IX Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española. Universidad de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, 2009.

La edición de textos líricos con música: un ejemplo del Cancionero del rey Don Denis.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (Abril, 2009). *La edición de textos líricos con música: un ejemplo del Cancionero del rey Don Denis. IX Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española. Universidad de Palma de Mallorca, Palma de Mallorca.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/13

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pdea/Cwx

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*.

NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN EN EL ESTUDIO DIACRÓNICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Actas del IX Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (AJIHLE)

Palma, del 2 al 4 de abril de 2009

Mª Angustias Beas Teruel (coord.)

AJIHLE

Socios de Honor

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

Comité Organizador

Presidenta:	María Angustias Beas Teruel
Vicepresidenta:	Azahara Ruano Martínez
Secretarios:	Mar Campos Prats
	Bruno Vanrell Rodríguez
Tesorero:	José María Albal García
Vocales:	Soledad Reolid Solano

Comité Científico

María Angustias Beas Teruel
José María Albal García
Carolina Martín Gallego
Irene Vicente Miguel
Bruno Vanrell Rodríguez

Comité Editorial

María Angustias Beas Teruel (coord.)
José María Albal García
Mar Campos Prats
Carolina Julià Luna
Carolina Martín Gallego
Soledad Reolid Solano
Bruno Vanrell Rodríguez
Irene Vicente Miguel

© del text: els autors, 2011
© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2011
Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari.
Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears)
http://edicions.uib.es

Disseny i Impressió: Gráficas Planisi
ISBN: 978-84-8384-198-3
DL: PM 1535-2011

Imprès a Espanya

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

AGRADECIMIENTOS 11

MESAS REDONDAS

La importancia de la estructura idiomática: pasado y presente de la sintaxis histórica de la oración compuesta en español

«Presentación» 17
OLGA JULIÁN MARISCAL
«El caso de las condicionales y la condicionalidad» 21
DANIELA IBBA
«La bipolaridad en castellano medieval y en el habla infantil. El caso de la contraexpectatividad» 27
CARMEN MANZANO ROVIRA
«Las oraciones consecutivas» 37
SANTIAGO DEL REY QUESADA
«Subordinación causal y sintaxis histórica» 45

Nuevos retos para la Crítica Textual: teoría y praxis

«Presentación» 55
MIGUEL Á. POUSADA CRUZ
«Introducción a la crítica textual de los textos romances» 57
RICARDO GUTIÉRREZ PICHEL
«Hacia una edición comprometida de la prosa instrumental. Notas para un estudio crítico de la braquigrafía medieval gallega: el signo general de abreviación» 65
IRENE VICENTE MIGUEL
«La edición de documentos archivísticos de ámbito hispánico» 77
DAVID VARELA GÓMEZ
«La Transcripción Paleográfica de documentos medievales en gallego: Estado de la cuestión y necesidad de la Interdisciplinariedad» 83
Mª GIMENA DEL RÍO GRANDE
«La edición de textos líricos con música: un ejemplo del *Cancionero del rey Don Denis*» 95

COMUNICACIONES

MARÍA BASTIANES Y LEIRE MARTÍN
«Rasgos asturleoneses en los documentos del XIII del monasterio de San Román de Entrepeñas (1236-1286)» 107

CARLOTA DE BENITO MORENO
«Distribución de *se* en la Península Ibérica: estudios de los datos del ALPI» ……. 119
NATALY CANCINO CABELLO
«Estructura argumentativa de sermones utilizados en la evangelización del pueblo mapuche (Siglo XVII)» …… 131
ISABEL CARRASCO HERNÁNDEZ
«Los mecanismos ponderativos en unas narraciones marianas» …….. 141
EKATERINA CHERNOVA
«'Et' discursivo en oraciones interrogativas en español medieval» ……. 153
NINA DAMES
« Emilio Alarcos Llorach (1922-1998), ¿Paralelismos con N. S. Trubetzkoy (1890-1938)?»…….. 163
ANTONIO DOMÍNGUEZ CARREGAL
«¿ES 'pena' un castellanismo en gallego-portugués? Revisando un comentario de Menéndez Pidal»……..171
ELISABETH FERNÁNDEZ MARTÍN
«Aproximación al análisis de los pronombres de tratamiento con referente plural en documentos archivísticos del siglo XVIII» …… 179
MARINA GONZÁLEZ SANZ
«Configuración histórica de los pronombres átonos en el español hablado en Andalucía» …….. 189
AZUCENA HERNÁNDEZ ALONSO
«Los pluralia tántum en la gramática y el diccionario de los tres últimos siglos» ……. 197
DANIELA IBBA
«*Maguer (que):* algunas precisiones sobre su proceso de formación» …….. 207
OLGA JULIÁN MARISCAL
«Usos y valores modernos de *salvo que*» …….. 219
CARMEN MANZANO ROVIRA
«La variación preposicional de los nexos consecutivos de manera y de intensidad-manera del siglo XIII al XVII en las tradiciones discursivas narrativa y jurídica» …… 231
CAROLINA MARTÍN GALLEGO
«El tratamiento de la conjunción en las gramáticas del español de los Siglos de Oro: posibles líneas de influencias entre los gramáticos» …….. 241
MÓNICA MENÉNDEZ ANEIROS
«Estudio comparativo del léxico alineado y paralelo de las versiones del *Cantar de los Cantares* en las biblias romanceadas» ……. 253
LAURA DE MINGO AGUADO
«La importancia de Antonio de Nebrija en la Fonética Actual» …… 261
CARLES NAVARRO CARRASCOSA
«Introducción a los americanismos en el Diccionario Castellano del Padre Esteban de Terreros y Pando» ……269

