

Filologia e Linguistica
Studi in onore di Anna Cornagliotti

a cura di

Luca Bellone, Giulio Cura Curà,
Mauro Cursiotti, Matteo Milani

Introduzioni di

Paola Bianchi De Vecchi e Max Pfister



Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2012

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale a cura di Arun Maltese (bear.am@savonaonline.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-397-6

La voz de la escritura: cantigas y copistas*

La jerarquía en el uso de las mayúsculas por parte de los copistas encargados de transcribir las cantigas gallego-portuguesas en los apógrafos italianos **B** y **V** (ca. 1525-1526)¹ ocasionaron errores de distinta índole en el comitente de ambos códices, el conocido humanista Angelo Colocci. Como se sabe, la intervención del insigne estudioso iesino adquiere mayores proporciones en **B**, ya que en dicho testimonio:

«para além de transcrever parte da *Arte poética*, rubricas atributivas e *razos*, numera as cantigas, escreve as assinaturas dos cadernos e apõe-lhes os reclamos, anota as referências numéricas de início de caderno e copia notações organizativas do modelo. Além disso, espalha no seu livro interessantes notas marginais de carácter lingüístico, métrico e literário; corrige e integra os textos, apõe sinais de lacuna, de supressão, de ligação...».²

Precisamente, la manera personal de los copistas al trazar las letras distintivas iniciales de las cantigas determinó que, en diversas ocasiones, el propio Colocci se equivocase tanto a la hora de establecer los límites de los propios textos como al adjudicarles la numeración progresiva que ofrecen en **B**. Así sucede, por ejemplo, con la «cantiga *avec refrains*»³ del clérigo Airas Nunez *Vi eu, señor, vosso bon parecer* (LPGP

* Esta contribución forma parte de las actividades desarrolladas en el Proyecto de Investigación FFI2011-25899, subvencionado por la «Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+i» (Ministerio de Economía y Competitividad).

¹ Ambos testimonios cuentan con las siguientes ediciones facsimilares: *B*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *V*, *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

² La cita procede de A. FERRARI, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, in *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, organização e coordenação de G. LANCIANI e G. TAVANI, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 122.

³ Salvo indicación contraria, las cantigas se citarán a lo largo del trabajo mediante los códigos numéricos que ofrecen en *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 2 vols. (a partir de ahora abreviado LPGP).

14,15).⁴ En este caso, la denominada por Anna Ferrari⁵ mano *d* del antiguo Colocci-Brancuti emplea, por probable imitación del ejemplar que reproducía, iniciales rellenas para los estribillos de la segunda y tercera coblas, así como para la *fiinda* (Lám. I). Las modalidades aplicadas por el copista a dichas partes de la cantiga se distinguen en la página de las iniciales de las coblas secundarias por su módulo y ornamentación. Asimismo, dichos grafemas se diferencian en sus variantes morfológicas de la capital de texto, que se presenta en esta ocasión bajo la forma de inicial decorada.

Curiosamente, el amanuense no recurre en la cantiga de Airas Nunez a ningún carácter alfabético particular para la unidad textual correspondiente al primer *refrain*. Esta circunstancia explica que Colocci, al proceder a la revisión de la copia, señale esa parte del poema con su habitual ángulo obtuso (B 875, f. 185v, col. b). Aunque no se pueden determinar con exactitud las razones últimas de tal comportamiento gráfico, es probable que (como se deduce de las iniciales posteriores) el copista tendiese a representar el modelo, que, quizás, en este punto ofrecía una decoración inacabada. Como sucede en otros códices, y, en particular, en el *Cancioneiro da Ajuda*,⁶ podría plantearse que la inicial demarcativa de la *cita* correspondiente a la primera estrofa se presentase en el antecedente sólo trazada a lápiz y sin colorear. Sin embargo, el programa decorativo presente al comienzo de las secuencias gráficas posteriores confundió al filólogo italiano y funcionó como dispositivo que lo indujo a cometer un error en cadena. Así, el grafema inicial del estribillo de la segunda estrofa (*Bella, dolça rens*) fue interpretado con función demarcativa y determinó que esa parte del texto, en la que, a su vez, se integraron los cinco primeros versos de la tercera cobla (que, como se puede observar en la correspondiente imagen reproducida al final de este trabajo, arranca con una inicial hueca de módulo y ornamentación inferior a la de los *refrains*), fuese considerada un poema independiente. Por otra parte, la importancia que cobró el “plano de la expresión”⁷ en Colocci explica que le adjudicase al *refrain* de la última unidad métrica («Gentil dona, tan m’etz cara [...]») y a los versos conclusivos del texto («E d’amores tu m’ampara [...]») el carácter de unidades autónomas. En consecuencia, cuando el humanista italiano procedió a numerar los poemas recogidos en el testimonio B, se vió condicionado por el impacto óptico que le produjo la estructura

⁴ Para las peculiaridades de este texto, véase G. TAVANI, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1969, pp. 251-63.

⁵ A. FERRARI, *Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991-Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XIV, 1979, pp. 27-142 (*loc. cit.*, p. 122).

⁶ C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro de Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904 (reimpresión Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), vol. II, pp. 143-45.

⁷ E. RUIZ GARCÍA, *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, p. 275.

gráfica de la peculiar *cantiga* del clérigo gallego, y este factor ocasionó que otorgase a la misma cuatro cifras distintas (B 875, 876, 877 y 878).

