

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 I. Literatura medieval - Hist ria i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

II-lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almod , X tiva

Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finan ament de l'Acci  Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicaci  no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mit a, ja siga electr nic, qu mic, mec nic,  ptic, de gravaci  o de fotoc pia, sense el perm s previ de l'editor.

O CANCIONEIRO DE ESTEVAN FAIAN

1. INTRODUCCIÓN

Estevan Faian foi un trovador pertencente á escola poética galego-portuguesa, probablemente membro dunha familia da baixa nobreza castelá ou leonesa, xa que na documentación peninsular datada nos séculos XIII e XIV figuran numerosas ocorrencias deste antroponimo rexistradas tanto en zonas de Galicia e Portugal coma en Castela. Estes datos permiten adscribir ó noso autor dentro dunha destas liñaxes de cabaleiros, que en tódolos casos carecían de excesiva relevancia a nivel social.

Hai cen anos, Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos propuxo identificar este trovador —«chamado de varias maneiras nos apógrafos italianos e na Távola Colocciana (Stevam Falam, Fayan, Faiá)» (Indini 1993: 246-247)— con Estevan Perez Froian, o portugués valido de Don Sancho IV de Castela (Michaëlis 1904: 415-419). Michaëlis de Vasconcelos supoñía —secundada máis tarde por estudiosos como Rodríguez Lapa¹— que o nome do noso autor non era máis ca unha forma curta e deturpada da do trovador anterior, opinión fundamentada principalmente na similitude existente entre as dúas grafías. A colocación das composicións dentro dos apógrafos italianos invalida, sen embargo, dita tese, pois, mentres que as cantigas de Faian figuran recollidas en zonas dos códices organizadas por seccións, tódalas composicións obra de Estevan Perez Froian foron inseridas a posteriori en folios destinados á reprodución de cantigas de amigo estruturadas por autores, quebrando desta forma a unidade temática e autorial. A diverxencia na colocación de ámbolos dous trovadores nos cancioneiros apunta, polo tanto, cara unha autoría distinta en cada caso.

A situación do poeta dentro da parte final dos cancioneiros *B* e *V*, xunto coa datación dunha serie de composicións pertencentes a un ciclo escarnino de tipo persoal centradas na homosexualidade de Fernan Diaz e compostas por autores

1. «Pode ser que este Estevão Faião, autor da cantiga, seja deturpação e encurtamento de D. Estevão Peres Froião, o português valido de D. Sancho IV de Castela» (M. Rodrigues Lapa 1970²: 206).

que frecuentaban o medio cortesán como Airas Perez Vuitoron, Pero Garcia Buralês, Pero da Ponte, Vasco Perez Pardo e o propio Faian, permite contextualizar a este último na segunda metade do século XIII, e a súa produción lírica entre os anos 1240 e 1260, inserida nas cortes de Fernando III ou de Alfonso X o Sabio (Resende de Oliveira 1994: 331).

A súa produción conservada apenas consta de catro composicións, consistentes nunha cantiga burlesca de escarnio, «Fernan Diaz, fazenvos entender» (B1561), e tres cantigas de amor, das que dunha delas, «Por muitas cousas eu que [...]» (A241), só se conserva un verso en Ajuda, pois a seguir figura unha lagoa que comprende parte da columna *b* do recto do folio 65 e o verso do mesmo.

Na cantiga burlesca, inserida no ciclo escarnino antes mencionado, Estevan Faian disuade ó adiantado Fernan Diaz de non casar con determinada dona por mor da ausencia nas súas terras de vasalos que o servisen convenientemente. A dualidade significativa de certos enunciados enche a composición de dobres sentidos alusivos á homosexualidade do dito Fernan Diaz, dos que se serve Faian para criticar ferozmente o *desvío* e a *actitude incorrecta* coas que, segundo el, obra o adiantado. A crítica é, sen embargo, indirecta, pois as formas de verbos *dicendi* presentes no texto —«com'ouço dizer» (v. 17), «dizen» (v. 19)— insisten en aclarar que o poeta é simplemente o transmisor dos comentarios e as opinións doutros, protexéndose deste modo de probables represalias. Pode detectarse a mencionada duplicidade, por exemplo, no termo «vasalo», que dun modo estrito viría equivaler a 'servidor' mentres que en clave obscena é sinónimo de 'amante homosexual'. O mesmo acontece con sintagmas de sentido ambiguo que inciden no ton burlesco que caracteriza na nosa opinión esta cantiga, como «faredes i vosso prazer» [v. 8], «as gentes [...] non querran i *su* vós guarecer» [vv. 12-14], «non queren hom' estranho *sobre si*» [v. 18] ou «sabedes lousinhar / home deant' e sabedes *buscar* / *gran mal* *detras* a muitos» [vv. 19-21] (Arias Freixedo 1993: 76).

Ademais desta composición, o noso autor deixounos outras dúas cantigas de amor completas. En «Vedes, sennor, querovos eu tal ben» (A240, B428, V40), o tema remite, tanto na estrutura coma no contido, para a composición de Johan Garcia de Guilhade «Señor, veedes-me morrer» (A230, B420, V31-32). Aínda que a perspectiva masculina e as demais características constitutivas de marca de xénero están presentes, o ton dialogado e o comportamento despótico e condescendente da *senhor* orixina unha interferencia —o que Tavani (1990: 137) definiu coma *hibridismo*— con fórmulas propias da cantiga de amigo dialogada. A resposta que dá a *senhor* ós requerimentos do namorado ou «amigo» —xa que o autor é interpelado desta forma en varias ocasións ó longo da composición— «sublinha a superioridade do sentimento dela en relación ao do homem, afastando-se claramente do conchecidísimo tema do amor non correspondido» (Indini 1993: 246-247). A segunda cantiga completa que del conservamos en *B* (429) e *V* (41), «Senhor fremosa, des que vos amei», fai fincapé en temas canónicos presentes no corpus de amor, pero inclúe o insólito desexo do trovador, inserido no refrán da composición, de conseguir a *senhor* a fin de incomodar a unha persoa non identificada no texto.

Formalmente, tanto na cantiga de escarnio —de mestría— coma nas de amor —de refrán— que del conservamos, as composicións de Estevan Faian son moi regulares estruturalmente, tanto nas rimas —constrúe *cobras singulares*—, coma nos recursos utilizados, aínda que non falten rasgos orixinais.

2. CRITERIOS DE EDICIÓN

Á hora de realizar a edición do corpus poético que se conserva hoxe en día do trobador Estevan Faian, considerouse esencial manter, na medida do posible, unha combinación entre o principio de fidelidade ó texto obxecto da edición e unha certa regularización e unificación segundo as normas actuais, que permitise un máis doado achegamento ás composicións por parte dun lector contemporáneo.

