

DIVERXENCIAS TEXTUAIS ENTRE O *CANCIONEIRO DA AJUDA* E OS APÓGRAFOS ITALIANOS DA BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA E DA VATICANA

Xosé Bieito Arias Freixedo

Facultade de Humanidades. Universidade de Vigo

O traballo na edición das cantigas de Roy Fernandiz de Santiago, dada a súa peculiar colocación¹, xunto coa do tamén clérigo Martin Moya, nos diversos manuscritos que nos transmitiron a súa obra, colocación que fai pensar na posibilidade dunha dobre tradición manuscrita para a mesma, levoume a rastrexar indicios desta posible dobre tradición baseándome nas diverxencias² textuais entre as testemuñas das dúas ramas da tradición: A por un lado e B/V por outro. Confrontadas as leccións de A con B/V, concluíuse que no cancionero do trovador compostelán non existían diverxencias textuais dignas de ter en conta³, pero comprobouse que na única cantiga de Martin Moya que comparten A e B/V si se detectan numerosas diverxencias textuais. A entidade das mesmas, o seu valor, só podía ser calibrado cun mínimo de rigor se se cotexaban coas diverxencias de toda a zona de intersección entre A e os apógrafos quiñentistas.

Co fin de poder realizar este cotexo, fíxose un traballo de recollida de diverxencias textuais de todo tipo, para o que se partiu da edición de Carolina Michaëlis do *Cancioneiro da Ajuda*⁴ e doutras edicións de cancioneros individuais e posteriormente fíxose

¹ Vid. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994, cap. 2, en particular pp. 58-60, 75-78 e 96.

² Utilizo o termo diverxencia porque o seu carácter xeral permite incluír baixo a súa cobertura as diversas categorías de *erros, variantes e innovacións* (cf. por ex. o artigo de Celso Cunha “Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual”, in *Bracara Augusta*, vol. XXXIX, 1985, nº 87-88, pp. 415-427).

³ Non sendo que B/V transmiten ó comezo unha cantiga antes da primeira das transmitidas por A, a pesar de que este non presenta signos de lagoa inicial –deixa espacio para a iluminación con que se dá paso neste manuscrito á obra dun novo poeta– e os restantes textos compartidos seguen a mesma secuencia nas dúas ramas. Pero aquí centráremos só no estudio das posibles variantes textuais.

⁴ C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, 1909. (Utilizámo-la reimpresión de 1990, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa). (CA).

unha comprobación das mesmas nas edicións facsimilares de A e de B (e parcialmente de V)⁵. Como a finalidade desta prospección era simplemente a de ter un punto de referencia, a lista de autores examinados non é exhaustiva, pero aínda así sobrepasa o setenta por cento dos autores que aparecen recollidos na zona de intersección con textos en común; por outro lado tentouse que houbera unha representación proporcionada de autores pertencentes ós diferentes núcleos constitutivos do primeiro nivel de formación dos cancioneiros⁶, por se entre eles tamén se apreciaba algunha diferenza digna de ter en consideración.

Unha vez rematado o traballo de recollida, fíxose unha clasificación das diverxencias, e comprobouse que a maioría dos casos se debían a erros propios do proceso de copia que podían ser encadrados dentro dunha das catro categorías modificativas aristotélicas: a) por adición (*adiectio*), b) por omisión (*detractatio*), c) por alteración da orde (*transmutatio*) e d) por substitución (*inmutatio*).

Pero rexistráronse tamén numerosas diverxencias textuais que *a priori*, sen un exame particular, se mostraban como leccións equipolentes, aínda que algunhas delas despois dese exame volveron á categoría de erro de copia.

Non é este o lugar para facer unha relación das cincuenta páxinas de diverxencias recollidas, polo que me cixirei na miña exposición a algúns casos concretos da obra daqueles autores en que as diverxencias rexistradas destacan pola súa importancia cualitativa e cuantitativa con relación ás de todo o conxunto, e finalmente farei un adianto dalgunhas conclusións a que cheguei.

O primeiro destes trobadores é **Pero Garcia Burgales**⁷. Destaca con respecto a outros autores mesmo pola elevada proporción de cantigas da súa autoría que presentan diverxencias entre as dúas ramas.

De entre elas salientáramos-la rexistrada na cantiga nº 102⁸: No v.21 A le *ca muit'á ia que non pude ueer*, mentres que B le *ca non ous'yr hu a possa ueer*. Unha diverxencia coma esta non parece deberse a ningún dos erros propios do proceso de copia. Pero ademais, este verso 21, último da estrofa 3ª está unido en A ó primeiro verso da estrofa 4ª por medio dun *encabalgamento*, (O contexto é: *...non pude ueer///niun prazer,...*) mentres que como xa fixera notar P. Blasco⁹ a versión transmitida por B non só desfai o artificio do encabalgamento entre as dúas estrofas (a cantiga está formada por *coblas*

⁵ Por suposto, a pesar da calidade das edicións facsimilares, sobre todo a máis recente de A, o óptimo sería poder traballar sobre os manuscritos orixinais.