MIGUEL Á. POUSADA CRUZ
«Filología y mundo digital. La explotación de los recursos digitales en la edición de textos medievales romances» ……. 281
SANTIAGO DEL REY QUESADA
«La relación causa-efecto en dos diálogos de Alfonso de Valdés» ……... 293
DAVID DEL RÍO ENTONADO
«La interdicción sobre la izquierda: sus repercusiones lingüísticas» ……. 305
ANA SEGOVIA GORDILLO
«La cortesía verbal en una gramática misionera de principios del siglo XVII» ……. 317
BRUNO VANRELL RODRÍGUEZ
«La evolución de la doble negación preverbal en el castellano de la Edad Media» …….. 327
RODRIGO VERANO LÍAÑO
«*El dulce lamentar de dos pastores*. Las construcciones de infinitivo con sujeto expreso del español medieval al clásico» …….. 337
SANTIAGO VICENTE LLAVATA
«Notas sobre la presencia de la fraseología en la obra etimológica de Joan Coromines» ……. 347
ESTHER VIVANCOS MULERO
«Aproximación a la configuración léxica de las hablas murcianas» ……. 359

LA EDICIÓN DE TEXTOS LÍRICOS CON MÚSICA: UN EJEMPLO DEL *CANCIONERO DEL REY DON DENIS*

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE*
Universidad Complutense de Madrid

1. IMPORTANCIA DE LOS TESTIMONIOS MUSICADOS DE LA TRADICIÓN LÍRICA PROFANA GALLEGO-PORTUGUESA

Las *Cantigas de Santa María (=CSM)* son, sin duda alguna, el reservorio musical más importante de la Península Ibérica en la Edad Media: 410 textos líricos acompañados de notación musical que el rey Alfonso el Sabio ordena por vía testamentaria continuar ejecutando luego de su muerte, al menos en las fiestas de Santa María. Frente a este *corpus* de carácter religioso, para la lírica profana gallego-portuguesa sólo se conservan dos testimonios, el *Pergamino Vindel* (N) y el *Manuscrito de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T)[1]. Juntos dan apenas cuenta de la notación musical de 13 cantigas: 6 del género de amigo del juglar gallego Martin Codax, y 7 de amor de autoría del rey Don Denis de Portugal, el compositor más prolífico y mejor representado de esta tradición lírica[2]. El primero es una hoja volante escrita a dos columnas muy probablemente hacia fines del siglo XIII, mientras que el segundo resulta una hoja de un libro de grandes dimensiones escrita por ambos lados a tres columnas y de forma bastante desordenada, producida muy probablemente en el *scriptorium* regio dionisino hacia fines del siglo XIII o principios del XIV[3].

Dada la cronología tardía del rey Don Denis (1279-1325), sus composiciones no entraron en la recopilación que constituye hoy el único cancionero contemporáneo al momento de producción trovadoresca, el *Cancionero de Ajuda* (A), sino en la última de las recolecciones de este material lírico, llevada a cabo por su hijo bastardo, Pedro de Barcelos, a mediados del siglo XIV. Las reescrituras de este arquetipo y el paulatino divorcio entre la música y la poesía hizo que hoy conservemos las 137 cantigas que constituyen el *corpus* lírico del rey (73 cantigas de amor, 51 de amigo, 10 de escarnio, y 3 cantigas con motivo de pastorela) sin notación musical en dos apógrafos colectivos

*guineveregime@hotmail.com

[1] Conocido también a partir de la sigla (D).

[2] De las cantigas del rey que transmite T, ha de decirse que la última de éstas, *Quix ben, amigos, e quer, e querrei* (T 7), sólo contiene la notación musical del verso 1 y parte del segundo.

