

VIII 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), Barcelona, 2008.

## **“Sobre crítica textual y musicología: la edición del Cancionero del rey Don Denis”.**

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi (Abril, 2008). *“Sobre crítica textual y musicología: la edición del Cancionero del rey Don Denis”*. VIII 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), Barcelona.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/104>

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



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>.

# TENDENCIAS ACTUALES EN LA INVESTIGACIÓN DIACRÓNICA DE LA LENGUA

Actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes  
Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE)  
Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008

Laura Romero Aguilera y Carolina Julià Luna (coords.)



**Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española. Congreso Nacional (8è : 2008 : Barcelona)**

Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua : actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española : Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008

Referències bibliogràfiques

ISBN: 978-84-475-3328-2

I. Romero Aguilera, Laura, ed. II. Julià Luna, Carolina, ed. III. Títol

1. Castellà (Llengua) 2. Història de la llengua 3. Historiografia 4. Lingüística històrica 5. Congressos

© PUBLICACIONS I EDICIONS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2009

Adolf Florensa, s/n; 08028 Barcelona; Tel: 934 035 442; Fax: 934 035 446;

comercial.edicions@ub.edu; www.publicacions.ub.es

Impresión: Gráficas Rey, S.L.

ISBN: 978-84-475-3328-2

Depósito legal:

Impreso en España/Printed in Spain

La publicación de estas actas ha sido posible gracias a la financiación recibida de las siguientes entidades e instituciones:

Acción complementaria (HUM2007-30933) concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del proyecto *Diccionario general y etimológico del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón* (HUM2005-048929) que desarrolla el *Grup d'Història i Contacte de Llengües* de la Universitat de Barcelona (SGR2005-01088).

*Banco de datos diacrónico e hispánico* (HUM2005-082149-C02-01), proyecto concedido por la DGICYT y *Grup de lexicografia i diacronia del Seminari de Filologia i Informàtica* de la Universitat Autònoma de Barcelona (SGR2005-00568).

*Facultat de Filologia* de la Universitat de Barcelona.

*Departamento de Filología Hispánica* de la Universitat de Barcelona.

*Departamento de Filología Española* de la Universitat Autònoma de Barcelona.



Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

## SOCIOS DE HONOR

Manuel Alvar López (†)  
José Jesús de Bustos Tovar  
Feliciano Delgado León (†)  
Gerda Haßler  
Juan M. Lope Blanch (†)  
Wulf Oesterreicher  
José Antonio Pascual Rodríguez

## JUNTA DIRECTIVA DE LA AJIHLE

PRESIDENTA: Marta Torres Martínez  
VICEPRESIDENTE: Miguel Gutiérrez Maté  
SECRETARIA: M.<sup>a</sup> Teresa Encinas Manterola  
TESORERA: M.<sup>a</sup> Ángeles López Vallejo  
VOCALES: Mónica González Manzano  
Carolina Martín Gallego  
Laura Romero Aguilera  
Irene Vicente Miguel

## COMITÉ ORGANIZADOR

PRESIDENTAS: Carolina Julià Luna  
Laura Romero Aguilera  
SECRETARIAS: Alicia Domènech Val  
Cristina Ortiz Rodríguez  
TESORERA: Mónica González Manzano  
VOCAL: Laura Muñoz Armijo

## COMITÉ CIENTÍFICO

PRESIDENTA: Mónica González Manzano  
SECRETARIA: Carolina Julià Luna  
VOCALES: M.<sup>a</sup> Teresa Encinas Manterola  
M.<sup>a</sup> Ángeles López Vallejo  
Laura Muñoz Armijo

## COMITÉ EDITORIAL

Laura Romero Aguilera y Carolina Julià Luna (coords.)  
Alicia Domènech Val  
Mónica González Manzano  
M.<sup>a</sup> Ángeles López Vallejo  
Carolina Martín Gallego  
Laura Muñoz Armijo  
Cristina Ortiz Rodríguez



## ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
--------------	----

### CONFERENCIAS PLENARIAS

GLORIA CLAVERÍA NADAL «El Diccionario Histórico en el siglo XXI: historia y perspectivas» .....	15
COLOMA LLEAL GALCERAN «Nebrija y la innovación léxica en el siglo XV».....	31
RALPH PENNY «La pertinencia de la dialectología y de la sociolingüística para la historia del español: unidad y divergencia en el romance peninsular» .....	45

### MESAS REDONDAS

#### *Nuevas perspectivas sobre la gramaticalización*

MÓNICA GONZÁLEZ MANZANO «Presentación» .....	61
JORGE FERNÁNDEZ JAÉN «Cambio semántico, teoría de prototipos y gramaticalización: un acercamiento» .....	67
CARMEN MANZANO ROVIRA «El problema de la unidireccionalidad en el proceso de gramaticalización».....	73
CRISTINA BUENAFUENTES DE LA MATA «Gramaticalización, lexicalización, metáfora y metonimia» .....	81
DANIELA IBBA «Gramaticalización y oración concesiva».....	91

#### *Herramientas informáticas para el estudio diacrónico de la lengua*

MARTA PRAT SABATER «Presentación» .....	99
LAURA MUÑOZ ARMILLO «Herramientas para la investigación sobre lingüística diacrónica en la Web» .....	103
XOSÉ AFONSO ÁLVAREZ PÉREZ «Herramientas informáticas para el estudio diacrónico del gallego».....	117
FCO. JAVIER SÁNCHEZ MARTÍN, MARTA SÁNCHEZ ORENSE Y CRISTINA MARTÍN HERRERO «Presentación de la base de datos del <i>Diccionario de la Ciencia y de la Técnica del Renacimiento</i> ».....	125