⁶ Vid. Oliveira, *Op. cit.*, pp.179-190 e Oliveira, *Trobadores e xograres*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1995, pp. 21-26.

⁷ Cf. no apéndice as diverxencias importantes atopadas na súa obra

⁸ Por comodidade utilizáramos-la numeración de Michaëlis en CA, onde se atopan as numeracións correspondentes nos outros cancioneiros.

⁹ P. Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Burgales*, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, Paris, 1984, p. 167.

doblas) senón que é sintacticamente incorrecta e dificulta a posibilidade de darlle un sentido lóxico á cuarta estrofa.

¿Cal foi a causa desta alteración, do cambio do verso completo? ¿Atopou o copista do antecedente de B/V un verso moi deteriorado e procurou restablecelo recorrendo a un dos tópicos máis frecuentes da tradición, sen decatarse das graves alteracións formais e conceptuais que lle infrinxía ó texto? ¿Ou débese máis ben a un proceso de corrupción alleo á tradición escrita?

Outra cantiga deste autor que presenta diverxencias textuais importantes é a nº 110. No seu v. 8 A le: *Confonda Deulo que llo foi dizer*, mentres que en B se troca a expresión con asimilación das consoantes por outra na que xa non hai posibilidade de asimilación: B *Cofonda Deus a quen lho foy dizer*. No v. 10 da cantiga anterior a esta, a nº 109, rexístrase outro caso de substitución dunha forma con asimilación por outra sen ela (A: *que a mellolos fez ensandecer*, fronte a B: *que a melhor lhes fez ensandecer*).

Unha modificación deste tipo obedecerá quizais á vontade do copista ou do promotor da 'compilación xeral' α, de fuxir de formas que tal vez consideraba arcaicas (nótese que son formas que aínda hoxe teñen plena vixencia en galego) e adaptalas á variante lingüística da súa época e/ou da súa zona xeográfica (portuguesa).

Casos similares rexístranse noutras ocasións, por exemplo na cantiga nº 117 de Fernan Garcia Esgaravunha, onde A le: *sodela mellor e Maila mesura*, fronte ás leccións de B: *sodes a mellor e Mais a mesura*, se ben se pode rexistrar na cantiga nº 122 deste mesmo autor o caso contrario onde a lección de B presenta unha forma con asimilación fronte á de A, sen asimilar: A le: *senhor o que ten*; B: *senholo que ten*.

Seguindo na cantiga de Burgales nº 110, no v. 11 atopamos outra lección diverxente; A le: *e de meu mal non lle pesaua én* // B: *E do meu mal non se doya én*. Unha innovación deste tipo non parece, en principio, involuntaria; a non ser que a modificación fose debida a que o copista, coñecedor da tradición, memorízase unha pericopa demasiado longa, de xeito que nalgúns casos coma este, levado pola rutina e polo coñecemento da materia, podía cambiar involuntariamente unha palabra ou expresión por outra sinónima tamén habitual na tradición.

Non son raros os casos de erro por este motivo. Por exemplo, na cantiga nº 81 (¿Tor-neol?), no v. 2 o copista de A comete un erro, levado polo seu coñecemento rutineiro dos tópicos e da expresión formal dos mesmos; aínda que se dá conta de que se deixou levar por el e emenda o erro: *Preguntanme por que ando sandeu/ e non llelo (ousou dizer) quer'eu iamais negar*. Isto confirma que o copista de A coñecía perfectamente a produción trobadoresca, ata o punto de deixarse levar polas expresións tópicas. E confirma que esta é unha das orixes das diverxencias.

Outro caso atopámolo na cantiga nº 193 de A, de **R. Paez de Ribela**, no v. 11 A le: *me de seu ben se ll'a puguer* (se ll'aprouguer), pero é un verso do refrán que non coincide cos outros versos equivalentes, en A; en B si está ben: *me de seu ben, se lh'eu quero melhor*. O erro de A parece debido a que o copista se deixou arrastrar unha vez

máis polo coñecemento da materia e pola rutina das expresións frecuentes. De non trátase dun verso do refrán, o erro pasaría inadvertido, pois respectaría a rima er das tres estrofas, que son monorrimas e unisonantes. Este tipo de desviacións danse significativamente no caso do copista de A, o que nos fai pensar nun copista que como vimos dicindo coñecía a materia ata o punto de, levado pola rutina da copia, substituír involuntariamente fragmentos do texto que copiaba por *lectiones faciliores* constituídas por outras expresións frecuentes no xénero.

