

VII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE). Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE)-Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2007.

## **“El Cancionero de Berkeley y el Fragmento Sharrer en el proceso de collatio de variantes. La fijación del texto del Cancionero del rey Don Denis de Portugal”.**

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (Marzo, 2007). *“El Cancionero de Berkeley y el Fragmento Sharrer en el proceso de collatio de variantes. La fijación del texto del Cancionero del rey Don Denis de Portugal”*. VII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE). Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE)-Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/50>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/S3u>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## EL CANCIONERO DE BERKELEY Y EL FRAGMENTO SHARRER EN EL PROCESO DE COLLATIO DE VARIANTES. LA FIJACIÓN DEL TEXTO DEL CANCIONERO DEL REY DON DENIS DE PORTUGAL

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE  
Instituto de la Lengua Española del CSIC/UCM

### 1. LOS MANUSCRITOS

En mayor o menor cantidad, las 137 composiciones del rey Don Denis de Portugal (1279-1325)<sup>1</sup> se conservan en dos apógrafos italianos colectivos de hacia 1525, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V), así como en el *Cancionero de Berkeley* (K), *descriptor* de este último, copiado entre 1592 y 1612, y en el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), de fines del siglo XIII o principios del XIV<sup>2</sup>.

En líneas generales, el primero, también llamado *Cancionero Colocci-Brancutti* -por haber sido copiado bajo orden del humanista Angelo Colocci, y descubierto en 1875 en la biblioteca del conde Paolo Brancutti di Cagli-, constituye el documento de transmisión más importante de la lírica profana gallego-portuguesa, conteniendo alrededor de 1.560 composiciones de aproximadamente 150 autores<sup>3</sup>. Aunque presenta varias lagunas de texto -un simple cotejo con la *Tavola Colocciana* (C) señala que originariamente debía contener aproximadamente 1.700 cantigas-, resulta ser testimonio único para alrededor de 250 composiciones, de las cuales 10 son *cantigas*

---

<sup>1</sup> Don Denis fue rey de Portugal durante casi medio siglo. Había nacido en 1261, de modo que comenzó a reinar con apenas 18 años. Era hijo del culto Afonso III, el Boloñés, y de Beatriz de Guillén, hija ilegítima del rey Alfonso X de Castilla, trovador y mecenas de trovadores y juglares. Ya rey, Don Denis casó con Isabel, hija del rey Pedro III de Aragón, promotor de la lengua y la literatura de *oc* en su reino, y de Constanza Stauffen, nieta del ilustrado Federico II de Sicilia. El reinado de Don Denis fue importante en muchos campos de la cultura: fundó la Universidad de Coimbra-Lisboa, y apuntó a promocionar traducciones de la prosa documental e histórica alfonsí. Dada su cronología tardía y relaciones familiares, su extensa producción poética puede ser leída en una encrucijada de herencias provenientes de la tradición poética gallego-portuguesa, francesa y occitana.

<sup>2</sup> El resto de la tradición manuscrita gallego-portuguesa se circunscribe al *Cancioneiro da Ajuda* (A), contiene un total de 310 cantigas de amor de autoría de 38 poetas conocidos (Ramos 1994: 27-47); el *Pergamino Vindel* (N), que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax (de las cuales seis están acompañadas de notación musical); la *Tensó entre Afonso Sanches y Vasco Martins de Resende*, que se conserva en VB, y en dos testimonios del siglo XVII, M y P; los cinco *Lais de Bretaña* (Va), tres folios contenidos en un volumen misceláneo y transcritos también en V; y la *Tavola Colocciana* (C), un índice de trovadores realizado por Angelo Colocci y contenido en ocho folios sin numerar que, según ha demostrado Gonçalves (1976), constituye el índice de B.

<sup>3</sup> En este códice se encuentra asimismo el fragmentario *Arte de Trovar*, parcialmente transcrito por el propio Colocci en el primer cuaderno, al que le siguen los *Lais de Bretaña*.

*de escarnho e maldizer* de Don Denis. Sólo en este códice encontramos su *corpus* lírico completo.

Por su parte, el *Cancioneiro da Vaticana* (V) conserva apenas un total de 1.200 composiciones sin numerar -además de un pequeño número de textos ajenos a la tradición trovadoresca-, copiadas en su mayor parte en dos columnas, y cuyas estrofas no están separadas por espacios, aunque sí destacadas con mayúsculas. Alrededor de 1.160 textos son compartidos por ambos cancioneros, lo que da cuenta de que V y B tienen un origen común, es decir, derivan de un mismo antecedente de posible origen ibérico, donde los textos no habrían estado divididos en versos ni numerados<sup>4</sup>.

Códice *descriptor* de este último, el *Cancionero de Berkeley* (K), es una transcripción bastante fiel, a pesar de que faltan en él 43 cantigas. Contiene, al igual que V, 127 cantigas de Don Denis, y sus textos están dispuestos a dos columnas y copiados por tres manos diferentes en letra cursiva. Fue redescubierto por A. Askins y M. Woodbridge cuando la Biblioteca Bancroft adquirió diversos códices sobre textos portugueses. Es interesante destacar que todas las notas al margen que Colocci introdujo en V se incorporan aquí como elementos integrales del texto copiado (Askins 1993: 118-9). Testimonio que muchas veces arroja luz sobre algunas lecturas dudosas de V y sus abreviaturas, no ha sido editado, y jamás se usó en la *collatio* de variantes del *corpus* dionisino.