El texto ofrece idéntica presentación material en el manuscrito V (f. 73r, col. b-f. 73v, col. a), si bien cabe precisar que el copista de dicho testimonio no se sirve para la transcripción de las cantigas de una jerarquía gráfica en la página y utiliza habitualmente idénticas modalidades para las iniciales primarias y secundarias de los textos. Como se recordará, Colocci tuvo una intervención menor en este códice respecto a B,⁸ de ahí que, entre las diferencias que distinguen a ambos apógrafos renacentistas, destaque la ausencia de numeración de los textos enviados por el testimonio de la Biblioteca Vaticana. Tal operación fue llevada a cabo por Ernesto Monaci en 1875, cuando procedió a realizar la edición diplomática del manuscrito.⁹ Tres siglos después de Colocci el insigne filólogo cayó en la misma trampa material que su antecesor y volvió a asignar a los fragmentos de la cantiga de Airas Nunez una numeración autónoma (V 459, 460, 461).¹⁰

El *modus operandi* de los copistas que intervienen en la factura de los *cancioneiros* B y V (y, de manera particular, el de aquellos que participan en la copia del conocido antiguo Colocci-Brancuti) se revela del mayor interés por los datos que, en muchas ocasiones, arroja su modo de proceder sobre la posible estructura material que ofrecía el (perdido) ejemplar del que transcribieron los textos.

Por otra parte, el exquisito cuidado que pusieron algunos amanuenses de B durante el proceso de copia sirve para verter luz sobre diversas cuestiones, entre las que aquí deseamos destacar la referida a la tipología métrica de algunas de las cantigas conservadas únicamente en el ramo italiano de la tradición gallego-portuguesa.

El testimonio B¹¹ es el único que transmite para el trovador Roi Queimado la cantiga *Pois minha senhor me manda*.¹² Dicho texto cierra la sección correspondiente a las piezas del género de *amor* del autor portugués, cuya copia se concluye en el último

⁸ A. FERRARI, *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, in *Dicionário da Literatura medieval* cit., pp. 124-26.

⁹ E. MONACI, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer, 1875.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 169-70. En este caso, Monaci, a diferencia de Colocci, consideró una estrofa única el *refrain* de la tercera cobla y la *fiinda*, por eso adjudicó a la cantiga tres números en lugar de cuatro.

¹¹ Como se recordará, el testimonio V ofrece una considerable laguna inicial que se corresponde con los textos B 1 a B 390. En concreto, el códice de la Biblioteca Vaticana se inicia con la copia incompleta de la cantiga de Fernan Gonçalvez de Seabra *Muitos vej' eu que, con mengua de sen* (B 391).

¹² Para la probable inserción de este texto en una época tardía de la configuración de la tradición manuscrita y su llegada a las antologías en una cronología posterior a la confección del *Cancioneiro da Ajuda*, remitimos a los datos recogidos en P. LORENZO GRADÍN – S. MARCENARO, *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 32-33.

folio del cuaderno 8 del códice lisboeta (f. 68v, col. b, Lám. II).¹³ De hecho, el copista *d* introduce al final de la citada cantiga una señal de final de escritura y deja el resto de la columna del folio en blanco. El siguiente fascículo¹⁴ obedece ya a otro amanuense (en concreto, a la denominada por Anna Ferrari *mano e*) y en él se inicia la producción de un nuevo autor, en este caso Vasco Gil.

Como se puede comprobar en la página, Colocci coloca a la altura del verso de incipit de la cantiga de Queimado un ángulo obtuso (de módulo ligeramente mayor al tradicional signo empleado por el estudioso para marcar el estribillo de los poemas).¹⁵ El apunte sirve, en este caso, para delimitar el inicio de un nuevo texto. Dicha práctica, aunque no se documenta de modo constante en los apógrafos renacentistas, se localiza en ciertos sectores de los mismos con idéntico carácter funcional al aquí ofrecido. La marca establece una especie de orden en el folio, con el objetivo de individualizar tanto el inicio de un nuevo texto¹⁶ como el comienzo de la serie de un autor cuando en la misma columna se reproducen poemas que no le pertenecen.¹⁷ A pesar del carácter inestable que presenta el uso de este signo distintivo al inicio de una nueva cantiga, en la mayoría de las ocurrencias su presencia obedece a la práctica que algunos copistas otorgaron al tratamiento de las mayúsculas iniciales. Así, cuando la letra capital empleada por los amanuenses (sobre todo, por las manos *a* y *d* de **B**)¹⁸ no presenta una

¹³ A. FERRARI, *Formazione e struttura* cit., pp. 104-105.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵ Sobre las peculiaridades materiales que ofrece la copia del *refran* en los testimonios de la lírica profana gallego-portuguesa, véase el estudio de A. CORREIA, *O refran nos Cancioneiros gallego-portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992 [Dissertação de Mestrado, inédita].

¹⁶ Véanse, por ejemplo, B 190, 192, 198, 528, 536, 993, 1484, etc. En el manuscrito V, el mismo ángulo obtuso fue empleado de modo más esporádico por el humanista con idéntica función a la aquí apuntada (V 2, 9, 11, 18, 19, 20, 26, 40, 78, 79, 1071, 1074, 1136, 1142, etc.). Como ya se ha señalado anteriormente, el copista del códice vaticano recurre en raras ocasiones a letras capitales distintivas tanto para delimitar el inicio de una serie autorial como para marcar el principio de una nueva cantiga, lo que explica que Colocci emplee el signo con valor demarcativo.