Volvendo á cantiga nº 110 de **P. Garcia Burgales**, nos vv. 25-26 atopamos unha diverxencia que nos resulta máis complexa: A le ***E quand'a terra ueg'e o logar/ e uei'as casas u mia senhor é***, fronte á lección de B: ***Pero mhas casas uei'e o logar/ e uei'as terras hu mha senhor é***. No cuarto verso da mesma estrofa ambos manuscritos len igual (tirando as obvias escollas gráficas): v. 28 *pero mi as casas ueg'e o logar*. A primeira explicación para a diverxencia é que a lección de B¹⁰ ten a súa orixe nun salto cometido polo copista, aínda que resulta cando menos raro que tendo que copia-lo primeiro verso dunha estrofa, o copista se despiste e salte ó cuarto verso. Se temos en conta os artificios de repetición utilizados por Garcia Burgales nas dúas estrofas anteriores, poderíamos mesmo concluír que a lección transmitida por B se aproxima máis á orixinal, pois nos versos 1 e 4 das estrofas 2ª (*De me matar fezera mui mellor/.../e fezera de me matar mellor*) e 3ª (*A esta coita nunca eu ui par/.../que non fez Deus a esta coita par*), non só se dá o artificio do dobre en rima, senón que as semellanzas formais e conceptuais entre ambos versos se estenden tamén ó interior dos mesmos, de forma que se o verso cuarto da cuarta estrofa é *pero mi as casas ueg'e o logar*, podería pensarse que o substantivo *casas* aparecía tamén no primeiro verso da estrofa en lugar de *terra*, o que daría prioridade á lección de B. Pero o artificio nesta estrofa está xa asegurado pois nos versos en cuestión non se repite só o rimante, senón unha estrutura máis ampla que o inclúe: *ueg'e o logar*. A lección de A parece a máis correcta por outros motivos: parece máis lóxica neste contexto a progresión do xeral ó particular rexistrada neste cancionero: *terra-logar-casas*, cá progresión en sentido contrario rexistrada en B: *casas-logar-terras*.

¿Cal é a causa da diverxencia? Este é un dos numerosos casos en que nos parece estar ante unha variante allea ó proceso de transmisión manuscrita propiamente dita do texto. Pensamos concretamente en que a corrupción poida deberse á circulación do texto a nivel oral, coma tal en medios xograrescos. Na posibilidade de que algúns textos, unha vez en circulación no círculo xograresco, fosen copiados de novo de memoria; incluso os compiladores da tradición puideron acudir ademais de ás fontes escritas, á memoria propia ou de outros, dos xograres por exemplo, para completa-lo proceso de recollida.

Outra diverxencia rexistrada na obra de P. G. Burgales que non pode deberse a erros no proceso de copia é a do v. 21 da cantiga nº 91, onde A le: ***e quen ora temo non temerei***, fronte á lección de B: ***por én mj praz por aquesto que sei***. A lección de B, total-

¹⁰ Cando falamos da lección de B, referímonos á lección hipotética do seu antecedente (α).

mente diverxente da de A débese probablemente a que cando foi recompilado α o antecedente común con A xa estaba deteriorado e o copista ou compilador fixo unha reconstrución conxectural do verso (como noutros innumerables casos reconstrúe a métrica dos versos deteriorados). A outra posible explicación para unha versión claramente peor é a apuntada para a diverxencia da cantiga anterior, isto é, que nalgún momento da tradición manuscrita da obra deste autor se recorre á copia de memoria, dunha versión deteriorada pola súa circulación no circuito xograresco, ou a unha copia ‘de traballo’ dun profesional.

Esta mesma explicación parécenos tamén a máis lóxica para os varios casos de diverxencia no número e sobre todo na orde das estrofas entre os dous manuscritos. O segundo autor que chama particularmente a atención pola relevancia das diverxencias rexistradas na transmisión da súa obra forma parte do núcleo constitutivo de ω que Resende de Oliveira denomina ‘recolha de trovadores portugueses’. Trátase de **Roi Queimado**.

No v. 1 da cantiga nº 134 as lecturas diverxen como segue: A: *coidando en meu coração* // B: *cuydado de nūcha tençõ*. A lección de A ten que se-la correcta, xa que o termo *coração* está sometido ó artificio do dobre en rima. A lección de B parece deberse neste caso ó deterioro do exemplar. Cando sobre mediados do século XIV se abordou a tarefa da ‘compilación xeral’ (α), o cancionero colectivo que lle serviu de modelo (ω) estaba xa significativamente deteriorado, e percíbense actuacións atribuíbles ó copista ou ó compilador desta ‘compilación xeral’ en dous sentidos: un en que, coma neste caso ou noutros xa comentados, tende a reconstruí-lo texto buscándolle sentido. Este é por norma peor có da lección de A, e como normalmente cinxe a reconstrución ós límites do verso, en ocasións o sentido encaixa mal no conxunto da estrofa e mesmo estraga artificios formais da cantiga. O outro sentido das intervencións do copista ou compilador de α , neste caso rexistrado con moita frecuencia, é a súa vontade de restaura-la isometría dos versos levemente deteriorados.