[3] En cuanto a su origen Sharrer lo cree parte de un cancionero individual o tal vez de otro de carácter colectivo (1993: 13-29), aunque R. de Oliveira (1992: 383) se inclina por suponer que se trataría de «Um cancioneiro colectivo [...] cujo número de composições tivesse imposto ao respectivo organizador a salvaguarda da quantidade [...] em detrimento da qualidade» . De la misma opinión es Gonçalves (1993: 630) y quien escribe estas líneas. Ha de aclararse aquí que el término *cancionero* se refiere a un libro que contiene piezas líricas (a veces acompañadas de melodía y no siempre de un mismo autor) compilado según un criterio unificador. Otras acepciones del término en Brea (1993: 113-4).

confeccionados en Italia hacia 1525, el *Cancionero Colocci-Brancuti o de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). De aquí que la importancia de N y T sea enorme, ya que dan cuenta de las características paleográficas y codicológicas de los textos musicados en la Península Ibérica, además de proveernos de datos acerca de los diferentes modos de circulación de estos textos de transmisión oral.

Desde el ámbito de la edición crítica, tema que aquí nos ocupa, el simple hecho de encontrarnos ante un texto lírico musicado implica la búsqueda de una complementariedad analítica entre el trabajo filológico y el musicológico. Los elementos testimoniados a través de la notación musical colaboran con la labor filológica en los estudios sobre métrica trovadoresca a través de lectura conjunta de la disposición de la melodía respecto de las palabras (tanto en el nivel del verso como de estructuras más amplias), que se plasma en la organización temporal y duración relativa de los sonidos. Así y todo, el material musicado del rey Don Denis debería esperar más de un siglo desde su primera edición crítica para completar su doble naturaleza textual y musical.

2. El Cancionero del rey Don Denis y sus anteriores ediciones críticas y el problema de la búsqueda de isometría

Por ser Don Denis rey y trovador, y porque como bien señala M. Brea:

> É de todos coñecido que o Cancioneiro de Don Denis representa en certo modo –tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa –un compendio de toda a produción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval (M. Brea 2000: 139).

su obra lírica ha sido editada y reeditada casi desde el mismo descubrimiento de **V**, cuando C. Moura intentó en 1847 una edición diplomática, apurada y deficiente, rectificada por la edición que H. R. Lang realizaría 57 años más tarde[4]. Le seguirían al menos hasta el año 1990 cincuenta trabajos entre estudios, reseñas, ediciones críticas, ediciones revisadas, divulgativas y antologías[5], trabajos estos últimos que, salvo excepciones, partían de la premisa de la enmienda textual de todo verso considerado hipo o hipermétrico. Establezco como mojón divisorio el mes de julio de 1990, cuando Harvey Sharrer descubrió el fragmento con las cantigas musicadas del rey en el Archivo

[4] Ha de destacarse que en su edición Lang trabajó críticamente sólo sobre el texto que trae V, dando en un aparato aparte las lecciones divergentes de B para el *corpus* de amor y amigo, ya que el de escarnio, es enviado sólo por este último códice.

[5] Entre otros, destaco un estudio individual de carácter lingüístico a cargo de Gassner (1907-1908), algunos de los más importantes trabajos de Pellegrini (1927), Nobiling (1902, 1903), Michaëlis (1895), J. L. de Vasconcelos (1894), y Nunes (1930) o Cohen (1987). Además de las ediciones de Costa Pimpão (1942), o las antologías de Nunes (1926-8, 1932), Rodrigues Lapa (1965), Peixoto da Fonseca (1971), E. Gonçalves y M. A. Ramos (1983). Las nuevas tecnologías ya lo han incorporado a su universo virtual. Así el *Portal Galego da Língua* (http://www.agal-gz.org) ofrece en la sección *cantigas on line* una edición del *corpus* dionisino, a cargo de J. M. Montero Santalha. Mención aparte merece el proyecto MedDB2 (http://www.cirp.es) y su *Lírica gallego 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 (principalmente a través de las transcripciones de Lang y Gonçalves). De todas formas, estos trabajos 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.

de Torre do Tombo, que en ese momento servían de contratapa para un registro de documentos notariales de Lisboa del año 1571. Su descubridor hizo hincapié desde un principio sobre la luz que arrojaba este testimonio sobre la obra del rey y la de la lírica profana medieval en general, pero nuevas ediciones divulgativas y antologías continuaron su labor editorial cuando circunscrita a la obra del rey a partir de las lecciones de B y V[6]. Sólo una cantiga del *corpus* musicado de Don Denis fue abordada de forma completa desde la filología y la crítica textual cuando E. Gonçalves (1991) enfrentó las lecciones de BV con T en la edición de una cantiga de amor[7]. Y después de 15 años de su descubrimiento, M. P. Ferreira (2005) estudió este *corpus* lírico desde la musicología, utilizando los textos de una edición sin aparato crítico de mano de R. Cohen.

