica» su mensaje. Y ahora el paralelismo sella su alianza también con el contenido. El texto se articula en torno a dos formas de exposición: el estilo directo y el estilo indirecto. Del mismo modo, el emisor es uno, el trovador, y los receptores son sus amigos, unos amigos que se bifurcan en el tiempo y en la distancia; mientras el trovador expone en estilo indirecto cuál es la pregunta que sus amigos -ausentes en el contexto de esta comunicación- le hacían acerca de su estancia en Portugal, responde ahora ante sus interlocutores presentes -también sus amigos- a ese interrogante formulado, reiterando ante éstos la respuesta dada a aquéllos; y lo hace empleando el estilo directo. El «allí» y el «aquí», el «antes» y el «ahora» se funden bajo la insignia de la confidencia⁴⁶: la del que ama inundado por la coita y feliz de perseguirla, porque tras ella están los ojos de la dama adorada.

Parece incluso que forma y contenido pretenden dejar reflejada en el texto esta alianza; la estructura sintáctica y el valor semántico de los vv. 5 y 9 se alzan, gemelos,

⁴⁵ Lo hace a través de un encabalgamiento abrupto. Podemos referirnos al artículo de E. Gonçalves «Atehudas ata a fiinda», en *O Cantar dos Trobadores*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 167-186, en el que estudia las *cantigas ateuídas*, es decir, aquellas que se ligan sintácticamente de estrofa en estrofa, abarcando incluso la fiinda; no obstante, también analiza aquellas cantigas «ateudas sen fiinda», aunque no incluye en su estudio esta composición. Por las características formales, sí cabría considerarla una cantiga de este último tipo.

⁴⁶ No es lo más habitual encontrar cantigas de amor en las que el trovador confie sus penas de amor a sus amigos; el motivo de las confidencias entre amigas -y no amigos- queda relegado más bien a las cantigas de amigo, donde la joven enamorada reclama no sólo los consejos de sus amigas o hermanas, sino también los de su madre o incluso desahoga sus penas con elementos de la naturaleza. Sin embargo, J.-M. D'Heur, en sus *Recherches...* (pp. 259-339), tras realizar un estudio de las 725 cantigas que conforman el corpus amoroso de la lírica profana gallego-portuguesa, establece dos grupos de composiciones: aquellas que están dirigidas a la dama -un total de 338 textos- y aquellas que no son dirigidas directamente a ella. Dentro de este segundo grupo (cf. pp. 303-339), conformado por 372 cantigas de amor, D'Heur comenta nueve subgrupos; nos interesa el segundo (cf. pp. 325-331), en el que analiza las piezas dirigidas a los amigos del trovador: son 46 composiciones realizadas por un grupo de 26 trovadores diferentes, entre ellos el nuestro y su cantiga de amor; allí lleva a cabo un estudio pormenorizado de cuáles son los apóstrofes utilizados para marcar ese vocativo y cómo aparecen dispuestos en los textos.

como hitos del camino de ese paralelismo que linda los límites retóricos de la composición.

2.2. Criterios de edición

En su artículo, I. de Castro y M. A. Ramos⁴⁷ delimitan la diferencia entre estrategia y táctica de transcripción. Situados en dos niveles incluyentes, el plano estratégico representaría la visión global e inicial que todo editor debe plantearse antes de realizar una edición crítica; abarcaría el estudio de la tradición textual, el análisis de la relación texto-público, la evaluación de las ediciones precedentes y la decisión acerca del grado de conservadurismo de la transcripción del texto. Nos interesa, sobre todo, este último subgrupo; dentro de él, podríamos distinguir los aspectos estratégicos de la transcripción, «que consistem em grandes decisões prévias e muito gerais quanto ao plano da edição e quanto ao espírito da transcrição»⁴⁸, y los aspectos tácticos, «que concretizam esse espírito sob a forma de normas de comportamento específicas para cada caso. [...] A transcrição, fenómeno táctico, depende, pois, de razões estratégicas que a transcendem: será conservadora, modernizadora ou de compromisso, em obediência a factores que lhe são externos e que se situam essencialmente na esfera da relação de leitura a estabelecer entre o texto e o seu público»⁴⁹.

