

DOS MANUSCRITOS Á EDICIÓN: DIFICULTADES INTERPRETATIVAS EN AUSENCIA DE ERROS E VARIANTES*

Xosé Bieito ARIAS FREIXEDO
Universidade de Vigo

A edición crítica das cantigas trobadorescas profanas a partir das fontes manuscritas é un proceso minucioso e demorado que nos depara con múltiples *loci critici*. Imponse sempre unha análise en profundidade de cada un deses pasos conflitivos á procura de todos os argumentos posíbeis que permitan formular unha tentativa de resolución satisfactoria.

Son numerosos os casos en que as fontes presentan erros ou lacunas que dificultan, ou mesmo imposibilitan, a achega dunha proposta editorial sólida. Noutras ocasións o labor editorial céntrase na análise das variantes manuscritas para dilucidar a orixe das mesmas e cal delas ten máis hipóteses de ser escollida como a máis plausíbel. Mais tamén acontece, non poucas veces, que cantigas sen maiores problemas de transmisión manuscrita presentan tamén problemas de edición e/ou interpretación.

Tal ocorre coas cantigas seleccionadas para este estudo, que levantan problemas editoriais non doados de resolver a pesar de non presentaren dificultades paleográficas nin variantes manuscritas. Analízanse, pois, algúns exemplos de certa relevancia e téntase expor tanto as problemáticas concretas como os argumentos en que baseamos a que, en cada caso, consideramos a mellor opción editorial. Porén, veremos que non sempre é posíbel chegar a unha base o suficientemente sólida como para decidir cal de entre as varias opcións editoriais debe ser priorizada.

* Este traballo inscribese no proxecto de investigación *Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo «Ministerio de Economía y Competitividad», a través da «Subdirección General de Proyectos de Investigación».

Constataremos tamén que en certas ocasións non se encontra un apoio filolóxico minimamente firme e só se pode propor unha lectura conxectural ou mesmo nin sequera iso¹.

1. *O MEU AMIGO QUE MI DIZIA*, DE PAAI SOAREZ DE TAVEIROOS
(UC 653 = TAV 115,8 [B 638, V 239])

Vexamos o texto crítico completo da cantiga (sen puntuar o v. 5 e tamén o primeiro verso da fiinda, pois é neles onde se localizan dous dos problemas interpretativos aquí tratados)²:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca máis migo vivería,
par Deus, donas, aquí é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais a Deus grado 5
par Deus, donas, aquí é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aquí [é ja!]

Melhor o fezo ca o non disse 10
par Deus, [donas, aquí é ja!]

Constatamos que, nunha primeira lectura, o contido das tres estrofas se repite, con lixeiros matices: a muller namorada conta a outras donas que o seu amigo, que antes de partir lle dixerá repetidamente que nunca máis viviría con ela, xa está de volta.

1.1. A primeira dificultade localízase na segunda estrofa, onde, segundo puntuemos o v. 5, poderemos facer dúas interpretacións con dous sentidos moi diferentes, e de feito así o demostra a tradición editorial do texto.

Unha das opcións para este v. 5 sería interpretar o termo *mais* como adverbio, en paralelo co *máis* do v. 2. Nese caso, a fórmula *a Deus grado*, con

¹ As cantigas serán sempre citadas coa numeración de *Universo Cantigas* [=UC] (véxase Tabela das Cantigas, en <https://universocantigas.gal/tabela-completa>), baseada na esteleceda por Jean-Marie d'Heur.

² Edicións: Nunes (1973 [1928]: 68-69); Vallín (1995: 247); Cohen (2003: 123); Littera (2016: II, 238-239).

carácter máis ou menos exclamativo, debería ser posta en boca do amigo, que a pronunciaría para enfatizar de forma tallante que, por fin, se vería liberado desa relación amorosa. Así o interpretou Cohen na súa edición

Que muito m'el avia jurado
que me non visse mais, «a Deus grado»,
par Deus, do<nas, aquí é já>

Tamén Gema Vallín indicou en nota ao verso³ esta posibilidade de lectura:

El adverbio «mais», frente a la conjunción «pero», acentuaría la perplejidad que a ella le causa el regreso de su amigo [...], pues la negación inicial de él habría sido tajante: «no te veré más, gracias a Dios». Esta expresión «a Deus grado», habría partido de su boca [*do amigo*] antes de irse, como consecuencia de un discurso de renuncia amorosa, a modo de coletilla final que resume la liberación de un problema que causa aflicción.

Cos precisos axustes gráficos, a estrofa II ficaría, logo, como segue:

Que muito m'el avia jurado
que me non visse máis, «a Deus grado (!)»,
par Deus, donas, aquí é ja!

Porén, coidamos que resulta bastante anómala e tamén confusa a brusca combinación do discurso en estilo indirecto en terceira persoa (*el avia jurado / que me non visse máis*) co discurso directo en primeira persoa («*a Deus grado!*»). Na cantiga a sintaxe está forzada cun hipérbato por necesidades da rima, e o sentido percíbese mellor con outra orde sintáctica máis linear: *el avia jurado que, a Deus grado, non me vise máis*.