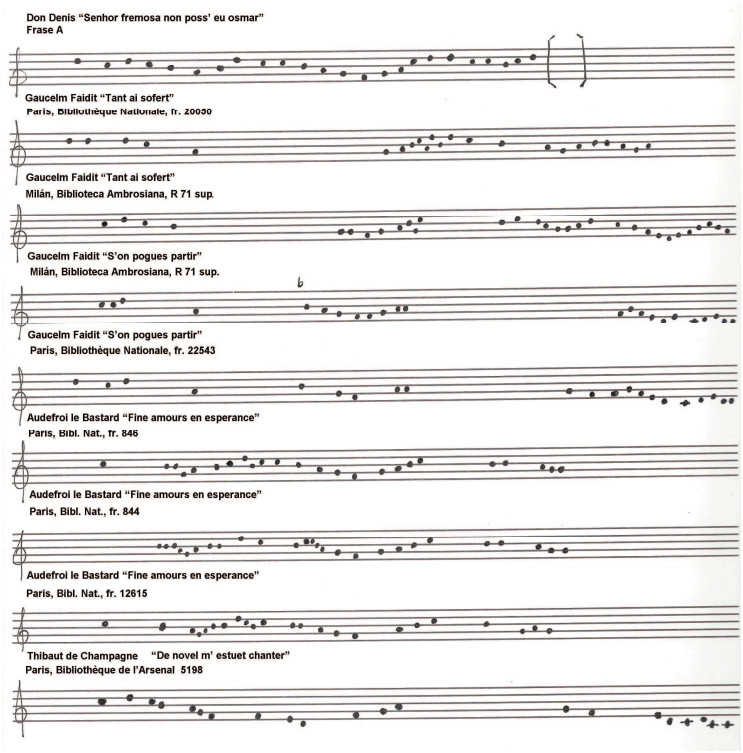
Lo hasta aquí dicho pretende semblantear de forma sucinta el modo en que se ha llevado a cabo la edición de uno de los mayores representantes de una práctica de transmisión oral como la lírica medieval gallego-portuguesa. Lo que sigue busca, a través de un ejemplo de autoría del rey Don Denis, destacar la inminencia de un trabajo interdisciplinario entre filólogos y musicólogos que tenga como objetivo intentar recuperar la verdadera naturaleza de estos textos en una edición crítica de tipo neolachmanniana.

3. LA CANTIGA DE AMOR *SENHOR FREMOSA NON POSS' EU OSMAR* (B 528, V 111) DEL REY DON DENIS: APORTACIONES FILOLÓGICAS CON APOYO DE NOTACIÓN MUSICAL

3.1. Tema, estructura métrica y estructura melódica

El *incipit* de la cantiga de amor musicada *Senhor fremosa, non poss'eu osmar* (T 5, B 528, V/K 111) sigue el de una composición del mismo género, *Senhor fremosa non pod' om' osmar* (B 1087-1088, V 679)[8], del juglar gallego Pero d'Armea. El rey reutiliza el metro de esta cantiga, metro favorito de la lírica occitana, pero lo lleva a un ámbito aún más provenzal a través del uso de estrofa de *meestría*. De la mano de esto, el cierre de la composición busca asimismo acercarse a las voces allende los Pirineos. Dice allí Don Denis que si el amor por su *senhor* es tan grande, no hay razón para morir: «e por én non dev' eu alazerar, / senhor, nen devo por end' amorrer», echando por tierra el *topos* de la muerte por amor, pilar de la lírica profana gallego-portuguesa, y acercándose así, por ejemplo, a la voz del *trouvère* Thibaut de Champagne: «Chascuns dit que' il muert' d' amors, / mais je n' en quis ja morir». Pero no sólo desde su estructura métrica y desde su contenido la composición busca alguna filiación con material francés, sino que la misma estructura musical de la pieza podría vincularse con modelos provenzales (Ferreira 2005: 94). Podría compararse la frase A de esta cantiga con diferentes versiones de *Tant ai sofert* y *S'on pogues partir,* de Gaucelm Faidit (a través de dos versiones conservadas; De la Cuesta y Lafont 1979: 308, 311), *Fine amours en esperance,* de Audefroi le Batard (en tres versiones; Van der Werf 1972: 119) y *De novel m' estuet chanter,* de Thibaut de Champagne (en una de sus versiones conservadas; Anglés 1973: 52):

[6] Me refiero a las ediciones divulgativas de 1995 de L. Mongelli y de 1998 de Nuno Júdice.
[7] Sharrer (1993) ya había dado lectura paleográfica de las siete cantigas y sacado algunas conclusiones acerca de la relación de T con B/V.
[8] Ver también para esta cantiga del Rio Riande-Rossi (2008).



Si bien es posible observar diferencias en la nota de inicio, las bordaduras o las notas de paso, es claro que todas las frases presentan en su apertura el arco invertido, esto es, un inicio en el registro agudo de la melodía que se continúa con un descenso, y el material melódico de la frase de la cantiga del rey. El ejemplo es buena muestra de la enorme aportación de la lectura musicológica y deja claro que, dentro del horizonte de recepción medieval, construido a partir de la *imitatio*, texto y música transformaban a la composición poética en un espacio connotativo, intertextual e *intermelódico*:

> La existencia de un público de 'entendedors', que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval (Rossell 2005: 164).