Por su parte, R. Lorenzo⁵⁰ distingue tres criterios diferentes de lectura de los textos medievales, desde la lectura actualizada hasta la conservación fiel del texto tal y como se encuentra en el manuscrito; ninguno de estos dos es el apropiado para él, ya que «o criterio idóneo é o da lectura dos manuscritos conservando as palabras tal como aparecen neles, sen alteralas o máis mínimo, mais coa separación delas á moderna, co desenvolvemento das abreviaturas e a utilización dos signos de puntuación como facemos actualmente». Se trata, pues, de un criterio conservador impregnado de todas aquellas características que puedan acercar lo más posible el texto al lector. El criterio defendido por R. Lorenzo estaría incluido dentro del grupo del conservadurismo «puro» establecido por I. de Castro y M. A. Ramos⁵¹. En realidad, la falta de homogeneidad de cualquiera de las modalidades -conservadora o modernizadora- impide seguir unas pautas fieles a la hora de la transcripción de los textos medievales. Nuestro criterio obedecerá a la conservación, intentando respetar al máximo el texto escrito por los copistas; de todas

⁴⁷ I. de Castro y M. A. Ramos, «Estratégia...», p. 111.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁰ R. Lorenzo, «Normas para a edición de textos medievais galegos», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Univ. de Tréves (Trier), 1986, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, vol. VI, pp. 76-85 (en especial, p. 77).

⁵¹ I. de Castro y M. A. Ramos, «Estratégia...», p. 104. Frente a este tipo de conservadurismo -que trataría de no adular el texto, respetando las grafías, modernizando sólo la puntuación y resolviendo las abreviaturas- señalan el conservadurismo «utilitarista» -enfocado hacia el análisis lingüístico- y el conservadurismo «desesperado» -que mantiene todo lo dudoso y documental-.

formas, antes de presentar el texto crítico, estableceremos nuestros criterios de edición, así como la forma del aparato crítico. Empezando por este último, debemos aclarar que será un aparato crítico positivo, con el fin de facilitar la comparación de las variantes de todos los manuscritos, colocando siempre en primer lugar la variante escogida. Tras las variantes presentamos las lecturas divergentes con respecto a las ediciones precedentes⁵². Incluiremos también una traducción (más bien una paráfrasis) del texto, que precederá las notas a la edición. Los criterios que seguiremos para establecer el texto coinciden con los de gran parte de la crítica.

- Principalmente nos atenemos a la lectura de B, aunque sí corregimos el error de escritura de sus copistas (-ir- en lugar de -rr-), para lo cual seguimos las lecturas de V y K. Así, en el v. 13, en vez de *queira*, como se interpretaría a partir de B, leemos *querra*, siguiendo V y K.
- Marcamos las mayúsculas y la puntuación según el uso actual, reservando la acentuación para los casos de ambigüedad.
- Las abreviaturas aparecen desarrolladas en cursiva. En lo que se refiere a la abreviatura 9 equivale tanto a -us como a -os, dependiendo de los casos⁵³; frente a *Meus* (v. 5)⁵⁴ o *Deus* (v. 12), tenemos también *quantos* (v. 1), *amigos* (vv. 1, 5 y 9), *olhos* (v. 11).
- Resolvemos la nasal final en -n; en los propios testimonios manuscritos tenemos *gran* (v. 14). Podríamos considerar la opción seguida por algunos editores que establecen -m final ante bilabial, -p o -b, y -n final en el resto de los casos; prueba de ello serían, p. ej. *tam* en el v. 2 de B, *~gm* en el v. 12 de B -ante bilabial-, frente a *non* en v. 3 de B, *quantoben* en v. 8 de B o *gran* en el v. 14 de B, V y K. Sin embargo, nos interesa utilizar un criterio unificador, no sólo para atender al tipo de articulación, sino también para evitar confusiones que originen «errores» como el que aparece en el propio B *men partir* (v. 13), con -n final ante bilabial. Los ejemplos del texto se reducen a resolución de -n final ante velar -*dizen* (v. 1), *en* (v. 10) y *gran* (v. 14)-, ante bilabial -*tan* y *en* (v. 2), *non* (v. 4), *nen* (v. 9), *gran* (v. 12), *m'en* (v. 13)- y casos como el de *non* (v. 3) ante labiodental o el de *ben* (v. 8) ante vocal.
- Distinguimos entre el valor consonántico de la grafía <j> -consonante sibilante palatal sonora (cf. vv. 3, 11 *ja* y v. 8 *oje*)- y el valor vocálico de las grafías <i, y>; en este último caso, respetamos la grafía <y> en todos los casos, manteniendo nuestro criterio conservador; al lado de la grafía <y> de los diptongos decrecientes (cf. vv. 1, 8 *ey*, vv. 2, 3 *muyt'*, v. 4 *direy*, v. 11 *farey*, v. 12 *mays*, v. 14 *coyta*)⁵⁵, también aparece la del adverbio espacial *hy* (vv. 3, 9).