¹⁷ A título de ejemplo, véase el texto que inicia la producción de Airas Moniz d'Asme (*Pois mi non val d'eu muit'amar*, B 6, f. 11r), que, al ir precedido en la misma columna del folio de una parte del *lai* anónimo bretón *Ledas sejamos ogemais* (LPGP 157,28), fue marcado por Colocci con el peculiar ángulo. En este caso, hay que también tener en cuenta que el erudito iesino colocó centrada la rúbrica atributiva («Ayras Moniz Dasm») en la parte superior del folio, por lo que el signo distintivo adquiere un valor fundamental, al ser la única marca material que establece en la página la presencia de un cambio de autor. Para esta casuística, véanse las informaciones dadas por E. GONÇALVES, *Appunti di filologia materiale: per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X*, in AA. VV., *Filologia classica e Filologia romanza. Esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno (Roma, 25-27 maggio 1995)*, a c. di A. Ferrari, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 411-27.

¹⁸ Sobre los hábitos del copista *a*, Anna Ferrari realizó las siguientes consideraciones: «cor-

dimensión mayor o una decoración más rica respecto a las mayúsculas secundarias del texto, Colocci se sirve de su característico ángulo con función demarcativa. Dicha práctica le permite ordenar el contenido gráfico del folio y estructurar su legibilidad (cfr. B 194, 196, 198, 529, 530, 531, 532, ...). De hecho, en la cantiga que nos ocupa de Roi Queimado, la *P* inicial rellena que el copista *d* usa para comenzar la copia del poema no se distingue ni por módulo ni por ornamentación de la mayúscula inicial de la segunda cobla, y, apenas, se diferencia de las iniciales secundarias presentes en otras partes del texto. Desde nuestra perspectiva, dicha circunstancia material es la que parece haber determinado la colocación del ángulo por parte de Colocci en ese lugar del folio; dicho elemento desempeña un papel fundamental en la página, al ser el único signo distintivo que permite registrar el inicio del texto y poder proceder así a su numeración individual en el códice.

Una reflexión aparte la requieren los dos últimos versos que integran cada una de las tres estrofas de la cantiga que nos ocupa. El copista *d* separó esos dísticos de las coblas correspondientes mediante dos líneas de escritura, es decir, dejó para esos versos el mismo espacio que se reserva en algunas partes de B¹⁹ para distanciar las coblas secundarias de las cantigas o para diferenciar la última estrofa de un texto de la correspondiente *fiinda*. Por otra parte, el amanuense concedió a los versos de cierre de cada cobla un tratamiento ornamental peculiar, pues los dotó de iniciales secundarias de dimensión ligeramente menor respecto a las mayúsculas iniciales de las coblas.

Tanto la secuencia gráfica utilizada por el copista en la reproducción del texto de Queimado como la distribución que presenta el dístico referido ocasionaron que Colocci trazase en el margen izquierdo de cada estrofa una línea para unir cada *couplet* a la cobla correspondiente. Esta praxis del humanista iesino parece responder a la voluntad de evitar posibles ambigüedades en la lectura de la página, ya que el distintivo pone de manifiesto el carácter unitario de cada estrofa del poema. Sin ese signo, la tipología de las mayúsculas iniciales empleada por el amanuense podía inducir a confusión a un lector distraído a la hora de individualizar las diversas partes del texto. El mismo trazo vertical es empleado por Colocci en otras partes de B con una finalidad idéntica o similar a la aquí descrita (cfr. B 12, f. 115r, col. a; B 899, f. 193r, col. b; B 1215, f. 258, col. a; B 1467, f. 307, col. a; B 1500, f. 314, col. a, ...).

siva italica (“cancelleresca”, qualora si voglia sottolineare l’appartenenza del copista alla Curia papale). Non molto accurata, secondo E. Nunes. Secondo A. Petrucci denotante addirittura scarsa familiarità con la scrittura usata: quindi forse un copista non italiano, che aveva imparato in Italia tale scrittura. Anomale le iniziali di canzone: o per condizionamento da contesto grafico o perché derivate dal modello» (A. FERRARI, *Formazione e struttura* cit, p. 85).

¹⁹ El manuscrito no ofrece al respecto una fisonomía regular, ya que en el mismo cuaderno (quizás por la propia dinámica de la copia que preveía unos límites precisos) el espacio dejado entre las coblas alterna de una a dos líneas de escritura. Así, en el fascículo 35, los textos B 1381, 1382 y 1383 ofrecen dos líneas de separación entre las estrofas, mientras que B 1384, 1385 y 1386 presentan sólo una línea en blanco entre cada unidad métrica.

La disposición material que presentan los pareados finales de las coblas de *Pois minha senhor me manda* permite plantear la hipótesis de que se trate de *refrans* ensamblados en la cantiga, por lo que estaríamos ante un nuevo ejemplar de «chanson avec refrains» en la lírica gallego-portuguesa, hasta el momento no señalado por la crítica especializada. En el *corpus* transmitido no se localizan las *citas* empleadas por Queimado, por lo que no se puede afirmar si, como sucede en otros casos,²⁰ formaban parte de cantigas preexistentes o si, por el contrario, fueron creación del propio autor. En cualquier caso, la funcionalidad de los *refrans* en el poema es manifiesta tanto a nivel semántico como formal. Cada estrofa se cierra con un dístico que se distingue en el seno de la cobla por la introducción de un nuevo timbre rítmico (la rima *c*), la presencia de nuevas medidas silábicas (un decasílabo y un heptasílabo agudos) y, probablemente, un cambio de melodía:²¹

Pois minha senhor me manda
que non vaa u ela estever,
querolho eu por én fazer,
pois mo ela assi demanda,
mais non me pod'ela tolher por én
que lh'eu non queira gran ben.

