

Y EL TROVAR ABANDONÓ A JOHAN VASQUIZ...¹

Es conocida la afición de Lourenço, uno de los pocos autores de la lírica gallego-portuguesa que aparecen designados como “jograr”² en las rúbricas atributivas de los apógrafos italianos, a ‘contender’ con otros profesionales, casi todos pertenecientes a una categoría social superior a la suya (Rodrigo Eanes [Redondo], Pero Garcia [Burgalês], Johan Soarez [Coelho], Johan Perez [d’Aboim], Johan Garcia [de Guilhade], Johan Vasquiz [de Talaveira]). Es, de hecho, el autor que interviene en mayor número de debates (8,³ de un total de 32⁴ tensós conservadas), aun-

¹ Este trabajo es resultado del proyecto de investigación *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el MINECO y el FEDER.

² Los otros son: Lopo, jograr (B, f. 238r y 265r / V, f. 112v y 135r); Afonso (Alvaro?) Gomez, jograr de Sarria (B, f. 187v / V, f. 75r); Airas Paez, jograr (B, f. 235v / V, f. 110v; en B, f. 270v / V, f. 140r, aparece el nombre, pero no el apelativo «jograr»); Johan jograr, morador en Leon (B, f. 239r / V, f. 113r). También Fernan Paez de Talamancos dirige dos escarnios a un «Jograr Saco» (B1334-1335 / V941-942) y Johan Garcia de Guilhade a un tal «Martin jograr» (B1490-1491 / V1101-1102), de los que no se conservan más noticias. No deja de ser curioso que, en el interior del *Cancioneiro de Xograres Galegos* (Oliveira 1994: 199-205), aparezcan agrupadas tres cantigas de amor atribuidas a Lopo (B1112-1114 / V703-705), una a Lourenço (B1115 / V706) y, a continuación, dos composiciones de Johan jograr (B1116-1117 / V707-708).

³ Es decir, casi la mitad de su producción conservada, que se completa con 3 cantigas de amor, 6 de amigo y 1 escarnio contra Pedr’Amigo.

⁴ Pueden ser 33, si aceptamos que los versos conservados de B1615 / V1148 (2,19) son el inicio de una tensó entre Afons’Eanes do Cotón (?) y Pero da Ponte y no una cantiga de escarnio (de atribución dudosa) dirigida contra este último. La disposición en los manuscritos ha dado lugar a posturas enfrentadas, pues tanto B1615 y V1148 como la *Tavola Colocciana* atribuyen la pieza a Fernan Rodriguez Redondo (48,2), pero la referencia que contiene a la conquista de Jaén («quando fomos a Geen», v. 4), que tuvo lugar en 1246, llevó a Michaëlis (1990, II: 387) a considerar que el autor podría ser Rodrigo Eanes Redondo (141,4), padre de Fernan. Lapa (1970: 86) advierte que esta compo-

que los casos en que él toma la iniciativa son menos numerosos que aquellos en los que es interpelado por otros (casi siempre con intención burlesca). La relación completa de las composiciones en las que participa es la siguiente:

Mss.	Contendientes	Nº cantiga ⁵	Nº estrofas
V1010	Johan Perez d'Aboim–Lourenço	75,10-88,9	4
V1022	Johan Soarez Coelho–Lourenço	79,47-88,12	4
V1032	Lourenço–Rodrigo'Eanes	88,14-141,6	4 + 2f ⁶
V1034	Lourenço–Pero Garcia	88,13-125,44	2 + 2f
V1035	Lourenço–Johan Vasquiz	88,7-81,9	3
V472/ V1036 B888	Martin Moxa–Lourenço	94,20-88,18	3
V1104 B1493	Johan Garcia de Guilhade–Lourenço	70,28-88,8	4 + 2f
V1105 B1494	Johan Garcia de Guilhade–Lourenço	70,33-88,10	4 + 3f

sición está entre «uma de Fernan Rodrigues Redondo e outra de Coton, que lhe segue. Em teoria, devia pertencer a Redondo; mas não pode ser, pois a actividade deste trovador decorre entre o último quartel do séc. XIII e o primeiro do séc. XIV. Supomos portanto pertencer a Coton e composta no ano seguinte ao da tomada de Jaén, isto é, em 1247». Tanto D'Heur (1975: 94) como Oliveira (1994: 344) suscriben la propuesta de atribución a Coton. Por su parte, Silva (1993: 257) – y, de modo similar, Marcenaro 2015: 83 – pone de relieve que «o facto de, em B, ter sido deixado espaço para mais três estrofes e de se desenharem as capitais A, P e A no sítio correspondente ao início das mesmas, além de confirmar o evidente carácter fragmentário do texto que até nós chegou, também ajuda à identificação do trovador que tem a iniciativa da tenção: ficamos a saber que o seu nome começa por *a*, o que, associado à rubrica da cantiga que lle segue *Affonso do Coton*, leva a concluir que o contendor de Pero da Ponte terá sido Afonso Eanes do Coton».

⁵ El número asignado a la cantiga es el que tiene en *MedDB* (www.cirp.gal), la base de datos a la que remiten las informaciones aportadas y de la que se toman los textos citados. En cualquier caso, con modificaciones insignificantes, el número de referencia corresponde al establecido en Tavani 1967.

⁶ La *f* que figura después del segundo número indica las *fiindas*.

Una simple ojeada al cuadro anterior permite advertir cómo sólo dos⁷ de estas ocho cantigas alteran la práctica habitual de reservar el mismo número de intervenciones a cada uno de los contrincantes,⁸ y no parece casual que una de ellas sea un texto controvertido⁹ y la otra el caso que nos

⁷ La que figura en último lugar presenta un número par de estrofas, pero las ediciones ofrecen un número impar de *fiindas*, algo que, de no encontrar otra explicación, supondría una anomalía, no sólo en lo relativo a la producción de Lourenço sino en el conjunto de *tenso*s conservadas. En efecto, sólo es posible localizar otro caso en el que el número de *fiindas* sea impar: se trata de la composición 97,2-115,1, un debate entre Martin Soarez y Pai Soarez de Taveiros transmitido únicamente en *B*, donde el fol. 36v reproduce una primera tornada con dos versos completos y parte del tercero, y el resto de la columna a, así como toda la col. b, están en blanco, lo que permite suponer que falte la réplica de Pai Soarez. Para 70,33-88,10, una nota de mano de Colocci en la col. b del fol. 312v de *B* señala que hay «congedi 2», tal vez porque lo que aparece copiado en el cancionero es una primera *fiinda* de tres versos y una aparente segunda (la réplica final) de cuatro, pero con el apóstrofe *Lourenço* en el cuarto, que debería estar puesto en boca de Johan Garcia, como las estrofas I y III y la primera *fiinda*. La distribución de los versos es la misma en *V*; en ninguno de los casos se ha dejado delante de ese verso final el espacio característico que separa estrofas y *fiindas*, sino que este aparece copiado como si formase parte de la segunda *fiinda*. Ello parece indicar que estaba así en el antecedente, pero, aunque podría interpretarse como un intento de Johan García de zanjar el debate de modo tajante, la forma en que está copiado ese verso no descarta un posible problema de transmisión (por ejemplo, que existiese en el modelo del antecedente una anotación que el copista hubiese incorporado al texto).

⁸ «A partir de las afirmaciones recogidas en el *Arte de Trovar*, sabemos que la *tenso* se entendía como un diálogo entre dos trovadores que intervenían ordenadamente por turnos, fijando un número equivalente de estrofas y, si se daba el caso, también de *fiindas*. Esto significa que se preveía equidad en el número de intervenciones y, por lo tanto, todas estas composiciones deberían aparecer conformadas por un número par de estrofas y *fiindas*. Efectivamente, las composiciones que suponemos completas, consideramos que están constituidas por 6 cobras (B1072-V663, B1315-V920), 4 cobras (B1383-V991; B142, B465, B477, B1512, B1573, B1624; V1010, V1022), 6 cobras y 2 *fiindas* (B1221-V826), o, más frecuentemente, de 4 cobras y 2 *fiindas* (B403-V14, B416-V27, B969-V556, B1181-V786, B1493-V1104, B1494-V1105, B1652-V1186; V1009, V1020, V1021, V1032; B1509, B1550, B1551)» (González 2012: 69).