⁵² Mientras en el apartado de variantes no tendremos en cuenta las variantes gráficas, sí lo haremos en el de las lecturas divergentes.

⁵³ Cf. R. Lorenzo, «Proxecto dun dicionario histórico galego», *Tradicón, actualidade e futuro do galego. Actas do Coloquio de Tréveris (13-15 Novembro de 1980)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1982, pp. 113-123 (en especial, p. 121).

⁵⁴ En el propio texto tenemos la resolución de este diptongo en la forma singular del adjetivo posesivo: v. 11 *meu*.

⁵⁵ Lo mismo sucede con el nombre del trovador (vid. *supra*).

- De la misma manera, distinguimos la grafía <u> para la vocal y <v> para la consonante (cf. v. 2 *vivo*, v. 4 *vos*, v. 6 *viver*, *vir*, v. 7 *vel*, *vi*, v. 10 *veer*, v. 12 *vedes*).
- Intentamos conservar la h- con valor etimológico (cf. v. 6 *ha*) y suprimir las no etimológicas (cf. v. 3 *é*, v. 7 *a*); sin embargo, aunque en los casos de los vv. 3, 9 *hy* (<IBI) y el v. 6 *hu* (<UBI) la h- no sea etimológica, optamos por su conservación, a pesar de la aparente incongruencia, atendiendo únicamente a nuestro criterio preservador del texto manuscrito. También hemos decidido, por esta misma razón, mantener la -h- con valor silábico (cf. vv. 3, 6, 12 *mha*, v. 5 *mh-o*), en lugar de resolverla en -i-, como hacen la mayoría de los editores.
- Guiados por nuestro criterio fijador del texto, conservamos también la grafía <lh> (cf. v. 4 *Digo-lhis*, v. 11 *olhos*).
- Utilizamos el apóstrofo para marcar la elisión vocálica (cf. v. 2 *muyt' en*, v. 3 *muyt' ha*, *fig' hy*, v. 8 *est' oje*, v. 10 *quant' eu*, v. 13 *m' en*).
- Del mismo modo, usaremos el guión para separar formas del pronombre átono compuestas (cf. v. 5 *mh-o*), o para separar la forma verbal del pronombre (cf. v. 4 *Digo-lhis*).
- Por otro lado, separamos las palabras según la norma actual (cf. v. 7 *a que*, v. 8 *quanto ben*).
- Insertamos entre paréntesis aquellas palabras que, según nuestro criterio suprimiríamos; las explicaciones pertinentes se colocan en nota.

2.3. *Dispositio textus y apparatus criticus.*

Manuscritos: B 1328, fol. 284v^o a (v. 1) - b (resto de la composición); V 934, fol. 148r^o b (la composición termina esta columna); K, fol. 210r^o a (hasta el v. 2 II) - b (resto de la composición).

Ediciones precedentes: Monaci 934; Braga 934; Paxeco-Machado 1277.

Repertorios: Tavani 68,1; D'Heur 1345.

Métrica⁵⁶ a10 b10 c10 a10 c10 d10 b10 (esquema 213:1 en Tavani *Repertorio*).

Cantiga de amor de *meeestría* con rima masculina; dos estrofas *unissonans* (con rima *c singulars*) de siete versos decasílabos agudos cada una.