A versión do texto crítico deste verso na edición de Vallín (*que me non visse mais, a Deus grado!*) non se corresponde, pois, coa paráfrase que a acompaña, e debe ser interpretada doutro xeito. Tal e como está puntuado o verso, e considerando que a editora non distingue na escrita por medio de acento gráfico entre o adverbio *máis* e a conxunción *mais*, e non estando puntuada entre vírgulas, só pode entenderse que a partícula *mais* é adverbio de cantidade e que a exclamación *a Deus grado!* é pronunciada pola propia moza. Mais

³ Resulta estraño que a pesar de facer esa indicación na nota ao verso e de que tamén na paráfrase coloca entre aspas a exclamación posta en boca do amigo (Mucho me había jurado que no me vería más, «¡gracias a Dios!»), no texto crítico non marca entre aspas a expresión exclamativa, como posta en boca do amigo (*que me non visse mais, a Deus grado!*), polo que non fica claro se a exclamación forma parte do discurso de ruptura do amigo ou é proferida por ela.

como se engarza isto co resto da estrofa? Por un lado, o feito de que a moza expresase a súa satisfacción porque o amigo non quixese vela máis non ten moito sentido e, como veremos, sería contradictorio coa afirmación conclusiva da fiinda, que desvela o sentido de toda a composición. Por outro lado, tampouco parece ter moito sentido a repetición consecutiva de dúas exclamacións no tránsito dos vv. 5-6: *que me non visse mais, a Deus grado!, / par Deus, donas, aqui é ja!*

A outra opción posíbel para interpretar o verso, parte de considerar a partícula *mais* como adversativa, de forma que a expresión *a Deus grado* sería proferida pola muller, que expresaría así o alivio polo regreso do amigo e a súa satisfacción porque el se vise forzado a incumplir a súa ameaza. Neste caso, a fórmula *que me non visse*, sen o adverbio, tería tamén un correlato literal na estrofa seguinte (*que me non visse* v. 7).

A edición da estrofa II ficaría, pois, como segue (opción editorial de Littera):

Que muito m'el avia jurado
que me non visse, mais, a Deus grado,
par Deus, donas, aqui é ja!

Non é doado decidirse por unha destas dúas interpretacións, e, para o facer, é preciso considerar o conxunto da cantiga para ter un contexto máis amplo. Porén, a ambigüidade deste texto esténdese tamén á terceira estrofa e á fiinda, como veremos, o que dificulta intuír cal é o sentido cabal da composición.

1.2. Na estrofa III existe tamén unha dificultade no segundo verso do corpo estrófico (v. 8), conforme a interpretación da preposición *por*:

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aqui [é ja!]

Unha primeira posibilidade sería interpretar *por* cun valor causal. Así o fai Cohen («Porque não aconteceu exactamente como ele disse»), e tamén Vallín, que interpreta «porque no era como él lo quería». Se nas dúas primeiras estrofas a moza incidía na insistencia do amigo en dicir e xurar que nunca máis a vería, nesta terceira desvelaríase a que ela considera ser a causa desa decisión (*por non seer todo quant'el disse*, v. 8), que podemos parafrasear como «por non se cumprir todo canto el dixo» ou «porque non pasou, todo tal como el dixo». Estaríamos, pois, ante unha reacción do amigo que decide romper a relación e deixar de vela porque non viu cumpridas as súas expectativas ou esixencias.

A alternativa a esta interpretación sería considerar que a partícula *por* ten un valor final⁴. Nese caso, a muller namorada móstralles ás outras donas, non sen un leve ton de burla, a súa satisfacción por ver que o amigo, incumprindo as ameazas e xuras reiteradas de que nunca máis a vería, está xa de volta: «o que xuraba que non me vería, para que non sexa todo como el dixo, por Deus, donas, xa está aquí!».

A interpretación da partícula *por* como conxunción causal parece cadrar mellor coa interpretación de *máis* como adverbio na segunda estrofa: (*jurou*) *que me non visse máis, «a Deus grado!»* («porque non se cumpriu todo canto el dixo»). Se interpretamos *por* con valor final parece combínanse mellor coa interpretación de *mais* como conxunción: (*jurou*) *que me non visse, mais, a Deus grado* («para que non sexa todo como el dixo, por Deus, donas, xa está aquí!»). Porén, poderían intercambiarse estas correlacións e o texto, cos axustes precisos na puntuación, tería sentido en todos os casos.

1.3. A terceira das dificultades que presenta a edición desta cantiga encóntrase no primeiro verso da fiinda e radica na posibilidade de interpretar a partícula *ca* como conxunción causal ou como conxunción comparativa.

No primeiro caso, o verso punturaríase cunha vírgula medial: *Melhor o fezo, ca o non disse* (isto é, «Fíxoo mellor, pois non o dixo»).

A ausencia dunha vírgula no texto das edicións de Vallín, Cohen e Littera implicaría unha estrutura comparativa *melhor ... ca*. Pódese obxectar que esta estrutura non encaixa sintacticamente no contexto pola presenza da negación, pois a estrutura normal sería *melhor o fezo ca o disse*. Porén, non sería esta a única vez en que a estrutura comparativa *melhor .. ca* se utilizase asociada a unha partícula negativa. Localizamos no corpus un caso en que o uso da partícula negativa *non* é semellante ao do noso contexto: *se queredes con as gentes estar, / Don Fernando, melhor ca non estades, / sinher, forçade vosso coração..* (Pero Garcia Burgales, UC 1396).

É sobre todo con base neste exemplo que pensamos que si se pode xustificar a interpretación deste verso como unha comparación. Alén diso, dado o seu ton sentencioso, esta estrutura culmina a tensión antitética mantida ao longo da composición: a antítese entre o corpo estrófico (dixo que non me vería máis) e o refrán (xa está aquí), mantida ao longo das estrofas, resólvese de forma conclusiva e sentenciosa na fiinda: «fíxoo mellor [xa está aquí] do que dixo [que non viña]».