⁹ *Vós que soedes en Corte morar* (94,20 / 88,18) ha sido considerado por una parte de la crítica (en particular, Oliveira 1994: 402-5) un escarnio social atribuible al conde D. Pedro de Barcelos porque, si es realmente una *tenso*, carece de un elemento fundamental que sólo está ausente en otro texto (135,3-115,11) de este tipo: el nombre de los contrincantes. Véase un estado de la cuestión en Brea 2009.

ocupa en este trabajo. La primera fue copiada en *B*,¹⁰ entre las cantigas atribuidas a Martin Moxa, y el fol. 188v de este cancionero presenta, después de ella, un espacio en blanco suficiente para copiar alguna estrofa adicional, e incluso *findas* (o bien una cantiga completa), pues esa cara sólo contiene dos estrofas (la II y III de la tensó) al comienzo de la col. a, y una estrofa y cuatro versos al final de la col. B.¹¹ Por su parte, 88,7-81,9 fue transmitida exclusivamente por *V*,¹² justamente antes de *Vós que soedes...*; comienza en la col. b del fol. 167v¹³ y finaliza en la col. a del fol. 168v, sin que se detecten indicios claros de una posible falta de texto.¹⁴

El cuadro muestra asimismo cómo las primeras cinco tensós en las que participa Lourenço fueron transmitidas exclusivamente por *V*.¹⁵ El

¹⁰ El cancionero puede consultarse en <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html>.

¹¹ *V* no suele señalar problemas de lectura o posibles faltas – por el motivo que sea – de versos, estrofas o composiciones mediante espacios vacíos, por lo que la disposición de este texto en él sólo permite advertir que figura copiado dos veces, la primera en el fol. 75r, bajo una rúbrica que la atribuye a Martin Moxa, y la segunda en el fol. 168r, entre las que se asignan a Lourenço; en el primer caso, va seguida – sin ninguna línea que las separe – de la cantiga moral (atribuida también en *B* a Martin Moxa) *Amigos, cuid'eu que Nostro Senbor* (94,2), mientras que en el segundo alcanza la parte final de la col. a, y la col. b se inicia con una rúbrica que dice: «Esta cantiga de cima foy feyta en tempo del rey dõ affonso a seus priuados».

¹² El códice puede consultarse en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803.

¹³ Después de una copia problemática de la tensó con Pero Garcia, que se inicia al final del fol. 167r, continúa en la col. a del 167v, donde aparecen sólo las cinco primeras líneas y el resto queda en blanco, para continuar (al menos aparentemente, lo que explica que se le reconozcan sólo dos estrofas) al inicio de la col. b. Sobre este texto, véase González 2012: 73, n. 32.

¹⁴ De cualquier modo, no puede obviarse que – teniendo en cuenta los datos aportados y la tendencia de *V* a no dejar espacios indicativos de ausencias – este grupo de composiciones, y la forma en que fueron copiadas, plantean interrogantes de diversos tipos.

¹⁵ El fol. 297r de *B* termina en la cantiga B1390, que se corresponde con V999, la primera de las cantigas de escarnio atribuidas a Gonçal'Eanes do Vinhal (60,3) que se copian en este bloque. El verso de ese folio está en blanco, y el siguiente (298r) prueba una laguna en el cancionero que debió de producirse después de que Colocci numerase las cantigas de *B*, puesto que empieza con el final de la *razo* (o rúbrica explicativa) que en *V* inicia la col. b del fol. 169r y que se refiere a la cantiga anterior (V1040); a conti-

salto numérico existente entre ellas responde a la norma de copiar este tipo de composiciones vinculadas a la producción del trovador que inicia la disputa (es decir, en el bloque atribuido a Johan Perez d’Aboim y Johan Soarez Coelho, respectivamente, las dos primeras). La secuencia formada por las tres que promueve Lourenço se ve interrumpida por la intercalación de su escarnio contra Pedr’Amigo¹⁶ (88,11), dispuesto entre la primera y la segunda de ellas (es decir, V1033).

Este preámbulo tiene como principal objetivo – además de advertir sobre los posibles problemas de transmisión que afectan a las tensós (y no sólo a esas) iniciadas por Lourenço¹⁷ – llamar la atención sobre algunas dificultades halladas a la hora de intentar editar una de ellas¹⁸ (en concreto,

nuación se reproduce la cantiga B1431 (= V1041), atribuida a Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos (118,2). Estos folios que faltan en *B* contendrían, pues, cantigas de escarnio de Gonçal’Eanes do Vinhal, Johan Soarez Coelho, Roi Paez de Ribela, Johan Servando y Don Pedro de Portugal, además del de Lourenço contra Pedr’Amigo (88,11) y de varias tensós (tres iniciadas por Johan Perez de Aboim-V1009-V1011; una entre Vasco Gil y Pero Martiiz (V1020), transcrita entre varias composiciones de Johan Soarez Coelho; dos en las que el mismo Johan Soarez se dirige, respectivamente, a Picandon (V1021) y a Lourenço (V1022); las tres incoadas por Lourenço; y, finalmente, *Vós que soedes...*). Sobre esta laguna, véase cuanto dicen Gonçalves (2016: 18-20 y 67-8), Ferrari (1979: 106-8) y de nuevo Gonçalves (2016: 95-8 y 523-5).

¹⁶ En este caso, en lugar de una tensó entre ambos, *V* transmite un cruce de escarnios (el que dirige Pedr’Amigo a Lourenço es V1202 = 116,12). Además, ambos tienen un contrincante común, precisamente Johan Vasquiz de Talaveira, aunque el asunto sobre el que discurren Johan Vasquiz y Pedr’Amigo (81,1-116,1) sea de alcance político (las consecuencias que acarrearía un resultado positivo del «fecho del imperio») y no literario.

¹⁷ Vid. Lourenço (Tavani).

¹⁸ No existen datos irrefutables sobre las biografías de Lourenço y Johan Vasquiz. En el caso del segundo (del que se conservan 4 cantigas de amor, 8 de amigo, 5 de escarnio y 3 tensós), el apelativo «de Talaveira» induce a pensar en esta localidad toledana como cuna del trovador, pero no sería el único caso en que las indicaciones toponímicas alejadas geográficamente de Galicia, León y Portugal escondiesen relaciones de parentesco con la nobleza que ejercía el poder en la corte gallego-leonesa (véanse, al respecto, las redes familiares establecidas por Souto Cabo 2012), o que personajes de otras regiones estuvieran plenamente integrados, por ejemplo, en la curia compostelana. Si se atiende a la posición que ocupa en los cancioneros y a los trovadores con los que se relaciona (tensós, escarnios...), es posible situarlo en la corte de Alfonso X y en la de Sancho IV

la que mantiene con Johan Vasquiz),¹⁹ así como comentar algunas hipótesis de lectura. La transcripción de V1035 es la siguiente:

Joha uasquez moiro por saber
 deuos por q̄me leixastes otrobar
 ou se foy eluos primeiro leixar
 cauedes aq̄ ouco atodos dizer
 ca o trobar atordoufen atalq̄staū
 uofco en pecado mortal eleixauos
 por se nō perder

Lourenço tu uees por aprender
 demin e eu nō cho q̄ro negar
 eu trobo ben q̄to q̄ro trobar pronō
 oq̄ro senpre ffazer mais dimeti
 q̄ trobas deſigual se te deitam
 porende portugal ouſe matafte
 homē ou se roubaste auer.

Johan uasquez nunca roubei
 rem ne matey homē nē ar mereci
 por q̄mi deitaſsem mais uij aqui
 por giar algo epofsei iguar mi
 bē como otrobar uofo maes eftou
 q̄ se predia tā uosque eq̄tou ſse
 des uos enō trobades porē.

Una de las primeras observaciones que saltan a la vista es que – a diferencia de lo que suele acontecer, por ejemplo, en *A* – el texto en el modelo

(aparece en un documento de 1286 formando parte del séquito de éste en su desplazamiento a Bayonne para entrevistarse con Felipe IV el Hermoso). En cuanto a Lourenço, de menciones como la que se hace en esta tensó (II, v. 6) y de su relación con trovadores que se cree que tienen ese origen se dedujo una procedencia portuguesa, pero podría haber estado durante algún tiempo en Portugal sin que necesariamente fuese portugués y, además, esos mismos trovadores con los que estuvo en contacto se movieron también por la corte alfonsina. En cualquier caso, su producción aparece integrada en lo que, desde Oliveira, identificamos como *Cancioneiro de Xograres Galegos* (vid. supra nota 2).

¹⁹ Para este trovador, Annicchiarico 1974; y Johan Vasquiz (Fregonese).

que reproduce el copista debía estar dispuesto en *scripta continua* no sólo en la primera estrofa sino en todas, pues las líneas de texto no se corresponden estrictamente con versos, y no se han reproducido (en caso de haberlas) las marcas (puntos, barras...) que el modelo hubiera utilizado para indicar dónde finaliza cada uno de ellos.²⁰ No resulta, en cualquier caso, complicado reestructurar las estrofas, puesto que todas están compuestas por siete versos decasílabos con rima *abbacca* (uno de los esquemas más frecuentes, el nº 161 de Tavani 1967); además, como suele acontecer en las tensós, las dos primeras coblas son, entre ellas, unisonantes (-er -ar -ar -er -al -al -er), pero la III ofrece rimas diferentes (-en -i -i -en -ou -ou -en), que probablemente se repetirían en una no conservada IV,²¹ configurando de ese modo una disposición de la cantiga en *coblas doblas*.