Aproximación al texto crítico:

A mi *dizen* quantos amigos ey
por que vivo tan *muyt' en* Portugal,
ca *muyt' ha* ja que non *fig' hy* mha *prol*.
Digo-lhis eu como (e) vos eu *direy*:

- 5 «*Meus* amigos, non *mh-o* *digades* sol,
ca *mha* *prol* é de *viver* eu *hu* *vir*,
vel *ũa* vez, a que *vi* por *meu* mal

⁵⁶ Vid. *supra*, apdo. 3.1.

e a (est')est' oje quanto ben eu ey;
 nen me digades, amigos, hy al,
 10 ca en quant' eu poder veer os seus
 olhos, meu dano ja nunca farey,
 mays mha gran prol. ¿Vedes por que, por Deus?
 Ca me querra matar, se m' en partir,
 esta gran coyta que me nunca fal».

 Variantes⁵⁷:

2. uiuo V, K, uino B; muyt B, muyc V, K; portugal B, porcugal V, porcorgal K. 3. muyt ha B, muyc ha V, muycha K; fig hy B, figho V, K. 4. digolhis B, digolhe V, K; eu como e uos eu B, eu uos eu V, K. 6. uir B, un V, K. 7. uel B, K, nel V; aqui B, a~q V, K. 8. quantoben B, -qentob~e V, K. 9. hy al B, V, hy:¿? K. 10. ~e ~qnteu V, ~e qnteu K, e quanteu B. 12. por-q par de9 V, K, par -q p d9 B. 13. -qrra V, K, queira B; fe men partir B, se m~e portar V, se me portar K. 14. coyta B, canta V, K.

Lecturas divergentes:

2. uiuo Machado; muyt en Machado, muyt' em Braga. 3. Ca muyt ha ia Machado, ca muych'a já Braga; figh y mha prol Machado, fighe mha prol Braga. 4. Digo lhis Machado, digo-lhe Braga; eu como, e uos eu direy Machado, eu: vos eu direy, Braga. 5. non mh o digades Machado, nom m' ho digades Braga. 6. viver eu hu vir] uiuer eu hu uir Machado, viver en hu non vej' Braga. 7. velã vez] D el hũa uez Machado, hũa vez Braga; a que ui Machado, a quen vi Braga. 8. E a est est oie Machado, E a est' est oje Braga; quanto ben eu ey] quanto ben ey Machado, Braga. 9. Nen me digades, amigos Machado, nem me digades amiga Braga. 10. Ca e quant eu Machado, ca emquant' eu Braga; ueer Machado. 11. ia nunca farey Machado, já nunca farey Braga. 12. gram Machado, Braga; uedes par que Machado, Vedes porque Braga; por Deus] par Deus Machado, par deus Braga. 13. se m' en partir] se m en partir Machado, se m' em parar Braga. 14. gram Braga.

Traducción:

Me preguntan todos mis amigos por qué vivo durante tanto tiempo en Portugal, que ya hace mucho que no logro allí mi provecho. Les contesto como os diré: «Amigos míos, ni siquiera me lo mencionéis, pues mi provecho es vivir donde vea, al menos una vez, a la que vi por mi mal y a la que es ahora todo lo que tengo; ni me digáis, amigos, nada más al respecto, porque en cuanto yo pueda ver sus ojos, ya nunca más tendré daño, sino provecho. ¿Veis por qué, por Dios? Porque si me alejo de aquí, me querrá matar esta coita que nunca me falta».

⁵⁷ Debido a problemas ocasionados por la tipografía del programa informático, hay una serie de grafías que no pueden aparecer impresas; se trata de la <q> con el signo de nasalidad o con un guión superpuesto y de la vocal <e> nasalizada; las resolveremos colocando dichos signos antes de la letra, en lugar de encima. Lo mismo sucede con el signo de nasalidad sobre la <g>, cuando al hablar de la resolución de la nasal final poníamos como ejemplo ~gm (vid. supra).

Notas⁵⁸:

* El testimonio de B presenta mayúsculas al inicio de cada verso; lo mismo hacen Paxeco-Machado en su edición.