MIGUEL GUTIÉRREZ MATÉ

«La aplicación del programa de multivariación *GoldVarb* en la investigación diacrónica».....133

MAR MASSANELL I MESSALLES

«Beneficios de los corpus informatizados para la investigación diacrónica: el caso del *CICA* para la *GCA* y los auxiliares de perfecto».....147

## COMUNICACIONES

JAUME ALAVEDRA I REGÀS

«Lingüística histórica en el origen de la pragmática».....161

VICENTE ÁLVAREZ VIVES

«Evolución lexicográfica de las ediciones del *Diccionario provincial de voces cubanas* de Esteban Pichardo».....171

ALEXANDER ANDRASON

«Comparando diacronías: el resultativo en las lenguas románicas y germánicas» .....183

MARÍA ANGIUSTIAS BEAS TERUEL

«Transferencia léxica en las colocaciones con *hacer* y *dar* en el español de Mallorca desde una perspectiva diacrónica».....197

ADRIANA BERTRAN ANIA

«Historia de las palabras *real* e *irreal*».....207

REGINA CALL DAVÍ

«Aproximación al estudio diacrónico de la *consecutio temporum*».....217

JESÚS CAMACHO NIÑO

«Contenido metalexigráfico en el prólogo del *Nuevo Diccionario de la lengua castellana que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada, del publicado por la Academia Española* de Vicente Salvá (1846)» .....227

ANA ISABEL CAMPO HOYOS

«¿*Madre* o *tía*? Los tratamientos de parentesco en el siglo XVII a través de una obra de Lope de Vega» .....237

VERÓNICA CASTILLO HERRERÍAS

«Elevación del infinitivo en español medieval».....245

ISABEL M.<sup>a</sup> CASTRO ZAPATA

«Un estudio sobre la interpolación: el caso de *me non* en español antiguo».....257

ISABEL GALLEGO DE LA PUENTE

«Determinante + posesivo en textos gallego-portugueses, leoneses y castellanos entre 1200 y 1450».....267

FERNANDO GARCÍA ANDREVA

«Del manuscrito al cartulario. Notas sobre la fidelidad textual del *Becerro Galicano* de San Millán de la Cogolla».....277

BENJAMÍN GARCÍA DE GRACIA

«La correlación en español antiguo: el caso de *quanto... tanto...*».....289

CARLOS GARCÍA JÁUREGUI

«El léxico del primer tratado anatómico moderno en lengua española (1556)» .....301

BERNAT GARÍ BARCELÓ

«Los usos lingüísticos durante el franquismo» .....307

JUAN GONZÁLEZ MARTÍNEZ

«Sobre el concepto de *diglosia*» .....313

RICARDO GUTIÉRREZ PICHEL	
«Emergencia de la <i>scripta</i> romance y pervivencia de la formulística latina en la génesis del acto documental» .....	319
IRENE HERRANZ BENÍTEZ	
«Mestizaje lingüístico: la riqueza del habla en Nicaragua» .....	331
DANIELA IBBA	
«La importancia de los elementos temporales en la formación de los conectores concesivos del castellano medieval» .....	339
OLGA JULIÁN MARISCAL	
«Condición y excepción en textos decimonónicos no literarios» .....	349
MARTHA KAPEROTXIPI URAIN	
«La influencia de Aristóteles en la historia de la lengua de signos».....	361
CARMEN MANZANO ROVIRA	
«Las consecutivas ‘de manera’ en el nivel oracional y discursivo en la narrativa picaresca» ...	371
CAROLINA MARTÍN GALLEGO	
«La <i>conjunción</i> en las primeras gramáticas del español (siglo XVI)» .....	381
CRISTINA MARTÍN HERRERO	
«De las <i>horas</i> en el siglo XVI» .....	391
ROSIO MOLINA LANDEROS	
«Reproducción y renovación de la tradición lexicográfica europea en el <i>Vocabulario de la lengua tepehuana</i> (1743) de Benito Rinaldini» .....	399
CARLES NAVARRO CARRASCOSA	
« <i>Me importa un bledo</i> y expresiones similares: formación y evolución».....	413
ANA PAZ AFONSO	
«Análisis contrastivo y evolución semántica del verbo <i>andar</i> ».....	423
MIGUEL ÁNGEL POU SADA CRUZ	
«Normas editoriales para textos medievales gallego-portugueses. Notas para una comparación con la tradición ecdótica castellana» .....	433
M.ª GIMENA DEL RIO RIANDE Y GERMÁN PABLO ROSSI	
«Sobre crítica textual y musicología: la edición del <i>Cancionero del Rey Don Denis</i> ».....	445
LUCÍA ARACELI RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	
«Préstamos lingüísticos en los primeros catecismos de la Nueva España. El arribo del castellano a las Indias».....	455
LAURA ROMERO AGUILERA	
«Colocaciones y lexicografía: un problema de ayer y de hoy».....	465
MARTA SÁNCHEZ ORENSE Y FCO. JAVIER SÁNCHEZ MARTÍN	
«El léxico del oficio sartorial en el diccionario de Esteban de Terreros y Pando: el caso de Juan de Alcega» .....	477
FRANCESCO SCRETI	
«Una lengua cuatro lenguas: propuesta didáctica cuatrilingüe para la intercomprensión entre romanófonos».....	489
IRENE VICENTE MIGUEL	
«Aproximación al léxico de los tejidos y la indumentaria en documentos notariales medievales».....	505