El tema del debate (como el de casi todos aquellos en los que interviene Lourenço) es literario. Sin embargo, aunque no faltan las reiteradas críticas contra el juglar (estrofa II), en esta ocasión es él quien empieza amonestando a su contrincante, y lo hace de una forma bastante original, planteando un interrogante aparentemente inocente (el motivo que lo llevó a dejar de trovar, que podría haber hallado respuesta en la estela dejada por Bernart de Ventadorn),²² para darle una vuelta de tuerca e insinuar

²⁰ Véase a este respecto Fernández Guiadanes–Pérez Barcala 2009, y la bibliografía por ellos manejada, además de Fernández Guiadanes–Del Rio Riande 2010 y Fernández Guiadanes 2016, que considera que el Pergamiño Sharrer constituye un resto conservado del cancionero del que se copiaron *B* y *V*.

²¹ «A partir de una observación de los esquemas métricos, es posible estimar que algunas composiciones dialogadas lleguen a nosotros incompletas. Entre las ‘alteraciones’ a la estructura considerada, es especialmente perceptible y digno de comentario el desequilibrio derivado de un número impar de intervenciones, que podría deberse a la omisión de (por lo menos) una estrofa [...]» (González, 2012: 72-3; la autora comenta este texto más adelante – *ibi*: 74 –, como posible ejemplo de «omisión de la última estrofa»). Sobre estas cuestiones, véanse, entre otros, Lanciani 1995 y Silva 1993.

²² En *Can vei la lauzeta mover* se encuentra una de las declaraciones más explícitas sobre la estrecha relación entre “amar” y “trovar”: si el trovador, perdidas todas las esperanzas de obtener un gesto de aceptación por parte de la dama, toma la decisión irrevocable de alejarse de ella y «partirse de» amar, ello conlleva irremediamente dejar también de trovar. Esta formulación se repite como un eco en bastantes composiciones occitanas y en algunas gallego-portuguesas, como, por ejemplo, en una de Johan de Gaia (*Meus amigos, pois me deus foi mostrar*) que resume los sentimientos de pesar expresados a

abiertamente que más bien fue el trovar quien decidió apartarse de Johan Vasquiz.²³ Este contraataca cuando llega su turno, declarando que conoce su oficio a la perfección, pero que lo pone en práctica sólo cuando quiere, a la vez que acusa a Lourenço de *trobar desigual* y, además, le pregunta sarcásticamente por qué lo echaron de Portugal.²⁴ Lourenço justifica su presencia en el lugar (probablemente, en la corte de Alfonso X) y reafirma su convicción de que fue el trovar quien se alejó de su rival.

La estrofa atribuida a Johan Vasquiz (II) no presenta problemas de comprensión, pues es correcta tanto sintáctica como semánticamente: en los cuatro primeros versos se reafirma (v. 3) como maestro de trovar (Lourenço ha venido, precisamente, para *aprender* de él, y no rechaza admitirlo como discípulo), aunque no siempre se siente dispuesto a ejercitar su arte (v. 4); los tres restantes son ya un ataque directo al juglar, que trova *desigual*

lo largo de la pieza en los dos últimos versos de la estrofa I: «poys me non val trobar por mha senhor, / oymays quer'eu já leixar o trobar» (66,4; I, vv. 6-7); ese último verso lo retoma D. Denis para iniciar una cantiga de temática similar: «Oimais quer'eu ja leixá-lo trobar / e quero-me desemparrar d'amor» (25,60, I, vv. 1-2); también, aunque dándole la vuelta a la argumentación, Martin Moxa vincula (¿irónicamente?) el abandono del trovar a la renuncia a amar: «e porque m'ora quitye de trobar, / muytos me teen por quite d'amor» (94,1, I, vv. 3-4). Incluso en las cantigas de amigo se puede percibir, a través de la voz de la amiga, esa relación entre dejar de amar y dejar de trovar, como acontece, entre otros casos, en una composición de Johan Airas de Santiago en la que la enamorada se muestra consciente de que, si quien le manifestaba su amor a través de sus canciones se ha quedado mudo, sólo puede obedecer a dos motivos: o ha renunciado a ambas cosas por su falta de correspondencia o está muriendo: «Par Deus, amigo, non sei eu que é / mais muit'á ja que vos vejo partir / de trobar por mí e de me servir, / mais ùa d' estas é, per boa fe: / ou é per mí, que vos non faço ben, / ou é sinal de morte que vos ven» (estr. I; los dos últimos versos conforman el refrán).

²³ El recurso a la personificación del trovar maltratado lo utiliza Lourenço en una ocasión más, una cantiga de escarnio dirigida contra Pedr'Amigo de Sevilha (*Pedr'Amigo duas soberbias faz*, 88,11), en la que el trovar «queixa-sse muyt[o]» de esas dos 'soberbias' que le hace el de Sevilha («con seus cantares vai-o escarnir; / ar diz que o leix'eu, que ssey seguir / o trobar e todo quant'en el jaz», I, vv. 5-7).

²⁴ Para Tavani (ed. Lourenço: 23), un posible motivo de su supuesta huida de Portugal podría ser la tensión mantenida con Martin Moxa (94,20-88,18): «la reazione dei *privados* satirizzati dai due trovatori fornirebbe una giustificazione alla 'fuga' di Lourenço dal Portogallo cui allude sarcasticamente Joham Vaasquez».

y ha abandonado Portugal por motivos que están poco claros (¿lo echaron por su falta de destreza poética, o bien porque robó o, incluso, mató a alguien?).

Desde el punto de vista métrico, el único verso que plantea dificultades en esta segunda estrofa es el último, claramente hipémetro: «ou se mataste homen ou se roubaste auer»; es posible realizar dos sinalefas (mataste_homen, roubaste_aver), pero el verso resultante sería dodecasílabo, por lo que las opciones barajadas por los distintos editores son variadas:

a) Michaëlis (1990, II: 421): «se matast' ome, ou roubaste aver» (elimina, pues, el primer *ou* y el segundo *se*).

b) Lapa (1966: 199): «ou matast'ome ou roubast'aver» (prefiere mantener la conjunción disyuntiva en los dos casos).²⁵

c) Cunha (1961: 149-50), tras afirmar que la tensó está «moldada no decasílabo», advierte que en la segunda estrofa «sòmente o último verso talvez destoe dessa medida», y en nota matiza que la «dúvida provém das soluções possíveis para o encontro provocado pela concorrência das palavras omen + ou». Para él, este encuentro podría dar como resultado bien un hiato intervocabular («ou se mataste_omen | ou se roubaste_aver»), una diptongación («ou se mataste_omen_ou se roubaste_aver»), o, por último – en caso de que la forma *omen* estuviese en el texto manuscrito por *ome* –, la conversión de esa *-e* en yod («ou se mataste_ome_ou se roubaste_aver») o su elisión («ou se mataste_om'ou se roubaste_aver»). Erróneamente,²⁶ el filólogo manifiesta que sólo en el primer caso el verso «excedería a medida normal da cantiga», por lo que le parece poco aconsejable eliminar, como había hecho Lapa, la conjunción *se*.

d) Tavani (ed. Lourenço: 132) propone una lectura semejante a la ofrecida por Lapa en sus *Lições* y considera que la «interpolazione del primo *se* da parte del copista ha l'aspetto di una ripetizione dal verso precedente»; mientras que la del segundo *se* «appare invece una correzione, coscientemente eseguita dall'amanuense, per ristabilire tra i due membri della frase un parallelismo ritenuto originario».

²⁵ Mantiene la propuesta en Lapa 1970: 412, aunque sin registrar gráficamente las sinalefas: «ou mataste omen ou roubaste aver».

²⁶ En el primer caso, el verso superaría en dos sílabas el patrón decasílabo de la cantiga, y en los restantes, en una sílaba.

e) Silva (1993: 234-5): «ou se mataste omen ou se roubaste aver». El editor portugués reconoce en nota que el verso es hipémetro, pero decide respetar la lección manuscrita y considerar (con Cunha) la existencia de tres sinalefas (*mataste_omen*, *omen_ou* y *roubaste_aver*, sin descartar tampoco que «podemos supor que Joan Vaásquez terá querido parodiar a própria inépcia métrica de Lourenço, para dar máis sal à sua crítica».

f) Fregonese (ed. Johan Vasquiz: 105) recoge en la nota al v. 14 las diversas soluciones aportadas por los estudiosos anteriores, pero opta por mantener un verso dodecasílabo con la siguiente justificación:

Che il trovatore abbia sbagliato il conto delle sillabe qui, a un passo dall'aver accusato il rivale di "trobar desigual", è difficile da accettare, eppure proprio questa circostanza potrebbe abbonare la lezione del ms.: si potrebbe cioè supporre una grossolana parodia compiuta da JV alle spalle di Lourenço attraverso la costruzione di un verso sfacciatamente ipermetro, alla maniera del "trobar desigual" del giullare. La posizione privilegiata in fine strofa potrebbe sostenere l'ipotesi.