1. Tanto Paxeco-Machado como Braga resuelven la abreviatura 9 en -os, mientras que Monaci, en su transcripción paleográfica, conserva la abreviatura tal cual -como era de esperar en tal tipo de transcripción-. Todos ellos conservan la graffa <y> en el diptongo *ey*. Por otro lado, es curiosa la transcripción que Monaci hace del comienzo de verso, uniendo la preposición y el pronombre en una misma palabra.

2. En V y K este verso termina en *ca*, primera palabra del verso siguiente en B. Por cuestiones de métrica y ritmo, respetamos esta última solución; de lo contrario, el verso tendría 11 sílabas y, al mismo tiempo, cambiaría el esquema métrico, no coincidiendo con el de la segunda estrofa.

No podemos pasar por alto la confusión gráfica cometida por los copistas de V y K, que representan <c> en lugar de <t>: vv. 2, 3 *muyc*, v. 2 *porcugal* (K, *porcorgal*).

Estamos de acuerdo con Paxeco-Machado en la disposición de coma al final del verso, frente a Braga, que no la considera.

3. Parece que tanto en V como en K está ausente el adverbio pronominal espacial *hy*, apareciendo en su lugar la forma verbal de la primera persona de singular del presente de indicativo *figho*.

La abreviatura *pl* podemos deducirla a partir de la comparación de los manuscritos, ya que en el v. 6, mientras en V y K aparece la abreviatura en cuestión, en B leemos *prol*.

Braga suaviza la pausa final de este verso, marcando un punto y coma, mientras nosotros -y Paxeco-Machado- señalamos punto y seguido.

4. Son dos las razones que nos empujan a suprimir la conjunción copulativa *e*; por un lado, ésta no aparece ni en V ni en K, a la vez que en B no parece tener un trazo demasiado claro; por otro lado, su conservación modificaría la métrica, aumentando en una sílaba más las del verso.

No coincidimos con ninguno de los editores precedentes a la hora de marcar las pausas sintácticas de este verso. Partiendo de B, consideramos que se trata de un anuncio de estilo directo fundamentado en la comparación; el trovador repite ante su auditorio actual exactamente lo mismo que les había dicho a sus amigos; una situación pasada se repite en un futuro cercano (*como (e) vos eu direy*) a través de su presentación o determinación mediante el tiempo presente (primera persona del singular del presente de indicativo *digo-lhis*), que marca ese contacto entre una situación anterior y otra de incipiente repetición de la precedente. En su segmentación, Paxeco-Machado parecen querer recalcar únicamente que se va a comunicar algo al auditorio, y sin embargo, no sabemos cuándo comienza la explicación del trovador, ya que no hay dos puntos que señalen el inicio del estilo directo. Sí lo hace Braga, siguiendo V y marcando con dos puntos la presentación vocativa dirigida a sus oyentes («*vos eu direy...*»). Realmente no es una mala interpretación ésta última, pero nosotros hemos seguido la lectura de B y creemos que así se marca mejor el carácter reiterativo que relaciona los dos auditorios. Por otro lado, nosotros señalamos con comillas todo el discurso del trovador en estilo directo, que comienza en el v. 5 y termina con la composición.

⁵⁸ Debemos aclarar que las notas que presentamos son de carácter textual. Quizás puedan parecer incompletas dada la ausencia de datos de carácter léxico y la falta de paralelismos puntuales -basados en los motivos de la composición- establecidos con el resto del corpus, pero todo ello forma parte de lo que sería el cuarto apartado de esta comunicación, todavía inacabado: «*A mi dizen quantos amigos ey: una cantiga de amor*».

5. En lo referente al desarrollo de la abreviatura 9, cf. apdo. 3. 2. Es Braga el único que no marca coma al final de este verso.

6. La construcción del verbo copulativo seguido de preposición e infinitivo con valor de atributo (*é de + infinitivo*) no es poco frecuente en nuestro corpus: cf. B 1477 / V 1088, B 575-576 / V 179, B 324 / A 173, B 727 / V 328, etc.

La interpretación por parte de Braga es totalmente diferente, ya que, al introducir la negación, trastoca el sentido («... que mi provecho es vivir *en donde no* vea... a quien vi por mi mal...»), contradiciendo así el significado del resto de la cantiga.

7. No aparece muy clara la distinción en los manuscritos entre <u> y <n> (*uel/nel*), aunque sí hemos considerado diferencias en la transcripción paleográfica.