Ofrécese, polo tanto, un texto regularizado graficamente, que se ve compensado en aspectos relativos á conservación do texto orixinal con un aparato crítico minucioso e un conxunto de notas consideradas de interese para o estudioso da materia. Neste caso decidiuse presentar un aparato crítico dobre: por unha banda consignáronse os erros de copia presentes en cada un dos testemuños, xunto coas variantes significativas; por outra constan na edición as variantes gráficas. Por último, recóllense as variantes ofrecidas polos anteriores editores dos textos.

As principais convencións adoptadas foron as seguintes:

a) Resolución das múltiples abreviaturas rexistradas sen recorrer a marcas específicas de ningún tipo, xa que no aparato crítico aparece indicada a forma orixinal que presenta cada un dos testemuños conservados. No caso de abreviaturas especiais, herdadas de antigas utilizacións de orixe latina, optouse polos seguintes desenvolvementos conforme ós usos habituais:

-9: -os: (*u9: vos / vós*)

p^r: *por*

p_.: *per*

d̄s: *Deus*

τ (signo tironiano): *e*

O signo xeral de abreviación aparece profusamente representado no texto, con valores variados. Pode así mesmo aparecer en certos casos asociado a palabras que non necesitan del, carecendo deste modo de valor algún (*mēu: meu*).

b) Para marca-lo *ope codicum* no texto englobáronse os fragmentos reconstruídos mediante corchetes ([]), e márcanse en cada unha das cantigas os números de verso, que facilitan as remisións desde o estudio.

c) No caso de palabras que aparecen xuntas nos manuscritos e que hoxe en día van separadas e viceversa, considérase adecuado seguir un criterio normalizador, unindo e separando termos segundo o que é usual no galego actual. Outras veces a xuntanza de termos provoca a elisión dalgún dos seus compoñentes. Neses casos optouse polo uso dun apóstrofo para marcar esa elisión (*sab'ora*). No caso da

unión do pronome á forma verbal, emprégase a anexión directa ó verbo no caso de formas átonas enclíticas. A uniformización está así mesmo presente na edición en aspectos relativos á puntuación, ó uso de maiúsculas e minúsculas e, parcialmente, á acentuación (só empregada con función diacrítica en termos homógrafos). No caso da puntuación, os criterios uniformizadores tentan sempre ir parellos co respecto pola sintaxe medieval.

d) Os exemplos presentes no texto relacionados co til de nasalidade, marca usada no galego medieval por riba dunha vocal xunto con <m> e <n> para representar unha nasal en posición implosiva, son complexos. Para realizar unha transcripción coherente optamos por desenvolver a nasal seguindo os criterios ortográficos actuais (*rē*: ren), excepto nos casos nos que a nasalización é resultado da perda dun -n- intervocálico, nos que respectamos estrictamente a representación orixinal, pois do contrario alteraríase o estado de lingua que transluce o texto (*bōa*).

e) A uniformización das grafías foi unha norma seguida en diversos casos: os grafemas <i> / <j> / <y> con valor vocálico simplificáronse, estando representados na edición como <i> (*muytas*: muitas). No caso de <i> con valor de fricativa prepalatal sonora, reservouse para a edición o grafema <j>. Seguiuse ese mesmo criterio regularizador no caso dos grafemas <u> / <v> con valor consonántico, que se reduciron no interior do texto definitivo ó grafema actual <v> (*uosso*: vosso / *auer*: aver). Estas normas regularizadoras tamén foron aplicadas en casos de consoantes dobres, que se simplificaron en tódolos casos excepto cando a distinción simple / dobre ten valor fonético: <rr> e <ss> en posición intervocálica (*uosso*: vosso). Por último, a grafía <h> pode aparecer nos textos de forma antietimolóxica; nestes casos é suprimida da edición.

f) Outros criterios de edición manifestan unha tendencia conservadora polo texto orixinal. Son exemplos a conservación dos grafemas <lh> e <nh> para a representación das palatais nasal e lateral, cando esa é a forma maioritaria na que aparecen nos testemuños. A excepción a esta norma constitúea a composición que leva no corpus o número 1, «Vedes, sennor, querovos eu tal ben», recollida en *Ajuda*, na que se respectaron as grafías <nn> e <ll> xa que, ó ser o manuscrito máis antigo, e polo tanto máis fiable que os apógrafos italianos, foi considerado testemuño base para a presente edición. Mantense así mesmo a grafía <qua>, porque a redución da labiovelar a velar diante de vocal central é máis tardía que en contacto co resto das vocais e, de feito, a articulación [kwa] (sobretudo ante vocal tónica), é aínda propia do portugués, fronte á redución galega [ka].

Cabe falar, por último, da representación utilizada na edición para as africadas predorsais xorda e sonora. Para a xorda emprégase <c> ante <e> ou <i>, e <ç> para o resto das vocais (*coracon*: coração), mentres que para a africada predorsal sonora usarase <z>.

3. EDICIÓN DOS TEXTOS

«Vedes, sennor, querovos eu tal ben»

A 240, fol. 65r cols. *a b*; B 428, fol. 94v cols. *a b*; V 40, fol. 9v col. *b*
Tavani 160, 42; D'Heur 400

Vedes, sennor, querovos eu tal ben
qual maior posso no meu coraçon.
¿E non diredes vós poren de non?»
«Non, amigo, mais direime outra ren:
non me queredes vós a mi mellor
do que vos eu quer', amigu' e sennor.»

«U vos non vejo, non vejo prazer,
se Deus me valla, de ren, nen de mi.
¿E non diredes que non é assi?»
«Non, amigo, mas queromi al dizer:
non me queredes vós a mi mellor
[do que vos eu quer', amigu' e sennor.]»

«Amovos tanto que eu mui ben sei
que non podia mais, per boa fe.
¿E non diredes que assi non é?»
«Non, amigo, mas al me vos direi:
non me que[redes vós a mi melhor]
[do que vos eu quer', amigu' e sennor.]»

2 coraçon B 7 non vejo prazer om. A 8 des V || tē V || mī BV 9 est ABV 10 mal BV
11 dō V || mī B, mī V 13 [mui] om. A 16 mays BV || 17 dō V.

1 Uedes B || senhor BV || uus A, u9 BV || bem A 2 mayor ABV 3 nō V || uos ABV
|| porem A, porē BV || nō V 4 nō V || mays BV || direy BV || moutra BV || rem A,
rē B, rrem V 5 nō V || uos ABV || mj B || melhor BV 6 q̄ B || uus A, u9 BV || amig A
|| senhor BV 7 Hu BV || uos A, u9 BV || nō BV || ueio ABV || nō BV || ueio BV ||
pzer BV 8 d̄s AB || mj B || ualha BV || rē B || nē ABV 9 nō BV || q̄ BV || nō BV || assy
BV 10 nō BV || mays BV || q̄ro BV 11 Nō B || q̄redes BV || uos ABV || mj V || melhor
BV 13 uus A, u9 BV || t̄ato B || q̄ BV || muj BV || bē BV || sey BV 14 q̄ BV || nō BV
|| mays BV || p2 AB 15 nō BV || q̄ BV || assy BV || nō BV 16 nō V || uus A, u9 B,
u9 V || direy BV.