Por su parte, las dos estrofas que corresponden a Lourenço (I y III), tal y como nos las legaron los apógrafos italianos, parecen justificar las censuras que recibe por "trobar desigual", pues presentan múltiples anomalías desde el punto de vista métrico, y, en el caso de la III, también de tipo sintáctico-semántico.

Así, la primera estrofa muestra hipermetría en los versos 2 y 4, e hipometría en el v. 7. Para resolverlas, se han propuesto varias alternativas de edición, desde las que prefieren conservar esos "fallos" como prueba fehaciente de la impericia de Lourenço hasta las que formulan hipótesis que permitan recuperar la isometría:

a) Michaëlis (1990, II: 421) y Lapa (1970: 412), entre otros, proponen omitir, en el v. 2, el dativo ético *me*; Tavani (ed. Lourenço, 131), en cambio, considera que «non è necessario ricorrere all'espunzione di *me* (MICHAËLIS), la cui vocale viene assorbita dalla pausa di cesura», aunque Fregonese (ed. J. Vasquiz: 100-1) advierte que «la cesura metrica precede e non segue il *me*».²⁷ Para Silva (1993: 235), la supresión del dativo ético no sería la «so-

²⁷ De todos modos, Fregonese (ed. J. Vasquiz: 100) opta también por la conserva-

lução mais provável da hipemetria do verso»; prefiere suponer que Lourenço estaría recurriendo a «meios considerados pouco ortodoxos», por lo que propone leer «m'leixastes» (es decir, «que'm leixastes») por «me leixastes». Desde un punto de vista sintáctico-semántico, la supresión del pronombre no altera el contenido ni atenta contra la corrección gramatical; además, en el corpus trovadoresco existen algunos versos que presentan hipemetría y para los cuales la crítica especializada baraja la eliminación de un pronombre *me/mi*, considerado superfluo, para restablecer la isometría, como, por ejemplo:

- A98-B205 (125,33), II, v. 2: frente a la lectura isométrica que se extrae de A («por vós, sennor, si Deus de tal mal m'ampar») B ofrece una lectura hipérmtrica («por vós, sennor, si Deus mi de tal mal m'ampar»).²⁸

- B8bis (27, 2), I, v. 1: de la lección manuscrita se desprendería una lectura hipérmtrica («Se soubess'a mia senhor como m'a mí plazeria» de 14 sílabas, cuando el cuerpo estrófico del texto fragmentario de Diego Moniz parece responder²⁹ a un esquema en versos femeninos de trece sílabas, por lo que sería necesario eliminar el primer pronombre y efectuar una sinalefa entre *como* y *a* o suprimir *m'a* («como mi plazeria»)).³⁰

- B461 (18,10), IV, v. 3: la cantiga, aunque presenta varios problemas editoriales, está articulada sobre un esquema de versos heptasílabos masculinos (estrofas II y IV) y heptasílabos femeninos (I y III), por lo que el verso en cuestión excedería del cómputo establecido para la estrofa IV en una sílaba («de que me comestes mui mal»), circunstancia por la que parece conveniente eliminar el dativo de interés.³¹

ción de la forma pronominal, porque «pur non indispensabile nell'economia del discorso, gli conferisce però una carica ironica che mi sembra valga la pena conservare».

²⁸ Marcenaro 2012: 236 comenta en nota que en B «il verso mostra l'aggiunta del pronome atono *mi* in seguito a *Deus*, aggiunta pleonastica sul piano del significato e irricevibile su quello metrico, poiché generante ipermetria». Téngase en cuenta que ese *mi* podría ser una forma tónica (*mi*).

²⁹ Michaëlis 1990, II: 644 editó la cantiga en versos cortos y considera que «o corpo da cantiga consta (...) de Septenarios».

³⁰ Para UC [última consulta: 18/09/2019], la hipemetría es claramente una «circunstancia que obriga á súa expunción, como acontece noutras pasaxes en que o pronome aparece de forma espuria».

³¹ Puede ser distinto el caso de B661-V262 (11,6), pues, si bien es cierto que del se-

b) Para el v. 4, Michaëlis, Tavani, Silva y Fregonese optan por mantener *aque* como partícula de refuerzo «che ben si adatta al tono colloquiale, ironico e un po' sfrontato del giullare in questa prima strofa» (Fregonese, ed. J. Vasquíz: 101), en lugar de corregirlo – como sugieren Cunha (1961: 150) y Lapa (1970: 412), y como establecen *CMGP* [última consulta: 19/09/2019] y el glosario de *UC* [última consulta: 19/09/2019] – en *oque*. Tavani (ed. Lourenço: 131), basándose en Lang (2010: 324-5), defiende el carácter paroxítono de *aque*,³² lo que permitiría realizar una sinalefa con *ouço* que daría como resultado un verso decasílabo («ca, vedes, aque_ouço_a todos dizer»); Lapa, sin embargo, considera oxítono el adverbio, porque advierte que, en las *Cantigas de Santa Maria*, se encuentra en rima con *fé, é, pé* (*CSM* 135, estrofa XIII), y la secuencia *aque o* con *ceo* y *veo* (*CSM* 405, estr. VII). Fregonese, por su parte, hace un recorrido (ed. J. Vasquíz: 101-2) por varias ocurrencias del adverbio, no sólo en la lírica trovadoresca sino también en las *Cantigas de Santa Maria* y otros textos, para exponer las encontradas opiniones manifestadas por los estudiosos sobre la pronunciación de *aque* y concluir que «il verso, a mio modo di vedere, rimane di misura e di accentuazione dubbie». En cualquier caso, ninguna de las opciones de acentuación proporciona una solución definitiva, porque los usos localizados en la lírica trovadoresca lo presentan siempre seguido de consonante, y, por otra parte, en las *CSM*, cuando aparece en interior de verso y seguido de vocal, el cómputo silábico indica un hiato. Por todo ello, tampoco se vería alterado el sentido con la enmienda propuesta por Cunha (1961: 151) para resolverlo en *que* («ca vedes que ouç_a todos dizer»).

c) El v. 7 resulta hipómetro. Tavani no lo comenta en su edición; Lapa propone modificar el presente “leixauos” por una perífrasis de pasado («leixa[r] vos [foi]»); Fregonese – después de justificar la pertinencia del

gundo verso de refrán de las dos primeras estrofas se desprende en los apógrafos italianos una lectura de un verso femenino eneasílabo («E se vós, madr', algun ben queredes»), de acuerdo con los restantes versos femeninos de la composición, la presencia del pronombre («E se mi vós, madr', algun ben queredes») en la tercera estrofa (en ambos testimonios) parece necesaria desde el punto de vista semántico (no es propiamente un dativo ético), a pesar de que implique una hipermetría (que podría resolverse, por ejemplo, suprimiendo el indefinido *algún*).

³² Igual que en Tavani 1969: 280-1.

tiempo presente – mantiene el verso como eneasílabo, y Silva (1993: 235) considera que «una pausa medial coincidente con a pausa lógica podía repor a isometría». Aunque la lección de *V* no ofrece indicios que apoyen nuestra hipótesis, pensamos que se podría haber omitido un pronombre de tercera persona, por lo que una de las varias propuestas que recuperarían la isometría sería editar «e leixavos [el] por se non perder», o – incluso mejor – «e leixa [el] vós por se non perder», tomando como base de la enmienda el v. 3 de esta misma estrofa («ou se foi el vós primeiro leixar»).

Las mayores dificultades, no obstante, se encuentran en la tercera estrofa, que podría dividirse en dos partes: en los cuatro primeros versos, Lourenço da respuesta a la sibilina acusación de Johan Vasquiz de que sólo puede haber dos motivos para que lo hayan expulsado de Portugal, o su “trovar desigual” o haber cometido algún crimen (robo u homicidio); en los otros dos, retoma ahora como afirmación lo que en la estrofa I se formulaba como un interrogante (el arte de trovar abandonó a su contrincante porque comprobó que “se perdía” con él). Además de ser necesario recuperar la forma *naasquez* del íncipit para que el primer verso de esta estrofa sea isómetro, también ofrecen problemas de distintos tipos los versos 3, 4 y, de manera especial, el 5:

a) El v. 3 concluye el rechazo total de Lourenço a uno de los motivos aducidos por Johan Vasquiz como causa de lo que este considera su expulsión de Portugal (ni robó, ni mató, ni cometió ningún otro delito que hubiera provocado tal situación), a la vez que inicia la justificación del viaje (vino para ganarse la vida, porque sí sabe «iguar ben», con lo que anula también el otro supuesto enunciado por el contendiente). Tal y como figura en *V*, el verso citado es endecasílabo; Tavani resuelve el *uij* del manuscrito en la forma habitual del corpus para el perfecto, *vin* (*vī* en Lapa), que ofrecería un resultado decasílabo; Silva (1993: 236) considera asimismo que la lección debe contar como una sílaba, y Fregonese (ed. J. Vasquiz: 106) constata que la grafía <uij> del manuscrito parece representar una forma bisílaba anterior a *vin*, que la lleva a «supporre la fusione nasale + orale».