⁴ Este é o valor que lle concede Gema Vallín na nota ao verso («Al mismo tiempo ‘por’ ha de entenderse con valor final»), aínda que na paráfrase lle atribúe un valor causal, como xa se viu.

Concluímos este primeiro caso coa versión do texto crítico que consideramos máis razoábel⁵:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca máis migo vivería,
par Deus, donas, aquí é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse, mais, a Deus grado, 5
par Deus, donas, aquí é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aquí [é ja!]

Melhor o fezo ca o non disse, 10
par Deus, [donas, aquí é ja!]

2. *DONAS, VEEREDES A PROL QUE LHI TEN*, DE PAAI SOAREZ DE TAVEIROOS
UC 654 = TAV 115,5 [B 639, V 240])

Nesta cantiga que, coma a anterior, non presenta problemas de transmisión textual, encontramos tamén varios pasos que poden ser interpretados e editados de diferentes formas. Para poder contextualizar cada un dos casos ofrécese a seguir o texto crítico da cantiga completa (sen puntuación nos vv. 5-6 e 9, onde se localizan os problemas de edición)⁶:

Donas, veeredes a prol que lhi ten
de lhi saberen ca mi quer gran ben.

Par Deus, donas, ben podedes jurar
do meu amigo que mi fez pesar;
mais Deus e que cuida mi a gaar 5
de lhi saberen que mi quer gran ben.

⁵ Velaí a paráfrase literal interpretativa:

(I) O meu amigo, que me dicía que nunca máis viviría comigo, *por Deus, donas, xa está aquí!*
(II) Canto me xurou el que non me vería!, mais, grazas a Deus, *por Deus, donas, xa está aquí!*
(III) O que xuraba que non me vería máis, para non ser certo todo canto el dixo, *por Deus, donas, xa está aquí!*

(1) Fixoo mellor do que dixo; *por Deus, donas, xa está aquí!*

⁶ Edicións: Braga (1878: 48); Michaëlis (2004 [1896-1905]: 436); Nunes (1973 [1928]: 69-70); Vallín (1995: 253); Cohen (2003: 124); Littera (2016: II, 239).

Sofrer-lh'-ei eu de me chamar «senhor»
 nos cantares que fazia d'amor;
 mais enmentoume todo con sabor
de lhi saberem que mi [quer gran ben]. 10

Foi-m'el en seus cantares enmentar;
 vedes ora se me dev'a queixar,
 ca se non quis meu amigo guardar
de lhi saberem que [mi quer gran ben].

2.1. A primeira dificultade para editar o material fornecido polos manuscritos encontrámola nos vv. 5-6, con diferente solución nas edicións precedentes.

Primeiramente cómpre indicar que a dificultade de interpretación do verso, debida á súa estraña sintaxe, levou os primeiros editores a consideraren errada a versión manuscrita e a optaren por emendala. Así, é inxustificábel a emenda proposta por Braga: *mays deus e quem cuyd'a mi aguardar*. Tamén emenda Carolina Michaëlis, que parece considerar que houbo unha confusión gráfica de <ua> por <mi>: *mais deus ¿e que cuidava a gãar / de lhi saberem que mi quer gran ben?* Nótese tamén que, tras a exclamación inicial, Michaëlis considera o resto do enunciado como interrogativo.

Máis tarde, Nunes non considerou preciso alterar o texto manuscrito (*mais, Deus! é que cuida mi a gãar / de lhi saberem ca mi quer gram ben*), explicando que a construción *é que* ten o valor de «é porque». Debemos interpretar, pois, que, se o amigo a nomea nos seus cantares, é porque pensa que así conseguirá a correspondencia dela (*cuida mi a gãar*), ignorando que na realidade lle causa pesar.

As edicións máis recentes, que tamén se cinxen, sen o alterar, ao texto manuscrito, retomaron a consideración dun enunciado interrogativo, con lixeiras variacións na puntuación e na grafía: *mais, Deus! e que cuida mi a gaar / de lhi saberem que mi quer gram ben?* (Vallín); *mais Deus, e que cuida mi a gãar / de lhi saberem que mi quer gran ben?* (Cohen); *mais Deus! E que cuida mi a gãar / de lhi saberem que mi quer gram bem?* (Littera).

A interpretación destas edicións é tamén moi semellante, como podemos comprobar na propia paráfrase para o castelán que realiza Vallín («pero, ¡Dios!, ¿y qué cree ganar de que sepan lo mucho que me quiere?»), así como na explicación do sentido que dá Cohen («mas Deus, o que será que ele pensa conseguir de mim por os outros saberem que me ama muito?»), así como na explicación que fornecida por Littera («E que pensa ele ganhar com isso? pergunta»).

Do noso punto de vista, a estrutura sintáctica do v. 5 é certamente complexa mais tamén coidamos que si é posíbel realizar unha edición sen emendar o

texto enviado polos manuscritos. Con todo, consideramos que a solución presentada nas edicións máis modernas non é completamente gramatical, e iso reflíctese nas paráfrases ou traducións. De feito as paráfrases bastante libres que ofrecen Vallín e Littera obvian o problema representado polo pronome *mi* asociado ao verbo *gãar*. Pola súa parte, Cohen dá en nota a versión de Nunes e parece rexeitala argumentando que «A personal pronoun can be the direct object of *gãar* (cf. CSM 16.23), but the conjunction *e* often introduces a question», e indica tamén que «This reading has been accepted by Vallín 1995», referíndose á interpretación do <e> dos manuscritos como conxunción introdutoria dun enunciado interrogativo. Mais a interpretación que o editor americano fai do pronome *mi* («o que será que ele pensa conseguir *de mim*») non se sustenta ben no texto orixinal, pois acrecenta unha preposición *de* inexistente naquel.