Finalmente, el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), hallado en julio de 1990 por H. Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo de Lisboa, es una hoja muy mal conservada y escrita de ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical<sup>5</sup>. Es el único testimonio contemporáneo al rey, consecuentemente, el más cercano al momento de producción trovadoresca<sup>6</sup>.

En cuanto al lugar del *Cancionero de Don Denis* en los apógrafos italianos, Resende de Oliveira (1994: 269-275) ha señalado que sus cantigas de *amor* y *amigo* se encuentran reunidas dentro en la parte final de la primera sección que comparten B y V, junto a lo que él denomina *producciones de reyes y príncipes* (Alfonso X, Alfonso XI, y el Conde de Barcelos). En lo que respecta al cancionero en sí mismo, el orden *amor-amigo* de sus cantigas revelaría haber sido inicialmente dividido por géneros, lo que hace posible pensar que su compilador conociese la estructura de las colecciones colectivas ya confeccionadas, y hubiese procurado hacer lo mismo con el material dionisino. De ello darían cuenta las rúbricas que marcan el pasaje de las cantigas de amor a las de amigo<sup>7</sup>; dato que nos permite, junto con Resende, inferir la existencia de la obra de Don Denis en códice propio antes de su inserción en un cancionero colectivo, y suponer que la organización de las composiciones se habría producido en los últimos

---

<sup>4</sup> «Tudo leva a pensar que no scriptorium curial, sobre un único exemplar distribuido em cadernos, tivessem trabalhado simultaneamente, por um lado, o copista de V, por outro, os copistas de B (de facto, B é copiado `alla pecia`): as lacunas recíprocas de B e de V seriam imputáveis a incidentes de copia devidos à desordenada e apressada alternância dos copistas (extravio de cadernos, ligações mal conseguidas)» (Ferrari 1993: 120).

<sup>5</sup> Ver Ferreira (2000).

<sup>6</sup> En el momento de su descubrimiento, el pergamino servía de tapa para un registro de documentos notariales de Lisboa del año 1571. Ahora, separado de estos, el pergamino está guardado en la caja fuerte del ANTT: Capa do Cartório Notarial de Lisboa, Núm. 7-A, caixa 1, maço 1, livro 3. El pésimo proceso de restauración al que fue sometido lo ha dejado prácticamente ilegible. Consecuentemente, las autoridades del ANTT han prohibido su consulta.

<sup>7</sup> «Eensta ffolha *adeanessa* co<n>menca as cantigas damigo q<ue> o muy **Nobre** dom denis Rey de Portugal ffez» (B) (en cursiva, lo adicionado por Colocci); «Eensta ffolha *adea<n>ne* sse come<n>ça<n> as ca<n>tigas da migo q<ue> o amy rpbre<n> Dem denis rey de Portugal ffe (x)z» (V).

años de su reinado y con su guía, o por alguien próximo a él, como Pedro de Barcelos. La datación de T contribuiría a sustentar esta hipótesis<sup>8</sup>.

## 2. LAS EDICIONES

Por ser el mejor de los representados en los apógrafos italianos, Don Denis fue uno de los primeros trovadores en gozar de una edición diplomática independiente sobre el texto de V (Lopes de Moura 1874), de un estudio de carácter lingüístico (Gassner 1907- 1908), de algunos de los más importantes trabajos de Tavani (1986), Pellegrini (1927a, 1927b), Nobiling (1902, 1903), Michaëlis (1895) o Leite de Vasconcelos (1894), y de una brillante -aunque ya centenaria y consecuentemente desactualizada- edición crítica por parte de Lang (1894)<sup>9</sup>.

Dejando de lado las *Três notas dionisinas* de Gonçalves (1991)<sup>10</sup>, las ediciones críticas que se han ocupado de su *corpus*, tanto parcialmente como en su totalidad, han fijado el texto del *Cancionero* a partir de la colación de las variantes de B y V (Lang 1894; Nunes 1932; Gonçalves y Ramos 1983; Costa Pimpão 1942<sup>11</sup>). Estas aproximaciones constituyen un marco de referencia indispensable para nuestra edición crítica, y pueden ofrecer soluciones para lecturas problemáticas y discutibles. Por ello ofrecemos aquí una breve reseña de los trabajos críticos de Lang (1894), Nunes (1932), y a la edición de B de Machado y Paxeco Machado (1947-1964).

La pionera edición de Lang (1894) basó su lectura en V. Cada cantiga va acompañada de un aparato crítico negativo de este testimonio, que no desarrolla las abreviaturas. Las variantes de B son incluidas al final de la edición y no son siempre fieles al manuscrito. En líneas generales, el trabajo de Lang es impecable, aunque ha de destacarse que por momentos tiende a la modernización de formas verbales, y a un uso -tal vez excesivo- de la puntuación. Su detallado estudio preliminar fue largamente retomado por la crítica para el análisis de la influencia occitana en la lírica gallego-portuguesa. Aun con errores de transcripción<sup>12</sup>, sigue siendo, a nuestro criterio, la aproximación más rigurosa al *corpus* dionisino.