3 «por ende» Braga, Machado 6 «vus» Michaëlis 7 «vus» Michaëlis 8 «min» Machado 9
«est» Michaëlis, Braga, Nunes, Machado 10 «mal dizer» Braga 13 «boa» Braga 14 «poderia»
Braga 16 «mais» Michaëlis, «vus» Michaëlis.

Edicións paleográficas

Semiplomática de Pacheco-Machado (B, 1949-1964).

Edicións críticas

Michäelis (A, 1904), Braga (V, 1878), Nunes (V, 1906).

Sinopse retórico-formal

 3 cobras *singulares* de 6 versos decasílabos agudos con rima consoante.

	I	II	III
a	-en	-er	-ei
b	-on	-i	-e
b	-on	-i	-e
a	-en	-er	-ei
C	-or	-or	-or
C	-or	-or	-or

Situación nos manuscritos e problemas de edición

Esta cantiga está presente nos tres códices transmisores do corpus lírico galego-portugués. No *Cancioneiro da Ajuda* figura copiada nas dúas columnas no folio 65 recto, que aínda presenta, como é habitual neste manuscrito, restos do primitivo deseño que o copista debuxaba en primeiro lugar sobre o pergameo, co fin de manter a regularidade na disposición do texto durante o posterior proceso de reprodución do mesmo. A primeira columna unicamente documenta a primeira estrofa, xa que o amanuense encargado da copia debía deixar un certo espazo baleiro no encabezamento, que se reservaba para realizar a posteriori a decoración do códice, mediante letras capitais e miniaturas.

Neste folio dito espazo non foi cuberto, como acontece noutros moitos lugares deste cancionero incabado. Tanto neste caso coma no resto de *Ajuda*, cada un dos copistas debía deixar outro espazo máis, esta vez entre cada un dos versos pertencentes á primeira estrofa de cada texto. Este iría destinado á reprodución da notación musical das cantigas, aínda que tampouco aparece cuberto en ningunha zona do manuscrito.

O resto da presente composición figura na segunda columna, practicamente sen ningunha marxe superior, polo que o espazo que ocupan estas dúas estrofas —que compoñen a meirande parte da cantiga— é considerablemente menor có destinado á copia da primeira delas. Neste caso, pode observarse tamén un pequeno oco ó inicio de cada un dos versos que encabezan as cobras, destinado á decoración mediante unhas capitais de tamaño menor cás que eran usadas nos incipit das cantigas. A columna *b* está practicamente baleira, pois despois desta cantiga só está copiado o único verso que se conserva doutro texto tamén atribuído a Estevan Faian, «Por moitas cousas eu que [...]». O pergameo está polo demais en bo estado físico, a excepción dunha mancha situada no medio do folio que non dificulta a súa lectura.

No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, as dúas primeiras cobras deste texto aparecen reproducidas na columna *a* do verso do folio 94, mentres que a derradeira

das estrofas encabeza a columna seguinte deste mesmo folio. Cada unha delas presenta no inicio unha capital bastante elaborada e os demais versos empezan por minúscula, a excepción do primeiro do refrán. A composición aparece numerada de man de Colocci á esquerda do *incipit* co número 428.

O estudioso iesino introduce tamén datos que nalgún caso revelan a autoría, como a nota *Stevam Faiam* que antecede ó texto. Outros apuntes da súa man fan notar aspectos relativos á métrica da cantiga, como o termo *tōnel* que se sitúa, subliñado, á dereita do texto, enriba da palabra en rima do primeiro verso da composición, ou o ángulo recto co que Colocci costumaba destacar o refrán. Este elemento está presente tanto na primeira cobra, onde se reproduce o refrán por extenso, como nas restantes estrofas, nas que aparece reducido a un único verso, como era usual entre os copistas dos cancioneiros que recolleron o corpus da nosa lírica medieval.

No *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* esta cantiga ocupa parcialmente a columna *b* do verso do folio 9, xa que esta ringleira comeza e finaliza con fragmentos doutras composicións que anteceden e seguen a esta. Fóra da caixa de escritura, entre as dúas columnas, pódese ver unha rúbrica collociana, co texto *Stevam Faiam*, que con toda probabilidade indica a autoría desta cantiga malia non aparecer estrictamente xunto á composición, pois é idéntica á que se fixo notar anteriormente procedente de *B*.

O texto está estruturado en tres cobras, con unha separación interlineal menor cá que se pode ver no testemuño *B*. Cada unha delas vai encabezada por unha maiúscula, mentres que o resto dos versos van introducidos por minúscula. O refrán aparece abreviado, como de costume, nas cobras segunda e terceira mediante o recurso á reprodución exclusiva da primeira parte do mesmo, aínda que na terceira cobra, tanto en *B* coma en *V*, engádese ó final parte do segundo verso do refrán. A excepción da rúbrica identificadora da autoría, o texto presenta unicamente outra nota de man de Colocci, que se reduce a un ángulo recto que enmarca o *incipit*, recurso que está presente en boa parte dos textos deste códice mediante o que o estudioso marca o inicio de cada cantiga.

Existen no texto certos erros de carácter significativo presentes nos cancioneiros transmisores desta composición que remiten case con total seguridade a confusións do copista durante o proceso de transmisión dos códices, como *dō* < *Non* [*V*, v. 11 e 17], *coracon* < *coraçon* [*B*, v. 2] e *tē* < *ren* [*V*, v. 8].

A proposta de edición que inclúe Nunes dentro da selección presente na súa *Crestomatia* atribúe erroneamente a autoría da cantiga a Estevan Perez Froian, o portugués valido de Don Sancho IV de Castela. Dona Carolina Michäelis de Vasconcelos e Rodríguez Lapa foron algúns dos principais divulgadores desta opinión, segundo a cal a forma *Estevan Faian* non sería máis ca unha deturpación ou abreviación errónea do nome orixinal.

A súa versión mantén sistematicamente determinadas notas conservadoras que dotan ó resultado final dun ton case paleográfico, como poden ser o respecto pola presenza da *u* con valor consonántico no caso de «uos» / «uós» [v. 3, 5, 6, 7, 11, 12 e 13], «ualha» [v. 8] e «ueio» [v. 7], ou o respecto polas grafías *y* / *i* / *j*, conservadas

na maior parte dos exemplos rexistrados no texto. Existen sen embargo certas excepcións á regra conservadora que afectan ó resultado final, como as lecturas «assi» < *assy* [v. 9 e 15], «sei» < *sey* [v. 13] e «mi» < *mī* [v. 11]. Outras veces o estudioso alterna varias representacións do mesmo termo ó longo da composición: «direy» [v. 4] e «darei» [v. 16], «mays» [v. 4, 10 e 13] e «mais» [v. 16], «veio» e «ueio» [v. 7] e, por último, «uos» / «uós» [v. 3, 5, 6, 7, 11, 12 e 13] e «vos» / «vós» < *uos* [v. 16, 17 e 18].