Puede así verse como la edición crítica del *corpus* musicado de Don Denis debe sopesar en su anotación filológica estas enriquecedoras aportaciones, lo que equivale a decir que es esperable que un texto lírico conservado con música se muestre al lector a través de una lectura que integre las dos caras de su naturaleza.

3.2. Métrica y notación musical

«The assumption that all Galician-Portuguese verse is syllabic, institutionalized in Giuseppe Tavani's *Repertorio métrico* (1967), has often been discussed but rarely seriously questioned», afirmaba hace unos años S. Parkinson (2006: 24). Y es verdad que en muchas de las últimas ediciones de lírica profana se han anotado a pie de página cuestiones relacionadas con excepciones métricas, aunque pocos han sido los trabajos

que han ahondado sobre el tema, luego de la aproximación, no exenta de contradicciones, de C. Cunha (1961, 1984, entre otros)[9].

Es innegable para la lírica trovadoresca peninsular la importancia del metro y la igualdad silábica, como dejan claro las acusaciones de Joan Soarez Coelho, quien achaca al juglar Lourenço el componer una «*tençon* desigual»[10], tal como también parece desprenderse de algunos pasajes de los capítulos o apartados del *Arte de trovar*, tardío e incompleto (aunque único para nuestra tradición lírica) Tratado de poética que antecede a las cantigas de B, donde se nos habla de la cantidad de *cobras* (*talhos*) que las cantigas pueden tener, así como de su cantidad silábica (*iguar*) (IV. 1), y del *caçefeton* (del griego *cacemphaton*), término que alude tanto a una cacofonía que se desprende de una inconveniencia semántica (*caçorria* o *lixo*) (VI. 2) o al encuentro intervocabular de determinadas vocales: «Outrossi erro è meter na palavra vogal depós vogal (VI, 3)[11] ». El hiato constituía la regla que gobernaba el trovar, aunque el recurso a la sinalefa puede asimismo rastrearse en cientos de casos, sin ir en detrimento de la obra poética de un trovador[12]. De otra forma no se explicaría por qué un trovador tan culto y prolífico como Don Denis parece recurrir a la sinalefa de determinadas vocales en al menos 50 versos de sus 137 cantigas de amor, amigo y escarnio[13].

Es evidente que este recurso no es mayoritario, pero sí legítimo o, al menos, tolerado en ciertos encuentros vocálicos. Esto queda demostrado en nuestra cantiga, donde se documentan 9 encuentros vocálicos de diferente tipo que se resuelven en hiato en 8 ocasiones, siendo particularmente frecuente el encuentro de *que y se + é*[14]*:*

(1) Que + vocal tónica:
Que + é: *que est* (v. 2), *por que é* (v. 5), *que ei* (v. 11)

Que + vocal átona:
Que + o: *que os* (v. 9)

Se + vocal tónica:
Se + é: *Se é* (v. 11)

Vocal átona + vocal átona:
e + a: *e assi* (v. 10)
o + o: *mui de grado o* (v. 17)

Vocal tónica + vocal átona:
ú + a: *eu a (lazerar)* (v. 20)

[9] Sólo para dar un ejemplo de una de las últimas ediciones de lírica profana gallego-portuguesa, revísense los comentarios de L. Tato Fontaíña (2007) en su edición de las cantigas de Pero Mendiz da Fonseca. Una cala en los fenómenos de sinalefa, dialefa y elisión en A en Arbor Aldea (2008).

[10] *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade, tensó* entre Joan Soarez Coelho y Lourenço (V 1022).

[11] Las citas y referencias pertenecen a Tavani (2002).

[12] Lo que matiza las palabras de C. Cunha, quien afirmaba para el encuentro intervocálico de tónicas «O hiato era, como aínda hoje, [...] a regra absoluta», siendo para las átonas no muy diferente «[...] a única solución possível [...]» (1961: 31).

[13] No incluyo en el *corpus* de amigo del rey sus cantigas paralelísticas dada la gran variabilidad métrica que experimenta esta forma en la lírica profana gallego-portuguesa, más cercana al acento que a la sílaba.

[14] Lo dicho se une a la hipótesis de Cunha de que «Em português –é lícito afirmar-se– a perda da integridade silábica do que antes de palavras iniciadas por vogal é fato tardío, de fins do século XIV ou, mesmo, de principios do século XV» y que la conjunción se poseía cierta tonicidad que la transformaba en una palabra de apoyo frásico (1984: 39), aunque ve este fenómeno de forma menos sistemática y fija, ya que la lengua en habla, lejos de la fijación que proponen las reglas de la sintaxis, es principalmente 'adaptación'.