Las ediciones de Nunes de las *Cantigas d' amigo* (1928) y las *Cantigas d' amor* [1972 (1932)], fueron en su momento calificadas como "vulgata" del *corpus* lírico gallego-portugués. Pero la heterogeneidad que puebla sus criterios de edición hace que los textos aquí ofrecidos no siempre resulten satisfactorios. Cada cantiga va

---

<sup>8</sup> «Tendo conhecido (Don Denis) os cancioneiros aristocráticos já existentes nos inícios do século XIV e sua organização, ou tão somente o 'segundo cancionero aristocrático', facto sugerido pela ordenação das cantigas e pela rubrica com que se inicia a secção das cantigas de amigo, seria lógico que este autor pretendesse organizar a sua vasta obra -perto e 140 composições- segundo os mesmos parâmetros» (1992: 381-382).

<sup>9</sup> Las cantigas de amor del rey, según su edición, en MedDB (1 y 2), la base de datos *on-line* de la lírica gallego-portuguesa del CIRP, <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>.

<sup>10</sup> Utilizó la lección de T la *collatio* de la cantiga *Non sei como me salv'a mia señor* (B 529, V 112, T 6).

<sup>11</sup> Otras ediciones de carácter divulgativo pertenecen a Júdeice (1998) y Montero-Santalha (2004). Esta última propuesta presenta un abultado *corpus* de cantigas de la tradición lírica gallego-portuguesa en el *Portal Galego da Língua* (<http://www.agal-gz.org>, sección cantigas *on-line*). El trabajo incluye un extenso estudio preliminar que trabaja cuestiones relacionadas con la historia de la lengua y rimas. Los criterios de edición de Montero-Santalha intentan innovar en el modo de presentación de las cantigas gallego-portuguesas a través de un uso -intensivo y excesivo- de signos diacríticos y de puntuación (guión bajo, acento grave, letra itálica). No acompaña a las cantigas aparato de variantes alguno.

<sup>12</sup> «Henry R. Lang, na sua a pesar de tudo benemérita e insubstituída edição do cancionero de D. Denis, adoptou por vezes soluções tão absurdas que parecem incríveis» (Tavani 1986: 30). En el caso de la cantiga a la que aquí nos dedicamos, ver, v. 11 y 15: *sabedes* por *sabe Deus*, y v. 13 *quem* por *que*. Errores consecuentemente reproducidos en la *LPGP* (1996)/ <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>.

acompañada de un aparato de variantes positivo y unas breves notas. Ha de destacarse el riquísimo estudio preliminar que constituye el Tomo I de las *Cantigas d'amigo*.

Una edición facsimilar y semi-diplomática de B fue realizada por Machado y Paxeco Machado (1947-1965). Aunque con serios problemas en cuanto a los criterios de transcripción sobre los que trabaja, ha sido el único intento de edición crítica de B. La edición es, por algunos momentos paleográfica, por otros paleográfico-interpretativa: puntúa e incluye tildes y diacríticos, y hasta enmienda la ortografía del apógrafo («sempre que o texto o exige», 1947-1965: 9) por medio de notas a pie de página. Cada cantiga va acompañada de un aparato crítico que incluye variantes de A y registra diferentes transcripciones de la composición. Las notas eruditas e interpretativas recogen gran parte del material que hasta el momento circulaba en revistas especializadas.

### 3. PROPUESTA DE EDICIÓN DE *SENHOR FREMOSA NON POSS'EU OSMAR*

Como parte de lo que será nuestra edición crítica del *Cancionero de Don Denis*, y en pos de acercarnos al *texto* del rey, proponemos incluir en nuestro trabajo ecdótico sobre la cantiga *Senhor fremosa non poss'eu osmar* (T 5, B 528, V 111, K 111) las variantes de K y T. La importancia de este último es enorme, ya que es el testimonio sobre la cantiga más próximo al momento de composición de las cantigas, constituyéndose en un elemento indispensable para una posible reconstrucción del modo de trabajo del *scriptorim* dionisino (Sharrer 1992). En cuanto a K, su condición de *descriptor* «não possui valor para a reconstrução do arquétipo, devendo, por isso, ser eliminado, a nível estemático», pero también es cierto que «apresenta variantes que poderão ter interesse para o editor crítico»; así, sus lecturas «podem facilitar a restituição de passos que ao editor de hoje se apresentam duvidosa» (Gonçalves 1995: 39). Consecuentemente, esta aproximación no pretende descubrir lo imposible en las versiones de la cantiga dionisina, sino encontrar en estos testimonios las variantes que nos permitan arrojar luz sobre nuestras decisiones, realizar una correcta *interpretatio*, y evitar recurrir a la *enmendatio* y al «tan temido *iudicium*, el íncubo de la subjetividad y del arbitrio» (Orduna 2000: 53). Entonces, sin olvidar la alta carga de 'indecibilidad' que contienen las cantigas gallego-portuguesas, y que una edición crítica es siempre una hipótesis de trabajo (Contini 1974), intentaremos dar cuenta de la relevancia de esta colación de variantes en el último apartado de este trabajo.