Por outra banda, en zonas determinadas, o autor adapta certos termos mediante grafías propias do portugués moderno. É o caso da unión das formas verbais e o pronome mediante o guión: «quero-uos» [v. 1], «direy-m'» [v. 4], «quero-mh» [v. 10] e «Amo-uos» [v. 13]. É posible detectar tamén algún outro caso problemático, como o que afecta ó termo «ren» < *rem*, que posiblemente fose alterado co fin de normalizar no texto a representación da nasal implosiva final, que Nunes desenvolve en tódalas ocorrencias mediante o emprego da grafía *-n*.

Machado propón tamén unha versión desta cantiga case totalmente coincidente coa realizada para esta edición, inserida dentro da súa edición do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Aínda que considera este manuscrito como testemuño base, fai constar en nota algunhas variantes procedentes de *V* e de *A*, baseándose no caso deste último códice na proposta realizada por Dona Carolina Michaëlis. Nestes mesmos apuntes á súa edición, o erudito inclúe dúas transcripcións procedentes de *B* nos que na nosa opinión confunde as lecturas das grafías *u* e *n*, signos que ás veces resultan de difícil interpretación no manuscrito: «uo» > *no* [v. 3] e «ontra» > *outra* [v. 4].

Notas ós versos

3. Machado e Braga editan neste verso «por ende», procedente da lectura de *B* e *V*, mentres que Nunes elixe pola súa banda a variante «por en de». A forma reducida presente na lingua desde o século *xii* *poren* é a que figura en Ajuda e foi, polo tanto, de escolla prioritaria nesta edición.

4. Neste verso Michaëlis enmarca entre paréntese a vocal do pronome persoal co fin de indicar a súa obrigada eliminación do cómputo métrico.

6. Dona Carolina Michaëlis conserva a forma arcaica do pronome átono «vus» [v. 6, 7, 12, 13, 16 e 18], que se usa no texto en contraposición coa forma tónica «vós». Nesta edición optouse por empregar en tódolos casos a forma «vos», presente na lingua dende o século *xiii*, e distinguir as formas tónicas do pronome das átonas mediante a utilización do til diacrítico.

8. Tanto neste verso como no 17 e no 18 o refrán da composición foi abreviado polo copista, como é usual nos cancioneros, xa que unha vez que é copiado por extenso na primeira das estrofas non se fai necesaria a súa repetición no resto do texto poético. Nestes casos, Michaëlis, Braga e Nunes realizan a necesaria reconstrución, aínda que o fan sen indicación algunha de que realmente o texto non está presente no códice. Por outro lado, preferiuse editar o elemento en rima do presente verso, o pronome *mi*, sen a nasalidade que figura nos códices italianos, pois desta forma aparece recollido en Ajuda e así posibilita a conservación da rima oral que se establece co termo *assi* [v. 9].

9. Michaëlis, Braga, Nunes e Machado editan neste verso a forma verbal arcaica «est» no canto de *é*, que é a se escolleu para esta edición xa que, ademais de resultar congruente co estado de lingua que reflicte o texto, aparece así mesmo recollida no verso 15 desta mesma composición nos tres testemuños. Considérase, polo tanto, que a escolla efectuada, motivada principalmente pola busca dunha edición coherente e regularizada, produto da combinación entre o principio de fidelidade ó texto e unha necesaria regularización, permite un máis doado achegamento ó texto por parte dun lector contemporáneo.

10. Braga edita «mal dizer», versión presente en ámbolos dous apógrafos italianos, no canto de *mi al dizer*, que é a lectura de Ajuda, recollida tamén por Machado e Nunes, malia teren realizado as súas respectivas versións partindo de *B* e de *V*.

16. Michaëlis edita neste verso «mais» no canto de «mas», que é o termo presente no *Cancioneiro da Ajuda* e, polo tanto, nesta edición.

* * *

«Por muitas cousas eu que [...]»

A 241, fol. 65r col. *b*
Tavani ?; D'Heur 402

[P]or muitas cousas eu que []

1 «Por» Michaëlis, «sei» Michaëlis.

Edicións críticas
Michaëlis (A, 1904).

Situación nos manuscritos e problemas de edición

O único que se conserva desta cantiga é o seu *incipit*. Figura no recto da columna *b* do folio 65 do *Cancioneiro da Ajuda*, que fica baleiro a excepción da derradeira estrofa da composición, tamén da autoría de Estevan Faian, que leva por título *Vedes, sennor, querovos eu tal ben*. Esta e as outras dúas cantigas atribuídas a este trobador están presentes nos apógrafos italianos, mentres que Ajuda é o único testemuño que recolle este texto.

As razóns da realización por parte do amanuense dunha copia inconclusa, deixando de lado o aproveitamento dun folio case completo nun rico cancionero aristocrático, non están claras. Pode apuntarse, sen embargo, unha hipótese segundo a cal o autor da reprodución do arquetipo dase conta nun determinado momento de que está a cometer un erro ó transmitir neste lugar o corpus lírico de Faian, polo que se limita a cesar dita reprodución de forma inmediata, impedindo desta for-

ma que hoxe en día desta cantiga non se coñeza outra cousa que este seu verso inicial.

A proposta de Michaëlis, que consiste na introducción —sen indicación algunha no seu estudio de tal engadido— da forma verbal *sei* ó final do verso non parece probable, pois dito termo quedaría fóra da caixa de escritura que o copista trazaba en cada folio, encadrando harmonicamente as composicións no seu interior. Aínda así, podería ser que o amanuense tivese a intención de rematar a redacción do verso na liña seguinte, e que simplemente cesase a reprodución da cantiga sen tan sequera finalizar a copia do seu *incipit*, polo que o termo proposto pola erudita lusitana na súa edición tería desta forma tantas probabilidades de ser o correcto coma calquera outro que se puidese ofertar.

* * *

«Senhor fremosa, des que vos amei»

B 429 fol. 94v col. b; V 41 fol. 9v col. b, fol. 10r col. a
Tavani 160, 41; D'Heur 401

Senhor fremosa, des que vos amei,
sab' ora Deus que sempre vos servi
quant' eu mais pud', e servivos assi,
per bõa fe, polo que vos direi:
Se poderia de vós aver ben,
e que fezes' eu i pesar... a quen?

Vós sabedes no vosso coraçõ
que vos fez el muitas vezes pesar,
e am' eu vós quanto vos posso amar,
e servovos por aquesta razon:
Se poderia de vós aver ben,
[e que fezes' eu i pesar... a quen?]

Vós sabedes que ben vos estara
de vos servi[r] quen vos mereceu
ca min ben; por que ando sandeu
por vós, senhora, dized' ora ja:
Se poderia de vós aver [ben,
e que fezes' eu i pesar... a quen?]