b) El verso 4 resulta complejo: «por giar algo e possfei iguar mi bē». Casi todos los editores consideran que <giar> es un error por *gaar*,³³ y

³³ Tavani añade algo más: «v. 18. Alla proposta, dubitativamente avanzata dal Mo-

esa solución parece satisfactoria desde un punto de vista semántico, puesto que ni *guiar* ni *fiar*³⁴ u otras lecturas alternativas arrojan un sentido mejor. La secuencia *poſſei* admite, al menos, dos segmentaciones (con sendas enmiendas): *po[i]s sei* y *poſſ'eu*; cualquiera de ellas semeja admisible: '[vine aquí] porque sé medir (¿o *igualarme?*) bien' / 'y puedo medir (¿o *igualarme?*) bien'. Para lograr la isometría, Silva establece una lectura «posso iguar-me» (en la que habría que efectuar una sinalefa), mientras que Tavani propone directamente realizar una sinalefa («sei_iguar-mi») que no sería viable porque afecta a un diptongo.³⁵ De las dificultades que presentan este verso y los siguientes da buena cuenta Fregonese (ed. J. Vasquíz: 106-7),³⁶ por lo que consideramos útil reproducir íntegros sus comentarios al respecto:

18, 21.- Lapa per questi ultimi versi propone la seguente interpretazione: «e pois sei igualar-me bem com o vosso trobar, mais me conveço que se desacreditava em vós e vos abandonou: é essa a razão por que não trobades»; ma nel testo: «por gaar algo, e iguar-mi ben/con o trobar vosso, mais [eu] estou/que se perdia con vosqu'e quitou-/se de vós; e non trobades poren», cioè espunge *pois sei* al v. 18, corregge *como o* al verso successivo, per cui si trova poi costretto a integrare un «eu» per restituire il decasillabo, e infine, al v. 20, espunge *tam* e gli sostituisce «con». Si tratta di modificazioni arbitrarie e oltretutto, tenendo conto della relativa chiarezza del testo, ingiustificate. Torres 1977 interpreta: «vim aqui a fim de ganhar (...) alguma coisa, pois sei trovar tão bem (...) como vós». *Iguar* in effetti è attestato soprattutto nel senso di «divellarsi, essere alla pari», ma ritengo vada qui interpretato, come fa Tavani e come fanno anche Alvar–Beltrán 1989 (i quali traducono: «sé hacer versos re-

naci, di restituire *gaar* per *giar* del ms., aggiungo quella di ripristinare sulla parola il segno di nasalità» (ed. Lourenço: 132).

³⁴ Ni el *fiar* 'confiar' ni el *fiar* 'hilar', a no ser que la ironía de Lourenço juegue con alguna imagen que no alcanzamos a divisar. Se podría pensar tal vez en un error de *por* por *per*, de modo que el objetivo de su desplazamiento al ámbito en el que se encuentra responda a su intención de «perfiar algo» en el sentido de 'disputar' ('participar en debates literarios').

³⁵ Para una definición de sinalefa en la poética medieval, véase Fernández Guiadanes 2017.

³⁶ Esta estudiosa edita (p. 98) los cuatro últimos versos como: «por gãar algo e pois sei iguar-mi *bem* / como o trobar vosso; mais estou / *que* se predia *tam* vosqu'e *quitou-* / se de vós, e *nom* trobades por *ém*» (ed. J. Vasquíz: 98); y los traduce (*ibi*: 100): «per guadagnare qualcosa e perché so essere tanto regolare quanto il vostro trovare. Ma sono convinto che si perdeva tanto con voi, e si allontanò da voi, e per questo non trovate».

gulares como los vuestros»), col senso di «misurarsi, essere uguale», cioè «misurato», regolare. La giustificazione di tale scelta sta nell'articolazione stessa della risposta di Lourenço che riproduce in ordine inverso quella della strofa di JV, costituendosi così come una specie di *cobla retrogradada* non nella struttura ma nel contenuto. Schematizzando, da un lato le accuse di JV e dall'altro le difese di Lourenço, abbiamo:

1 <i>trobas desigual</i>	4 <i>sei iguar-mi bem</i>
2 <i>te deitam de Portugal</i>	3 <i>nem ar mereci por que me deitassem</i>
3 <i>ou mataste homem</i>	2 <i>nem matei homem</i>
4 <i>ou robaste aver</i>	1 <i>nunca roubei rem</i>

Fregonese explica de forma muy clara cómo Lourenço, en los tres primeros versos de esta estrofa, inicia su réplica invirtiendo – para rebatirlas – las afirmaciones que contienen los tres últimos versos de Johan Vasquiz. El cuarto verso supone una transición entre esa defensa y su deseo de retomar su objetivo inicial: achacar el abandono de la actividad poética de su contrincante a una decisión adoptada por el propio trovar, que se sentía «en pecado mortal» (I, v. 6) cuando estaba en compañía del trovador.

c) En cualquier caso, y además de debatir las opciones *po[ɨ]s sei / poss'eu*, conviene analizar la pertinencia de *iguarmi*, que parece vincularse al *como* que inicia el verso siguiente si este se enmienda en *com*: «iguarmi ben con o trobar vos[s]o» ('igualarme bien con vuestro trovar'); en caso de mantener la partícula comparativa, cabría también interpretar (véase, en la cita anterior, la paráfrasis de Alvar–Beltrán) 'medir bien, como vuestro trovar'. Debe, no obstante, tenerse presente que, si se acepta que *iguarse* está empleado aquí con el significado de 'medir (y rimar) correctamente', 'construir versos regulares', este sería el único caso en que se registraría un uso pronominal del verbo con esta acepción, pues *iguarse* equivale habitualmente a 'igualarse, nivelarse', no necesariamente en algo relacionado con la métrica. Se han planteado, como hemos visto, hipótesis variadas, y todavía es posible añadir alguna más, como que *mi* podría ser un error por *mui* («iguar mui ben»), adverbio que reforzaría las cualidades que se atribuye Lourenço.

Además, desde un punto de vista sintáctico-semántico, no puede desligarse este verso del siguiente,³⁷ lo que implica dilucidar si continúa el pe-

³⁷ Para obtener la isometría del verso 5, Ferreiro (2016: 369) hace referencia a la

ríodo o, como en la estrofa de Johan Vasquiz, se produce un corte que permite emplear los tres últimos versos para consolidar la idea expresada en la misma secuencia de la estrofa I. La mayoría de los editores supone que la primera parte del v. 5 completa la oración anterior, por lo que introducen una pausa después de *vos[s]o* para retomar desde aquí la acusación inicial. Esta decisión conlleva no sólo interpretar <maes> como una variante de *mais* sino también atribuir a <estou> un valor transitivo con la acepción particular de ‘considero, creo’.³⁸

Con respecto a *maes*, Ferreiro (2016: 367) supone que su aparición, «con explícito hiato gráfico, como fase anterior de *mais* mostra de modo máis claro esa posibilidade bisilábica da partícula».³⁹ Es decir, sería un es-

posibilidad de realizar una «sinalefa *como_o*, de modo que o acento fique na cuarta sílaba. Semellantes sinalefas entre *como* e a vogal *o* inicial do vocábulo seguinte poden verse en 46.19 (*como ora*), 880.19 (*como oj*), [...]; polo contrario, o resultado da secuencia *como* + pron. *o* é sempre [o resaltado é noso] un hiato: 589.10, 1501.7, 1514.7». A pesar de destacar esta restricción, UC [última consulta: 19/09/2019] registra ejemplos como el siguiente: «Don Garcia, non poss’osmar / **com’o** diga nen o direi» (1164.34 = 52,1 / 120,9; B1652-V1186, *fiinda* I, vv. 1-2).

³⁸ Véanse los valores y ocurrencias recogidas en el DDGM (http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=estar&tipo_busca=lema [consultado el 11/12/2018]); y, sobre todo, GLOSSA (<https://universocantigas.gal/glosario/termo/1483> [consultado el 11/12/2018]), que registra en su acepción 5 este verso como caso único de *estar* con estas características.