El objetivo fundamental en una edición que no se resigna a ser meramente paleográfica es el de reflejar adecuadamente la lengua medieval, teniendo en cuenta la regularización de la ortografía por medio de una representación ortográfica sistemática que elimina variantes exclusivamente gráficas inservibles a la hora de inferir realizaciones fonéticas ocultas. La transcripción tenderá entonces a la modernización, sin olvidar las exigencias de rigor filológico; quien pretenda acercarse a la naturaleza gráfica de los textos deberá prestar debida atención a los aparatos de variantes propuestos. Como bien destacaron Gonçalves y Ramos (1983: 124): «Por modernização não se entende profunda transformação do texto; não é uma versão em português moderno: trata-se apenas de escolher a grafia mais moderna, desde que ela já tenha aparecido em algum dos manuscritos, mesmo que a sua utilização não seja sistemática».

El aparato crítico recoge entonces las variantes significativas y los errores de copia en su primera franja y las variantes gráficas de los testimonios en la segunda<sup>13</sup>. Desarrollaremos allí las abreviaturas, utilizando la cursiva como marca específica.

---

<sup>13</sup> Ha de destacarse que la transcripción de T no refleja su *dispositio textus*, ya que las dos últimas estrofas se encuentran allí escritas en forma de texto en prosa.

Cuando el código presente la forma plena correspondiente, ésta será la solución adoptada. Desenvolvemos <sup>9</sup> : -os/ -us, en función del contexto fónico. Ej.:  $u^9 = v<os>$ , vos;  $de^9 = de<os>$ , deus.

Las adiciones al texto se indicarán en cursiva y la supresión de palabras sólo se indicará en el aparato crítico. A continuación de la cantiga, damos el lugar en los manuscritos y en las anteriores ediciones. Para la representación y datos del esquema métrico-rimático, recurrimos a las convenciones de Tavani (1967). Incluimos las lecturas -a nuestro parecer relevantes- de las ediciones precedentes en las notas críticas. Partimos siempre de la lección del manuscrito más antiguo, T, y cotejamos con BVK.

### 3.1. Criterios de edición

Los criterios de edición adoptados para trabajar la *dispositio textus* pretenden ser lo más cercanos a la realidad lingüística de los textos (teniendo presente que se trata de copias tardías elaboradas fuera del ámbito ibérico), y sin olvidar las premisas de coherencia y claridad que deben caracterizar a una edición crítica. Basándonos en las normas ya propuestas por el *Centro de Estudios Filológicos* (1964-1973), Lorenzo (1988b), Prieto Borja (1998), este último para la tradición castellana, aunque con algunas modificaciones que consideramos pertinentes, estos son, a grandes rasgos, algunos de los puntos que desarrollamos en la práctica de edición de esta cantiga<sup>14</sup>:

1) *Unión y separación de palabras*: Separamos las palabras de acuerdo con la ortografía actual, tarea ya realizada por la mayor parte de las ediciones. Unimos las palabras que aparezcan separadas, a no ser que representen un valor semántico diferente del actual. En lo que respecta a las elisiones, éstas se marcan con apóstrofo. Ej.: *ouvess'a querer*.

2) *Representación de la nasalidad*: Cuando el signo colocado sobre una vocal represente una consonante nasal implosiva -en final de sílaba o palabra-, lo representamos mediante vocal más  $n$ <sup>15</sup>. Ej.:  $mu\check{d}o = mundo$ ;  $be\check{o} = ben$ . Ante las oclusivas bilabiales p y b empleamos m, aún considerando la problemática alrededor del empleo de la nasal ante éstas<sup>16</sup>. De esta forma, resolvemos:  $se\check{o}pre = sempre$ ,  $senpre = sempre$ . Cuando el tilde de nasalidad representa una vocal nasal, resultado de la caída de una -n- intervocálica, la conservamos sobre la vocal que sufrió inicialmente la nasalización:  $s\check{o}o$ ,  $p\check{o}er$ . En los demás casos, optamos por emplear  $n$ , tanto en posición implosiva como en posición final absoluta, aún cuando los manuscritos registren indistintamente en esa posición las grafías -m y -n<sup>17</sup>. Ej.:  $bem$ ,  $ben = ben$ .

3) *Grafemas i, y, j*: Teniendo en cuenta que los grafemas *i, y, j*, suelen funcionar en los códigos con carácter equivalente -es decir, como elecciones puramente gráficas de los copistas, sin base fonética- representando a la vocal palatal, tanto en posición de núcleo como de margen silábico, emplearemos siempre *i*. La grafía *j* se reservará para graficar la fricativa prepalatal sonora. Ej.:  $seruj = servi$ ;  $foy = foi$ .

4) *Grafías u y v*: Utilizaremos la grafía *u* con valor vocálico y *v* con valor consonántico. Ej.:  $deuedes = devedes$ .

---

<sup>14</sup> Sólo desarrollo los puntos que entran en relación con algunos de los problemas que presenta esta cantiga. La mayor parte de los ejemplos que damos pertenecen a ella.

<sup>15</sup> Un repaso sobre la cuestión en

<sup>16</sup> Diversas opiniones en Bertolucci (1992: 36-37), Stegagno Picchio (1968: 99-100), y Prieto Borja (1998: 128-129).

<sup>17</sup> Téngase en cuenta que, de los tres códigos -E, T, F- que contienen las CSM, el uso de -m en posición final es sólo frecuente en E, siendo ajeno al sistema ortográfico de los otros dos.