5 d^s B 6 qem B 7 uossa B || coracõ BV 9 qu^{to} B 10 sserno B 11 podero V 14 seruj B, seru9
V || quer B || mēçeu V 15 ea B || dando V || candm V 17 vederia B, [ben om. B.

1 q̄ B || uos BV || amey BV 2 senpre V || uos BV || seruy BV 3 seruj B, serui V ||
uos BV || assy BV 4 p̄ B || bona V || q̄ BV || uos BV || direy BV 5 uos BV || auer BV
|| bē BV 6 q̄ BV || y BV || quem V 7 Uos BV || sabedš B || uosso V 8 q̄ BV || uos BV

|| muytas BV || uez̄s BV 9 mēū B || uos BV || qñto V || u9 BV 10 sseruo V || u9 BV
|| po' B, pō V || aq̄sta BV || rrazō BV 11 u9 BV || auer BV || bem BV 13 Uos BV ||
sabad̄s B || q̄ BV || u9 BV 14 uos BV || uos BV || mēceu B 15 mjn B || q̄ B 16 u9 BV
|| ia V 17 u9 BV || Auer BV.

1 «vus» Michaëlis 2 «sabe ora» Braga, «vus» Michaëlis 3 «vus» Michaëlis 4 «vus» Michaëlis
6 «en que fezess'eu» Michaëlis, «fezess'eu» Braga, «pezar» Braga 9 «vus» Michaëlis,
«poss'amar» Braga 10 «sérv[i]o-vus» Michaëlis, «servir-vos» Braga, «sser no[n] uos poer»
Machado 13 «vus» Michaëlis 14 «de vos servir o que vus mereceu» Michaëlis 15 «ca mui
ben perdud'ando e sandeu» Michaëlis, «e a» Machado, «perdud'e sandeu» Braga 16 «senhor»
Michaëlis.

Edicións paleográficas

Semidiplomática de Pacheco-Machado (B, 1949-1964).

Edicións críticas

Michaëlis (A, 1904), Braga (V, 1878).

Sinopse retórico-formal

3 cobras *singulares* de 6 versos decasílabos agudos con rima consoante.

	I	II	III
a	-ei	-on	-a
b	-i	-ar	-eu
b	-i	-ar	-eu
a	-ei	-on	-a
C	-en	-en	-en
C	-en	-en	-en

Situación nos manuscritos e problemas de edición

No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* esta composición, que figura numerada de man de Colocci á esquerda do *incipit* co número 429, aparece copiada na columna *b* do verso do folio 94, precedida pola derradeira estrofa da cantiga «Vedes senhor, querovos eu tal ben», tamén obra de Estevan Faian. Está estruturada en tres cobras, encabezada cada unha delas por unha capital que rebasa a caixa de escritura. Non acontece o mesmo co resto das maiúsculas que figuran na cantiga, concentradas na primeira das estrofas [v. 2, 3 e 5] así como no verso do refrán abreviado da derradeira delas.

Esta mesma composición tamén foi recollida polo *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, onde a primeira das súas tres cobras finaliza a columna *b* do verso do folio 9, mentres que as dúas restantes figuran reproducidas na primeira columna do folio seguinte, seguidas por unha nota colocciana (*Joham*) que aclara que as composicións que seguen son obra doutro trovador, explicación que repete fóra da caixa de escritura, na marxe superior do folio, mediante outra rúbrica da súa man: *Ioham uas quiz*. Cada unha das estrofas vai encabezada por unha maiúscula, e o

refrán aparece abreviado, como en *B*, nas cobras segunda e terceira. O texto non presenta outras particularidades dignas de comentario, a excepción do emprego do ángulo recto mediante o que Colocci sinalou o *incipit* da maioría das cantigas presentes neste manuscrito.

A maioría dos erros de carácter significativo, e polo tanto susceptibles de emenda, presentes nos dous testemuños están causados por distraccións do amanuense ou outros problemas de diversa índole acontecidos durante o proceso de reprodución do arquetipo. Non parece probable que ditos erros estivesen xa presentes no antecedente, pois case nunca son coincidentes nos dous testemuños: *coracõ* [*BV*, v. 7], *sserno* [*B*, v. 10], *podero* [*V*, v. 11], *ea* [*B*, v. 15], *seru9* [*V*, v. 14], *mẽçeu* [*V*, v. 14], *seruj* [*B*, v. 14], *quer* [*B*, v. 14], *dando* [*V*, v. 15] e *candau* [*V*, v. 15].

Notas ós versos

1. Michaëlis edita tódolos pronomes átonos de segunda persoa como *vus*, reservando *vos* para a forma tónica, aínda que no manuscrito é xeral o emprego de *vos* para ámbolos dous termos. Na presente edición esta ambigüedade, que obriga á autora a realizar dita alteración indicada en nota ó seu estudio, non existe, pois a tonicidade do pronome destácase mediante o uso do til diacrítico.

2. Michaëlis recolle esta cantiga dentro do segundo volume da súa edición ó *Cancioneiro da Ajuda*, aínda que non está presente neste testemuño, polo que a estudiosa menciona en nota que parte da copia ofrecida por *V*. A súa proposta é a que ofrece máis aspectos diverxentes coa presente, que se concentran esencialmente en certas adaptacións realizadas por causa probablemente dun afán regularizador. É o caso de «sempre» [v. 2], no que non fai constar que en realidade no testemuño o termo está escrito con *-n*.

6. Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos dota dun sentido novo ó refrán da cantiga convertindo a conxunción que inicia o segundo verso do mesmo na preposición *en*: «en que fezzes'eu», indicando en nota á súa versión a lectura que ofrece o manuscrito, que se mantén nesta edición ó considerar que dita copulativa resulta coherente a efectos de significado.

9. Michaëlis edita «poss(o)», coa última vocal entre paréntese co fin de indicar ó lector que esta non é computable a efectos de rima.

10. Machado le tanto en *B* coma en *V* «poer» no canto de *por*, seguramente por causa da anómala, aínda que non errada, representación do dito termo nos dous testemuños: *poʻ* (*B*), *pō* (*V*). Desta forma, realiza unha interpretación do verso na cal non ten en conta a presenza deste erro nin tampouco doutro cometido inmediatamente antes (*serno*), editando «sser no[n] uos poer». Neste mesmo verso, Michaëlis edita «sérv[i]o-vus», reconstruíndo mediante corchetes o [i] da forma verbal e aclarando en nota que en realidade emenda a forma *servo vos*, presente no manuscrito. Esta foi tamén a escolla realizada para esta edición, por considerar que dita corrección non resulta necesaria ó ser «servo» a forma máis usual na época para a primeira persoa do verbo *servir*.²

2. Vid. C. de Azevedo Maia 1986: 833-834.

11. Nin Michaëlis nin Braga indican a reconstrucción do refrán, que figura abreviado neste verso e tamén na terceira estrofa [v. 17 e 18] nos dous testemuños.