Algo parecido sucede con *aqui ui* B frente a *a-q ui* V, K; realmente, la preposición precede en ambos casos a un pronombre relativo, sólo que uno de ellos -el primero- recalca el carácter femenino, mientras el segundo recalca el carácter personal. De todas maneras, podría tratarse incluso, en el caso de B, de un error de copia consistente en repetir la secuencia *ui*; entonces deberíamos partir de una forma **aqui* (quizás con guión sobre la *q*), en la que tendríamos que establecer la separación *aq ui*.

Una característica importante desde el punto de vista textual es la que presenta en el inicio de este verso el *Cancioneiro de Berkeley*; es un claro ejemplo de un error cometido por el propio copista, el conocido como *diografía* o *duplografía*: se trata de un error de copia por adición consistente en la repetición de dos palabras del inicio del verso anterior (probablemente el copista vuelve al modelo porque no recuerda el texto con exactitud y vuelve a repetir el verso que acaba de escribir); sin embargo, el copista corrige su error tachándolo con una línea horizontal y escribiendo a continuación el verso correspondiente.

Introducimos la expresión *velia vez* entre comas para resaltar su carácter de precisión temporal.

8. Ninguna de las ediciones anteriores señala el encabalgamiento entre el último verso de la primera estrofa y el primer verso de la segunda. La conjunción copulativa *e* que inicia este verso une dos secuencias antitéticas que presentan el objeto del amor, esa amada que es al mismo tiempo *mal* y *ben*; estos dos polos (*a que vi por meu mal / a est' oje quanto ben eu ey*) constituyen la paradoja de la coita del trovador, eje, a su vez, del contenido de la cantiga.

No resulta nada fácil dilucidar formal y semánticamente la secuencia *e a est estoie*. La ausencia de variantes -incluso gráficas- de los manuscritos dificulta todavía más el problema. Si guardamos fidelidad a los testimonios, podríamos interpretar el primer *est* como pronombre demostrativo y el segundo como tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo *ser* (cf. A 33 / B 148), viniendo a significar «...y a aquella que es ahora cuanto bien yo tengo»; no obstante, la coordinación copulativa puede implicar la elipsis del pronombre relativo del verso anterior: el referente es el mismo y su carácter femenino está marcado por el artículo (*a que vi / e a (est') est' oje*); otra posibilidad sería la de resolver la cuestión desde un punto de vista textual (como sucedía en el v. 7): un posible error de copia -de *reduplicatio*- acallaría nuestras dudas. Sin embargo, de nuevo es la métrica la que ayuda a explicar el verso: no cabe duda de que debemos suprimir un *est* y considerar el otro como verbo; de este modo podemos contar las diez sílabas del verso sin tener que forzar ninguna sinalefa.

No entendemos la elisión del pronombre tónico de primera persona de singular en Paxeco-Machado y Braga, puesto que aparece claramente tanto en B como en V.

Por otro lado, establecemos punto y coma al final de este verso, mientras los editores anteriores señalan una coma.

9. En K este verso parece terminar en *hy*;, pero la fotocopia del manuscrito que hemos manejado no nos permite aclarar si se trata efectivamente de dos puntos o del trazo inacabado de alguna letra.

Paxeco-Machado marcan, como nosotros, el vocativo entre comas.

10. Hemos combinado la lectura de los manuscritos para establecer la secuencia *en quant' eu*; por un lado, seleccionamos V y K por la marca de la nasalidad en la preposición, y por otro, recogemos la forma resuelta -no abreviada- y aglutinada de B *quanteu*.

12-14. Se presenta bastante complicada la aproximación al sentido de estos tres últimos versos. En primer lugar, consideramos que la palabra *mays* que inicia el v. 12 forma parte todavía de la oración anterior, culminando así con una secuencia adversativa. De este modo, y en el contexto semántico de la cantiga, el trovador juega con los ojos de su amada, único elemento físico que refiere de ella; sólo en el momento en el que consiga ver los ojos de su dama -y, por lo tanto, sus miradas se entrecrucen-, su mal y su dolor cesarán, para lograr, por fin, ese provecho que no alcanza y que sus amigos le recriminan. Aquí terminaría, de alguna forma, la explicación que el trovador da a sus amigos para argumentar que todavía continúa viviendo en Portugal.