5) *Nasal y lateral palatales*: Para la nasal palatal emplearemos la grafía *lh*, la solución mayoritaria en B y V; para la nasal lateral, que puede aparecer como *n* o *nh*, utilizaremos el dígrafo *nh*, también característico de los apógrafos italianos y que fue instaurado en Portugal durante el reinado de Afonso III<sup>18</sup>. Ej.: *senhor*.

6) *Representación de las africadas predorsales sorda y sonora*: Para la africada (a partir del siglo XIII, fricativa) predorsal sorda emplearemos *c* ante *e*, *o* *i*, y *ç* ante el resto de las vocales. Ej.: *forçar*=*forçar*. Para la africada predorsal sonora, *z*. Ej.: *fazer*.

7) *Consonantes dobles*: Eliminaremos todas las consonantes dobles, a excepción de *-rr-* y *-ss-* en posición intervocálica, único contexto en el que no tiene sentido la oposición fonológica con la vibrante simple, en el primer caso, y con la fricativa apical sonora, en el segundo. Ej.: *ffiquey*=*fiquei*.

8) *Eliminación de h antietimológica*: En la norma actual, el uso de *h* inicial es de naturaleza etimológica. Los manuscritos usan algunas veces *h* inicial etimológica, pero también se registra un uso no etimológico, como por ejemplo en el artículo indefinido *hũa*, en variación con *ũa*. Se eliminará siempre en estos casos. Ej.: *hé*=*é*.

9) *Acentuación, puntuación, mayúsculas*: Sólo acentuaremos para diferenciar homógrafos que puedan provocar ambigüedad. Ej.: *vós* (tónico)/*vos* (átono); *e* (conjunción)/*é* (verbo); *mais* (conjunción)/*máis* (adverbio). Emplearemos mayúsculas tras punto, al comienzo de estrofa, y para los nombres propios. La puntuación -cuando necesaria- será discreta, reducida a comas a lo largo de la estrofa y puntos al final de ésta.

10) *Métrica*: Resulta difícil mantener una posición neutral frente a la lección de los manuscritos, ya que aún poseemos escasos conocimientos acerca de la relación entre música y verso<sup>19</sup> en la tradición trovadoresca, así como en los cambios que pudieron operarse entre los apógrafos y su arquetipo. Orientados por los presupuestos de la crítica textual y los estudios de musicología medieval (Ferreira 1986, 2005) nuestras decisiones intentarán buscar, en la medida de lo posible, un punto medio entre el recurso a la enmienda -entendida como supresión o añadido de palabras, con el fin de recuperar la isometría, o como corrección de rimas consideradas imperfectas-, y la conservación íntegra del texto. Cualquier tipo de modificación relacionada con la hipermetría e hipometría será señalada en el texto crítico mediante corchetes y explicada nota.

11) *Rima*: Ferreira da Cunha (1949) demostró ya en su día que no hay razón para realizar enmiendas en los casos de rima de vocales nasales con orales, ya que esta alternancia marca una semi-homofonía vocálica, donde se identifican apenas los elementos básicos de los fonemas en cuestión.

---

<sup>18</sup> Decisión que se relaciona asimismo con la «(...) tomada, ao que parece, do provençal pelos escrevães franceses que, entre 1270 e 1280, reformaram a chancelaria de D. Afonso e D. Denis e pasaram a escrever *mh*, *vh*, *bh*, em vez dos anteriores *mi*, *ui*, *bi*: cf. D. Carolina Michäelis, C.A., I, pág. XV, n.4» (Nunes 1928: 368).

### 3.2. *Senhor fremosa non poss'eu osmar*

Ms. T 5, fl. 1v. a y b; V 111, fl. 22 v. b y 23 r. a; B 528, fl. 12 v. a y b; K111, fls. 25 v. b y 26 r. a  
MOURA pp. 47-48; LANG XXXII; NUNES *Amor* 58; MACHADO 473

TAVANI, *Repertorio* 156: 1<sup>20</sup>  
a b b a c a c  
10 10 10 10 10 10

a: -ar; b: -i; c: -er

*palavra rima*: v. 3 I, v. 2 II *mi*<sup>21</sup>

Cantiga de *mestria*, coblas *unissonans*

- 1 Senhor fremosa non poss'eu osmar  
2 que est aquel' en que vos mereci  
3 tan muito mal, quan muito vós a mi  
4 fazedes, e venho-vos preguntar  
5 o por que é, ca non poss'entender,  
6 se Deus me leixe de vos ben achar,  
7 en que vo-l' eu podesse merecer.
- 8 Se é, senhor, porque vos sei amar  
9 mui máis que os meus olhos nen ca min,  
10 e assi foi sempre des que vos vi,  
11 pero sabe Deus que ei gran pesar  
12 de vós amar, mais non poss'al fazer,  
13 e por én vós, a que Deus non fez par,  
14 non me devedes i culpa pøer.
- 15 Ca sabe Deus que se m'end'eu quitar  
16 podera, des quant'á que vos servi,  
17 mui de grado o fezera logu'i,  
18 mais nunca pudi o coraçõ forçar,  
19 que vos gran ben non ouvess'a querer,  
20 e por én non dev'eu a lazerar,  
21 senhor, nen devo por end'a morrer.