³⁹ En ese trabajo, Ferreiro propone considerar la partícula como bisílaba en varios lugares del corpus trovadoresco con el objetivo de mantener la isometría sin necesidad de realizar ninguna enmienda en versos que, de otro modo, serían hipómetros. Sin embargo, Fernández Guiadanes [en prensa] revisa atentamente los argumentos aportados por Ferreiro para justificar ese carácter bisílabo de *mais* y llega a la conclusión de que algunos de los casos estudiados por este investigador se apoyan en razonamientos débiles, pues en la «producción dalgún trovador e, concretamente, nalgún verso en particular, [...] existen claves internas na propia cantiga que indicarían que non intervirneles podería ser un erro». Así, cabe destacar, por ejemplo, su propuesta de enmienda para el verso «mais que lhis val de assi jurar», de Johan Airas de Santiago (B950-V538, estrofa II, v. 3), para el que Ferreiro refrenda la propuesta de Rodríguez 1980 de que *mais* sea bisílabo; en este caso concreto, Fernández Guiadanes considera que el verso es hipómetro por dos sílabas (el encuentro de *de* + *assi* se resolvería normalmente en sinalefa), por lo que propone enmendarlo en «mais que lhis val de [o] assi jurar», con la inserción de un pronombre personal que pudo ser copiado erróneamente en el verso siguiente («pero o juren non lho querran creer»), en el que su presencia provoca hipometría.

tadio evolutivo previo al empleado de forma claramente mayoritaria y contaría como dos sílabas, con lo que el verso sería decasílabo. Ferreiro proporciona ejemplos de *maes* en posición de rima en las *Cantigas de Santa Maria*, y, con mayor frecuencia, en textos notariales e historiográficos del territorio gallego-portugués (en los que carece de interés desde el punto de vista métrico); en la lírica trovadoresca, además de registrarse en esta tensó, la variante *maes* podría estar velada en otra (también en una intervención del mismo Lourenço, que debate en esta ocasión con Johan Soares Coelho),⁴⁰ en la que rima con *quaes*:

- Joan Soárez, ora m' ascuitade:
 eu ôuvi sempre lealdade migo;
 e quen tan gran parte ouvesse sigo
 en trobar com' eu ei, par caridade,
 ben podia fazer tenções quaes
 fossen ben feitas; e direi-vos mais:
 lá con Joan Garcia baratade.

(79,47 / 88,12, II)

En los versos 5 y 6 de la estrofa I (recuérdese el uso de las *cobras doblas* en las tensós), las palabras utilizadas por Coelho en posición de rima son, respectivamente, *faes* (la única ocurrencia de esta forma para la P2 del presente de indicativo de *fazer*) y *designaes*. Teniendo en cuenta que la solución *-aes* para el latín *-ALES* es la habitual tanto en el corpus trovadoresco como en las *Cantigas de Santa Maria*, parece oportuno enmendar aquí *mais* en *maes* para mantener la rima, si bien no dejaría por ello de ser monosílabo en respeto a la isometría (versos decasílabos).

Existe, sin embargo, a nuestro juicio, al menos otra forma de interpretar la secuencia <maes estou>, admitiendo un simple error paleográfico (ya sea en el modelo de *V* o en algún estadio anterior de la tradición manuscrita) de <f> por <f>, y una posterior transformación de <f> en <s>,⁴¹ de modo que la forma correcta fuese originariamente <maefes-

⁴⁰ Se trata – como en el caso que nos ocupa – de una composición copiada exclusivamente en *V* (V1022, fol. 165r).

⁴¹ Monaci (1875: XXIX) registra en *V* los siguientes casos de confusión de <s> o <f> por <f>: <sosri> por *sofri* (V15, II, v. 7), <f silhe> por *ffilbe* (V515, III, v. 1), <semêça> por *femêça* (V916, I, v. 1); <insfant> por *inffant* (V922, I, v. 2), <sea> por *fea*

tou>, en la que podría haber desaparecido – o, simplemente, haber dejado de reproducirse – la abreviatura general sobre la <a> o sobre la <e> (es decir, <maēfestou> o <maēfestou>). Esta hipótesis supone contemplar el v. 5 como un continuo sintáctico (*como o trobar vos[s]o maefestou*); aunque ello no resuelve todas las dudas que suscita la estrofa a partir del verso 4, permite establecer un paralelismo con la I,⁴² en la que se decía que el trovar, personificado, se había percatado de que estaba «en pecado mortal» con Johan Vasquiz: lo que hace ahora es ‘confesar’⁴³ ese pecado y apartarse de quien lo provoca. La última parte del verso 7 es el perfecto colofón que buscaba desde el inicio: este es el auténtico motivo por el que el trovador abandonó su oficio.

Así pues, ofrecemos como colofón nuestra propuesta de edición⁴⁴ para esta tensó, intentando no repetir los datos ya presentados y manteniendo más interrogantes que certezas. No es otra cosa que una hipótesis de trabajo más, que no pretende resolver los múltiples problemas que plantea la tensó entre Lourenço y Johan Vasquiz; sólo aspira a propiciar reflexiones nuevas sobre algunos de ellos con la intención de incitar a la

(V1097, II, v. 6). Tampoco sería descartable la existencia de un paso oscuro en el antecedente, sea un corte en final de línea, una mancha o cualquier otro defecto del soporte material. No hemos localizado ninguna ocurrencia de este verbo en *V*, aunque sí está presente en la parte final de *B*, en las formas siguientes: <maenfestar> (B1500, II, vv. 1 y 7; V1110 sólo reproduce (incompleta) la primera estrofa); <maenfestou> (B1504, I, v. 1); <Maen festousse> (B1504, II, v. 1); <maenfestaua> (B1548, I, v. 1); <maēfestado> (B1575, III, v. 7).

⁴² Adviértanse las correspondencias «stava vosqu’ [...] por se non perder» (I, vv. 6-7) / «que se perdia convosqu’» (III, v. 6); «deixa [el] vós» (I, v. 7) / «quitouse de vós» (III, vv. 6-7). Es decir, el trovar tomó conciencia de que, en compañía de Johan Vasquiz, (a) estaba en pecado mortal y corría riesgo de condenarse, por lo que optó por abandonarlo (estrofa I) / (b) se condenaba irremediabilmente y se apartó de su lado (estrofa III).

⁴³ Aunque el étimo latino MANIFESTARE (< MANUS + FESTARE) signifique originalmente ‘hacer fiesta con las manos’, la de ‘confesar’ es la principal acepción que recogen los glosarios de textos medievales para *maenfestar* / *maēfestar*, en su uso como verbo pronominal, pero también como transitivo (véanse GLOSSA y el DDGM, en las páginas web citadas en la nota 38).

⁴⁴ Utilizamos los criterios básicos de edición más generalizados, pero hemos optado por representar gráficamente todas las sinalefas, incluso cuando no están recogidas de ese modo en *V*.

comunidad científica a retomar continuamente los manuscritos para buscar en ellos indicios que arrojen alguna luz sobre los textos, y para contribuir de este modo a una mejor comprensión del fenómeno trovadoresco en su conjunto.

EDICIÓN⁴⁵

Joha[n] Vaasquez, moiro por saber
de vós por que leixastes o trobar,
ou se foi el vós primeiro leixar,
ca vedes que ouç’a todos dizer
5 ca o trobar acordous’en atal:
que’stava vosqu’en pecado mortal,
e leixa [el] vós por se non perder.

Lourenço, tu vees por aprender
de min, e eu non cho quero negar;
10 eu trobo ben quanto quero trobar,
p[e]ro non o quero sempre fazer;
mais dime ti, que trobas desigual,
se te deitan por én de Portugal,
ou se matast’hom’ou roubast’aver.

15 Johan Va[a]squez, nunca roubei ren,
ne[n] matei homen nen ar mereci
por que mi deitassen, mais vin aqui
por gaar algu’; e poss’eu iguar ben,
com’o trobar volo mae[n]festou:
20 que se perdía convosqu’e quitouse
de vós; e non trobades por én.

⁴⁵ Omitimos el aparato crítico porque las variantes pueden verse claramente tanto en la transcripción ofrecida *supra* como en la reproducción del testimonio que se presenta como apéndice. Las variantes con relación a otras ediciones han ido siendo comentadas previamente o se incluyen en las “notas” que siguen a nuestra propuesta de edición.

Notas:

v. 1. Se restaura la <n> final de Johan en correspondencia con la forma registrada en el v. 15, ya que el antecedente podría presentarla abreviada y el copista haber olvidado copiar la señal correspondiente.

v. 2. Se prescinde del pronombre <me> por razones métricas.

v. 4. Corregimos <aque> en *que* para evitar la hipermetría.

v. 5. <t> por <c> en <atordouse> es un error banal.

v. 6. La presencia de la abreviatura para *que* nos lleva a presentar el encuentro vocálico como aféresis en lugar de como sinalefa (*qu'estava*).

v. 7. El verso es hipómetro, y como tal lo mantienen Tavani y Fregonese, pero existen varias posibilidades de recuperar la sílaba que falta. Véanse los comentarios al respecto presentados más arriba.

v. 8. Podría recuperarse la nasalidad de *vēes*, pero los cancioneros ofrecen ejemplos tan numerosos de pérdida de ese carácter que resulta difícil establecer si se trata de un error gráfico o de una desnasalización real de estas vocales.⁴⁶ La misma reflexión se aplica al *gaar* del v. 18.

v. 14. *V* ofrece un verso claramente hipómetro (que Fregonese mantiene como dodecasílabo),⁴⁷ por lo que la mayoría de los editores han interpretado que la solución más sencilla pasa por prescindir de las dos ocurrencias de la conjunción <se> (Tavani,⁴⁸ Lapa) o, en todo caso, del primer <ou> y el segundo <se> (Michaëlis). A apoyar la propuesta de Cunha de sustituir <homen> por *home* (circunstancia que facilitaría la sinalefa con el <ou> siguiente) podrían contribuir ejemplos como los de 78,10, II, v. 7, a cuya lección isométrica en A16 (<ḡ nō pod om amor for-

⁴⁶ Véase, al respecto, Mariño Paz 2002.