Cabería aínda outra posibilidade de interpretación, mantendo a consideración do <e> dos manuscritos como conxunción copulativa, se quixésemos explicitar unha preposición (non imprescindíbel) que introducise o pronome tónico *mí* en función de complemento indirecto, a cal podería deglutinarse do verbo *cuida*: *cuid'a mí*. Os versos, pois, ficarían deste xeito:

mais, Deus!, e que cuid'a mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Isto podería parafrasearse como «mais, Deus!, e que pensa conseguir para min / de lle saberen que me ama?» (isto é, «que proveito pensa que me vai traer que todos saiban que me ama?»).

Sendo esta que acabamos de ver a que para nós é a interpretación máis lóxica deste fragmento, o texto permite aínda outra lectura que implicaría a consideración do <e> dos manuscritos como verbo copulativo, xunto coa consideración do carácter interrogativo do enunciado. Lembremos que na versión de Nunes o <e> xa se interpreta como verbo copulativo, introducindo un enunciado de carácter explicativo: *é que* = «é porque».

Mais ese mesmo enunciado pode ser interpretado tamén como unha pregunta retórica, que ten sentido nun contexto en que a moza parece non dar crédito á torpeza da estratexia do amigo para conquistala (Isto é: «é que pensa que me vai conquistar dicíndolle a todo o mundo que me ama?»):

mais, Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Teríamos así outras dúas posibilidades de edición para estes versos, que diverxen no carácter enunciativo ou interrogativo, coa consecuente diverxencia

no sentido. Eis a variante enunciativa («mais Deus!, é que (porque) pensa gañarme (= gañar o meu favor) por lle saberen que me ama»):

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben.

Porén, este enunciado expón un proceder que contravén unha das convencións básicas do amor cortés, a do segredo, e nesta cantiga a moza namorada fai un reproche insistente da indiscreción do amigo, de forma que habería que interpretar estes versos como unha mostra de asombro, incredulidade e ironía ante o proceder do amigo, polo que conviría utilizar un punto de exclamación ao final do verso 6:

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben!

Eis a variante interrogativa, que mostra igualmente o asombro da moza pola torpe estratexia do amigo («mais, Deus!, é que pensa gañarme (= gañar o meu favor) por lle saberen que me ama?»):

mais Deus!, é que cuida mí a gaar
de lhi saberen que mi quer gran ben?

Esta interpretación podería ter aínda unha variante sintáctica consistente na deglutinación da preposición *a* para introducir o pronome tónico *mí*: *cuida'a mí a gaar* (a orde normal sería: *cuida a gaar a mí*). Con todo, o sentido é o mesmo e os usos do pronome en función de CD non requiren necesariamente a preposición.

2.2. A segunda dificultade editorial desta cantiga encontrámola no v. 9. Revisemos as edicións precedentes: *mais enmentou-me, todo con sabor* (Michaëlis); *mais enmentou-me todo con sabor* (Nunes, Vallín); *mais enmentou me todo con sabor* (Cohen); *mais enmentou-me todo com sabor* (Littera).

As catro edicións máis recentes, tal como están puntuadas, resultan cando menos confusas, fronte á de Michaëlis, que coa introdución dunha vírgula marca claramente que o complemento directo do verbo *enmentar* é *me*, e non o *todo* que vén a seguir. Noutras palabras, na edición de Michaëlis combínase claramente a referencia da moza ao feito de ser nomeada (*enmentada*) polo amigo —algo sobre o que insiste reiteradamente ao longo da cantiga— coa que ela pensa que é a razón pola que el o fai: o gusto del en que os demais saiban que a ama.

Con todo, pensamos que é posíbel aínda outra edición en que se manteña a correcta interpretación de Michaëlis cunha estrutura sintáctica máis fluída, sen esa brusca pausa no medio do verso. A nosa proposta consiste en realizar a segmentación da copulativa, pois o sentido leva a deglutinar a conxunción xa que, como dixemos, o CD de *enmentar* é *me* (referido á amiga, que fala, obviamente, en primeira persoa). O verso ficaría, logo, deste xeito:

mais enmentou-m', e todo con sabor
de lhi saberen que mi quer gran ben.

2.3. Esta cantiga de Paai Soarez de Taveiroos presenta aínda unha terceira cuestión certamente conflitiva. Trátase da presenza dun dístico inicial e de certos indicios que permiten formular a hipótese de que talvez non fose esa a súa colocación orixinal. Aínda que de partida unha mudanza de tal alcance implica unha intervención demasiado radical sobre o material transmitido polos manuscritos, consideramos que é preciso, polo menos, analizar o caso.

Lembremos o dístico en cuestión:

Donas, veeredes a prol que lhi ten
de lhi saberen ca mi quer gran ben.

Os argumentos que nos fan pensar en tal posibilidade son varios.

Primeiramente, desde o punto de vista lingüístico, a presenza duplicada do clítico *lhi* sen un referente explícito previo, é un argumento de certo peso que nos pon en alerta ao resultar unha expresión sintáctica un bocado anómala, aínda admitindo que se trata de linguaxe poética.