La excepción a la regla es el v. 18, donde se precisa de la sinalefa para lograr la isometría:

(2) Vocal átona + vocal átona:
i + o: «pudi o» (v. 18)

La lección de los testimonios es coincidente para este verso:

(3) a. mais nu*n*ca pudi o coraço*n* forçar (T)
b. Mays nu*n*ca pudi o coraço*n* forcar (B)
c. mays nu*n*ca pudi o coraço*n* forcar (V)

Pudi, forma de 1era. pers. del pret. perf. del verbo *poder*, documenta la influencia metafónica de la -ī larga final que cierra la vocal tónica. Se documenta en 36 cantigas, todas del género amor, de las cuales 8 son de Don Denis. De esas 8 cantigas del rey, 7 indican encuentros de la vocal átona + consonante: «pudi nembrar» (B 523, V 106), «pudi veer» (B 599, V 202), «pudi negar» (B 553, V 156), «non pudi depois ben aver» (B 572, V 176), «pudi fazer» (B 521b, V 124), «pudi veer» (B 537, V 140), «pudi nunca partir de chorar» (B 545, V 148). De las 28 cantigas restantes, sólo tres versos, aparte de la cantiga en cuestión, documentan encuentros vocálicos, resolviéndose dos de ellas en sinalefa: *Punnei eu muit' en me quitar* (A 126, B 241) de Fernan Garcia Esgaravunha: «e non quis Deus nen voss' amor / e poi-lo non pudi acabar» *Min pres forçadament' Amor* (B 37) de Osoir' Anes: «eno mundo vivendo vou, / ca nunca pudi aver sabor», y 1 en hiato: *Quando se foi meu amigo d' aqui* (B 790, V 374) de Joan Vasquiz de Talaveira: «de s' ir, pero non pudi outra ren». Tanto en el caso de las sinalefas como en el de hiato, las uniones intervocálicas son de vocal átona + vocal átona: *i + a* en las sinalefas, *i + o* en el del hiato.

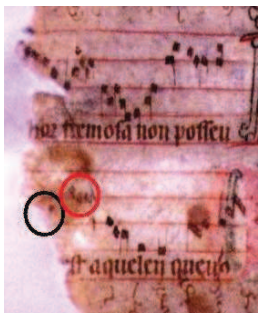
Por su parte, la forma sinónima *pude* se documenta en 11 cantigas donde los únicos dos encuentros intervocálicos se resuelven en sinalefa y nunca en hiato. Así sucede en las cantigas de amor: *Estes que ora dizen, mia senhor*, del mencionado Joan Vasquiz de Talaveira (A 245, B 433, V 45): «quant' eu mais pude, assi Deus me perdon», y *Senhor, por que eu tant' afan levei*, de Fernand' Esquio (B 1296, V 900): «nunca pude este verv' antig' achar». También aquí la sinalefa se produce entre dos vocales átonas (*e + a y e + e*, respectivamente). Finalmente, sin olvidar que elisión y sinalefa son «dois aspectos de um mesmo fenômeno» (Cunha 1961: 42), y que la intervención de los copistas es un punto fundamental a tener en cuenta en el estudio de la métrica trovadoresca, ha de añadirse que la forma *pud',* con *e* o *i* elidida, se da sólo en 32 cantigas, y que Don Denis sólo la utiliza dos veces en las cantigas de amor *Senhor fremosa, por qual vos Deus fez* (B 519b, V 122): «o melhor que pud' e soubi cuidar» y *Non me podedes vós, senhor* (B 537, V 140): «ca nunca o eu pud' aver», dando cuenta, al igual que en el caso de *pode*, de la unión a las vocales átonas *a* y *e*.

Es verdad que las *Leys d' Amors* de Guilherme de Molinier admitían los encuentros en sinalefa de *-i* (en los términos *qui, si* y *ni*) con otras vocales (Gatien-Arnoult 1841: III)[15], tal como sucede en nuestra tradición lírica con los pronombres *mi, ti, xi, lhi, me te che, se xe,* que siempre forman sílaba con la vocal siguiente, y que la pérdida de valor silábico de la ī latina final de las primeras personas de los pretéritos fuertes es aquí evidente. Como ya señalara Cunha (1984: 33): «[...] quando tónica, a regra geral [...] é hiato com a vogal subseqüente, seja esta tónica ou átona. Os casos exceptivos são raros e pressupoem, sempre, a atonificação relativa daquela vogal forte [...]».