Nesta mesma cantiga nº 134 rexístranse outras variantes de calidade diversa, pero resulta máis interesante a cantiga seguinte deste mesmo autor, a nº 135. Entre outras atopamos unha diverxencia importante nos vv. 15-16, onde A le *Mais des aqui de pran, per nulla ren/ coidando sempre no meu coração*, e B: *Mays por ela e non por outra ren/ ando cuydando no meu coração*. A lección de B parece errada pois o *máis* do v. 15 é adverbio, e non conxunción adversativa coma en B (trátase de estrofas *atehudas* e o contexto é: *...non uiuerei ia//mais des aqui...*). Non pode deberse a un erro de copia, senón que parece explicarse ou ben por un arranxo consciente dun exemplar deteriorado, ou ben, de novo, por unha innovación xurdida durante o período en que o texto circulou oralmente ¿en medios profesionais? ata que de novo foi posto por escrito.

No v. 22 desta mesma cantiga atopamos outra diverxencia importante: A: *Poila non ueg'e coido quanto ben* // B: *E poila uei'e cuyd'en quanto ben*. A lección transmitida por B proba unha clara intención restauradora do copista ou compilador do seu antecedente, pero é errada, xa que o sentido é o contrario. Ademais, nas dúas últimas estrofas,

rómpe-se a fórmula de *cantiga atehuda ata a fiinda* (O contexto neste caso é: ...*ca non poss'og'osmar/com'eu possa uiuer per nulha ren, /// Poila non ueg'e coido quanto ben...*).

Na cantiga nº 198 de **Roi Paez de Ribela** atopamos unha diverxencia importante, pois ambos manuscritos dan lecturas opostas. A le: *e Deus uos fez por ben de mi,/ que ten comigo grand amor.*// B: *E Deus uos fez por mal de mjn/ que (i) á comigo desamor.* Pero a importancia deste treito aumenta polo feito de que a lectura de A está corrixida e escrita sobre unha rasura, ou por encima, precisamente nas palabras clave destes dous versos. Podería case afirmarse que a lección borrada de A coincidía coa de B, pois a palabra *ben* parece escrita directamente sobre a palabra *mal* ou *mai*. Tamén en A *grand amor* aparece borrado e corrixido na primeira parte, de forma que a lectura anterior podería ser *desamor*, mentres que a forma *tẽ* aparece tamén copiada sobre unha rasura, probablemente en lugar de *a* e da mesma man que fixo as outras correccións.

É importante ademais destacar por un lado que na marxe de A non existe corrección de ningún tipo, ó contrario do que sucede noutras ocasións, e por outro lado que a corrección está feita como se dixo, de maneira atrapallada, con 'mala letra' (seguramente distinta á do copista) e mesmo por enriba. Se a lección suprimida de A coincide coa de B, como todo parece indicar, e polo tanto se remonta ó seu antecedente común, ¿como interpretaremos esta corrección, que parece allea ó proceso de revisión e corrección levado a cabo noutras ocasións por un supervisor da copia? Fose quen fose o executor da corrección, aínda que parecen descartados copista e revisor, ¿de onde tirou a súa versión? ¿Do mesmo exemplar de onde o revisor que anotou as correccións na marxe de A sacou as variantes que corrixían as leccións coincidentes con B e que neste caso lle pasara desapercibida?

A lección de B (a orixinal de A) é máis acorde cos tópicos do xénero da cantiga de amor (sufrimento amoroso...), pero hai que ter en conta que se trata dunha cantiga atípica que rompe outros tópicos, como o de manter en secreto o nome da dama. Tal vez fora a frecuencia da expresión tópica *Deus vos fez por mal de min* ou *por meu mal*, ou similares, o que levou ó copista do antecedente común de A e B/V a modificar, por lapso de copia, a lección do modelo que copiaba, onde se podía le-la versión de A despois da corrección.

O editor do cancionero individual deste trobador explica as dúas versións como variantes de autor¹¹. ¿Podería se-lo propio copista o que copiou unha versión que el coñecía e que non era a do exemplar que estaba manexando, e que inmediatamente a corrixe ó decatarse do lapso? A letra e o procedemento usado para a corrección, absolutamente atípico, parecen negar esta hipótese e permiten pensar tamén que pode tratarse dunha man allea ó proceso de copia –un dos primeiros posuidores do códice, por exemplo– a

¹¹ “pur accogliendo la lezione del ms. base, che é quella che meno si discosta dalla formula tradizionale, si riconosce la validità della lezione di A, e si pone per quest'ultima, con ovvia prudenza, l'ipotesi di una variante d'autore. (Barbieri. 1980:66)

que modificou a lectura orixinal de A (coincidente coa de B; isto é, a do arquetipo común), acorde cos tópicos da cantiga de amor, porque coñecía outra versión de oídas.

A presenza desta man é reducidísima e case exclusiva desta zona do cancionero, e demostra descoñece-la práctica seguida para a súa elaboración. En efecto, dous folios máis adiante, no fol. 52r atópase unha man probablemente coincidente con esta, tratando burdamente de escribir algunha das iniciais deixadas simplemente apuntadas polo copista para o rubricador: escribe o *e* de *E por amor*, na liña 18 da col. a, e o *c* inicial de *chorei*, na liña 14 –e tal vez na 21– da columna b. Todo isto fainos pensar que a corrección de A puido ser efectuada con posterioridade á interrupción do proceso de copia deste cancionero, por unha persoa allea ó mesmo.