Debemos indicar seguidamente que nos manuscritos non achamos indicios sólidos de que houbese un erro de copia. O feito de que tanto en B como en V o dístico inicial estea copiado unido á primeira cobra e que, ademais, non se sinale o primeiro verso desta coa habitual maiúscula inicial de estrofa non é relevante, pois isto acontece na maior parte das cantigas que presentan uns versos iniciais de encabezamento⁷. Porén, si pode resultar

⁷ Talvez foi esa ausencia da maiúscula inicial de estrofa o que levou Colocci, nunha lectura superficial, a cualificar a habitual apostila *tornel* como *longo*, aínda que logo riscou o cualificativo, ao decatarse de que realmente o refrán estaba constituído por un só verso. Todo isto parece un indicio de que xa no exemplar utilizado para a copia o dístico estaba unido á primeira estrofa e esta carecía xa da maiúscula inicial. Son nove os textos que presentan versos iniciais de encabezamento que se repiten tamén como refrán: Roi Paez de Ribela (UC 309 e 1456), Afonso X (UC 454 e 474), Afonso Soarez Sarraça (UC 1634), Fernan Soarez de Quinhones (UC 1572, 1574 e 1576), Airas Nunez (UC 867b). A estas habería que sumar outras dúas cantigas (Airas Perez Vuitoron, UC 1497, e Afonso X, UC 489) que presentan uns versos iniciais de encabezamento que

significativo para o noso propósito constatar a escasez de textos con esta característica estrutural de presentaren uns versos de encabezamento, pois das case 1700 cantigas profanas unicamente se rexistra nunha decena, coa particularidade non menos destacábel de que deses nove casos, sete sexan da autoría de tres únicos autores: Alfonso X (2), Fernan Soarez de Quinhones (3), Roi Paez de Ribela (2), os dous últimos vinculados á corte do primeiro.

Hai que ter en conta tamén que nas composicións con estrutura estrófica con mudanza e volta, como as *Cantigas de Santa Maria*, os versos que constitúen o encabezamento repítense na súa integridade como refrán. Por iso mesmo, consideramos moi relevante que nos nove casos certos (véxase nota 7) en que os versos de encabezamento funcionan logo como refrán, estes si son retomados na súa totalidade como estribillo, e non parcialmente, como acontece na cantiga que estamos a analizar, onde só o segundo verso do dístico inicial se repite como refrán despois de cada estrofa.

Por outro lado, tamén parece significativo que das nove cantigas citadas, sete sexan de escarnio e maldizer e as outras dúas sexan cantigas de amor, de forma que esta modalidade estrutural que implica uns versos de encabezamento que se repiten como refrán parece allea ao xénero das cantigas de amigo a que pertence o noso texto.

Alén diso temos a constatación de que na obra de Paaí Soarez de Taveiroos hai unha outra composición que presenta unha estrutura en que un dístico, cuxo segundo verso coincide co verso do refrán, está situado non encabezando

nos manuscritos non foron repetidos como refrán tras cada estrofa, mais que para algún autor como Montero Santalha (2000: 677), polo menos o primeiro deles, si deben ser considerados como tal. Ao contrario dos anteriores, nestes dous casos si se separan cunha liña en branco os versos da cabeza do verso inicial da primeira cobra ao tempo que se marca o inicio desta coa maiúscula característica de comezo de estrofa.

En total, das nove cantigas en que os versos de encabezamento se repiten como refrán, só en dous casos o copista separou nos manuscritos estes versos da primeira cobra e/ou marcou o inicio desta cunha maiúscula inicial de estrofa. E curiosamente ambos os casos (UC 454 e 309) presentan algunha circunstancia anómala. Así acontece na cantiga de Alfonso X, (UC 454), transmitida só por B, da que, significativamente, o dístico inicial aparece copiado como fiinda da cantiga precedente, de tal forma que o propio Colocci o marcou coa liña vertical á esquerda con que habitualmente sinala as fiindas. O outro caso encontrámolo na cantiga de Roi Paez de Ribela (UC 309), que no cancionero da Ajuda non presenta unha maior separación entre o encabezado e o verso inicial da primeira estrofa, como é norma neste cancionero, aínda que como é habitual, o copista si reservou un espazo para que o iluminador pintase a letra maiúscula inicial de estrofa, tarefa que ficou sen completar. Contrariamente, o copista de B non separou os versos do encabezamento nin marcou con maiúscula o inicio da primeira estrofa. Si o indicaría Colocci posteriormente, con redundancia, por medio dunha apostila (*tornel da capo la stanza et da pe*), marcando os dous versos iniciais cunha chave á dereita, e separándoos ademais cunha marca angular á esquerda do verso inicial da estrofa I.

a composición, senón concluíndoa, como fiinda da mesma. Dáse a circunstancia ademais, de que esoutra cantiga (*O meu amigo, que me dizia*, UC 653) é a que precede inmediatamente nos manuscritos á que estamos a analizar. Esta circunstancia pode ser irrelevante, mais considerando a rareza de que unha fiinda de dous ou máis versos partille un verso idéntico, e só un, co refrán⁸, parecería máis ben que Paai Soarez quixese empregar a mesma fórmula estrutural en dúas cantigas cuxa composición non estaría moi afastada no tempo.