Minha senhor me defende,
por quanto eu dela vejo,
que non vaa u ela entende
que eu filho gran desejo,
mais non pod'ela por ende o meu
coraçon partir do seu.

E por quanto eu dela entendo
que non quer que a máis veja,
ben me praz que assi seja,
mais vaise meu mal sabendo,
ca [os] meus olhos me queren matar,
*quando lha non vou mostrar.*²²

El tratamiento material que el amanuense confirió a cada dístico, distanciándolo de

²⁰ G. TAVANI, *As poesías de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 49-51 y 113-15; X.X. RON FERNÁNDEZ, *Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez*, in AA. VV., *La literatura en la época de Sancho IV*, edición al cuidado de C. Alvar y J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 487-500.

²¹ Para la ejecución musical del *refran* en la lírica gallego-portuguesa, véase M.P. FERREIRA, *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, pp. 3 y 103.

²² P. LORENZO GRADÍN – S. MARCENARO, *Il canzoniere* cit., n° XVI, p. 207.

los versos estróficos correspondientes y concediéndole, como ya se ha señalado anteriormente, iniciales secundarias que lo distinguen en el cuerpo del texto, debía ya figurar en el ejemplar que reproducía. Un comportamiento gráfico similar se observa en la disposición de otras cantigas en los *cancioneiros* renacentistas. Es el caso, por ejemplo, de la célebre pastorela del ya citado Airas Nunez *Oí og'eu ña pastor cantar* (B 868-870, f. 184v, col. b-f. 185r, col. a; V 454, f. 72v, cols. a-b; *LPGP* 14,9). En la copia de dicho texto los amanuenses de B y V utilizaron para los *refrains* de las estrofas II, III y IV capitales que no se diferencian de la inicial de la cantiga. Este empleo de las letras distintivas en las unidades “secundarias” del poema causó un nuevo error demarcativo de Colocci en B, que, al numerar las piezas en el códice lisboeta, no captó la estructura unitaria del texto y, atendiendo a la materialidad gráfica de las *citas*, consideró que estaba ante tres cantigas distintas (Lám. III).²³

Si bien la copia del *refran* en los apógrafos italianos ofrece varias realizaciones decorativas y, a veces, los copistas no introducen ningún elemento que ofrezca peculiaridad morfológica alguna para distinguir esa parte del texto, la práctica mayoritaria contempla el uso de iniciales secundarias que, por su módulo o tratamiento artístico, facilitan la delimitación del estribillo en el folio. Lo que no es habitual es que los copistas dejen líneas de escritura en blanco entre los versos de la estrofa y los del *refran*, como sucede en el texto de Queimado. Este comportamiento general se rompe en un cierto número de ocurrencias, que permiten probar que el aspecto material que presentaba el estribillo en el modelo del que derivan B y V ofrecía diversas variantes estilísticas, bien porque en él habían confluído materiales procedentes de diversos *scriptoria*, bien porque en su elaboración habían participado copistas que manejaban diversas prácticas artísticas (o, incluso, porque la antología ofrecía partes que presentaban una decoración inacabada). Esta conclusión es la que se deduce del texto de Alfonso X *Deus te salve gloriosa* (B 467), la única «cantiga de loor de Santa Maria»²⁴ que pasó a la denominada *Compilação Geral*,²⁵ identificada por la crítica con el perdido *Livro das Cantigas* que el conde de Barcelos deja en su testamento (30 de marzo de 1350) a Alfonso XI de Castilla. Como se observa en el testimonio Colocci-Brancuti (pues V se ve afectado en esa zona por una laguna que comprende desde B 454 a B 478),²⁶ el estribillo del texto, reproducido en este caso por la mano e,²⁷ fue separado de los versos estróficos mediante una línea de escritura, y, a su vez, presenta una ini-

²³ G. TAVANI, *As poesías cit.*, p. 29.

²⁴ W. METTMANN, *Afonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1986, vol. I, n° 40.

²⁵ A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, pp. 115-17.

²⁶ Como se sabe, Colocci indica tal laguna con la nota *desunt* (V, f. 3v, col. a). Cfr. G. TAVANI, *Poesía del Duecento cit.*, pp. 101-107.

²⁷ A. FERRARI, *Formazione e struttura cit.*, pp. 112-13.

cial secundaria simple de módulo ligeramente menor al resto de las mayúsculas secundarias del poema (Lám. IV).