## SOBRE CRÍTICA TEXTUAL Y MUSICOLOGÍA: LA EDICIÓN DEL *CANCIONERO DEL REY DON DENIS*

M.<sup>a</sup> GIMENA DEL RIO RIANDE Y GERMÁN PABLO ROSSI  
*CSIC (Madrid) y Universidad de Buenos Aires*

### 1. LAS EDICIONES DEL *CANCIONERO DE DON DENIS*<sup>1</sup>

El discurso crítico sobre la poesía del rey Don Denis de Portugal (r. 1279-1325)<sup>2</sup> ha tenido un desarrollo tan absolutamente profuso como irregular<sup>3</sup>. Por ser el mejor de los trovadores representados en los apógrafos italianos del siglo XVI<sup>4</sup> fue uno de los primeros en gozar de una edición diplomática (Moura 1847), de una brillante —aunque ya centenaria y consecuentemente desactualizada— edición crítica con estudio introductorio por parte de Lang (1894), de un estudio individual de carácter lingüístico a cargo de Gassner (1907-1908), y algunos de los más importantes trabajos de Vasconcelos (1894), Michaëlis (1895), Nobiling (1902 y 1903) o Pellegrini (1927);

---

<sup>1</sup> En adelante, *CDD*. La referencia al *CDD* parte del término *liederbücher*, acuñado por Gröber (1877: 337-670) en sus estudios sobre lírica medieval occitana para señalar cancioneros individuales copiados en códices mayores. Así, el término *cancionero* se refiere a un libro que contiene piezas líricas —a veces acompañadas de melodía— compilado según un criterio unificador. Como bien apunta Brea (1993: 113-114), el término podría tener tres acepciones diferentes: a) una restricta, como colección de textos poéticos dispuestos por el propio autor, que ordena y selecciona el texto, b) una menos restricta, aplicada a una colección individual, pero donde el autor no actuó como organizador del material, c) y una más amplia, como compilación de textos en verso de varios autores, seleccionados y ordenados por un compilador.

<sup>2</sup> Don Denis era hijo de Afonso III —llamado *el Boloñés* por haber residido durante largo tiempo en esa corte y en la de S. Luis, luego de casarse con la princesa Mathilda— y de Beatriz de Guillén, hija ilegítima del rey Alfonso X *el Sabio* de Castilla, trovador y mecenas de trovadores y juglares. Ya rey, Don Denis se casó con Isabel de Aragón, hija del rey Pedro III de Aragón, promotor de la lengua y la literatura de *oc* en el reino de Aragón, 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. Con respecto a la poesía trovadoresca, luego de la muerte de Alfonso X, su corte fue el mayor centro de producción trovadoresca y su papel como compositor fue decisivo. Dada su cronología tardía y sus relaciones familiares con las cortes de la Romania más cultivadas de la Edad Media, su producción poética puede ser leída en una encrucijada de herencias provenientes de la tradición poética gallego-portuguesa, occitana y oitánica. Con respecto al tema que aquí nos interesa, Gonçalves (1993: 211) supone que —tal vez por haber creado la primera cátedra de Música en la Universidad de Coimbra-Lisboa, y porque, como es sabido la música era uno de los componentes del *Quadrivium* medieval—, el mismo Don Denis habría compuesto la música de las cantigas. No creemos poseer datos suficientes —acerca del modo de composición del rey y acerca del modo de composición trovadoresco en general— para corroborar esta hipótesis.

<sup>3</sup> La reseña que sigue, aunque releva la mayoría de las ediciones y trabajos más importantes con relación a la producción dionisina, es de carácter parcial.

<sup>4</sup> 137 textos componen la totalidad de su producción, dejando de lado la apócrifa cantiga de amor *Pero muito amo muito non desejo*. Para este tema, véase Tavani (1969: 219-233).

trabajos que, como puede verse, no superan las primeras décadas del siglo XX y esperan una revisión a la luz de las nuevas teorías y los avances de la informática.

Durante los años treinta y cuarenta, Nunes (1930) estudió algunos de los errores de Lang a la hora de editar el cancionero, y Costa Pimpão (1942) le dedicó una edición individual sin aparato crítico, con algunas notas y un breve glosario. Mucho después, en 1998, el poeta portugués Nuno Júdice dio a conocer su edición modernizada del cancionero del rey. Otra edición modernizada, sin aparato crítico ni notas, que retoma las ediciones de Lang (1894), Nunes (1930) y Lapa (1965) fue la de Mongelli en 1995.

En lo que a antologías toca, Nunes (1975[1926-1928] y 1932), Lapa (1965), Correia (1970), Gonçalves y Ramos (1983), Videira (2002), o Cohen (2003)<sup>5</sup>, por nombrar unas pocas, volvieron fragmentariamente sobre alguno de los géneros de la poesía dionisina. El último de los trabajos filológicos individuales ha sido el de Gonçalves (1991), y el de Ferreira (2005) constituye un importante aporte desde la disciplina musicológica.

Las nuevas tecnologías ya lo han incorporado a su universo virtual. Así el *Portal Galego da Língua* (<<http://www.agal-gz.org>>) en la sección de *cantigas on-line*, ofrece una edición del *corpus* dionisino sin aparato crítico y con un breve comentario de su editor, Montero Santalha (2001). Mención aparte merece el proyecto *MEDDB* (<<http://www.cirp.es>>) y su antología de la *Lírica profana galego-portuguesa* (1996) organizada por Mercedes Brea y editada por el *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*, que ha recopilado tanto la totalidad de cantigas de Don Denis (a través de las transcripciones de Lang (1894) y Gonçalves (1991))<sup>6</sup> como el material bibliográfico considerado más importante en lo tocante a temas y tipos poéticos del rey.