Neste caso podería pensarse nunha modificación ‘persoal’, non baseada nun modelo existente (fose este material ou non), pero nese caso resultaría moi raro que se cambiase a forma *á* polo sinónimo *tẽ*.

A cantiga nº 246, do poeta almirante **P. Gomez Charinho**, presenta tamén numerosas diverxencias entre as dúas ramas.

Chama especial atención o feito de que no v. 10, onde A le *e se morrer por én gran dereit’é* e B le *e de morrer por ela dereit’é*, en A no texto copiado polo copista lese *de morrer* pero a preposición aparece corrixida na marxe por *se*, polo revisor. ¿Como interpretar isto? Se o copista de A copiou *de*, coma o antecedente de B, porque utilizou o mesmo exemplar (o mesmo arquetipo común), a corrección efectuada polo revisor só se explica se este manexou outra versión que consideraba mellor¹². No momento da intervención do revisor de A, o resto do texto coincidía co desa versión mellor do arquetipo, pois doutro xeito sería tamén corrixido na marxe, o que nos obriga a buscar unha explicación para as outras numerosas e máis notables diverxencias que presenta a outra rama. De pensarmos noutra versión escrita estaríamos xa ante un caso de triple tradición (versión primeira de A, versión corrixida de A e versión de B/V), o que sería realmente esaxerado. Sen descarta-la hipótese de que o revisor de A actuase algunha vez por iniciativa propia –sen basearse en ningún exemplar material concreto–, o máis razoable parece ser pensar, de novo, que o antecedente de B, a ‘compilación xeral’ α , foi copiado cando o arquetipo xa estaba moi deteriorado con respecto ó seu estado no momento da copia de A. Sen embargo, e ó contrario do que ocorre noutros casos, as variantes de B neste caso non se mostran tan claramente como restauracións dun texto deteriorado, e tal vez poderían explicarse por unha dobre versión derivada da orixinal común con A, non por corrupción a nivel de transmisión escrita, senón a nivel de transmisión oral. Neste caso adquire relevancia o feito de que a versión de B/V transmite unha estrofa menos, e nin B nin V deixan ningún tipo de espazo en previsión da súa copia posterior.

¹² Vid. M^a A. Ramos, “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, in *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, (Zurich, 1992), V, Tübingen, 1993, pp. 141-152, especialmente pp. 150-51.

Outro autor que presenta diverxencias textuais de interese na transmisión da súa obra é **Fernan Velho**. Na cantiga nº 258 atopamos un caso que nos remonta unha vez máis a un arquetipo común con algunhas deficiencias, que foron nalgún caso corrixidas polo revisor de A na marxe partindo probablemente dunha versión anterior do arquetipo.¹³ No v. 15 desta cantiga A le *o grand'amor que uos ei* mentres B/V le *o mui grand'amor que ei*. En A o pronome átono *uos* está incluído na marxe polo revisor, polo que se pode deducir que ambos copiaron dun antecedente común que contiña xa a carencia. Con posterioridade, durante a 'compilación xeral' o copista ou supervisor decautouse da hipometría deste verso e tentou corrixila, como fai noutras numerosas ocasións, engadindo *mui*. Este caso é importante porque habendo un erro común que se remonta ó arquetipo, demostra non só que o revisor de A corrixe baseándose probablemente nunha versión prearquetipal ou paralela ó arquetipo, como demostrou M. A. Ramos, senón que certifica que nalgunha fase da rama que conclúe en B/V, probablemente no momento mesmo da 'recompilación xeral', alguén, tal vez o propio conde de Barcelos, efectuou *emendationes ope ingenii* para restaurar ben o metro, ben o contido dos textos que lle chegaran deteriorados. Outra cousa é saber con certeza en que casos concretos actuou.

Un caso semellante aínda que de maior envergadura rexístrase na cantiga nº 264 deste mesmo autor, xa que nos dous manuscritos se rexistra un salto de igual a igual no mesmo lugar, o que remonta as dúas ramas a un arquetipo común que presentaba lagoa e demostra que o revisor de A utilizou, para a corrección marxinal, unha versión anterior ou paralela do arquetipo, sen lagoa. O caso é comentado por M^a. A. Ramos no artigo que vimos citando, polo que non incidiremos máis nel.

As diverxencias textuais de maior relevo entre as dúas ramas da tradición danse, como é sabido, no caso da cantiga nº 282 de **Pedr'Eanes Solaz**, estudiada por Tavani¹⁴, quen demostra baseándose nas diverxencias temáticas, formais e textuais que a versión transmitida por B/V é, insolitamente, mellor cá de A, e explícaa pola substitución da lección do arquetipo por unha lección diferente, por exemplo a dun rótulo individual, ou mesmo polo feito de que o autor estivese ausente no arquetipo e que "A e α o tenhan recibido separadamente en rótulos de diferente extensión e procedencia...", o que explicaría a diferente consistencia do cancionero deste poeta nos dous subarquetipos. Propón mesmo que a versión peor de A é obra doutro autor moito menos hábil ca Solaz no manexo dos artificios retóricos habituais no xénero¹⁵. ¿Poderá ser a versión de A outro exemplo do deterioro sufrido polas versións orixinais no proceso da súa transmisión a nivel oral nos medios profesionais?