14. Nesta edición fíxose necesaria a reconstrucción da desinencia de infinitivo do verbo *servir*, afectada por un erro significativo nos dous testemuños: *seruj B, seru9 V*. Michaëlis edita neste caso «de vos servir o que vus mereceu», alterando así o sentido do verso, que presenta un valor similar en *B*.

15. Machado edita «e a mjn ben» dacordo coa lectura ofrecida por *B*, afectada por un erro de copia probablemente causado pola crenza por parte do copista da necesidade de establecer un paralelismo na construción deste verso e o número 10 presente na mesma altura da estrofa anterior, no que se pode ler nos dous testemuños «e am'eu». A edición de Michaëlis recolle sen embargo a versión que presenta *V*, por considerar que outorga un mellor sentido ó texto. Desta forma, a erudita lusitana ofrece a lectura «ca mui ben perdud'ando e sandeu», versión que pretende emendar o erro de carácter significativo presente neste verso no testemuño *V*. Hai que facer notar nesta altura a problemática relacionada co significado do presente verso, afectado a nivel semántico pola multiplicidade de valores que se poden aplicar á partícula *ca*: adverbio, conxunción causal ou conxunción comparativa. Aínda así, aplicando cada un dos diversos significados do vocábulo á semántica do verso, o sentido do texto resulta incomprendible en primeiro termo. A hipótese máis probable, na nosa opinión —respectando de forma estricta a versión ofrecida polos códices que recolleron esta composición— sería considerar *ca* coma unha conxunción comparativa, co que a interpretación do devandito verso viría a ser: *quen vos mereceu ben ca min*. Esta nova versión respectaría a problemática lectura presente nos testemuños, aínda que forzaría o significado inicial do adverbio *ben*, que equivalería segundo este estudio ó primeiro elemento da construción comparativa «mellor *ca*». De tódolos xeitos, esta non é máis ca unha proposta inicial, unha primeira hipótese de traballo que esperamos que se vexa reforzada —ou rebatida— noutros estudos relacionados coa produción poética de Estevan Faian.

16 Neste verso Michaëlis de Vasconcelos edita «por vos, senhor, e dized'ora ja». A decisión de alterar a lectura orixinal *senhora* obriga á erudita lusitana a engadir un vocábulo, neste caso a conxunción copulativa, co fin de respectar a rima do verso. O termo *senhora* unicamente aparece rexistrado no corpus da lírica profana galego-portuguesa en dez composicións de diversa cronoloxía, aínda que é posible establecer certos vínculos entre algúns dos autores dos textos. Desta forma, a corte do rei Don Denis, centro aglutinador da produción poética de múltiples trovadores e xograis cultivadores da lírica profana galego-portuguesa, permite relacionar as dúas composicións existentes do monarca nas que aparece inserido dito termo con un texto do seu fillo, Afonso Sanchez, e outros dous autoría de Fernand' Esquio e Martin de Caldas. É posible supor, polo tanto, unha certa relación poética entre todos eles, por mor da evidente coincidencia espacio-temporal. Outra relación autorial podería establecerse, tamén a nivel espacio-temporal, entre a composición de Juião Bolseiro «Donna e senhora de grande valia» co texto en lingua castelá de Alfonso X «Senhora, por amor de Dios», xa que a produción poética do primeiro

está claramente relacionada coa corte alfonsina. O vínculo entre as restantes composicións deste corpus pode establecerse unicamente en relación á cronoloxía dos autores dos textos, Alfonso XI e Gil Perez Conde, xa que a produción dámbolos dous trobadores pode encadrarse no século XIII.

18 Michaëlis edita «a alguen», indicando en nota os problemas de significado que afectan ó último verso do refrán nesta estrofa, que semella incompleto: «Suponho que o refram tería no fin esta variante, ou entón que a cantiga continuaba com uma fiinda, em que o poeta rematava o sentido» (Michaëlis 1990: 888). Da mesma opinión é Elsa Gonçalves (Gonçalves 1993: 167-186), que encadra a composición dentro daquelas chamadas *atehudas*, por considerar que nela está presente este modo particular de concatenación das cobras descrito na *Arte de Trobar* e empregado por autores de diversa cronoloxía e relevancia social. Este artificio versificatorio funcionaría nesta cantiga de modo coherente ata a derradeira estrofa, onde a ausencia da fiinda nos testemuños —que completaría o sentido da composición— invalidaría tal hipótese, pois o texto así considerado carecería de sentido de non realizar na última cobra calquera tipo de alteración, reconstrucción ou reinterpretación, como se viu obrigada a facer Dona Carolina Michaëlis.

Sen embargo, Gonçalves afirma que a existencia da fiinda non ten porque ser de presenza obrigada e indispensable nas cantigas *atehudas*. Polo tanto, é necesaria a realización dunha análise dos recursos empregados polos trobadores para «dar acabamento a um discurso aparentemente condenado a não ter fim lógico-sintático» (Gonçalves 1993: 170). Kellermann indica que dentro da estrutura básica das cantigas *atehudas*, compostas polo «*enjambement* de estrofe para estrofe, o refran e a fiinda» (Gonçalves 1993: 171), o único elemento que podería ser susceptible de ser eliminado sería o refrán, mentres que os outros dous son de presenza obrigada no corpus por el delimitado. Sobre esta afirmación, Gonçalves refire que «a existencia de uma norma reconhecida implica a existência de desvio relativamente à norma» (Gonçalves 1993: 171), aclarando que incluso D'Heur admite a posibilidade de considerar unha cantiga como *atehuda* mesmo sen a presenza da fiinda. Polo tanto, «a «concluson do entendimento» das cantigas de estrofes ateúdas nem sempre exigira a presença de uma fiinda, já que esta estrofe menor poderia tornar-se desnecessária, quando o entendimento ficasse completo nos versos finais da última cobra» (Gonçalves 1993: 172). Afirma así mesmo que «se o encabalgamento de refran *ata a fiinda* aparece como a forma normal da cantiga ateúda, a falta dos verso-remate não seria sentida como prova de menos capacidade técnica, já que só um refram com características sintáticas especiais podia integrar-se na sintaxe do verso inicial das estrofes subsequentes e, ao mesmo tempo, dispensar o *enjambement* sobre uma fiinda por ter, em si mesmo, virtualidades de fechamento do discurso» (Gonçalves 1993: 182). Sen embargo, tal consideración non podería aplicarse a esta composición, pois aínda que é posible ter en conta a posibilidade do emprego de encabalgamentos interestróficos, sen a realización de intervencións por parte do editor o texto en por si non faría sentido no seu acabamento e ficaría, ó noso modo de ver, incompleto.