No plano da *dispositio* e da cohesión argumentativa da composición, pensamos tamén que o carácter categórico deste dístico asenta mellor no conxunto e consegue un punto máis álxido en posición e función conclusiva: na primeira estrofa a moza comunica ás donas que o seu amigo lle causou pesar, e nas dúas seguintes amplifica ese motivo especificando insistentemente a razón: nos seus cantares non se limitou a chamarlle *senhor* senón que a nomeou polo seu nome, contravindo unha norma básica do amor cortés. E así, na hipotética fiinda, a muller expón non só o seu profundo enfado, senón tamén unha clara intención de vinganza, de que a indiscreción do amigo teña consecuencias para el.

Certamente esta é a interpretación que hai que facer do texto en calquera dos casos, mais coa colocación do dístico como fiinda parécenos que a composición acadaría na parte final o seu punto culminante e a resolución perfecta á argumentación exposta nas tres estrofas. Pola contra, na orde que presentan os manuscritos a estrofa final constitúe un punto anticlimático que non condí coas habilidades retóricas do trovador⁹.

En fin, como se puido ver, son varios os argumentos que se poden aducir para defender unha intervención radical sobre a lección presentada polos manuscritos. Con todo, pensamos que esta proposta debe ser considerada pola crítica antes de ser adoptada ou rexeitada definitivamente.

3. *MEU AMIG'É D'AQUEND'IDO*, DE GONÇAL' EANES DO VINHAL (UC 727 = TAV 60,6 [B 712, V 313])

No texto que envían os cancioneros manuscritos do verso de refrán desta cantiga rexístrase un *locus criticus* destacábel. Na primeira estrofa a palabra

⁸ Encontramos só outros cinco casos, entre eles o rexistrado noutra cantiga deste mesmo autor (UC 506, 653, 772, 910, 1186).

⁹ Neste sentido, sabemos que Paai Soarez é moi hábil para resolver no final dunha composición a tensión acumulada ao longo de varias estrofas. Talvez o mellor exemplo diso sexa a cantiga de amor *Como morreu quen nunca ben* (UC 121), onde a voz do namorado insiste durante tres estrofas e media en que a súa morte é inevitábel, e só nos dous versos finais (vv. 18-19) da estrofa IV e última aclara cal é a causa concreta e extraordinaria que o levará á morte: a *senhor* casou con outro que non a merecía.

rimante do v. 5 é *desguisado* B / *desauissado* V, mentres que para as estrofas II (v. 10) e III (v. 15), ambos os manuscritos presentan a lección *guysado* BV.

Para contextualizarmos a cuestión, mostramos a seguir unha aproximación ao que sería o texto crítico completo, de nos axustarmos á versión dos manuscritos, con variación no refrán¹⁰:

Meu amig' é d'aquend'ido,
amiga, mui meu amigo;
dizen-mi, ben vo-lo digo,
que é ja de min partido:
mais que preito tan desguisado! 5

Pero vistes que chorava
quando se de min partia,
dis[s]eron-mi que morria
por outra e que rogava:
mais que preito tan guisado! 10

O que sei de pran que morre
por min, o que non faz torto,
dizen-m'ora que é morto
'ssi se lh'outra non acorre:
mais que preito tan guisado! 15

Poderíase xustificar unha edición coma esta, que mantivese a diverxencia no rimante e tamén na métrica do refrán? De respondermos negativamente a esta cuestión xorde inmediatamente outra: cal das dúas opcións presentes nos manuscritos (*guisado/desguisado*) será a correcta?

O refrán, por definición, é invariábel —aínda que se rexistren numerosos casos de leves variacións, así como na métrica das estrofas— polo que a opción editorial de manter a versión dos manuscritos (I *desguisado*, II-III *guisado*) se afastaría dos parámetros estróficos convencionais da poesía trobadoresca. O máis lóxico, pois, é considerar que houbo un erro na transmisión e que é preciso homoxeneizar o refrán nas tres cobras, en liña con todas as edicións previas.

No entanto, ambas as variantes permiten realizar unha interpretación con sentido, polo que é preciso encontrar argumentos para dilucidar cal das dúas debe ser priorizada. E existen argumentos a favor das dúas opcións; de feito as edicións precedentes diverxen na escolla: Nunes e Víñez Sánchez regularizan na variante *desguisado*, mentres que Cohen e Littera optan por *guisado*.

¹⁰ Edicións: Nunes (1973 [1928]: 131-132); Cohen (2003: 198); Víñez Sánchez (2004: 181); Littera (2016: I, 415).

Cal puido ser a orixe desta variante? Da análise dos cancioneiros, en xeral, pódese conxectar que son relativamente frecuentes os casos en que nalgún momento tardío da transmisión manuscrita os encargados da copia interviñeron para «emendar» o texto do exemplar, ben porque interpretaron que estaba errado, segundo o seu criterio, ou ben porque o texto resultaba difícil de ler no exemplar¹¹. Esa mesma análise tamén permite detectar variantes que parecen difíciles de atribuír a un erro de copista e que semellan máis ben ser froito da corrupción do texto durante a súa transmisión oral, antes de seren ‘fixadas’ na versión escrita que chegou a nós. Mesmo podería pensarse na intervención dun lector que modificase a lección da primeira estrofa nun manuscrito previo e que esa variante intrusa fose a recollida nun cancionero copiado posteriormente¹². Certamente, nunha lectura superficial da primeira estrofa, as novas comunicadas á moza sobre o esquecemento e abandono do seu amigo (*dizen... / que é ja de min partido*, v. 4) parecen en clara contradición coa exclamación positiva dela no refrán, aprobando con entusiasmo o comportamento do amigo (*mais que preito tan guisado!*, v. 5), feito que pode explicar que un copista trocase na primeira estrofa o hipotético *guisado* por *desguisado*, tentando emendar o texto.