¹³ Vid. Ramos, *Op. cit.*, pp. 150-51.

¹⁴ Por primeira vez en "Un caso di duplice tradizione nella lirica galego-portoghese (A 282 e B 1219/V 824)", in *Cultura Neolatina* XXIII, 1963, pp. 205-214 e máis recentemente en "As duas versões de uma cantiga de Pedr'Eanes Solaz", in *Ensaio Portugueses*, pp. 350-60).

¹⁵ Tavani, "Como se constituiu a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa", in *Ensaio Portugueses*, pp. 100-122, en particular pp. 103-104. A hipótese da diferente autoría que podería argüirse para a cantiga nº 282 non valería, sen embargo, para o caso das cantigas nº 281 e nº 283, que presentan inversión de estrofas.

A obra de Solaz presenta ademais outras irregularidades na súa transmisión escrita que poden ter orixe na corrupción a nivel oral; así, a cantiga seguinte, nº 283, presenta inversión de estrofas en B/V con respecto a A. As cantigas nº 282 e nº 283, en B/V repíten abreviado o primeiro verso do refrán.

A cantiga nº 281, a pesar de ser transmitida exclusivamente por A, xa lle chamou no seu día a atención a Carolina Michaëlis pola súa irregularidade: a utilización do *lei-xa-pren* permitiulle detecta-la case segura inversión de estrofas e mesmo unha hipotética falta de dúas estrofas. ¿Houbo intermediación, nalgún momento, da transmisión oral?

Nalgunha cantiga de **Vasco Rodriguez de Calvelo** rexístranse diverxencias de certa importancia entre as dúas ramas. Así ocorre na nº 298. Sen embargo en última instancia poderían explicarse a partir dunha lección común por erros propios do proceso de copia, deterioro do exemplar cando se efectuou a copia de α e mesmo polo afán ben dun copista, ben do supervisor da ‘compilación xeral’, de restaurar un texto que lle chegara particularmente confuso. Coma en moitas outras ocasións atopamos un caso de nivelación silábica, no v. 5 A: *que nunca Deus gran coita quis dar* // B/V: *que nunca Deus mui gran coita quis dar*.

Nos vv. 8-9 desta cantiga, ben no momento da ‘compilación xeral’, ben xa con anterioridade, alguén trocou por dúas veces o verbo *uiuer* polo verbo *sofrer*. A troca débese probablemente a que se interpretou a amálgama *omen* non como contracción do substantivo *ome* coa preposición *en*, senón como substantivo unicamente. Isto deu lugar a que o conxunto non tivese sentido (pois pérdese a frecuente expresión *uiuer en coita* por *uiuer coita*) polo que se substituíu esta lección por outra *facilior*, recorrendo a un contexto parecido moi frecuente no xénero: a expresión *sofrer coita*. Isto obrigaba a face-lo mesmo cambio no verso seguinte. Pero ¿quen realizou estes cambios? ¿Foi a mesma persoa que se molestou en atoparlle sentido á frase a que non soubo interpretar correctamente a contracción *omen*? ¿Por que se se interpretou a amálgama *omen* como substantivo con nasalidade final, coma en portugués actual, B e V len sen nasalidade?

É máis lóxico pensar que a persoa que procurou darlle sentido á frase cambiando *uiuer* por *sofrer* partise dun texto onde xa se lía *ome* ou *home*, sen nasalidade.

Noutra cantiga deste autor, a nº 301, atópanse tamén un número importante de variantes en principio equipolentes de certa entidade. No v. 8 A le: *se llo dissesse, ben seria ia*, mentres B/V: *se lho disser, meu ben seria ia*. Tendo en conta que nas outras dúas estrofas se repite a expresión *meu ben seria*, parece preferible a lección de B/V co posesivo. Non ocorre o mesmo coa diverxencia do v. 16: A: *per nulla guisa, ca ey gran pauor* // B/V: *per nulha guisa, pero m'ei sabor* (o texto segue: *de lhe falar en quanto mal me uen*), onde a lección de A parece máis acorde coa estética do xénero, o tópic do temor a expresarlle os sentimentos á *senhor* por medo ás represalias; aínda que se trata dunha cantiga de ton xocoso na que se violan outras normas como a do anonimato da *senhor*. (Se en A substituímo-lo nome da dama *Mayor Gil* polo estilema *mia senhor*, habitual nestes casos, a cantiga sería totalmente seria e ortodoxa, mentres que de face-lo

mesmo coa lección de B/V, este verso 16 sería totalmente insólito).

A lectura de B/V podería explicarse porque nalgún momento da tradición se tratou de restaura-la lección correcta *pauor* que estaba borrosa en parte, coa lección *sabor* (con s alto).