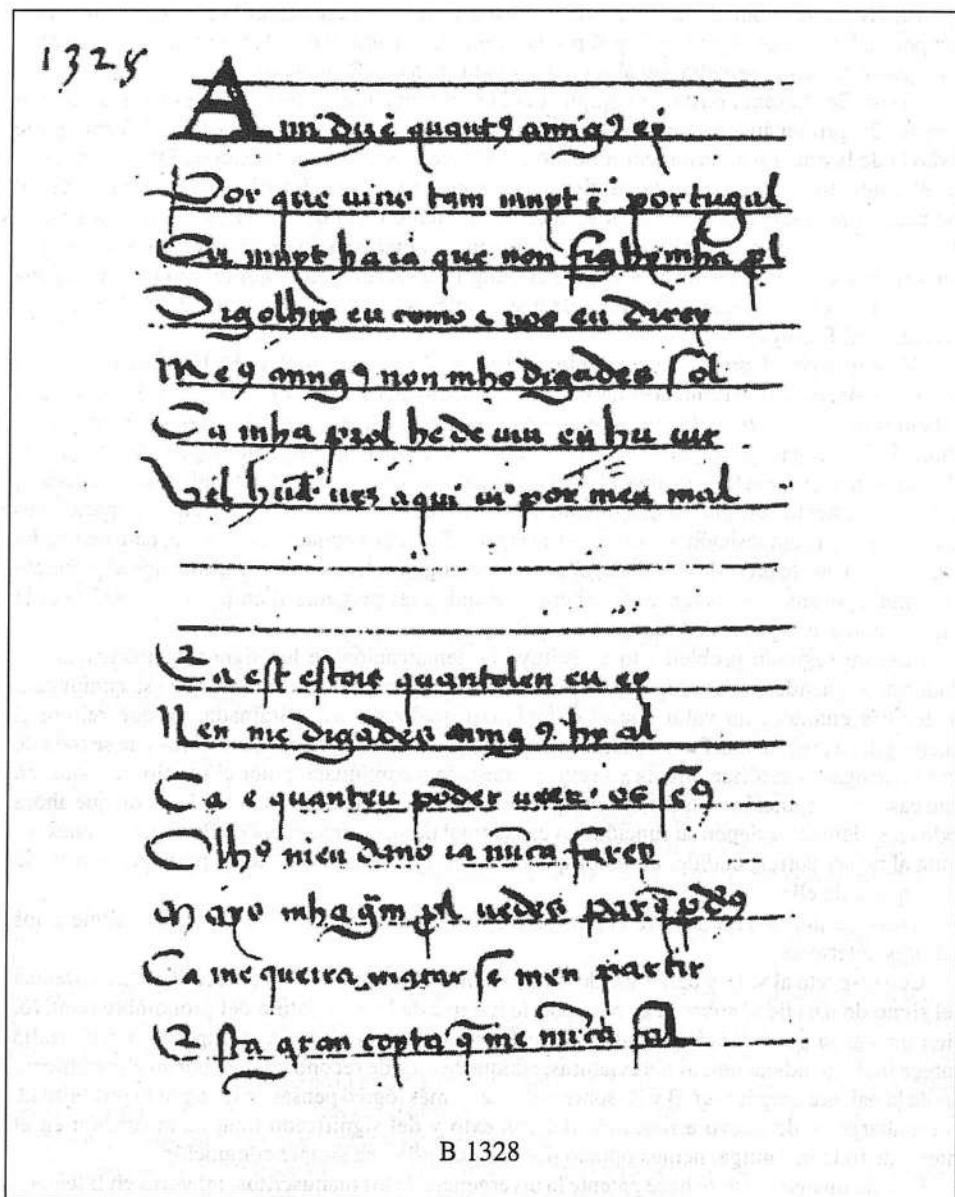
Sin embargo, el problema se plantea desde la última parte del v. 12 hasta el final de la composición. Es difícil establecer las pausas adecuadas en estos versos. Varios son los datos que debemos tener en cuenta; de nuevo, el trovador se dirige a sus amigos a quienes parece querer, ahora él, interrogar (¿por qué?); al mismo tiempo, introduce una expresión (*por Deus*), que, de alguna manera, reitera la preocupación del trovador por que sus amigos entiendan su explicación; e inmediatamente le sigue la conjunción *ca*, que bien podría tener, como en sus apariciones anteriores en la composición, un valor causal (cf. vv. 3, 6, 10), aunque, en este caso, para responder a la cuestión que le precede. Sin duda, el trovador recoge y relanza el interrogante que al principio le formulaban sus amigos (cf. v. 2). Ahora es él quien les pregunta si entienden la razón por la cual permanece, a pesar de todo, en Portugal.