Aunque sólo se puede reconstruir por conjetura el aspecto material que ofrecían los textos en el antecedente de B y V, la comparación con la factura del *Cancioneiro da Ajuda* y con los testimonios que transmiten las *Cantigas de Santa Maria*²⁸ hace posible establecer algunas pautas generales sobre la posible decoración del *refran* en el ejemplar que está en la base de los apógrafos “coloccianos”. Así, en las compilaciones marianas, y, en concreto, en el conocido como «códice rico T.I.1» y en F,²⁹ se observan las siguientes prácticas decorativas:³⁰

a) la inicial correspondiente al *refran* de la primera cobla – reproducido, como el resto de la unidad, en *scripta continua* – se presenta, generalmente, encuadrada y está decorada con un módulo inferior a la capital de texto, pero ofrece coloración distinta y tamaño mayor al de las iniciales de las coblas sucesivas. El significado de esta particularidad reside en el propio trazado gráfico de esa primera estrofa, que, al disponerse en *scripta continua* e ir dotada de pauta musical, exigía que se caracterizase de algún modo la estructura bipartita del texto. A partir de la segunda estrofa, la inicial del estribillo – que se suele presentar abreviado – es simple, pero se distingue perfectamente de la empleada para el resto de las iniciales secundarias del texto no sólo por su tamaño, sino también por su color, pues, al igual que el resto del *refran*, está escrito en tinta roja. Estas peculiaridades formales establecen un orden paradigmático en el contenido gráfico del folio, en el que el lector individualiza de inmediato coblas y estribillo (T ff. 27v, 32r, 60r, 90r, 130r, 152v, 158r, 223r, 251v, ...; F, ff. 2v, 4v, 6v, 9v, 28v, 55v, 95r, 108r, 122r, ...).

b) En otras ocasiones, la inicial del *refran* correspondiente a la primera cobla no presenta una modalidad ornamental peculiar respecto al resto de las iniciales secunda-

²⁸ Sobre las particularidades gráficas que presenta el *refran* en los cancioneros marianos elaborados en el *scriptorium* alfonsí y, en particular, para el códice escurialense E, véase S. PARKINSON, *False refrains in the «Cantigas de Santa Maria»*, in «Portuguese Studies», III, 1987, pp. 21-56.

²⁹ Para el manuscrito T, véase AA. VV, *Alfonso X, el Sabio. Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional-Editorial Testimonio, 2011, 3 vols. Para el códice F, remitimos a ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María. Edición facsimilar del códice B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia [siglo XIII]*, Madrid, Edilán, 1989.

³⁰ Como se sabe, la mayoría de las *Cantigas de Santa María* ofrecen estructura zejelesca (W. METTMANN, *Alfonso X* cit, vol. I, pp. 40-42). Esta forma métrica determina que el poema arranque con un estribillo inicial o cabeza, cuya mayúscula destaca sobre el resto del texto por su módulo y elegante decoración, ya que dicha capitular es la que inicia una nueva unidad textual en las antologías elaboradas en el *scriptorium* alfonsí. Es obvio, por tanto, que las notas genéricas que aquí damos sobre el uso de las letras distintivas en los códices marianos se refieren al estribillo que se repite tras el verso de vuelta de la primera estrofa.

rias, pero su dimensión y color (pues alternan en el folio la tinta azul y roja para las letras distintivas) permiten también diferenciarlo con claridad en la superficie de la página (F, ff. 7v, 8v, 10v, 19v, 83v, ...).

Por lo que concierne a A,³¹ cabe recordar que aquellos folios que presentan acabado el programa decorativo de las capitales (por ej., f. 46v o f. 62r) muestran la siguiente fisonomía: en su primera ocurrencia, el *refran* – transcrito, al igual que en los códices de las *Cantigas de Santa Maria*, en *scripta continua* – ofrece una inicial de módulo menor respecto a la capital de la cantiga. Además, la letra distintiva del estribillo presenta dimensión y coloración diferentes tanto respecto a la capitular como a las iniciales secundarias de las coblas del texto.

A partir de la primera estrofa, los copistas de A se sirvieron para la reproducción del *refran* de iniciales simples rellenas que poseen la misma dimensión que las iniciales de estrofa, pero que ofrecen color diferente. Como ya señaló en su día Carolina Michaëlis,³² alternan en la página los colores azul y rojo para grafemas distintivos de coblas y de *refran*, lo que asegura que en el folio se diferencien con nitidez las dos partes estructurales de la cantiga.

En consecuencia, la materialidad “paradigmática” que ofrece el texto *Pois minha senhor me manda* de Roi Queimado en B es probable imitación de la que el copista encontró en el modelo que trasladaba. Por otra parte, su presentación gráfica y la comparación con los datos que se extraen de la copia del *refran* en otros testimonios de la lírica gallego-portuguesa del siglo XIII (A, F, T y E) permiten considerarla como un nuevo ejemplar de «chanson avec refrains». Esta alternativa estética tuvo que resultar muy innovadora en la época de producción del autor, ya que en el *corpus* transmitido la conocida como «chanson à citations» sólo se documenta en las pastorelas de Johan Perez d’Aboim (*Cavalgava noutro dia*, LPGP 75,3) y en la más tardía (y ya mencionada) de Airas Nunez (*Oí og’eu ña pastor cantar*, LPGP 14,9). Si, como hemos postulado en otro estudio,³³ se acepta la hipótesis de que, en la tradición del occidente peninsular, el primer autor que puso en práctica el procedimiento fue Johan d’Aboim en su referida pastorela, Queimado pudo haber conocido la nueva estructura métrica en Portugal hacia la mitad del siglo XIII. A este propósito, cabe recordar que Johan Perez estuvo ligado desde su infancia al infante Afonso de Portugal, con el que compartió estancia en la corte francesa de Blanca de Castilla.³⁴ El conde de Boulogne y su fiel vasallo vuel-

³¹ Sobre la decoración y la copia del *refran* en A, cfr. M.A. RAMOS, *Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa*, in AA. VV., *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Niemeyer, 1988, vol. VI, pp. 37-48.