Mais tamén se pode pensar que o orixinal traía a forma *desguisado* nas tres estrofas e que, talvez por estar abreviado o prefixo, a palabra foi copiada erradamente nas estrofas II e III.

Canto ás opcións editoriais, Viñez Sánchez (2004), que sorprendentemente nas notas á súa edición non alude a esta problemática, regulariza o refrán das tres estrofas a partir da versión que os manuscritos ofrecen para a primeira: *¡mais que preito tan desguisado!* No comentario temático e retórico indica que se trata dunha cantiga de amigo na que «la amiga es traicionada por el

¹¹ Un caso evidente disto encontrámolo na cantiga UC 241, de Roi Queimado, en que a versión máis tardía de B rompe o procedemento das cobras ateúdas que presenta a versión de A, e faino de forma que, aínda que parece emendar e dar sentido ao contexto próximo, provoca unha ruptura do fio argumental do texto.

¹² Tal como no Cancioneiro da Ajuda se detecta a man de varios lectores que anotan o seu parecer e que moi puntualmente interveñen no texto, tamén neste caso podería pensarse nun procedemento similar. Un exemplo disto rexístrase na cantiga *Par Deus, aí Dona Leonor* de (UC 309) de Roi Paez de Ribela, onde as redaccións enfrontadas de A e B constitúen un caso rarísimo no corpus de duplicidade conceptual dunha cantiga: *e Deus vos fez por ben de mí, / que ten comigo grand’amor* A vs. *e Deus vos fez por mal de mí, / que á con migo desamor* B. Neste caso o texto de A é produto dunha corrección no códice, probablemente tardía, que moderniza a construción *aver amor* (*teer amor* non se rexistra no corpus) e que contradi a tónica do xénero da cantiga de amor, en que Deus é reiteradamente acusado de crear a *senhor* fermosa para causar coita ao poeta namorado.

amigo con una rival» (p. 183) e fala tamén dunha «dicotomía de sentires» (p. 184) fundamentada no contraste entre a realidade que lle transmiten «los terceros que informan a la amiga de la traición... los murmuradores», isto é, que o amigo que ela cría moi namorado dela, na realidade xa a esqueceu (*é ja de min partido*, v. 5) e morre de amor por outra (vv. 9-10, 13-14), e a «visión subjetivizada de la amiga», que se mostra momentaneamente escéptica sobre o que lle din e parece querer mentirse a si mesma referíndose ao amigo que supostamente a traizoou como *Meu amigo..., muy meu amigo; o que sei... que morre / por min; o que non faz torto*. Na terceira estrofa, para Víniz Sánchez, «la amiga ya no duda, sino que se asombra ante la insinceridad en una clara intensificación de la indignación a través de la descripción (subjetivada siempre) que nos da de su amigo».

Referíndose ao refrán, a editora indica que «contiene el lamento contenido y, en cierta forma, frío, de la protagonista que, por medio de un concepto feudal (*preyto*), describe la relación entre los amantes como un compromiso formal...» (p. 184). É iso o que debería deducirse da paráfrase que realiza; eis a correspondente á terceira estrofa: «El que sé ciertamente que muere por mí, el que no comete injusticia, me dicen ahora que muere así, si otra no le socorre; pero ¡qué asunto tan desaguisado!».

Para nós, non acaba de resultar convincente a argumentación da editora, baseada nun «plano afectivo-irreal» subxectivo, que permitiría xustificar a visión e caracterización positiva do amigo por parte da muller abandonada e simultaneamente coa indignación por se ver traizoada. Pensamos que só apelando á ironía sarcástica se podería facer unha lectura que permitise tal combinación. Mais isto só funcionaría na terceira estrofa, e entraría claramente en contradición coa interpretación das estrofas anteriores, polo que coidamos que esta liña de lectura debe ser desbotada.

A única posibilidade, que consideramos razoábel, para editar o texto con regularización da forma *desguisado* nas tres estrofas, consistiría en entender que a exclamación do refrán se refire ao que a moza escoita dicir sobre o seu amigo, que lle parece un despropósito porque ela está moi segura do amor que el lle ten, tal como o manifesta con insistencia nas tres cobras; por iso cando, antiteticamente, lle din que el a esqueceu e que morre de amor por outra, considera que tal afirmación é un disparate (un *preito desguisado*).

En dirección contraria aparece a edición de Rip Cohen, que regulariza a forma *guisado* na súa edición, argumentando razóns cuantitativas: «The evidence of BV for the refrain, here triple what we would normally find, is two to one against *desguisado*»; e tamén por razóns de ritmo e retóricas: «For rhythm and for ironic force *guisado* should be read (against the textus receptus)». A súa interpretación do verso do refrán, explicitada no aparato, é

esta: «O sentido é: ‘Mais que belo arranjinho’ (para ela, para mim, para ele próprio)».

Desta paráfrase de Cohen, concretamente da alusión á outra muller, parece que debemos deducir que a moza protagonista acepta formar parte dun ‘triángulo amoroso’ e que este sería satisfactorio para os tres elementos. Trátase dunha interpretación que certamente rompe cos paradigmas convencionais da cantiga de amigo; un *unicum* que precisaría de algún apoio que non ten nin na obra do propio autor nin no corpus completo das cantigas de amigo. É certo que aplicando o prisma dunha radical ironía poderíamos interpretar o texto como un reproche ao comportamento do amigo, mais nese caso entraría en clara contradición coa insistente descrición positiva, non irónica, do comportamento del e do seu amor por ela, e tal lectura tornárase insustentábel.