#### Aparato textual

4. fazedes e venho vos preguntar] [xxx] guntar T | Fazedeus en uennhouos preguntar B | fazedes eunhouos per guntar V K  
6. leixe] lexe K  
7. en que] En quen B | eu que VK  
8. Se é senhor amar] Se he senon amar<sup>22</sup> T | Se hesenon amar B | Se he senoor amarV | Se he senhor amar K  
9. ca min] cami K  
11. sabe deus que ei] (ped) sabedes que ey K  
12. de uos T] deuor V | de vor K  
13. e por én ] e poor en T | E ponen B | epero en V | epero en K

<sup>20</sup> Esquema frecuente, utilizado en más de 50 composiciones.

<sup>21</sup> Según nuestra lectura, *mi/min*

<sup>22</sup> Arriba, en letra más pequeña, *amar*, escrito como añadido al verso.

14. me devedes pōer] me deuedeus pōer T| me deue deus porcer B | medeueudeus porcer V| me deuedes porcer K
16. podera des quant'a serui] poder des quanta seruijT| Poda des quanta serni B
17. de grado o fezera ] deg[xxx]o ofezera T| degrado o feza B| degrado ofezera V| degrado o fezan K
19. ouves's'a] ouu assa T |ouuassa B| ouua ssan V| ouuia ssa K
20. dev'eu alazerar] deuero alazar K
21. senhor] senoor TBKV

### Aparato gráfico

1. Senhor BVK| [xxx] or T
2. aquelen queuos T| aquelen queuos B| aquelen queuos V| aquelem que uos K|
3. [xxx] T| Tam quan uos B| tam quan uos V| tan quan vos K
4. [xxx] guntar T| preguntar B| per guntar V| perguntar K
5. o por que e. ca non [xxx] ssentender T| O por que e ca non possentender B| o por que e ca non possentender V| o por que e ca non possentender V
6. se deos de uos ben T| Se deos de uos ben B| se deus de uos ben V| sedeus devos ben K
7. uoleu TBV| voleu K
8. Se he senon <amar> T| Se hesenon amar B | Se he senoor amarV| Se he senhor amar K
9. muj meos ca mjn T| Mui meos ca min B| muy meus ca min V| muy meos cami K
10. eassy foy senpre des que uj T| E assy foy senpre des que ui B| eassy foy sempre des que ui V| e assy soy desque ui K
12. deuos mais T| De uos mays B| deuor mays V| de vor mais K
13. a non fez T| a non fez B| a non fez V| á nonfez K
14. non me deuedeus T| Non me deue deus B| non medeueudeus V| non me deuedes K
16. uos seruj T| uos serni B| uos serui V| uos serui K
17. muy TBK| mui V
18. querer TBK| querer V
19. ouu assa T |ouuassa B| ouua ssan V|ouuia ssa K
20. eporen TVK| E poren B
21. senoor nen TVK| senoor nen B

### 3.3. Notas críticas <sup>23</sup>

2. *est*: funciona en muchas composiciones gallego-portuguesas como tercera persona del singular del verbo *ser*. Al lado de *é*, las formas *est* y *esté* son alternativas métricas y fónicas en los Cancioneros. Aquí, y en muchísimos otros versos de los cancioneros, *est* hace que no choquen dos vocales. Algunos ejemplos en el *CDD*: *grav'est a min* (B 511, V 94), *Grave vós est assi* (B 498, V 81), *d'aquesta terra u est a melhor* (B 497, V 80), uso que no difiere del que se encuentra en el *corpus occitano*: *Quant hom est bien d'amor espris* (Gaucelm Faudit), *ans qu'est mesclamen* (Guilhem Fabre) (Ricketts 2002). *Est* puede rastrearse funcionando como 3era pers. del verbo *seer* en veinte cantigas de otros trovadores gallego-portugueses, por ejemplo, "a sa beldad' est a maior" (Afonso Eanes do Coton B 971, V 558), "que vus prazia; e pois est assi" (Afonso Mendez de Besteiros B 376).

En la edición de esta cantiga, Nunes (1932: 118-119) decide añadirle apóstrofo (*est'*). Así lo explica: «2. *que est'aquel en que é* expressão redundante equivalente a *porque* (...)». Lo que sucede, es que la utilización del apóstrofo nos indicaría que allí habría una vocal elidida, y así *est'* pasaría a funcionar como un pronombre (*esto*), quitándole, a nuestro parecer, sentido a las palabras del trovador: «(...) no puedo entender qué *es* aquello que me hizo merecer tanto mal de vos (...)». Moura y Lang coinciden con nuestra decisión.

---

<sup>23</sup> Por una cuestión de espacio, nos ceñiremos a problemas de carácter ecdótico, haciendo hincapié sobre las aportaciones de las lecciones de T y K.

4. *preguntar*: Una rotura apagó la lección de T. K sigue a V (*perguntar*), diferenciándose de B (*preguntar*). Es la decisión que la mayoría de los editores adoptaron, a excepción de Lang, que edita *perguntar*. Para sustentarla, acudimos al *Dicionário etimológico* de J. P. Machado (1967): « (...) obriga-nos a preferir a hipótese que este vocábulo do lat. vulgar \**praecunctāre*, \**precunctāre* ou \**precontare* (...) tudo aconselha a tomar-se *preguntar* como forma genuína (...) dela teria saído *perguntar*, pela tão conhecida e citada permuta *pre-* < > *per-* que deve remontar ao lat. vulgar».