³² C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Cancioneiro de Ajuda* cit., vol. II, p. 143.

³³ P. LORENZO GRADÍN, *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, in «Romanica Vulgaria. Quaderni», XIII-XIV, 1994, pp. 117-46.

³⁴ L. VENTURA, *D. Afonso III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, pp. 44-72.

ven a su país de origen con ocasión de la guerra civil de 1245-1247, que determinará que el infante, tras salir vencedor de la contienda, acceda a la corona con el nombre de Afonso III.³⁵

El largo período efectuado en Francia por el “Boloñés” y su séquito es un dato de gran trascendencia para la historia de la lírica gallego-portuguesa, pues supone el contacto directo de una parte de la intelectualidad lusa con la producción de los *trouvères*, que, por entonces, ya habían cultivado con éxito la «chanson avec refrains» en diversos géneros literarios. La técnica reviste en el texto de Queimado tintes individuales, pues es el único ejemplar enviado por la tradición escrita que incorpora el procedimiento a la *cantiga de amor* con los rasgos retóricos y estilísticos propios del *trobar* gallego-portugués. Pero, si el texto no ofreciese en el manuscrito **B** las reveladoras mayúsculas iniciales empleadas por un cuidadoso copista, la estructura formal del mismo habría pasado con toda probabilidad desapercibida.

PILAR LORENZO GRADÍN

³⁵ A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco* cit., pp. 359-60.

876

→ **B**ella delca Fens deus preu
 que uos prupa
 So prendas merces
 dem queo uapa

Assi maren en uossa mor
 que semp euiden como poderay
 uoss be au q no auer
 mal pecado en quateal uno for
 Mau enter en conor te sabor

877

→ **O**entil dona hui mestara
 que agor tan mun uegru
 quam ingu la uostea cara

878

→ **O**damores tu ma para
 loqr ad Sabor de Serqum quecu
 Sino io miel matura

879

Bailemos nos ia todus se ayamng
 so agste ramo de las auelanas
 que for loucaua como enos loucauas
 se amgo amar So
 So agste ramo de las auelanas nra
 bailar

Por des ay amngat met. al uo fazemos
 so agste ramo frolido bailemos
 q be paree como uos pareemos
 Se amgo amar
 So agste ramo pl quos bailemos
 nra bailar

880

Par des coraco mal me mizade
 epl uoss de mha no fazide
 sponca se assi for imerdees
 eu senhor p q mbaissi matades
 al cinda cano nougo euidar
 maldia fore meo ohoos carar
 qnosura f q me mudee

Lám. I, B, fol. 186r

perda sey q' d'ny affo
eu seo gupomar affo

Se poro eu moier fyllama
ento o s'p'rio edira
eu seo gupomar affo

quadrano et l'no
O meu amigo que me muy gra be
per a sanho ou sun dia cotra
murcendo .ado muy el q' s'fassi
am' a s'inha sey eu aua te
Se souberel qua pouceu darua
por s'a s'inha no s'a s'inharia

Se por q' no quibeu co el s'lar
quid' s'fira ne s'e m'ha gupom
a s'inhou sel maye de pra be c'udou
que ma'oua maye aumen' c'udar
Se souberel q'm pouceu darua

Por jme q' gra be decoracon
a sanho ou sel ecurdo unla fazer
muy gra p'fite maye de l'ed' coar
del s'f'ia s'inha s'ed'us me p'on
Se souberel q'm

Carta xo

Poro m'ha Senhor me mada
q' no va hu ela e'fener
f'olho eu poreu fazer
pois moela asi de'uada

Mays no me podela tolha poro
q' l'heu no q'ru gram be

Qinha Senhor me defende
por q'nto eu dela de'cio
q' no va hu ela entede
q' eu s'filho gram de'fio

Mays no podela por' te omen
cotacon partu do seu

Se por q'nto eu dela e'fido
q' no q' q'a mais beia
bem me peaz q' asi seia
mais l'ise meu mal sabido

Ea meus al'po me q'ce m'ha
q'ndo l'ha no vou nio'f'ar

W. J. Torres

Lám. II, B, fol. 68v

Ecu mica ende cetero al por
 q' amiga se de me ualha
 Sonhey mustru

Per myn amigu catendeu ben q'
 Nonho no pode uerdade sseer
 neu q' mer pode be ne mal faz
 Por q' amiga se de beam de
 Sonhey mustru

E poro se for meu amigue
 no uei meu Sonhanna
 no e mal ne bem

867
Uistes tal cousa Senhor q'inha
 uen hida que ueho couesto falar
 Sol que uos ueiolo q'uey azeque
 q' sol no ueie q' uos uenba ten
 Noisinha sse cega uosso parece
 se se gusse quantos uos uam ueer

Coqueu deprimi d'ayto olhos meo
 q' iren no ueio pardo inha fuz
 atutes u' de uos ueer sabor
 que sol no ueie q' uos ualha de
 Noisinha sse cega

Aosso pure faz mmento
 seuh? cegar tanto q' uenba f.
 por uos ueer alogueu cegu
 sse ueu q' de uos pdon

Nois mustru cega

E poro se cego de q' poder
 e q' ualtes uos na uele

868 Ayras mustru cigo
Oogen hua pastor cantar
 Ou canalgua per hua
 ca pastor etuaa fulthepra
 astondime pola asturuar
 edizia mup bem este cantar
 Sol irimo uee de froldo
 uodas fizem a meu amigo
 choran olhos da mar