Pero en esta historia de la edición del *CDD* el hallazgo en julio de 1990 del *Manuscrito de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (*T*) por Harvey Sharrer<sup>7</sup> en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa marca un antes y un después. *T* es una hoja bastante mutilada y escrita de ambos lados de forma no demasiado ordenada en letra gótica francesa que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical. Su estudio codicológico revela que se trata de una hoja de un libro de grandes dimensiones, producido tal vez en el *scriptorium* regio hacia fines del siglo XIII o principios del XIV, y a imitación de otros códices de gran tamaño como los de las *Cantigas de Santa María*<sup>8</sup> de Alfonso X. En su estado actual mide 455 x 271 mm<sup>9</sup>, presenta el texto distribuido en tres columnas y, como hemos ya señalado, contiene notación musical, una característica excepcional dentro de los manuscritos de su misma época<sup>10</sup>. Las cantigas en él testimoniadas se encuentran situadas en el mismo orden que en *BV*<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Quien también realizó un análisis de tipo temático secuencial sobre las cantigas de amigo del rey en 1987 (Cohen 1987).

<sup>6</sup> Los trabajos de Lang (1965) y Gonçalves (1991) están separados por más de un siglo y siguen normas de transcripción y criterios de edición muy diferentes, lo que hace que el *corpus* dionisino pierda consistencia en su lectura.

<sup>7</sup> Véase Sharrer (1992).

<sup>8</sup> En adelante, *CSM*.

<sup>9</sup> Según Montero Santalha (1997: 236), 520(?) x 285(?).

<sup>10</sup> La división tripartita de *T* es bastante singular, ya que la mayoría de los códices musicados suelen estar escritos a dos columnas. Curiosamente, dos de los testimonios conservados de las *Cantigas de Santa María*, *E* y *T*, contienen algunos ejemplos de texto y pautado para la música a tres columnas. Fuera del ámbito peninsular, solo un manuscrito francés de la primera mitad del siglo XIV, una versión del *Roman de Fauvel*, contiene algunos folios a tres columnas (Sharrer 1992: 535). La notación musical parece haber sido introducida por tres copistas diferentes (Ferreira 2005: 1, nota 1).

<sup>11</sup> *YK*, descriptor de *V*. Las cantigas de Don Denis testimoniadas por *TBVK* son 524 a 529 y 520 (*bis*) de *B* = 107 a 113 en *VyK* = *Tl* a 7.

Ahora, el problema con el que se encuentra el editor al enfrentarse al *corpus* musicado de *CDD* es que los casos de hipo e hipermetría que se encuentran en *BV* tienen como antecedente —aunque fragmentariamente— lo testimoniado por *T*. Y aquí entra en juego la crítica textual: ¿qué hacer ante estos casos, enmendar o respetar la lección de los manuscritos? ¿Es la enmienda una aplicación sistemática e irreflexiva, o un proceso de interpretación que peca por irremediabilmente desconocer los métodos de composición trovadoresca? Y si se respeta la lección del manuscrito, ¿no peca el editor por holgazanería?<sup>12</sup>

## 2. EDITAR EL *CDD*: LA CRÍTICA TEXTUAL *NEOLACHMANNIANA*

Los inicios de la moderna crítica textual están marcados por un inconmensurable silencio interpretativo de parte de los editores críticos. La confianza en la sistemática aplicación de una técnica infalible a la hora de reconstruir un original perdido —completamente justificada por el contexto histórico-cultural— de parte del filólogo alemán Karl Lachmann no dejaba margen a la subjetividad. Paris (1933[1872]), luego Pasquali (1934), entre otros, suavizarían la mecánica de este método, pero la voz del editor apenas intervendría en la fijación del texto a editar. Por su parte, la escéptica reacción Bédier (1928) frente al optimismo de este método científico también abominaría de la intervención del juicio del editor, incorporando al *mejor manuscrito* solo las enmiendas mínimas e indispensables.

Hoy, la herencia de la *Nuova Filologia* cimentada fundamentalmente sobre la teoría de Contini (1974) ha permitido que la edición crítica de un texto implique más del arte del editor que de la sistemática aplicación de una técnica<sup>13</sup>. Así lo señala Orduna (2005: 53):

En cada uno de los pasos metodológicos que el arte exige, tanto en la *examinatio* y la *selectio* como en la etapa final de la *constitutio textus*, habrá *loci* en donde los instrumentos constituidos *ad hoc* para el trabajo textual así como la preceptiva general del arte y los datos propios del texto son insuficientes para adoptar una solución que justifique la lectura o la enmienda necesarias. El crítico debe apelar a la *interpretatio* comprensiva del *locus* en su contexto.

En el ámbito de la lírica profana gallego-portuguesa, Celso Ferreira da Cunha fue uno de los primeros estudiosos que colaboró con la historia de su edición crítica desde el espacio de la métrica y la versificación. Desde su tesis doctoral (Cunha 1999[1947]), basada en la edición de las cantigas de Pai Gómez Charriño y sus muchos otros estudios, reflexionó sobre la naturaleza de este tipo de composiciones. Desde una perspectiva similar, este trabajo se propone revisar cuestiones de métrica que afectan a las decisiones editoriales. Teniendo en cuenta que la composición trovadoresca es una unidad indisoluble de texto y música, abordará de modo interdisciplinario los problemas métricos en dos *loci critici* de dos cantigas de amor del rey Don Denis.