⁴⁷ «Che il trovatore abbia sbagliato il conto delle silabe qui, a un passo dell'aver accusato il rivale di "trobar desigual", è difficile da accettare, eppure proprio questa circostanza potrebbe abbonare la lezione del ms.: si potrebbe cioè supporre una grossolana parodia compiuta da JV alle spalle di Lourenço attraverso la costruzione di un verso sfacciatamente ipometro, alla maniera del "trobar desigual" del giullare. La posizione privilegiata in fine strofa potrebbe sostenere l'ipotesi» (ed. Johan Vasquíz: 105).

⁴⁸ «L'interpolazione del primo *se* da parte del copista ha l'aspetto di una ripetizione dal verso precedente; quella del secondo appare invece una correzione, coscientemente eseguita dall'amanuense, per ristabilire tra i due membri della frase un parallelismo ritenuto originario» (ed. Lourenço: 132).

çar> corresponde una hipérmetra (*homen* no podría hacer sinalefa con *amor*) en B109 (<q̄ nō podomē amor forçar>); o 97,10, III, v. 4, a cuya lección isométrica en A45 (<com om a q̄ fēnor nō ual>), corresponde la hipérmetra de B157 (<como mē aq̄ fēnh nō ual>). El mantenimiento de la lección del manuscrito obligaría a suprimir, al inicio del verso, o la conjunción disyuntiva o la condicional para mantener la isometría.

v. 15. La restauración de la segunda <a> del patronímico se justifica tanto por razones métricas como por la correspondencia con el v. 1.

v. 18. Además de enmendar *giar* en *gaar*, se ofrece una interpretación de *epofsei* como *e poss'eu* que, desde el punto de vista semántico, es tan válido como *e po[ī]s sei*, pero que, sintácticamente, justifica mejor la presencia de la conjunción copulativa, aunque esta podría también suprimirse en una lectura del verso completo como *por gaar algo, pois sei iguar ben*. La supresión del dativo de interés responde a la voluntad de evitar una hipérmetra. Dudamos entre considerar los versos siguientes una especie de objeto directo de *iguar* (véase la traducción), o admitir que existe un corte sintáctico y el verso siguiente inicia un período nuevo, aunque, de ser así, habría que establecer cuál es la oración principal y, posiblemente, suprimir ante ella un *e*; también podría verse en *que* una conjunción explicativa en lugar de completiva. En cualquier caso, aunque creemos que el sentido de la segunda parte de la estrofa es el que proponemos (que el trobar – personificado – confesó que estaba en pecado mortal con Johan Vasquiz y que, para salvarse, decidió abandonarlo), admitimos la dificultad de dar una interpretación precisa y unívoca a estos versos. Dejamos también en el aire la posibilidad, ya apuntada, de interpretar <por giar> como *perfiar*.

v. 19. La corrección de «maes estou» en *maefestou* ya fue explicada, pero en el verso se realiza una enmienda adicional (<uofso> en *volo* ‘os lo’) que no pretende más que introducir una hipótesis alternativa a la de reconstruir *vos[s]o*, pues ambas tendrían sentido. De hecho, en *B* hemos localizado varios casos de confusiones similares entre <f> y <l>: por ejemplo, en B214, IV, v. 5 (<lhesa> por <lhela>, y <elta> por <esta>); B391, I, v. 7 (<pela> por <pefa>); B383, I, v. 3 (<lauia> por <fauia>); etc. Por otra parte, recuérdese que algunos editores (entre ellos, Lapa) corrigieron <como> en *con* («iguarmi ben con o trobar vosso»).

v. 20. <predia> por *perdia* es un error banal que podría explicarse por una mala interpretación de una abreviatura en algún momento de la transmisión. La confusión en <tã> de un *con* (<cõ>) que parece encajar mejor

aquí tampoco resulta excepcional; de todos modos, y dado que *vosco* convive en los textos trovadorescos con *convosco*, Tavani y Fregonese mantienen la lección de los manuscritos, sin tener en cuenta que en estos usos absolutos la forma predominante es *tanto*. Este verso presenta un fuerte encabalgamiento con el siguiente.

v. 21. <des> parece un error banal por adición en lugar de *de*.

TRADUCCIÓN

I. Johan Vazquez, muero por saber directamente de vos por qué habéis abandonado el trovar, o si acaso fue él quien os dejó primero, porque veis que oigo⁴⁹ a todos decir que el trovar cayó en la cuenta de que con vos estaba en pecado mortal, y os abandona para no condenarse.

II. Lourenço, tú vienes para aprender de mí, y yo no quiero negártelo; yo trovo bien todo lo que quiero trovar, pero no siempre lo quiero hacer. Pero dime tú, que trovas desigual (‘que no sabes componer versos regulares’), si te expulsan por tal motivo de Portugal, o si fue porque mataste a alguien o robaste algo.

III. Johan Vasquez, nunca robé nada ni maté a nadie, ni hice ninguna otra cosa por la que mereciese que me expulsaran, sino que vine aquí para ganar algo, y puedo componer bien una pieza sobre cómo el trovar os lo confesó: que se condenaba con vos y se alejó de vuestro lado; y por esto no trováis.

Mercedes Brea
Antonio Fernández Guiadanes
(Universidade de Santiago de Compostela)

⁴⁹ Manteniendo <aque>, se podría traducir, como hacen Tavani y Fregonese, ‘porque, veis, he aquí que oigo’.

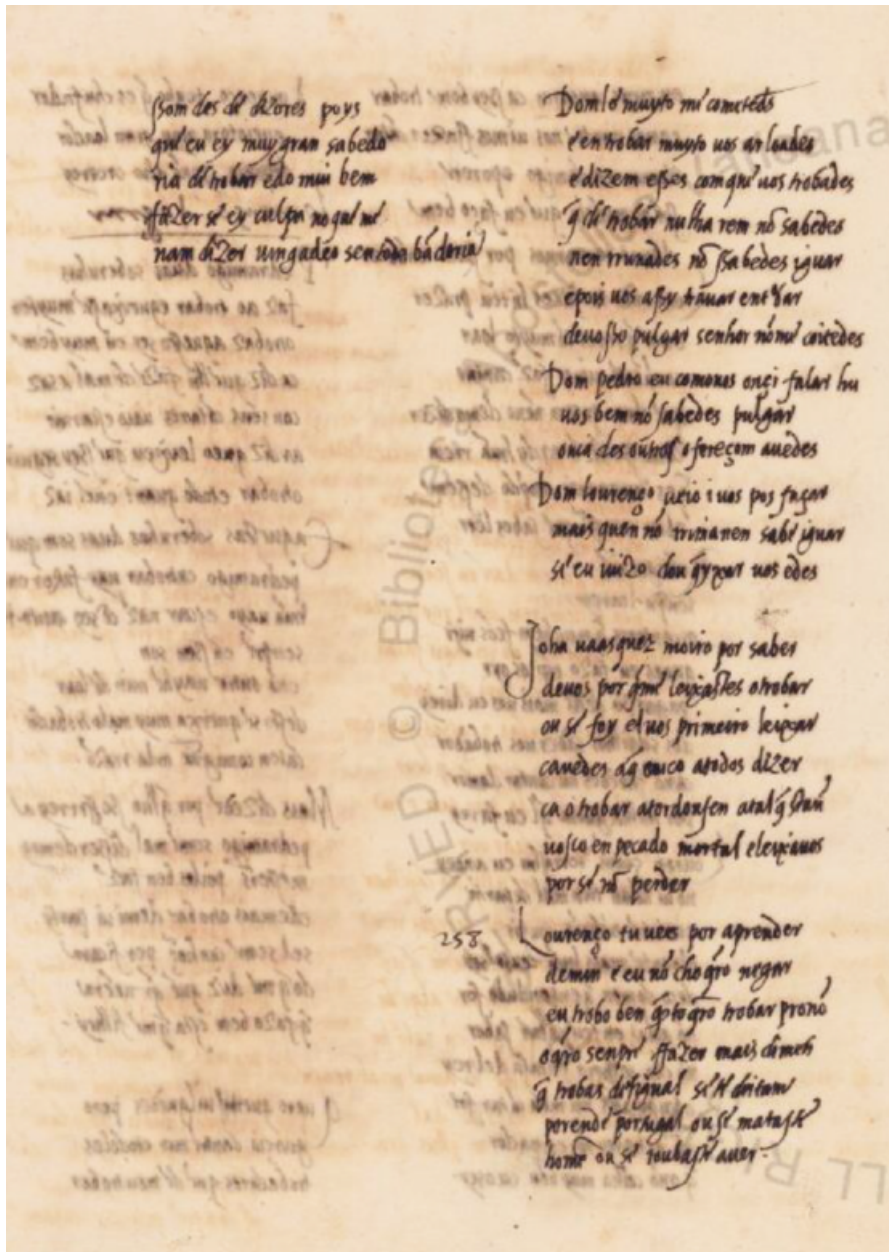
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

