

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 6 - año 2017

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

Conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi. La edición de textos de tradición única (desde la perspectiva gallego-portuguesa)

Mariña Arbor Aldea

1-25

«Justa fue mi perdición»: The Context, Authorship and Abiding Popularity of a Courtly *Canción*

Roger Boase

26-39

Soggettività ed emotività nella poesia realistica medievale: dai trovatori al Duecento italiano

Simone Marcenaro

40-71

El *Juego Trobado* de Jerónimo de Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real

Óscar Perea Rodríguez

72-114

El *Llibre de cançons*, un cançoner cinccentista desconegut

Albert Rossich

115-243

Los poemas castellanos del *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México (1560)*. Edición y comentario

Víctor Manuel Sanchis Amat

244-273

RESEÑA

***Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco**

Óscar Perea Rodríguez

274-278

CONSERVARE CRITICAMENTE È, TANTO QUANTO INNOVARE, UN'IPOTESI. LA EDICIÓN DE TEXTOS DE TRADICIÓN ÚNICA (DESDE LA PERSPECTIVA GALLEGO-PORTUGUESA)*

Mariña Arbor Aldea

Universidade de Santiago de Compostela

marina.arbor@usc.es

«Un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro»
(Contini 1942: 129).

«Ogni edizione critica è interpretazione e ipotesi scientifica..., non riproduzione materiale»
(Brambilla Ageno 1975: 240).

«Senza testi sicuri, non si può fare sicuramente storia né critica, sia letteraria sia d'altro genere»
(Roncaglia 1975: 27).

MÉTODO Y MÉTODOS. EDICIÓN INTERPRETATIVA Y EDICIÓN CRÍTICA

Cuando hablamos de «edición crítica», y, más en particular, de «edición crítica» en el ámbito gallego-portugués, no conviene perder de vista el significado de este sintagma, habida cuenta de la disparidad de resultados que pueden reunirse, en el ámbito considerado, bajo tal rúbrica. Recordemos cómo definía el concepto Aurelio Roncaglia hace ya más de cuatro décadas:

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Glosario crítico da poesía medieval galego-portuguesa. III. Edición crítica dixital das cantigas de amor* (FFI2015-63523-P), que está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. El texto se ha escrito durante la estancia de investigación de la que hemos disfrutado durante la primavera de 2016 en la Università degli Studi di Perugia (Italia), gracias a la generosidad del Dr. Antonio Ciaralli. La cita que le da título está tomada de G. Contini (1942: 129).

Edizione è la presentazione di un'opera al pubblico (...). Con edizioni, dunque con problemi di critica testuale, deve fare i conti non solo qualsiasi studioso di letterature, antiche o moderne, ma qualsiasi studioso in generale. Dovunque s'abbia a che fare con documenti del passato, là sorge il problema, preliminarmente ad ogni altro, d'assicurarsi non solo dell'autenticità del documento nel suo complesso, ma della sua genuinità e correttezza in ogni particolare di sostanza e di forma. Innumerevoli errori di giudizio, anche gravi, derivano dall'uso incauto di testi malsicuri (1975: 15).

La edición crítica es, por tanto, la presentación de un texto a un público concreto, y su finalidad es restituir ese texto a su forma genuina (Roncaglia 1975: 25), «il testo base» en palabras de C. Segre (2001: 98),¹ depurándolo de los elementos espurios que haya podido acumular desde el momento de su escritura hasta su última actualización, esto es, a su última lectura, pues como tal debe entenderse la propia edición crítica: «Ogni edizione filologica è un atto storicamente interpretativo, un atto di lettura *tout court*» (Brunetti 2012: §3). Es deber del editor, pues, ofrecerle al público un texto legible, facilitándole su correcta comprensión, su fruición estético-literaria: para ello, debe responder a todas las dificultades que presenta la obra sobre la que trabaja, tanto desde el punto de vista textual como gráfico, proporcionando, además, en el aparato crítico y en las notas todos los datos que sean necesarios para que el lector pueda valorar los resultados que ha obtenido (Roncaglia 1975: 25-26).