## 3. EL APORTE DE LA MUSICOLOGÍA

La sola noticia de que un texto lírico trae consigo su notación musical —como, para el caso que aquí nos ocupa, gran parte del *corpus* de la lírica de *oc* y *oil*, las *CSM*, la

<sup>12</sup> Entendemos aquí enmienda como supresión o añadido de palabras, con el fin de recuperar la isometría, o como corrección de rimas consideradas imperfectas.

<sup>13</sup> Para una revisión de la historia de la crítica textual, véase Lucía Megías (2003).

producción de Martin Codax<sup>14</sup> o Don Denis—, implicaría la revisión del trabajo filológico y la búsqueda de una complementariedad analítica entre la musicología y la filología. Pero es sabido que históricamente se ha tendido a trabajar en compartimentos estancos, lo cual no ha contribuido demasiado al discernimiento del complejo fenómeno estético del arte medieval.

El discurso musicológico viene aquí no solo a completar sino a trabajar conjuntamente con el filológico. Ha de tenerse en cuenta que este discurso se organiza alrededor de diferentes parámetros codificables relacionados con: la altura de los sonidos (la frecuencia de vibración de la onda), el ritmo (la aparición y duración de los sonidos en una línea temporal), la textura (la relación de las distintas líneas melódicas)<sup>15</sup>, el timbre (la conformación acústica de cada sonido)<sup>16</sup>, la modalidad o armonía (la relación funcional de los sonidos conforme a un centro tonal o una *finalis*)<sup>17</sup>, la forma (la estructuración del discurso musical), y el resultado de la unión del texto y la música. Es muy importante tomar conciencia de que la relación entre estos dos elementos genera una interacción que completa el sentido de la composición en el momento de su *performance*.

Para el caso de la lírica medieval en lengua romance, los elementos testimoniados a través de la notación musical dan cuenta de las alturas relativas de los sonidos, de su disposición con respecto a las palabras (tanto en el nivel del verso como de estructuras más amplias), y en algunos casos, de la organización temporal y duración relativa de los sonidos. Estos elementos, aun cuando no marcan una articulación rítmica uniforme para cada una de las sílabas de los versos, ya que en la Edad Media esta no es rítmica o silábicamente regular, están poniendo de relieve la importancia del fenómeno sonoro para la *performance* trovadoresca, y por ello han de ser tomados en cuenta en el análisis filológico<sup>18</sup>.

#### 4. EDITAR UN TEXTO TROVADORESCO: DOS EJEMPLOS DEL *CDD* EN SU DIMENSIÓN POÉTICA Y MUSICAL

Cinco de las cantigas de *T* son de *refrán* o *estribillo* —tres de estas tienen *fiinda*<sup>19</sup>—; y dos son de *meestria*, recurso importado del ámbito francés. Con el fin de arrojar luz sobre los problemas de tipo métrico-ecdotico antes mencionados, nos circunscribiremos al análisis de dos de ellas: *Pois que vós, Deus, amigo, quer guisar* (*T* 1; *B* 524; *VK* 107)<sup>20</sup>,

<sup>14</sup> Contenidas en el *Pergamino Vindel* (*N*), que actualmente pertenece a la Pierpoint Morgan Library de Nueva York, y es una hoja volante de fines del siglo XIII con las siete cantigas de amigo de Martin Codax, en el mismo orden en el que se encuentran en *V*, aunque con la diferencia de que seis de ellas aparecen acompañadas aquí de notación musical.

<sup>15</sup> Entendemos por línea melódica una sucesión de sonidos con una duración y frecuencia determinada desarrollados en una línea temporal.

<sup>16</sup> Y que nos permite reconocer e identificar la sonoridad de cada uno de los instrumentos musicales incluidos los registros de las voces humanas.

<sup>17</sup> En el caso del repertorio medieval corresponde solamente tener en cuenta el parámetro modal.

<sup>18</sup> Para una aproximación a la notación musical en el *CDD*, véase Ferreira (2005: 49-58).

<sup>19</sup> En la tradición lírica profana gallego-portuguesa, cierre de la cantiga que puede tener entre dos o cuatro versos.

<sup>20</sup> «Pois que vos, Deus, amigo, quer guisar / d' irdes a terra d' u é mia senhor, / rogo-vos ora que por qual amor / vos ei lhi queirades tanto rogar / que se doia ja do meu mal. // E d' irdes i tenh' eu que mi fará / Deus gran ben, pois-la podedes veer, / e, amigo, punhad' én lhi dizer, / pois tanto mal soffro, gran sazon á, / que se doia ja do meu mal. // E pois que vos Deus aguisa d' ir i, / tenh' eu que mi fez el i mui gran ben, / e pois sabede-lo mal que mi vén, / pedide-lhi mercee por mi, / que se doia ja do meu mal» (*T* 1; *B* 524; *VK* 107).

y *A tal estado m' adusse, senhor* (T 2; B 525; VK 108)<sup>21</sup>, dos cantigas de *refrán* con coblas *singulares* (cada estrofa de la cantiga tiene rima independiente). Ambas cantigas comparten el hecho de estar compuestas en metro decasílabo, medida favorita de franceses del Norte, occitanos, y gallego-portugueses. Nos hemos recortado sobre ellas, ya que en ambos casos poseemos su notación musical de forma casi completa. Asimismo, creemos que dan buena cuenta de los casos en que las enmiendas no son estrictamente requeridas por la música, ya que esta no es en la tradición lírica gallego-portuguesa estrictamente silábica o rítmicamente regular. En este sentido, es interesante recordar la llamada de atención que realiza Ferreira (2005: 58) sobre los casos de verso hipométrico en contexto silábico del código E de las CSM, los cuales son corregidos por una mano posterior, tal vez ya desconocedora de los parámetros métricos de esta tradición. Mas no son corregidos los casos en que las melodías son de tipo neumático, es decir, melodías cercanas al ámbito de lo melismático<sup>22</sup>. La solución es simple: al ser de carácter irregular, la relación entre las sílabas del verso y las notas de la melodía (que en muchos casos tienen una duración diferente), la hipometría puede resolverse sin problemas; es decir, puede llegar a diluirse en la *performance* de la pieza.