E a pastor puretia mup be
 e choralla e estana cantando
 e eu mup passd fuma chegado
 pola ort e sol no faley ue m
 edizia este cantar mup bem

869
A se cor ninho de auela uedo
 cantades uos e rruo rru
 e pen e da mores e mal

E eu oya sospirat ento
 e q' uauaste estando co amore
 e fuzia q'landa de flore
 des choraua mup de corago
 edizia este cantar ento



Saluete que concebiste
 Qui contra natura
 E por teu padre pariste
 E ficasti pua
 luga e poron sobiste
 Sobre la altura
 Dos ceos por que quistis
 O que el queria

Deus te salus gloriosa

Saluete que enchoiste
 Deus gran sen mesura
 E un edele fizist
 hom e creatura
 E sto foi por que oumst
 Gram sem e cordura
 E crees q do viste sa meseraria

Deus te salus gloriosa rei

Saluete de canos diste
 En nossa figura
 O seu filho que trouxist
 De gram fremosura
 E to el nos remist
 Da muy gram lencuca
 que fez em enencist v q nos uecia

Deus te salus gloriosa rei

Saluete de catolhist
 De nos gram tristura
 hu p teu filho frangiste
 A garcer scura
 hu ramos emetist
 Mes en gram folgura
 Con gto ben nos unst
 q no contaria

Deus te salus gloriosa rei

468
Falxe quer eu da senhor ben comida
 Qual unca foi out men a de ser
 Que osse ser uderes uuy ben comida
 E n tal lugar hu nura han de mouer
 Desto so certa que non for salda
 E cada um una odo que meter
 E pois oueren daqui amorer
 Saltra day mortentrian na uida

Ben sabin eu mha senhor
 Que popo men de nos partisse
 Que nunca veeris saboe
 De zem popo uos eu non unse
 Por que uos sodes a melhor
 Dona de que nunca osse
 ho men falar
 Cao uosso boi se melhar
 Ser que par nualhome pedachar

Indice

Bibliografia degli scritti di Anna Cornagliotti p. VII

FILOLOGIA

| | |
|--|-----|
| <i>Introduzione</i> di PAOLA BIANCHI DE VECCHI | 3 |
| BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI La <i>Loda</i> alla donna dal <i>Libro d'Amore</i> (mss. Ricc. 2317 e Pal. 613) | 7 |
| LUCA BELLONE Il volgarizzamento italiano delle <i>Epistole di Seneca a Paolo e di Paolo a Seneca</i> secondo il codice Fr. 12235 della Bibliothèque Nationale de France | 19 |
| MARIO BENSI Giuseppe Ungaretti traduttore di <i>Phèdre</i> . Alcune annotazioni metriche | 63 |
| LUCIANA BORGHI CEDRINI <i>Linhaura</i> | 69 |
| DARIO CECCHETTI «Scribendi formula» e trasmissione del manoscritto nel primo Umanesimo francese. Il caso Clamanges | 95 |
| MARIO CHIESA Su alcune antiche edizioni del <i>Gelindo</i> | 111 |
| PAOLA CIFARELLI «Quelques-uns de nostre temps ont entrepris de le faire parler françois»: i <i>Triumphs</i> di Petrarca nel primo Cinquecento francese | 123 |
| MARIA COLOMBO TIMELLI Le «Cor magique» dans le <i>Perceval</i> en prose de 1530 | 137 |

| | |
|---|-----|
| ROSARIO COLUCCIA | |
| Fenomeni di variazione in antichi testi meridionali | 149 |
| ANNA MARIA COMPAGNA | |
| Piramo e Tisbe nelle <i>Metamorfosi</i> di Ovidio tradotte e commentate da Francesc Alegre (1494) | 169 |
| GIULIO CURA CURÀ | |
| L'esegesi della <i>Commedia</i> nei capitoli finali del <i>Dottrinale</i> di Jacopo Alighieri | 179 |
| MAURO CURSIETTI | |
| La testimonianza di Paolo (<i>Inf.</i> V, 102) | 199 |
| ALFONSO D'AGOSTINO | |
| Il paradosso di Abraam (<i>Decameron</i> I 2) | 205 |
| CONCETTO DEL POPOLO | |
| Per la <i>Legenda</i> di fra Rainero Fasani | 221 |
| GIANCARLO DEPRETIS | |
| <i>Un peſce che guizza tra due sponde</i> . Sobre a castelhanizaçã da cultura portuguesa durante o período filipino | 241 |
| ANTONIAETTA DETTORI | |
| Dalla referenzialità toponomastica all'anonimia antroponomica: la nominazione di Milena Agus nella rappresentazione emblematica offerta dal racconto <i>Il vicino</i> | 251 |
| CARLO DONÀ | |
| Da <i>Romulus</i> a <i>Esope</i> . Prologo ed epilogo nelle favole di Marie de France | 261 |
| ANNA MARIA FINOLI | |
| Rubriche, letterine, miniature: il copista come autore? | 281 |
| LUCIANO FORMISANO | |
| De Lollis editore di Colombo | 295 |
| BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO | |
| La leyenda de la santa emperatriz en Gautier de Coinci y en Alfonso el Sabio. Lectura iconográfica comparada | 311 |
| MONICA LONGOBARDI | |
| Sulle tracce di <i>Erec et Enide</i> . Archeologia di un'avventura letteraria | 345 |