Pero un segundo problema lo constituye la demarcación de los signos de interrogación. Podríamos considerar que todo conforma la cuestión formulada, de manera que esa conjunción *ca* tendría entonces un valor causal completivo, pudiendo ser eliminada, ya que reitera el interrogativo precedente. Pero podemos pensar también -y ésta es nuestra opción- que se trata de una interrogativa retórica directa y breve, contestada a continuación por el propio trovador; en este caso, la conjunción causal sería completamente necesaria en el contexto, de modo que ahora todos los elementos tienen su función. La causa final de su permanencia en Portugal es, pues, su coita al no ser correspondido, un dolor que es soportable cerca de la dama, pero que le mataría si se aparta de ella.

Nosotros introducimos entre comas la expresión condicional *se m'en partir*, frente a los editores anteriores.

Con respecto al v. 14 y partiendo de los testimonios manuscritos, no parece clara la existencia del signo de nasalidad sobre la *q*; bien podría tratarse de la abreviatura del pronombre relativo, bien marcar la posibilidad de una preposición *en* anterior a él; el trazo superior a esta grafía parece incluso indicar ambas abreviaturas, aunque hemos de reconocer que, por su alargamiento desde la palabra anterior (cf. B y K, sobre todo) sería más lógico pensar en la segunda posibilidad. Sin embargo, y de nuevo arrancando del contexto y del significado total de la oración en el marco de toda la cantiga, hemos optado por considerarla una simple conjunción.

En este mismo verso se hace patente la divergencia de los manuscritos: mientras en B leemos claramente *coyta*, V y K escriben *canta*. Esta diferencia atestigua, por un lado, la coincidencia entre V y K, confirmando el hecho de que uno sea copia del otro; por otro lado, puede reflejar la ignorancia de unos copistas que escribían en una lengua que no era la suya (cf. la confusión gráfica entre <c> y <t>, nota al v. 2). Lo que sí está claro es que se trata de un error separativo de V, K / B.

APÉNDICE⁵⁹

⁵⁹ Debemos justificar nuestra falta de fidelidad a la disposición original de los manuscritos; hemos dispuesto cada texto en una única columna, con el fin de facilitar la labor informática del scanner y atendiendo solamente a su funcionalidad a la hora de confrontar las variantes de los testimonios. De todas formas, la colocación original aparece descrita cuando enumeramos los manuscritos (Vid. apdo. 2.3).

Ami dize qnto amigg ey
por q uiuo tá muye e porugal ca
muycha ia q nó figho mha pl
digolhe eu uos eu drey
meg amigus nó mho digades sol
ca mha pl hi' de uin eu hu un
nel hua vez aq ui por meu mal

Ca est estoie q entobé eu ey
nó m' digades amiga hy al
ca e qnta poder uer os seg
olho meu dano ia núca farey
mays mha grã pl uedes porq pardeg
cami' qrra matar si' me porrar
esta gran canta q m' nunca fal

Ami dizen q'ntz amgg es
por q' uius ta' mnye é p'ncipal ca.
muycha ia q'no figho mha pl.
digalhe en nos euduci
meus amguis no mho digadit sol
Cambia pl' he de uiu' en hu un
~~Camba pl.~~ uil hué uey à qui p'omen mal

La est' effoie bentobé en cy
nenvidydao'it amya i. y.
ca é . quien p'dder voce os sey
olho mendano eu mica fany
mays mha grã pl' uas pal' p'ardog
Camu q'rra mator seme pastan.
esta gran cantu' q' me mica fal.