Desde el ámbito de la filología, una riquísima aportación es la de Gonçalves (1991), quien llamó la atención acerca de las modificaciones editoriales operadas sobre el CDD:

Uma breve reflexão sobre estes dados sugeriu-me algumas dúvidas quanto à legitimidade da atitude crítica que consiste em resolver os problemas de edição de texto com a eliminação ou acrescento de palavras, a fim de obter, a todo custo, a isometria estrófica [...] limitar-nos-emos a observar o seguinte: a) uma aparente hipometria poderá significar que o poeta previu a existência de uma pausa entre duas palavras cuja contiguidade produzia uma cacofonia [...] o estudo de M. P. Ferreira sobre a música so *Pergaminho Vindel* veio mostrar que determinadas intervenções tendentes a obter o issosilabismo são perfeitamente desnecessárias (Gonçalves 1991: 20).

Creemos que los dos ejemplos elegidos ilustrarán bien esta cita. Comencemos con el primero. El verso 14 de *Pois que vós, Deus* es hipométrico, es decir, tiene una sílaba menos, si lo comparamos con el resto de los versos de la cantiga. Damos, a continuación, la presentación crítica de la estrofa (III) donde se encuentra este verso, y las lecturas paleográficas del mismo:

- (1) E pois que vos Deus aguisa d' ir i,  
tenh' eu que mi fez el i mui gran ben,  
e pois sabede-lo mal que mi vén,  
*pedide-lhi mercee por mi,*  
que se doia ja do meu mal.
- (2) a. *pedide lhi mercee por mi* (T).  
b. *Pedidelhi mercee por mi* (B).  
c. *pedi de lhi mercee por mi* (V).

<sup>21</sup> «A tal estado mi adusse, senhor, / o vosso ben e vosso parecer, / que non vejo de mi nen d' al prazer, / nen veerei ja en quant' eu vivo for, / u non vir-vos que eu por meu mal vi. // E queria mia mort' e non mi vén, / senhor, porque tamanh' é o meu mal / que non vejo prazer de min nen d' al i / nen veerei ja, esto creede ben, / u non vir-vos que eu por meu mal vi. // E pois meu feito, senhor, assi é, / querria ja mia morte, pois que non / vejo de mi nen d' al, nulha sazón, / prazer, nen veerei ja, per boa fe, / u non vir-vos, que eu por meu mal vi, // pois non avedes mercee de min» (T 2; B 525; VK 108).

<sup>22</sup> Una melodía neumática es aquella en la que a cada sílaba del texto le corresponden entre dos y tres notas musicales, mientras que una melismática es aquella en la que se corresponden cuatro o más notas por sílaba. De todas formas, esta terminología suele aplicarse cuando hay una predominancia mayoritaria de un estilo melódico, independientemente de la existencia en menor medida de otras relaciones silábicas.

Aunque esta es la lección compartida por los tres testimonios, Lang (1894: 31-32) y Nunes (1972[1932]: 111-112) enmendaron el verso a través de la interpolación del pronombre personal *vós*, justificado en el texto por el destinatario de la cantiga (la *senhor*), y cohesionado en el verso por su relación con el pronombre personal en función término *mi*: «pedide-lhi *vós* mercee por mi»<sup>23</sup>. Es decir, esta enmienda está absolutamente legitimada desde el punto de vista filológico y es una típica práctica a la hora de trabajar con el *corpus* lírico románico medieval, pero no es requerida por la música, ya que —recordemos— esta no es rítmica o silábicamente regular. Así, a partir de la lectura de la notación musical puede verse el modo en que las nueve o diez sílabas del verso en cuestión se encuentran articuladas con diecinueve sonidos que, independientemente de su duración relativa, son asignados de manera irregular (siendo difícil la hipótesis de que se cantaran todos los sonidos de manera de hacer durar a cada sílaba la misma cantidad de tiempo). La articulación podría organizarse aquí de la siguiente manera<sup>24</sup>:

(3)

v.3	vos	ei	lhi	quei	ra	des	tan	to	ro	gar
v.14	pe	di	de	lhi	mer	ce	e	<i>po</i>	<i>or</i>	mi
Nota	la	si	do-re	la	fa-mi-re	fa	la	la-fa-re-do	re-mi-re	re-do

Dicho de otro modo, en una instancia performativa, tanto únicamente vocal como con acompañamiento instrumental, la organización de la versificación se presentaría con una estética sonora totalmente diferente a lo registrado en los textos, ordenándose a partir de los parámetros de la melodía: cantidad de sonidos por sílaba y duración y altura de los mismos<sup>25</sup>. Podrían ponerse en relación a este hecho las palabras de Tavani (1986: 241), quien al analizar *Levad' amigo que dormides as manhanas frias*, de Nuno Fernández de Torneol, una cantiga de amigo caracterizada por tener en sus primeras cuatro estrofas una medida silábica decreciente y en las otras cuatro otra de tipo creciente, se preguntaba:

¿é posible supor, por exemplo, que a frase melódica, relativa ó 1<sup>o</sup> verso da estrofa I —construída para servir de soporte a unha medida métrica de 14 sílabas— puidese reabsorbe-lo tempo de tres sílabas e valer así tamén para o 1<sup>o</sup> verso da estrofa V, composto de 11 sílabas? ¿Ou ben será preciso manter que a medidas métricas distintas correspondían medidas musicais distintas? (Tavani 1986: 241).