Pola nosa parte pensamos que, de regularizarmos a forma *guisado*, a chave da interpretación si podería ter algo que ver co concepto de «arranjinho» utilizado por Cohen, mais que este só sería posíbel dentro dos parámetros da cantiga de amigo se o papel reservado á outra muller fose simplemente ficticio. Segundo esta interpretación, a actitude do amigo deberá verse como unha estratexia para disimular o amor que lle ten facendo ver que morre por outra. Este é un tópico relativamente habitual nas cantigas de amor e de amigo: *Enfinta faz el, eu o sei, / que morre por outra d'amor / e que non á min por senhor* (Roi Queimado, UC 730.13-15).

Deste xeito, no verso de refrán da nosa cantiga, a moza (que nas tres estrofas manifesta estar moi segura do amor do seu namorado, contrariamente ao que lle contan del) estaría deixando ver a súa complicidade coa estratexia disimuladora do amigo. Unha paráfrase aproximada do refrán sería: «mais que estrataxema tan tan axeitada!»

Finalmente, sendo plenamente conscientes de que nos movemos no ámbito das conxecturas, temos que manifestar que nos custa desbotar completamente a posibilidade dunha lectura desta cantiga cinxida aos manuscritos. Sobre esta posibilidade de manter a diverxencia do refrán entre as estrofas, cabe indicar que a contradición entre os termos *desguisado* I / *guisado* III constituiría unha variación moi efectiva desde o punto de vista retórico. Na primeira estrofa o comentario da moza, moi segura do amor do seu amigo, sobre o que lle din da infidelidade deste (*que preto tan desguisado!*), podería parafrasearse como: «que disparate, iso que me din!», aplicado non á suposta infidelidade do amigo, senón ao que lle veñen contar. Nas outras estrofas o sentido de *que preto tan guisado!* sería: «que estrataxema tan axeitada!».

A cuestión métrica da primeira estrofa en que o verso de refrán ten unha sílaba máis non representaría un problema, visto que no corpus da poesía profana son varios os esquemas métrico-estróficos en que o refrán monóstico

consta de unha, dúas ou máis sílabas que os versos do corpo estrófico¹³. E aínda podería resolverse doutro xeito, considerando a hipótese de que orixinalmente o verso 5 era: *mais que preto desguisado*, e que o cuantificador *tan* da primeira estrofa sexa o resultado dunha nivelación posterior coas outras dúas cobras.

Por outro lado, pode ser significativo que o refrán de un só verso se copiase íntegro nas estrofas II e III, cando o *usus* habitual é copialo só parcialmente. Talvez o copista viu a necesidade de deixar constancia da variación do refrán nestas estrofas en relación coa primeira¹⁴.

FINAL

As dificultades editoriais dos textos trobadorescos non se limitan aos numerosos pasos en que as fontes manuscritas presentan un texto lacunoso ou en que encontramos variantes adiaforas que é preciso estudar e medir con atención. Antes polo contrario, como puidemos comprobar, son tamén innúmeras as pasaxes en que a pesar de o texto non presentar variantes nin lacunas nos manuscritos, o sentido do mesmo non é doado de aprehender, polo que se corre o risco de facer unha interpretación máis superficial da que unha lectura e estudo demorados poderían desvelar. E tamén constatamos, máis unha vez, que a pesar de que eminentes estudosos e estudosas se dedicaron e dedican con afán a esta tarefa colectiva da edición da poesía profana galego-portuguesa, son moitos os casos en que a argumentación filolóxica non permite abandonar o ámbito da hipótese.

BIBLIOGRAFÍA

- A = *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.
 B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
 BRAGA, Teófilo (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.

¹³ Tal como pode comprobarse no *Repertorio Metrico* de Tavani (esquemas: 21: 1; 26: 50; 26: 51; 155: 1; 160:432; 189: 2; 198: 1; 230: 3; 230: 4; 230: 11 etc.).

¹⁴ Con todo, hai outros casos en que os refráns presentan certas características que poderían perderse ou non ficar claras de seren abreviados. Por exemplo cando no refrán se repiten dous ou máis versos idénticos. Mais non son moitos casos e nos exemplos analizados non se copian íntegros sistematicamente. Por exemplo, si se fai en UC 828, mais non en 1123, 1188 ou 1207.

- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Edição crítica / Critical edition. Porto: Campo das Letras.
- Littera = LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais / FCSH/NOVA, en <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [reimpressão da edição de Halle, 2 vols].
- (2004 [1896-1905]): *Glossas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*. VIEIRA, Yara / RODRÍGUEZ, José Luís / MORÁN CABANAS, M. Isabel / SOUTO CABO, José António (eds.). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MONTERO SANTALLA, José-Martín (2000): *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise* (Tese de Doutoramento inédita), Universidade da Coruña.
- NUNES, José Joaquim (1973 [1926-1928]): *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- TAVANI, Giuseppe (1967a): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- UC = FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, en <http://universocantigas.gal> [Consultado: 14/4/2025].
- V = *Cancioneiro da Vaticana*. Ed. facsimilar: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.
- VALLÍN, Gema (1995): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós. Estudio histórico y edición*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (2004): *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición* (Anexo 55 de *Verba*). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.