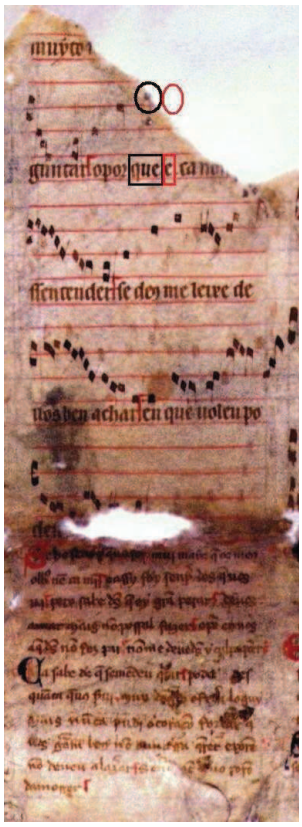
[15] http://www.archive.org/stream/lasflorsdelgaysa03gatiuoft/lasflorsdelgaysa03gatiuoft_djvu.txt.

En síntesis, como es esperable, *pudi* y *pude* se unen a términos que comienzan con consonante en la mayor parte de sus casos. Mas, cuando se dan casos de encuentros intervocálicos, éstos se resuelven la mayoría de las veces en sinalefa y en uniones de vocales átonas[16]. Por ello, las excepciones deben ser estudiadas junto con las reglas de carácter general, ya que tal vez éstas no se diferenciaban demasiado de las otras. Es en este sentido que cobra importancia la noción de 'sistema' de la *Nuova Filologia* (Contini 1974), que alude a las relaciones internas de un texto o de un *corpus* orgánico de textos de las que deben partir las decisiones de un editor. Este 'sistema' puede ser abordado a través del llamado *active editing* (en Spaggiari y Perugi 2004), término que apunta a la edición crítica entendida como un acto de responsabilidad intelectual a partir de un proceso deductivo, que en este caso permite superar el concepto de hipo o hipermetría, conceptos limitados, mecánicos, y rígidos, asociados inevitablemente al 'error lachmanniano'. Consecuentemente, remitiré una vez más a la notación musical que acompaña a nuestro texto.

En T, y como sucede en la mayor parte de las tradiciones líricas románicas, los primeros cuatro versos de la cantiga traen notación musical, dejando claro que ésta se repite de igual modo en el resto de las estrofas. En el caso de esta cantiga, una rotura en el pergamino hace no tengamos siquiera la notación del verso 4 que tendría la misma música que el 18. Debemos conformarnos con la información contenida en el verso 2 y en una parte del verso 5. Con respecto al verso 2 se puede decir que aparecen dos grupos de notas (muy poco definidas dado el estado calamitoso del testimonio), cuya distancia podría marcar una articulación separada para cada sílaba. En el caso del verso 5 tenemos un texto donde el sintagma *que e* se encuentra transcripto con cierta separación. Aunque solo nos queda la nota que se articula sobre la palabra *que***,** ésta muestra cierta independencia, lo que permite pensar que podría haber existido otra nota o grupo de notas sobre *é*, subrayando el fenómeno hiático antes mencionado**:**



[16] La forma *pudi* es utilizada tanto por trovadores de la primera generación, como Fernan Garcia Esgaravunha y Osoir' Anes y trovadores del último período, como Don Denis, aunque, como es esperable, *pude* es más uniforme en su utilización, de mano de compositores de la corte alfonsí como Joan Vasquiz de Talaveira y Fernan Esquio. Con respecto a los trovadores representados en A ha de señalarse que de las 8 veces de C. Michaëlis señala la aparición de la forma *pudi* en este códice, solo un verso documenta en el encuentro de vocales átonas (*i + a*), que nuevamente se da bajo la resolución de la sinalefa: «pudi acabar» (A 126).



Lo mismo podría aplicarse al v. 18 y a la cadena sintagmática *pudi o*, gobernada por el fenómeno de la sinalefa. Parafraseando a Amorim de Carvalho (1998), versificar era en la primitiva poesía gallego-portuguesa, formar amplitudes verbales con un número de sílabas. Esta operación explica, según el autor, la «ley de la subordinación rítmica en el canto», éste estaba ligado de tal forma al verso que podía violentarlo de ser necesario. Una vez más, la notación musical nos brinda una riquísima información que colabora con la precisión que debe caracterizar toda anotación filológica de una edición crítica, y ayuda a arrojar luz sobre el sistema de versificación de la lírica profana trovadoresca en su doble naturaleza textual y musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGLÉS, Higinio y Aurelio Sagaseta Aríztegui (eds.) (1973): *Las canciones del Rey Teobaldo*. Diputación Foral de Navarra: Pamplona.

ARBOR ALDEA, Mariña (2008): «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica. Consideracións á luz do Cancioneiro da Ajuda». Ferreiro, Manuel, Martínez Ferreiro, Carlos Paulo y Tato Fontaíña, Laura (eds.). *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía, 9-38.

BREA, Mercedes (1993): «Cancioneiro». G. Lanciani y G. Tavani (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 113-4.

BREA, Mercedes (2000): «Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo harmónico». Rodríguez, José Luís (ed.) *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade, 139-51.