8. *senhor*: Ante las dudas de interpretación que presentan las abreviaturas de los copistas de de TBV, K nos ofrece una correcta interpretación, reponiendo allí el dígrafo *-nh-*. Ésta es entonces la lección elegida para fijar el texto de Don Denis, pero ya no basándonos en nuestro *iudicium*, sino en un testimonio. Ha de destacarse el hecho de que en esta mismo verso nos encontramos – y en todos los testimonios- con un uso de *h* antietimológica en la palabra *he*. Nunes decide conservarla.

9. *min*: Es la lección que comparten TBV. K suprime aquí el tilde de nasalidad final, lo que puede llevarnos pensar que, por ser el testimonio más alejado de la época de producción trovadoresca, veía con resquemor este tipo de rima “imperfecta”. Los testimonios de TBV avalan la teoría de Ferreira da Cunha (1949) sobre rimas de vocales nasales y orales, que nosotros también seguimos. Todos los editores enmendaron aquí, evitando la nasalidad de la vocal.

11. *sabe Deus*: Desconociendo la variante de K, *sabedes*, Lang recurre así enmienda, poniendo en relación la terminación de este verbo con el del v. 14, *devedes*, y debiendo repetir la operación luego en el v. 15, *sabedes* por *sabe Deus*. A nuestro criterio, aunque la enmienda no es descabellada, ya que el trovador pregunta su dama qué es lo que le ha hecho para recibir tan malos tratos de su parte, preferimos concordar con la lección mayoritaria de los manuscritos, que traen abreviaturas en todos los casos.

14. *devedes*: En este caso es K quien reinterpreta la abreviatura de V e ilumina los errores presentes en todos los testimonios, que parecen equivocarse a partir de la similitud entre la terminación de esta palabra y la lectura de *Deus* en el verso anterior.

*põer*: Es la lección que trae T, de aquí nuestra decisión. Las formas *poer/ põer* coexistieron a lo largo de la Edad Media (Machado 1967: 1853; Santa Rosa de Viterbo 1962: 483).

16. *podera*: T trae la lección *poder*, que no sólo deja el verso hipométrico, sino que resulta sospechosa a nivel textual, ya que entre esta palabra y la siguiente encontramos un espacio en blanco considerable. La abreviatura de B es dudosa. Es V (y K) el que aquí aporta la lección correcta.

18. *forçar*: Frente al error común de BVK (*forcar*), T es quien nos proporciona la lección correcta de este verbo. De hecho, pareciera que V lee mal el lugar de la cedilla y la baja una línea, adosándola a *ssa*, que es la palabra que está abajo de *forçar*. Lo interesante del caso es que ninguno de los editores críticos ha señalado este error, hasta los Machado, en su edición semi-paleográfica de B.

19. *ouvess'a querer*: Las lecciones de TBV, aun con diferencias textuales, muestran la apertura en la pronunciación de la vocal *e* (convertida en *a*: *ouu assa* T| *ouuassa* B| *ouua ssan* V) entre la semi-consonante y la sibilante. No resulta difícil la enmienda, ya

que nos encontramos ante un caso de *aver+ a +infinitivo*, en el sentido de 'deber'. K castellaniza la lección de V (*ouuia ssa*).

20/21. *devedes i culpa pōer/ devo por én a lazerar/ a morrer*: Aunque es casi indecible, tal como en el caso anterior, podría pensarse para los verbos *lazerar* y *morrer*, en relación con *dever* en la construcción *dever+a+infinitivo*, donde la preposición *a* se une a verbos que representan o sustituyen verbos latinos que piden dativo o *ad*. Esta construcción está documentada en la lírica gallego-portuguesa, donde es más frecuente *dever+infinitivo* (Dias 1970: 109). De todos modos, el *Dicionário etimológico* de J. P. Machado acrecienta los ejemplos de uso de la partícula expletiva *-a* en verbos de la lengua medieval (de los cuales muchos aún hoy se utilizan): *assentar*, *aprazer*, *aperceber*. Así, el expletivo «acrescenta em algumas palavras sem alterar ou modificar o seu sentido» (Barreto, *Novos Estudos*, cap. 23, p. 436, en Machado 1967: 22). Para la relación de *pōer* y *dever*, nos decantamos por la forma *dever+infinitivo*, ya que el término *culpa* no es muy común en la lírica gallego-portuguesa. No creemos que su forma apocopada fuese muy utilizada. De hecho, el CDD, los términos *culpa/culpada* son utilizados en una sola cantiga de amigo (B 573, V 177): «se el tarda sol non é culpa d' i/ senon eu quer' én ficar por culpada».