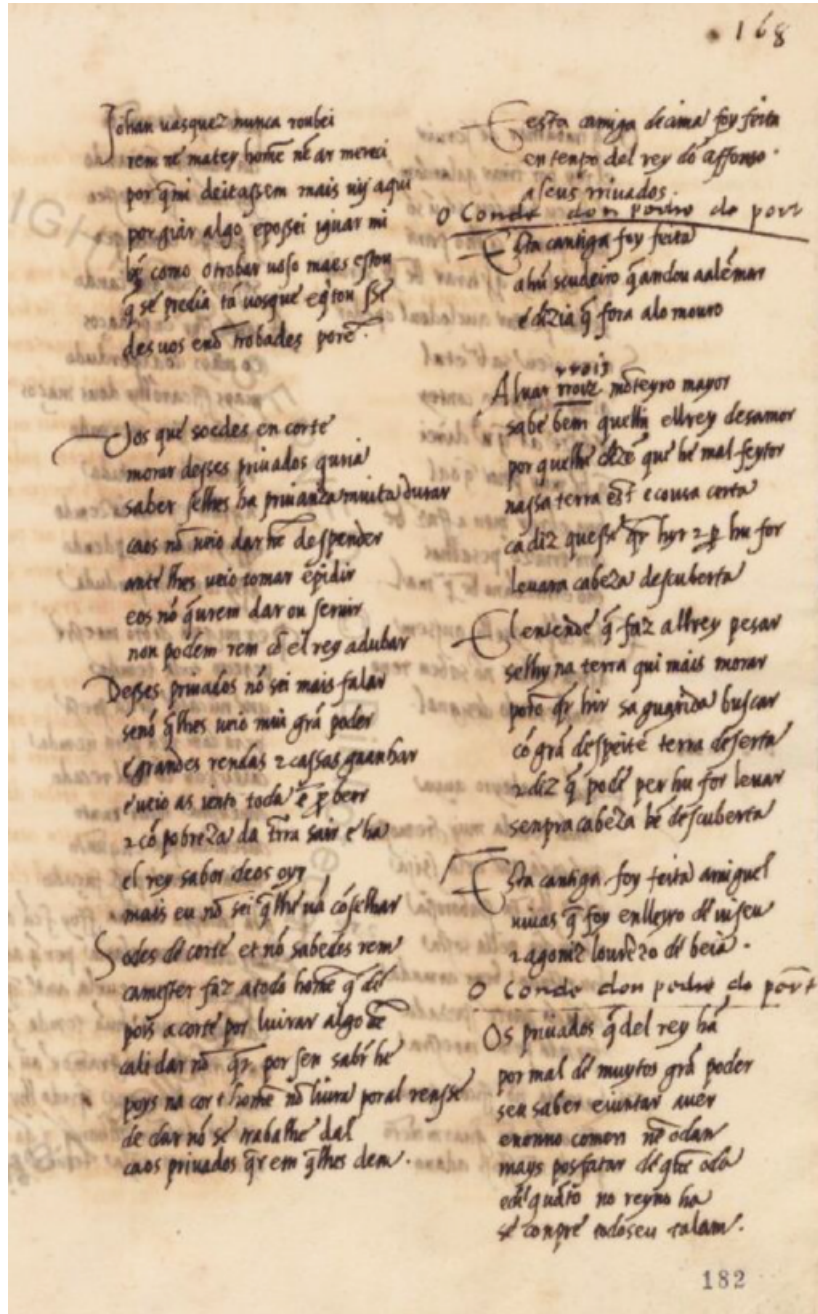
- Annicchiarico 1974 = Annamaria Annicchiarico, *Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza» 16 (1974): 135-57.
- Brea 2009 = Mercedes Brea, *Vós que soedes en Corte morar, un caso singular*, in Aa. Vv., *Pola melhor dona que fez Nostro Senbor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009: 289-308.
- CMGP = Graça Videira Lopes Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011- [<http://cantigas.fcsh.unl.pt>].
- Cunha 1961 = Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961.
- D'Heur 1975 = Jean Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles): contribution à l'étude du 'Corpus des Troubadours'*, s. l., s. n., 1975.
- Fernández Guiadanes 2016 = Antonio Fernández Guiadanes, *Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa*, in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de Amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016: 369-75.
- Fernández Guiadanes 2017 = Antonio Fernández Guiadanes, *Cando o "peso" da investigación filolóxica se pode converter nun lastre (I): 'que' + vogal na lírica profana galego-portuguesa*, «Madrygal» 20 (2017): 21-40.
- Fernández Guiadanes [en prensa] = Antonio Fernández Guiadanes, *Hipóteses ¿certanas? para a Lírica Galego-Portuguesa (I). A voltas con 'mais', 'máis' e 'maes' (e 'mas')* [en prensa].
- Fernández Guiadanes–Del Río Riande 2010 = Antonio Fernández Guiadanes, Gimena Del Río Riande, *Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trovadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel*, «Ars Metrica» 2010 [<http://irodalom.elte.hu/mezura/?q=node/82>].
- Fernández Guiadanes–Pérez Barcala 2009 = Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala, *Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: una errata divione dei versi*, in Brea 2009: 189-223.
- Ferrari 1979 = Anna Ferrari, *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991 Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 14 (1979): 25-140.

- Ferreiro 2016 = Manuel Ferreiro, *A forma 'mais' na lírica profana galego-portuguesa: variación lingüística e estatus métrico*, «Verba» 43 (2016): 361-83.
- Gonçalves 2016 = Elsa Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016.
- González 2012 = Déborah González, *Arquitectura de la tensó gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio*, «Estudios Románicos» 21 (2012): 65-78.
- Johan Vasquiz (Fregonese) = Joham Vaasquiz de Talaveyra, *Poesie e tenzoni*, edizione critica, introduzione, note e glossario a c. di Roberta Fregonese, Fregene, Spolia, 2007.
- Lanciani 1995 = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Juan Paredes (a c. di), *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad de Granada, 1995: 117-30.
- Lang 2010 = Henry R. Lang, *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e estudos dispersos* (1894), ed. por Lenia Marcia Mongelli y Yara Frateschi Vieira, Niterói, UFF, 2010.
- Lapa 1996 = Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1966⁶.
- Lapa 1970 = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970².
- Lourenço (Tavani) = Lourenço, *Poesie e tenzoni*, edizione, introduzione e note di Giuseppe Tavani, Modena, Mucchi, 1964.
- Marcenaro 2012 = Pero Garcia Burgalés (Marcenaro) = Pero Garcia Burgalés. *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, a c. di Simone Marcenaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Marcenaro 2015 = Afons'Eanes do Coton (Marcenaro) = Afons'Eanes do Coton, *Cantigas*, a c. di Simone Marcenaro, Roma, Carocci, 2015.
- Mariño Paz 2002 = Ramón Mariño Paz, *A desnasalización vocálica no galego medieval*, «Verba» 29 (2002): 71-118.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Versión 3.6.1., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998- [<http://www.cirp.gal/meddb>].
- Michaëlis 1990 = Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 [reimpresión da ed. de Halle, 1904].
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer, 1875.
- Oliveira 1994 = António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- Rodríguez 1980 = José Luis Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, San-

- tiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Silva 1993 = Manuel Alvaro Ferreira da Silva, *A tenção galego-portuguesa. Estudo de um género e edição dos textos* (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Medieval na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), Lisboa, 1993.
- Souto Cabo 2012 = José Antonio Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, Niteroi, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967.
- Tavani 1969 = Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1969.
- UC = Manuel Ferreiro, *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, 2018 [<http://universocantigas.gal>].

APÉNDICE





RESUMEN: El cancionero gallego-portugués de la Biblioteca Vaticana es testimonio único de una *tenso* mantenida entre los trovadores Lourenço y Johan Vasquiz de Talaveira. El texto presenta múltiples problemas de lectura e interpretación, por lo que esta contribución pasa revista (y discute) a las hipótesis de los estudiosos que se han ocupado hasta la fecha de esta composición y, a partir de ellas y de las lecciones conflictivas, presenta algunas propuestas novedosas con la esperanza de contribuir a aclarar puntos oscuros.

PALABRAS CLAVE: Trovadores gallego-portugueses; debate literario; edición e interpretación.

ABSTRACT: The Galician-Portuguese songbook of the Vatican Library is a unique testimony of a *tenso* between the troubadours Lourenço and Johan Vasquiz de Talaveira. The text presents multiple problems of reading and interpretation, which is why this contribution reviews (and discusses) the hypotheses of the scholars who have analyzed this composition and, from them and the conflicting lessons, presents some novel proposals hoping to help clarify dark spots.

KEYWORDS: Galician-Portuguese troubadours; *tenso*; edition and interpretation.