BREA, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

CARVALHO, Amorim de (1987): *Teoria Geral da Versificação*, Lisboa: Império, vol I.

COHEN, Rip (1987): *Thirty-two Cantigas d' amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison Hispanic Seminary of Medieval Studies. Portuguese Series, vol. 1.

CONTINI, Gianfranco (1974): *Esercizî di lettura*. Torino: Einaudi.
CORREIA, Natália (1970): *Trovas de D. Dinis*. Barcelos: Galeria Panorama.
COSTA PIMPÃO, Alvaro J (1942): *Cancioneiro d´el-Rei Don Dinis.* Antología, prefacio, seleção, notas e glosario. Lisboa: Livraría Clásica.
CUNHA, Celso Ferreira da (1961): *Estudos de versificação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
CUNHA, Celso Ferreira da (1984): *Lingua e verso* (3ª ed. rev. e aum.). Lisboa: Sá da Costa.
FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y R. Lafont (1979): *Las Cançons dels trobadors.* Tolosa*:* Institut D'estudios Occitans, 308, 311.
FERREIRA, M. P. (2005): *Cantus coronatus: 7 cantigas d´el Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberg.
GASSNER, Armin (1907): «Die Sprache des Kőnigs Denis von Portugal". *Romanische Forschungen*, 20, 560-99.
GASSNER, Armin (1908) : «Die Sprache des Kőnigs Denis von Portugal". *Romanische Forschungen,* 22, 399-425.
GATIEN-ARNOULT, M (1841-43): Las Flors del Gay Saber. Toulouse. http://www.archive.org/stream/lasflorsdelgaysa03gatiuoft/lasflorsdelgaysa03gatiuoft_djvu.txt [14/1/09].
GONÇALVES, Elsa (1991): *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos.
GONÇALVES, Elsa (1993): «Dinis, Dom». Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (org. e coord.). *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 206-12.
GONÇALVES, Elsa y Ma. Ana Ramos (eds.) (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos).* Lisboa: Comunicação.
JÚDICE, Nuno (1998): *Don Dinis. Cancioneiro*. Organizão, prefácio e notas. Lisboa: Teorema.
LANG, Henry R. (1894): *Das Liederbuch des Kőnigs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.
LEITE DE VASCONCELOS, José (1894): *Novas notas ao cancioneiro de El-Rei D. Diniz.* Barcellos: Typ. Aurora de Cávado.
MICHÄELIS DE VASCONCELOS, Carolina (1895): «Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal". *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 513-41.
MONGELLI DE MEDEIROS, Lênia Márcia (1995): *Do Cancioneiro de D. Dinis*. São Paulo: Editora FTD.
MONTERO-SANTALHA, J. Martinho (2001): *Cantigas on line*. *Portal Galego da Lengua*: http://www.agal-gz.org. [28/2/09]
MOURA, Caetano Lopes de (1874): *Cancioneiro d´El Rei D. Diniz.* Paris: Aillaud.
NOBILING, Oscar (1902): «Uma canção de D. Denis", *Revista Lusitana*, VII, 65-7.
NOBILING, Oscar (1903): «Zur Interpretation des Dionysischen Liederbuchs", *Zeitschrift für romanische Philologie,* XXVII, 186-92.
NUNES, José Joaquim (1932): *Cantigas d´amor dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica, acompanhada de introdução, comentário e glossário. Coimbra: Imprensa da Universidade.
1926-8 (1973), *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica, acompanhada de introdução, comentário e glossário, Tres tomos. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
1930, «Cancioneiro de Don Denis»**.** *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Revista da Universidade de Coimbra*, XI, 200-5.
PELLEGRINI, Silvio (1927): *Don Denis*. Belluno: La Cartolibraría.
RESENDE DE OLIVEIRA, António (1992): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estructura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Dissertação de doutoramento (ejemplar fotocopiado).
RIO RIANDE, Ma. Gimena del y Germán Rossi (2009) «Sobre musicología y crítica textual: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*». Laura Romero Aguilera y Carolina Julià Luna (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJIHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona.
ROSSELL, Antoni (2005): «Música y poesía en la lírica medieval», en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos*). Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 287-304.
SHARRER, Harvey L., 1993, «Fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas -uma descoberta". Nascimento, Aires A. y Ribeiro, Cristina Almeida (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991),* vol. I. Lisboa: Edições Cosmos, 13-29.
SPAGGIARI, Barbara y Maurizio Perugi (2004): *Fundamentos da Crítica Textual.* Rio de Janeiro*:* Editora Lucerna.

TATO FONTAÍÑA, Laura (2007): *O Cancioneiro de Pero Meendiz da Fonseca*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

TAVANI, Giuseppe (2002): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibrí.

VAN DER WERF, H. (1972): *The chanson of the troubadours and trouvères:* Utrecht.

Comunicaciones