Si tenemos en cuenta el carácter oral de estas composiciones, es interesante destacar el juego de sonidos que propone aquí Don Denis, y que, más allá de las evidentes repeticiones y paralelismos que se dan a lo largo de la cantiga, se recorta sobre las frases: *ouvess'a querer* (v. 19)/ *non dev'eu a lazerar* (v. 20)/ *nen devo por end'a morrer* (v. 21). En todas ellas, la letra *a* tendría similares valores fonéticos (podría decirse algo similar de *culpa pōer*, v. 14, que en la oralidad también podría escandirse como *culp'apōer*), lo que da un cierto paralelismo y singular cadencia al cierre de la cantiga, intensificado por el juego en la repetición y variación de *non/nen*, *devo/dev'* (v. 20- 21), y en la recolección, repetición y variación de *por én* (v. 13 y 20), *end'* (v. 15)/ *por end'* (v. 21).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASKINS, Arthur L-F., 1993, «Cancioneiro da Bancroft Library». G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 118-9.

BERTOLUCCI, Valeria, 1992 [1963], *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.

COSTA PIMPÃO, Álvaro J., 1942, *Cancioneiro d'el-Rei Don Dinis*. Antología, prefacio, seleção, notas e glosario. Lisboa: Liv. Clásica.

FERRARI, Anna, 1979, «Formazione e struttura del *Canzonere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisboa* (Cod. 10991: Colocci Brancutti)». *Arquivos do Centro Cultural Português XIV*, pp. 29-142.

\_\_\_\_\_, 1991, «Le chansonnier et son double». M. Thyssens (ed.), *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des Chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*. Liexa, pp. 303-327.

- \_\_\_\_\_, 1993, «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)». G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-124.
- FERREIRA, Manuel Pedro, 1986, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_, 2005, *Cantus coronatus: 7 cantigas d'el Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberg.
- GASSNER, Armin, 1907, «Die Sprache des Königs Denis von Portugal», *Romanische Forschungen* 20, pp. 560-599.
- \_\_\_\_\_, 1908, «Die Sprache des Königs Denis von Portugal», *Romanische Forschungen* 22, pp. 399-425.
- GONÇALVES, Elsa, 1976, «La Tavola Colocciana `Autori Potoghesi'». *Arquivos do Centro Cultural Português X*, pp. 387-448.
- \_\_\_\_\_, 1991, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos.
- \_\_\_\_\_, 1993, «Tradição manuscrita da poesia lírica». G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Diccionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 627-632.
- GONÇALVES, Elsa y Ma. Ana Ramos, 1983, *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*. Lisboa: Ed. Comunicação.
- LANG, Henry R., 1894, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.
- LEITE DE VASCONCELOS, José, 1894, *Novas notas ao cancioneiro de El-Rei D. Diniz*, Barcellos: Typ. da Aurora do Cávado.
- LOPES DE CASTRO, Helena, Isabel Vilares Cepeda, Virgílio Madureira, Ivo José de Castro, 1964-1973, «Normas de transcrição para textos medievales portugueses». *Boletim de filologia* 3 y 4, pp. 417-425.
- LOPES DE MOURA, Caetano, 1874, *Cancioneiro d'El Rei D. Diniz*. Paris: Aillaud.
- LORENZO, Ramón, 1988, «Normas para a edición de textos medievais galegos». Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Trèves, 1986)*. Tübingen: Max Niemeyer, vol. VI, pp. 76-85.
- MACHADO, J. P., 1967, *Dicionário etimológico de la língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Confluencia.

- MACHADO, Elza Paxeco y José Pedro Machado, 1947-1964, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)*. Fac-símile e transcrição. Leitura, comentários e glossário. 8 vols., Lisboa: Revista de Portugal.
- MICHÄELIS DE VASCONCELOS, Carolina, 1895, «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal», *Zeitschrift für romanische Philologie* XIX, pp. 513-541.
- \_\_\_\_\_, 1990 [1904], *Cancioneiro da Ajuda*. vol II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NUNES, José Joaquim, 1930, «Cancioneiro de Don Denis». *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. *Revista da Universidade de Coimbra* XI, pp. 200-205.
- \_\_\_\_\_, 1932, *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica, acompanhada de introdução, comentário e glossário. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- RAMOS, Ma. Ana, 1994, «O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito. Descrição e problemas». *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação. Estudos e Índices*. Lisboa: Távola Redonda, pp. 27-47.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- RICKETTS, Peter, 2002, *Concordance de l'occitan médiéval (COM)* [CD-ROM].
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, 1998, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*. Madrid: Arco Libros.
- SANTA ROSA DE VITERBO, Fr. Joaquim de, [1962 (1865)], *Elucidário das palavras, termos e frases*, Lisboa: Livraria Civilização.
- SHARRER, Harvey L., 1993, «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas-uma descoberta». *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa: Cosmos, pp. 13-29.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, 1968, *Martin Moya. Le poesie*. Roma: Edizioni Dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe, 1967, *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- \_\_\_\_\_, 1986, «Filologia e crítica textual na edição das cantigas medievais». Asensio, Eugenio (ed.), *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 29-39.

Autor: Ma. Gimena del Rio Riande

Título: El *Cancionero de Berkeley* y el *Fragmento Sharrer* en el proceso de *collatio* de variantes. La fijación del texto del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal*

Dirección postal: Labrador 10, 3 ero D (28005)

Dirección institucional: Duque de Medinaceli, 6 (28014)

Tel: 914736177/ 676314216

Correo electrónico: [mbrio@ile.csic.es](mailto:mbrio@ile.csic.es)/ [guineveregime@hotmail.com](mailto:guineveregime@hotmail.com)