De todas formas, o número importante de variantes entre as testemuñas nos dous textos salientados, xunto coa distinta ordenación das cantigas (os dous textos en cuestión aparecen xuntos en B/V mentres que en A hai dúas cantigas polo medio), a inversión da orde das estrofas nunha delas, e a falta de *fiinda* nas dúas na versión transmitida por B/V fai pensar nunha dupla tradición manuscrita para este autor, ou alomenos para algún dos seus textos; talvez unha versión tirada en principio da orixinal pero que sufriu os avatares propios da súa transmisión oral ata que de novo foi posta por escrito.

De todas formas, tanto este caso da cantiga nº 301 coma o xa comentado anteriormente da cantiga nº 198 de Roi Paez de Ribela, tal vez circularan dúas versións moi parecidas pero variadas nas palabras clave, ata o punto de que na nº 301, por exemplo, unha versión sería un remedo da outra, neste caso paródico, por medio da utilización das técnicas da *Kontrafaktur*.

Finalmente centrarémola nosa atención na cantiga de **Martin Moya** nº 307 de A, a única deste autor que comparten ambas ramas.

Aínda que as leccións de B nos vv. 3, 32 e 44 poderían considerarse equipolentes, nos versos 16 e 34 a lección de A é claramente mellor cá de B/V. No v. 16 a lección de B/V presenta deficiencias que poden explicarse por corrupción a partir da lección do arquetipo, que coincidiría coa de A. Pero a lección de B/V no v. 34 non pode en principio explicarse por corrupción debida ó proceso de copia. Ademais a versión de B/V dálle á sentencia popular da que forma parte un sentido contrario ó orixinal que non cadra ben no conxunto da estrofa.

A: *Porque sol dizer a gente/ do que ama lealmente/ “se s’én non quer enfadar/ na cima gualardon prende”, / am’eu e siruo por ende.*

Neste contexto non ten sentido a lección de B/V: *...nen depois gualardon [pr]en[de],...*, e non pode ser considerada en ningún caso variante de autor se se ten en conta que o poeta utiliza un tema e unha construción similar á empregada aquí en A, noutra cantiga (B 897/V 482): vv. 29-31 *E por end’am’e servh’e sō seu/ d’esta senhor, e servi-la quer’eu,/ ca bon serviç’en ben ss’encimará*¹⁶.

¿A quen se deben pois as variantes do noso texto? ¿Á mesma man que atopamos noutras ocasións procurando restaurar, e non sempre coa mesma fortuna, o texto que copia ou que supervisa naqueles treitos en que se atopa deteriorado?

¹⁶ L. Stegagno, *Martin Moya. Le poesie*, Edizione dell’Ateneo, Roma, 1968, p. 191.

Ó longo deste traballo aludiuse en diversas ocasións á idea de que o copista ou o compilador do antecedente de B/V interveu activamente en moitos casos en que se atopaba cun texto hipométrico con ánimo de restaura-la medida correcta.

En efecto, dá a impresión en moitos casos de que ó notar que falta algunha sílaba, das que se perden en encontros, con supresións, etc., o copista coñecedor da lingua e da tradición as restitúe para restaura-la medida do verso, de xeito que algunhas veces en que as opcións de restitución son varias, restitúe non a sílaba orixinal perdida, senón outra, e de aí que se cree un verso similar ó orixinal, pero lixeiramente distinto. Vexamos algúns exemplos:

Cantiga 51

v. 16 A: que uiss' o uosso mui bon parecer // B: que eu uiss' o uosso bon parecer

Cantiga 77

v. 26 A: me desama mais d'outra ren // B: que me desama mays de ren

Cantiga 85

v. 2 A: e **que fezo** // B: e **que a fez**

Cantiga 88

v. 1 A: soubesse u eu // B: soubess' u a eu

Cantiga 89

v. 28 A: a por que eu **moiro e por que** perdi // B: a por que eu **moir'e a por que** perdi

Cantiga 102

v. 33 A: E se os uiren uerán // B: Se os uiren ueerám

Cantiga 104

v. 30 A: de rogar Deus, e fezome perder // B: de rogar a Deus e fezmi perder

Por exemplo neste caso, a lectura do exemplar manexado polo copista do antecedente de B/V talvez lese: *de rogar Deus e fezmi perder* e el restitúe a isometría do verso non corrixindo o verbo: *fezomi*, senón engadindo unha preposición: *rogar a Deus*.

De todas formas, estas lixeiras variacións poderían ser talvez máis propias da corrupción ou modificación sufrida polos textos na súa transmisión oral no circuíto trobadoresco, onde os textos poderían variar de forma intranscendente pero onde era preciso seguir mantendo a medida para que se adaptase á melodía. Dunha maneira similar a aquela en que se dan hoxe en día variantes moi parecidas de cantigas populares.