Sin poder contestar de forma completa y definitiva esta pregunta, creemos que la explicación musicológica aporta tanto a nuestro ejemplo como a este una dimensión que arroja alguna luz sobre decisiones editoriales relacionadas con la métrica trovadoresca. El cotejo y análisis conjunto de la totalidad de estos versos será entonces un paso obligado a seguir en la edición del *CDD*.

<sup>23</sup> Así dice Nunes (1972[1932]: 111-112) en la nota 14 a esta cantiga: «A admitirmos a correção *vos* proposta por Lang, éste pron. contrapõe-se a *por mi*, isto é, em meu lugar; de apôsto a *mercee* serve o refram».

<sup>24</sup> Debe destacarse que esta es solo una de las posibilidades de articulación, aunque —desde nuestro punto de vista— sea tal vez una de las más factibles. No obstante, es importante entender que el intérprete posiblemente podría modificar la distribución entre las sílabas y las notas, e incluso su duración. De todas formas, cualquiera fuera la distribución utilizada, no alteraría el carácter rítmico irregular planteado por la música.

<sup>25</sup> Por ello nos resulta extraño que en su versión de esta cantiga la musicóloga y música Paulina Ceremużyńska (2006) haya mantenido la enmienda de Lang (1894) y Nunes (1972[1932]).

Decía Cunha (1985: 72) que «os problemas métrico confundem-se porém, em sua grande maioria, com os problemas lingüísticos». Pensamos que sus palabras bien pueden aplicarse a esta segunda cantiga. La misma es señalada por Ferreira (2005: 59) como un caso donde los cuartos versos de todas las estrofas son hipermétricos, pero desde nuestro punto de vista se trataría aquí de una *falsa hipermetría*. Estos son los versos:

- (4) a. nen veerei ja en quant' eu vivo for, (estrofa I).  
 b. nen veerei ja, esto creede ben, (estrofa II).  
 c. prazer, nen veerei ja, per boa fe, (estrofa III).

Lang (1894: 121) y Nunes (1972[1932]: 113) llamaron la atención sobre ellos en nota al pie: «Note-se que *veerei* (versos 4, 9, 14) conta-se por bissílabo». Como deja claro Lapa (1977: 229): «Os verbos *seer* e *veer*, de uso constante, são muitas vezes monossilábicos, e a crase métrica afecta sobretudo os grupos protónicos; *see-re-des*, *vee-rei*, etc.». Pero hemos de subrayar que esto no sucede de forma regular en *BV*, sino que por el contrario, un verbo con alta frecuencia de aparición como *veer* suele ser bisilábico, y su forma conjugada *veerei* varía entre la forma bisilábica y la trisilábica. Esto queda claro en el *CDD*, donde *veer* es siempre contado métricamente como bisílabo, tanto en posición sujeto como en la de objeto directo. Su forma conjugada, *veerei*, funciona como bisílabo en esta cantiga<sup>26</sup> y en una de amor donde la simplificación de la *e* deja subrayado este hecho gráficamente:

- (5) de que enton *verei*, prazer (v. 10. *Quant' eu, fremosa mia senhor. B 501, v 84*).

y en otra de amigo, en la que tanto el copista de *B* como el de *V* pendulan entre una y otra forma:

- (6) e *verei* prazer de mi (v. 5) / e *veerei* de min prazer (v. 11. *Amigo, pois vos non vi. B 599, v 202*)<sup>27</sup>.

Del mismo modo, solo dos casos atestiguan su forma trisilábica:

- (7) E non sei quando vos ar *veerei* (v. 13. *Senhor, pois que m' agora Deus guisou. B 507, v 90*).  
 (8) que nenhun prazer nunca *veerei* (v. 18. *O que vos nunca cuidei a dizer. T 3, B 526, v 109*).

Desde nuestro punto de vista, el manuscrito deja claro que el amanuense que copia la música comprende que se trata allí de un bisílabo y escribe la notación musical teniendo esto en cuenta. Pero en su análisis de esta cantiga, dice Ferreira (2005: 59):

A hipermetría do quarto verso de todas as estrofes aparece diluído, na nossa edição, no terceiro neuma, que é assim distribuído por duas sílabas. A escolha desta ligadura funda-se na observação de que o segundo ponto oblíquo e a plica descendente estão nela sobrepostos, o que sugere um acrescento devido à presença de uma sílaba adicional.

<sup>26</sup> Con relación a esta variación lingüística, es interesante destacar que la cantiga de amor *Senhor e lume d' estes olhos meus*, de Johan Soárez Coelho (*A 172, B 323*), cuya *fiinda* mantiene una estrecha relación intertextual con esta cantiga, cuenta el verbo *veerei* como trisílabo: «Nen *veerei*, senhor, mentr' eu viver/se non vir-vos —ou mala morte— prazer!».

<sup>27</sup> Lo mismo sucede la cantiga de amor *Senhor non vós pés, se me guisar Deus* (*B528<sup>a</sup>, v 131*) con la forma *verán-veerán*: «nunca verán estes olhos meus» (v. 4) / «que non veeran prazer d' al nen de min» (v. 16), siendo ambos métricamente iguales.