Outra característica relacionada que, segundo Elsa Gonçalves, é inherente ás cantigas desta índole é a antes referida inevitable ligazón que existe a nivel semántico entre o derradeiro verso do refrán e o primeiro da cobra seguinte, pois sen ela «as primeiras palabras ou todo o primeiro verso do refran non poden integrar-se nem sintáctica nem semanticamente nela» (Gonçalves 1993: 172). A autora exemplifica na cantiga que nos ocupa a necesidade deste vínculo semántico, aínda que recoñece a dificultade significativa relativa á última estrofa, que esixiría da presenza dunha fiínda ou conclusión do texto, polo que recolle a opción escollida por Michaëlis na súa edición. A versión ofrecida por Dona Carolina subsanaría en primeiro termo esta deficiencia, aínda que tal escolla obriga á realización dunha emenda no texto presente nos testemuños.

Malia todas estas dificultade, Gonçalves encadra o texto dentro da tipoloxía referida,³ aínda que sen a presenza da fiínda ou o recurso á alteración textual non sería posible a comprensión dos versos finais da última cobra. Igualmente, e aínda que sería factible contemplar a posibilidade da presenza no texto dos encabalgamentos indicados por Gonçalves —e por Michaëlis na súa edición—, tamén podería resultar coherente, na nosa opinión, considerar que realmente cada unha das estrofas posúa un sentido unitario e independente a nivel semántico. Dita posibilidade, xunto coa procura dun respecto escrupuloso polo texto literal transmitido nos apógrafos italianos que recolleron esta composición, levounos a propor unha nova hipótese interpretativa da cantiga para esta edición, que evitaria o recurso á reconstrución textual e na que non é necesario o emprego dos encabalgamentos para dar sentido ó texto de Faian. Así mesmo, esta proposta solucionaríase o problema significativo que ofrece a última estrofa, aínda que significaría a non consideración desta composición dentro das cantigas *atehudas*. A proposta é simple: na nosa opinión, os dous versos que recollen o refrán poderían constituír un sintagma interrogativo independente da estrofa seguinte, mediante o cal o autor interroga á dama sobre a identidade do seu competidor: «Se podería de vos aver ben, / e que fezes' eu i pesar... a quen?». Esta probabilidade evitaria, como se dixo anteriormente, a realización de correccións ó texto, subsanando de tal xeito a problemática relativa á ausencia dunha fiínda que dotase de conclusión significativa á cantiga. O sentido da composición tampouco se vería alterado, na nosa opinión, de non considerar a existencia dunha ligazón sintáctica do refrán ó corpo da estrofa seguinte, pois pensamos que «Vós sabedes no vosso coraçon / que vos fez el muitas vezes pesar» [v. 7 / 8] e «Vós sabedes que ben vos estara / de vos servi[r] quen vos mereceu / ca min ben» [v. 13 / 14 / 15] constitúen sintagmas que posúen un sentido pleno, tanto funcionando de modo independente coma inseridos dentro desta problemática composición.

* * *

«Fernan Diaz, fazenvos entender»

B 1561, fols. 325v col. b e 326r col. a
Tavani 161, 24; D'Heur 1580

Fernan Diaz, fazenvos entender
que casariades desta dona ben,
e nós teemos que vos é mal sen,
per quant' esto que vos quero dizer:
por que a dona é de terra tal,
Don Fernando, que, per ben nen per mal,
non poderedes i un hom' aver.

Ante, ¿faredes i vosso prazer
en quererdes con tal dona casar,
Fernan Diaz? Ca é de [tal] logar
que non podeades, per nen un poder,
aver nulh' home, ca as gentes son
de tal natura, se Deus mi pardon,
que non querran i su vós guarecer.

E sei, Don Fernando, per quant' aprendi,
non poderedes esta dona aver,
ca seus vassalos, com' ouço dizer,
non queren hom' estranho sobre si,
ca dizen que sabedes lousinhar
home deant', e sabedes buscar
gran mal detras a muitos, com' oi.

4 qu't B || 5 teira B 8 nosso B 14 qirā B 17 comonço B 18 No B.

1 fernā B || fazē B || u9 B || ētender B 2 bē B 3 teem9 B || q̄ B || u9 B 4 q̄ B || u9
B || q̄ro B 5 q̄ B 6 Dō B || q̄ B || p2 B || bē B || nē B || p2 B 7 Nō B || hy B || hun
B || auer B 8 hi B 9 q̄re'des B || cō B 10 fernā B || logr̄ B 11 nō B || nē B || hū B 12
Auer B || gētes B || sō B 13 natā B || d̄s B || pardō B 14 nō B || hi B || uos B 15 ssey
B || dō B || fernādo B || p̄ B || quāta B || p̄ndi B 16 Nō B || auer B 17 se9 B || uassal9
B 18 q̄rē B || ssy B 19 dizē B || q̄ B 20 deāte B 21 Grā B || muyt9 B || oy B.

4 «est er» Machado 10 «[h]e de lograr» Machado 11 «nenhun» Machado.

Edicións paleográficas

Molteni (B, 1880), semidiplomática de Pacheco-Machado (B, 1949-1964).

Edicións críticas

Lapa (B, 1970), Airas (B, 1993), Videira Lopes (B, 2002).

Sinopse retórico-formal

3 cobras *singulares* de 7 versos decasílabos agudos con rima consoante.

	I	II	III
a	-er	-er	-i
b	-en	-ar	-er
b	-en	-ar	-er
a	-er	-er	-i
c	-al	-on	-ar
c	-al	-on	-ar
a	-er	-er	-i

Situación nos manuscritos e problemas de edición

Esta cantiga unicamente foi transmitida polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, a maior parte da mesma concretamente na columna *b* do verso do folio 325, mentres que a derradeira cobra está situada na primeira columna do recto do folio seguinte. Está estruturada en tres estrofas, todas elas encabezadas por unha maiúscula decorada que presenta —especialmente a que inicia o texto— un tamaño maior que aquelas que principian o resto dos versos.

A copia é regular, e non hai indicios de notas coloccianas de índole retórica, nin restitución ou emenda algunha realizada no momento da copia polo amanuense ou polo propio erudito iesino. Destaca, sen embargo, por riba de calquera outro posible dato que se puidese apuntar, a presenza dunha rúbrica atributiva que encabeza o texto, que aparece sangrada cara á esquerda, posiblemente para marcar a rotura da linealidade no proceso de copia, xa que non se trata dun texto poético, senón dunha chamada de atención ó lector indicativa dun cambio autorial.

A transcripción do texto en cuestión, obra do mesmo copista encargado da redacción desta parte do cancionero e non de Colocci, é a seguinte: «*Steuā faiā fez esta / cantiga descarnhe de maldizer / e disassy*». Ou o que é o mesmo: «Stevan Faian fez esta cantiga d'escarnh'e de maldizer, e diz assi...». A continuación figura un texto riscado polo amanuense por causa posiblemente dunha confusión, xa que, de non ser eliminado, a súa presenza resultaría redundante: «Outro R^o começassassy» («Outro Rolo começass' assi»).