Aínda que estas lixeiras variantes poderían explicarse tamén en última instancia como derivadas do proceso de copia, hai casos en que na lección de B se ve claramente unha intención correctora:

Cantiga 123

v. 5 A: E se assi non **est**'é, mia sennor // B: e sse assy no **hee**, mha sennor (v. 11, B: *nõ ã*). Neste caso a forma *hee* parece unha solución 'para saír do paso' e corrixi-la hipometría do verso.

Cantiga 32

v. 6 A: de uos quant'eu sempre temi // B: de uos quant'eu sempre tan muyto temj

Neste caso trátase de versos do refrán e a súa medida correcta é de 8 sílabas. Talvez o copista ou o recompilador intentou erradamente unha nivelación silábica cos decasílabos da estrofa, pero agora sobraría unha sílaba.

Cantiga 78

vv. 2-4 A: Que fui tal dona querer ben/ a que non ousó dizer ren/ de quanto mal me faz auer // B: que fuj atal dona querer/ ben a que non ousó dizer/ ren do mal que mj faz auer

A segmentación de B é errada, pois confúndese e pensa que os vv. 2-3 riman en *-er*, cando riman en *-en*. Este erro obriga posteriormente ó copista ou ó compilador a arranxa-lo metro dos versos seguindo a tendencia habitual á nivelación silábica. Non tería sentido, sen embargo, que o mesmo responsable do arranxo do metro, fose quen segmentase erradamente. Un copista, polo tanto, copia mal, mentres que outro copista trata de arranxalo. Isto implica:

- 1º. Un orixinal ¿con graffa confusa?;
- 2º. Unha copia errada na segmentación;
- 3º. Outra copia pretendidamente corrixida. Esta última copia non sería tirada do orixinal, senón da primeira copia errada deste, á que trata de corrixir nos seus erros de segmentación. O orixinal tiña que estar ben segmentado porque A copia ben. Pero neste caso ¿non se deberá máis ben todo o proceso de corrupción do texto á transmisión oral da cantiga, de forma que a confusión da rima tivese lugar a nivel oral e non escrito?

CONCLUSIÓNS

Chegados a este punto, e tendo sempre en conta que nos movemos no terreo pouco firme das conxecturas, pódense tirar unha serie de conclusións relativas a distintos aspectos:

- 1ª. Entre as dúas ramas da tradición que nos transmitiron a lírica profana danse diverxencias textuais de todo tipo e orixinadas en momentos diversos do proceso.
- 2ª Salvo probablemente no caso dalgunhas correccións marxinais de A, estudias por Mª Ana Ramos e no da cantiga nº 282 de Solaz estudiaada por Tavani, non se poden illar con certeza casos de dobres tradicións escritas baseándose exclusiva-

mente nas diverxencias textuais. Estas diverxencias máis significativas, se non se deben a erros propios do proceso de copia, poderían explicarse moitas veces por corrupción dunha das ramas a partir dun antecedente común. Sen embargo é significativo que as diverxencias textuais teñen maior entidade cualitativa e cuantitativa en autores que presentan outros indicios de dobre tradición. Tal é o caso de Pero Garcia Burgales, que presenta en A correccións marxinais diverxentes coa lección de B; parte da súa obra transmitida por A reserva espacio para a transcripción pneumática da música das *fiindas*, mentres que outra parte non; presenta casos de inversión na orde das estrofas; etc. Este é o caso tamén de Fernan Velho, de Calvelo e do propio Martin Moya.

3ª. O compilador de α , a ‘compilación xeral’, manexou probablemente o mesmo antecedente (arquetipo) có copista de A, pero nun estado moito máis deteriorado.

4ª. Para restaurar en moitos casos simplemente a métrica e noutros casos algunha deficiencia maior do exemplar deteriorado, o compilador de α realizou correccións por propia iniciativa, ou *emendationes ope ingenii*.

5ª. Por último, máis ca dunha conclusión falaría dunha hipótese baseada nunha impresión reiterada; a de que hai numerosas diverxencias que poderían explicarse pola intermediación de fontes non escritas: a copia de memoria. Ben porque o propio copista coñecía unha versión que diverxía da que estaba a copiar, ben por corrupción a nivel oral a partir dun exemplar común a ambas ramas, probablemente durante a súa circulación en medios xograrescos, ou ben porque no momento de emprende-la tarefa da ‘recompilación xeral’, o Conde D. Pedro, promotor da mesma, recorreu ademais de ás fontes escritas, e tal vez nunha medida moito maior da que tradicionalmente se lle atribúe, á memoria propia ou á doutros (como podían se-los profesionais da interpretación), como fonte paralela.

O recurso esporádico a fontes non materiais –ou polo menos a intermediación da memoria e a conseguinte corrupción– poderían explicar leccións diverxentes que en principio parecen obedecer a unha dobre tradición, mesmo nos casos máis extremos como o das cantigas de **Solaz**, e por outro lado poderían axudar a explicar en certa medida –e só en certa medida– o ‘estado fluído’ que Mª Ana Ramos lle atribúe ó arquetipo da tradición manuscrita¹⁷.

¹⁷ Vid. Ramos, *Op. cit.*, pp. 150-151.