Por eso no comprendemos por qué en su transcripción paleográfica y edición crítica de la misma lee *veerei* como un trisílabo (Ferreira 2005: 131):

4. nen ve - e - rei já en quan - t'eu vi - vo for,  
9. nen ve - e - rei já, es - to cre - e - de ben,  
14. pra - zer nen ve - e - rei já, per bõ - a fe,

Nos encontramos en esta pieza con diez sílabas y veintisiete notas articuladas de manera irregular que, desde nuestro punto de vista, podrían ordenarse del siguiente modo, tomando este verbo como un bisílabo:

(9)

Sílaba	nen	vee	rei	ja	en	quan't	eu	vi	vo	for
Nota	sol-fa-mi	mi-re	fa-mi-(mi)-re	re-do	re-do-re	fa-la	la-sol-fa	mi-re-mi	mi-re-do	do-re

## 5. CONCLUSIÓN

De lo dicho hasta aquí se desprende que es necesario revisar las bases del trabajo ecdótico-filológico en la edición de la lírica profana gallego-portuguesa. El carácter oral de este tipo de textos merece un trabajo interdisciplinario filológico-musicológico que conciba la composición poética como un texto cantado, desenvolviéndose en un tiempo mucho más extenso que el de la lectura regular oral que hoy utilizamos para la poesía moderna. La melodía es aquí el elemento principal, ya que nos permite extender la sílaba en el tiempo o, por el contrario, quebrarlas. Esta aproximación trae aparejada la búsqueda un punto medio entre ese recurso a la enmienda y la conservación íntegra del texto que bien explica Gonçalves (1991: 20): «manter a lição dos códices não é um convite à preguiça: ao contrario, é um desafio a nossa capacidade de explicar essa lição, o que, muitas vezes, exige um aprofundamento do saber acerca dos próprios códices».

En síntesis, el análisis de estos dos ejemplos del *CDD* se postula como una hipótesis de trabajo. No pretendemos generalizar y aplicar de forma directa estas conclusiones al resto de la tradición profana gallego-portuguesa, ya que la escasez de testimonios con notación musical no lo permite; pero creemos que lo aquí expuesto, sumado a un cotejo y estudio de los casos de hipo e hipermetría, y en algún punto, su relación con las tardías *Poéticas* gallego-portuguesas y provenzales<sup>28</sup>, pueden colaborar al esclarecimiento de los métodos de composición trovadorescos y a ese deseo de fidelidad a los textos por el que brega la crítica textual.

<sup>28</sup> El *Arte de Trovar* contenido en *B*, y las *Leys d' amors*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÈDIER, Joseph (1928): «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciennes textes». *Romania*, LIV, 161-196.
- BREA, Mercedes (1993): «Cancioneiro». Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 113-114.
- BREA, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- CEREMUŻYŃSKA, Paulina (2006): *Cantigas profanas galego-portuguesas dos séculos XIII e XIV*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia [CD-ROM].
- COHEN, Rip (1987): *Thirty-two Cantigas d'Amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- COHEN, Rip (2003): *500 cantigas d' amigo*. Porto: Campo das Letras.
- CONTINI, Gianfranco (1974): *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi.
- CORREIA, Natália (1970): *Trovas de D. Dinis*. Barcelos: Galeria Panorama.
- COSTA PIMPÃO, Álvaro J. (1942): *Cancioneiro d'el-Rei Don Dinis*. Lisboa: Liv. Clásica.
- CUNHA, Celso Ferreiro da (1985): *Significância e movência na poesia trovadoresca: questões de crítica textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- CUNHA, Celso Ferreiro da (1999): *Cancioneiros dos trovadores do mar*. Lisboa: Imprensa Nacional [Edición de Elsa Gonçalves].
- FERREIRA, Manuel Pedro (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, 560-599.
- GASSNER, Armin (1908): «Die Sprache des Königs Denis von Portugal». *Romanische Forschungen*, 22, 399-425.
- GONÇALVES, Elsa y M.ª Ana RAMOS (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*. Lisboa: Ed. Comunicação.
- GONÇALVES, Elsa (1991): *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos.
- GONÇALVES, Elsa (1993): «Dinis, Dom». Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 206-212.
- GRÖBER, Gustav (1877): «Die Liedersammlungen der Troubadours». *Romanische Studien*, II, 337-670.
- JÚDICE, Nuno (1998): *Don Dinis. Cancioneiro*. Lisboa: Teorema.
- LANG, Henry R. (1894): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1965): *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2003): «La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto». Lillian von der Walde Moheño (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Mexico: UAM.
- [MEDDB] Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades: *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa* [en línea], <<http://www.cirp.es/>> [Consulta: 01/03/2008].
- MICHÄELIS DE VASCONCELOS, Carolina (1895): «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal». *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 513-541.
- MONGELLI, Lênia Márcia de (1995): *Do cancioneiro de D. Dinis*. São Paulo: FTD.
- MONTERO SANTALHA, José Martinho (1997): «As sete cantigas de amor de Dom Dinis do Fragmento Sharrer». *Agália*, 50, 229-237.
- MONTERO SANTALHA, José Martinho (2001): *Cantigas on line. Portal Galego da Lengua* [en línea], <<http://www.agal-gz.org>> [Consulta: 01/04/2008].
- MOURA, Caetano Lopes de (1874): *Cancioneiro d'El Rei D. Diniz*. Paris: Aillaud.
- NOBILING, Oskar (1902): «Uma canção de D. Denis». *Revista Lusitana*, VII, 65-67.
- NOBILING, Oskar (1903): «Zur Interpretation des Dionysischen Liederbüchs». *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 186-192.
- NUNES, José Joaquim (1926-1928[1973]): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- 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, 200-205.
- NUNES, José Joaquim (1932[1972]): *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*. Coimbra: Imprensa da Universidade.