| | |
|--|-----|
| PILAR LORENZO GRADÍN | |
| La voz de la escritura: cantigas y copistas | 367 |
| PAOLO LUPARIA | |
| L'ultimo proemio del <i>Mondo creato</i> | 381 |
| MARIA CARLA MARINONI | |
| Un volgarizzamento inedito della <i>Navigatio Sancti Brendani</i> | 405 |
| MATTEO MILANI | |
| Ancora su un compendio italiano del <i>Secretum secretorum</i> | 429 |
| MARIA ISABELLA MININNI | |
| La parabola breve di Juan Ramón Jiménez in Italia (1932-1952) | 453 |
| GIUSEPPE NOTO | |
| La provenzalistica “minore” nell'Italia del Seicento | 467 |
| FRANCESCO PANERO | |
| L'accertamento della dipendenza servile medievale: fonti giuridiche e dibattito storiografico | 493 |
| PATRIZIA PELLIZZARI | |
| Intorno alle traduzioni tacitiane di Alfieri | 509 |
| ANTONIO PIOLETTI | |
| Esercizi sul cronotopo 7. I <i>Cantari di Apollonio di Tiro</i> di Antonio Pucci | 529 |
| CARLO PULSONI | |
| Pasolini, Marin e una lettera inedita di Vanni Scheiwiller | 539 |
| MARIA GABRIELLA RICCOBONO | |
| «Fammi del tuo valor sí fatto vaso, come dimandi a dar l'amato alloro» | 549 |
| JULIÁN SANTANO MORENO | |
| La lengua de Guilhem de Tudela | 569 |
| GIOVANNA SPENDEL | |
| La strofa di <i>Evgenij Onegin</i> di Aleksandr Puškin e la canzone italiana <i>Онегинская</i> строфа Александра Пушкина и ла канционе италиана | 591 |
| FRANCESCO TATEO | |
| Sul genere e l'ordinamento dei dialoghi di Giovanni Pontano: note marginali a una nuova edizione | 603 |

| | |
|---|-----|
| LEONARDO TERRUSI Sardanapalo in Boccaccio. Risonanze nascoste di un <i>Exemplum</i> medievale | 617 |
| CONSOLINA VIGLIERO Le memorie di Domenico Rumazza. L'Alta Langa in epoca napoleonica. Microstoria e linguaggio | 635 |
| MAURIZIO VIRDIS "Narratività" sarda medievale | 651 |
| CARMELO ZILLI Una giga in meno e una piva di montagna in più, ovvero sui compromessi di un traduttore in versi | 673 |
| LINGUISTICA | |
| <i>Introduzione</i> di MAX PFISTER | 685 |
| FELISA BERMEJO CALLEJA Contribución al estudio de la expresión de la norma en el metalenguaje de las últimas gramáticas de la RAE | 691 |
| REMO BRACCHI Sussurri dal Ticino (nuove proposte etimologiche per voci dell'arco alpino occidentale) | 709 |
| ANNA CERUTTI GARLANDA Lessici scomposti in <i>Bibliotheca</i> | 723 |
| FRANCO CREVATIN Stromata linguistica | 735 |
| FEDERICA CUGNO Elementi di cultura materiale nell' <i>Atlante Linguistico Italiano</i> : lettura etnolinguistica della carta <i>girello</i> | 747 |
| FRANCO FANCIULLO Il «greco che sappiamo già». A proposito del <i>Dizionario</i> di A. Kolonia e M. Peri | 769 |

| | |
|---|-----|
| SAVERIO FAVRE | |
| Le transport du foin. Systèmes traditionnels | 785 |
| SERGIO LUBELLO – ELDA MORLICCHIO | |
| <i>Biondo</i> : voce germanica? Riflessioni su un'etimologia controversa | 795 |
| OTTAVIO LURATI | |
| Architettura e nomi di luoghi | 807 |
| ENZO MATTESINI | |
| Coloriture linguistiche perugine nei dipinti di Benedetto Bonfigli | 823 |
| VERONICA ORAZI | |
| Nebrija e la linguistica del suo tempo | 843 |
| VIRGINIA PULCINI | |
| L'anglicizzazione del lessico europeo: aspetti semantici di anglicismi in italiano e tedesco | 855 |
| PETER T. RICKETTS | |
| Les Statuts de la Confrérie de Saint Christophe: ms. 3137 de la Bibliothèque Municipale de Toulouse | 871 |
| ANTONIO ROMANO | |
| Frangimenti vocalici coratini: analisi fonetica strumentale con possibilità di rianalisi fonologico-lessicale e contributo alla fonetica storica | 877 |
| GIOVANNI RONCO | |
| «Il malefico M»: beghe tra lessicografi piemontesi | 909 |
| GIOVANNI RUFFINO | |
| <i>Focaccia/schiacciata</i> e altri concetti alimentari. Percorsi lessicografici e geolinguistici | 925 |
| OANA SĂLIȘTEANU | |
| Per una tipologia della sovrabbondanza lessicale italiana nei nomi inanimati | 937 |
| WOLFGANG SCHWEICKARD | |
| Eretici in Terra Santa | 949 |
| YVONNE TRESSEL | |
| Appunti sul vocabolario tecnico degli orafi valenzani | 955 |

MICHELE VALLARO

Massamorél: un dèmonè venuto da lontano? 967

JOAN VENY

Sobre l'origen del català *sisó*, 'Otis tetrax' 991