Tanto a edición paleográfica deste texto realizada por Enrico Molteni como a semidiplomática obra de Machado manifestan unha case total coincidencia con aquela realizada para esta edición. Sen embargo, existen, especialmente no caso da versión de Machado, certas diferencias que é preciso destacar. No caso de Molteni, as diverxencias preséntanse á hora de transcribir a forma *quant'* [v. 4], que no manuscrito presenta a abreviatura *quⁿt*, (Molteni «*q̄nt*»), co <n> escrito por riba do termo, fóra da liña escritural. Así mesmo, no verso 8 o estudioso edita a forma *uosso*, no canto da nosa proposta *nosso*, afectada por un erro de carácter significativo que foi preciso emendar. Os restantes erros adscritos a esta tipoloxía presentes no texto remiten tamén a problemas na interpretación do arquetipo cometidos durante

o proceso de copia do mesmo: *teira* > «terra» [v. 5], *q̄ira* > «querran» [v. 14], *comonço* > «com'ouço» [v. 17] e *No* > «non» [v. 18].

Na edición mixta, ou semidiplomática, autoría de Pacheco-Machado abundan dificultades relacionadas precisamente con ese carácter mixto, que dificulta o cotexo con outras edicións que, como a presente, optan claramente por unha vertente máis crítica que paleográfica. Neste texto en cuestión, destacan de maneira especial aspectos como o mantemento do <h> antietimolóxico nas formas «hun» e «nenhun» [v. 7 e 11].

A lectura dos versos 4 e 11 presenta problemas doutra índole, relacionados con unha interpretación errada das abreviaturas. A edición de «quant'est er o que» no canto de *quant'est'o que* [v. 4] deriva da presenza dun trazo de tinta por riba do pronome masculino, que o estudioso confunde coa abreviatura de *er*. Outra lectura diverxente localízase no verso 10, onde edita «[h]e de lograr» (*é de [tal] lograr*), considerando que o valor múltiple do sinal xeral de abreviación permite desenvolver *loḡr* como «lograr». Ademais, a restitución textual realizada para esta edición foi feita dacordo coa percura da coherencia métrica da cantiga, o que non acontece co resultado final ofrecido por Machado, xa que non inclúe ningunha proposta de edición que subsane este problema.

Notas ó texto

7 Videira restitúe neste verso, así como no 12 e no 16, o grafema <h> que etimoloxicamente lle correspondería ó verbo *aver*. Na presente edición decidiuse, sen embargo, o respecto pola forma tal e como aparece no manuscrito, por entender que é unha variante plenamente vixente na época, e a súa alteración motivaría polo tanto desvirtuar en certa forma o estado de lingua que reflicte o texto.

10 Arias Freixedo edita neste verso o termo «tal» sen indicar que en realidade realiza unha restitución textual, necesaria principalmente por razóns relativas á procura dunha regularidade métrica, aínda que neste caso dita inclusión outorga tamén un mellor sentido ó verso.

15 A lectura estricta do manuscrito respectaría o dobre <ss> do termo *ssey*. Ante a posibilidade de manter dita versión por razóns relativas á fonética sintáctica, optouse sen embargo por non facelo, xa que o resultado final resultaría probablemente confuso para un lector moderno. Tal decisión foi tamén adoptada no verso 18 na construción *sobre ssy*.

MARÍA DO PILAR ZAPICO BARBEITO
 Centro Ramón Piñeiro
 para a Investigación en Humanidades

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS FREIXEDO, X. B. (1993), *Antoloxía de Poesía Obscena dos Trobadores Galego-Portugueses*, Vigo, Edicións Positivas.

- BRAGA, T. (1878), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991* (1982), Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973), Lisboa, Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura.
- CASTRO, I. De & M. A. RAMOS (1986), «Estratégia e tática da transcrição», *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque, Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugaise, pp. 99-122.
- CASTRO, M. H. Lopes de, I. VILARES CEPEDA, V. MADUREIRA & I. de CASTRO (1964-73), «Normas de transcrição para textos medievais portugueses», *Boletim de Filologia*, xxii, pp. 417-425.
- CORRAL, E. (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada / A Coruña, Edición do Castro / Publicacións do Seminario de Estudos Galegos.
- DCECH = COROMINAS, J. & PASCUAL, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1991. [3ª reimpresión.]
- DLMGP = *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. e coord. por Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, 1993.
- FERRARI, A. (1979), «Formazione e struttura del canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, xiv, pp. 27-142.
- (1993a), s. v. «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», *DLMGP*, pp. 119-123.
- (1993b), s. v. «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», *DLMGP*, pp. 123-126.
- GONÇALVES, E. (1976), «La Tavola Colocciana 'Autori Portoghese'», *Arquivos do Centro Cultural Português*, x, pp. 387-448.
- (1993a), «Atehudas ata fiinda», en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela / Xunta de Galicia, pp. 167-186.
- (1993b), s. v. «Tradição manuscrita da poesia lírica», *DLMGP*, pp. 627-632.
- (1995), «Tradição manuscrita e edição de textos: experiéncias ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa», *Atas do 1 Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 Julho/95)*, São Paulo, USP/UNICAMP/UNESP, pp. 36-51.
- INDINI, M. L., (1993) «Estevan Faian», en G. Lanciani & G. Tavani, org. e coord., *Diccionario da Literatura Medieval galega e portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa, pp. 246-247.
- LORENZO, R. (1975-77), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 2 vols.
- (1988), «Normas para a edición de textos medievais galegos», Dieter Kremer, ed., *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Trèves, 1986)*, Tübingen, Max Niemeyer Editore, vol. vi, pp. 76-85.
- LPGP = *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por

- Mercedes Brea, realizado por Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño e Xosé Xabier Ron Fernández coa colaboración de Antonio Fernández Guiadanes e María del Carmen Vázquez Pacho, Santiago de Compostela / Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias *Ramón Piñeiro*, 2 vols., 1996.
- MACHADO, E. Paxeco & J. P. MACHADO (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, *Revista de Portugal*, 8 vols.
- MAIA, C. de Azevedo (1986), *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas / Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Coimbra, INIC.
- MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, C. (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, vols. I e II. [Reimpresión da edición de 1904.]
- MOLTENI, E. (1880), *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a. S., Max Niemeyer Editore.
- MONACI, E. (1875), *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S., Max Niemeyer Editore.
- NUNES, J. J. (1981⁸), *Crestomatia arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- RODRIGUES LAPA, M. (1970²), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Colección Filolóxica, Galaxia.
- RM = TAVANI, G. (1967), *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell' Ateneo.
- TAVANI, G. (1967), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, xxvii, pp. 41-94.
- (1979), «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medievo Romazo*, vi, pp. 372-418.
- (1990) *A poesía lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação. [3^o ed. de Tavani, *GRLMA* en trad. portuguesa.]
- (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia. [3^a ed.]