Para alcanzar los objetivos apenas descritos, el filólogo se sirve de una serie de principios metodológicos, que, tras la consolidación de la moderna crítica textual, y hechas las cuentas con el «método de Lachmann» y con el «bedierismo», pueden reconducirse a dos vertientes: la que opera con una tradición plúrima, esto es, la que trabaja con un texto enviado por varios *testes*, con divergencias que deben ser reconducidas a una unidad de lección, y la que se ocupa de obras enviadas por un único manuscrito, el denominado *codex unicus*. Como bien señalaba Avalle, no hay más vías que las apenas citadas en la aproximación al texto:

1 Un texto «(...) che sta su un livello diverso dei suoi avatar storici (...)» e que «resta lì, pronto a comunicare come ha comunicato per anni, o per secoli (...). Il testo resta lì, e solo il lavoro ermeneutico ce ne rivela i segreti» (Segre 2001: 86).

I metodi che presentano un minimo di rigore scientifico sono ancor oggi solo due. O si procede consequenzialmente in base alle indicazioni offerte dallo stemma, il canone dell'edizione, attuando una lezione composita secondo i principî rigorosamente probabilistici della ecdotica classica; oppure ci si attiene alla lezione di un solo manoscritto, anche laddove «apparentemente» corrotto o banalizzato o più facile, cercando di capire le ragioni di tali anomalie, o, al massimo, registrandole in quanto tali, e intervenendo solo là dove non è possibile ricavare un senso compiuto dal testo (2002: 139).

No caben, pues, caminos ni atajos intermedios, claros ejemplos de hibridismo que todos conocemos y que, en cuanto tales, son claramente acientíficos.

Pero no solo están fijados los métodos de que dispone el filólogo para su *accessus ad textum*: una rápida revisión de los tratados dedicados a la edición crítica de los textos románicos muestra que también están fijados los principios básicos que rigen cada uno de ellos, al menos en sus grandes líneas teóricas. No obstante, basta con descender del plano de la teoría a la cotidiana práctica editorial para observar que tales principios se aplican con un criterio de elasticidad máxima, tanto en las ediciones que se sirven de varios testimonios como en aquellas que siguen un manuscrito único. Veamos, en concreto, qué sucede con estas últimas y el porqué de tales divergencias.

LA EDICIÓN DE MANUSCRITO ÚNICO (*CODEX UNICUS*)

Principios generales

Que un editor deba enfrentarse a un testimonio único cuando trabaja con un texto es muy frecuente en el ámbito de las literaturas románicas, y, de modo particular, en la Península Ibérica, que ha confiado muchas de sus obras de referencia a una sola copia —citemos, por su carácter emblemático, el *Cantar de Mío Cid* y el *Libro de Apolonio* castellanos o la *Crónica troiana* y los *Miragres de Santiago* gallegos.

Ante un manuscrito único, la metodología crítica prevé dos momentos básicos: la *recensio* y la *emendatio* —obviándose, como es lógico, toda la fase de *constitutio textus*, que carece de sentido en el caso que nos ocupa. La *recensio*, de acuerdo con los manuales del oficio, consiste en la transcripción, lo más exacta posible, del testimonio, un labor que no debe identificarse con el reproducir mecánicamente el documento:

no en vano, la transcripción constituye el primer paso para la exégesis del texto y para el examen de sus lecciones, exigiendo un buen conocimiento de la lengua y del estilo del autor y de la época en que se compuso la obra. Concluidos estos trabajos, debe procederse a la *emendatio*.

Desde un punto de vista teórico, en esta fase debe analizarse con detenimiento el texto, identificando los errores que lo afectan —no faltarán estos, habida cuenta, sobre todo, de los descuidos que se producen durante el proceso de copia—, errores que deberán corregirse. Se señala, de hecho, en la literatura del arte que es responsabilidad del editor emendar el texto, proponiendo correcciones para los pasos conflictivos que respeten el sentido y el *usus scribendi* del autor. Son premisas fundamentales para la enmienda, además, que esta justifique la génesis de la falta y que altere la menor porción posible de texto. Si no pudiese proponerse tal conjetura, el estudioso deberá señalar el *locus* problemático y discutir la lección en nota. Como señala F. Brambilla Ageno,

in generale si raccomanda la più grande prudenza in questa seconda operazione: il primo impegno dell'editore è anche qui la trascrizione esatta e l'interpretazione puntuale del testo, mediante la divisione delle parole e l'interpunzione; **i dati offerti dal testimone devono essere rispettati fin quando non si offrano ragioni perentorie ed evidenti di correggere** (1975: 31-32; negrita nuestra).

El problema de la emendatio

Existe el error —«nessuno può smentire che l'errore esista, perché appartiene al buon senso comune e alla comune esperienza che chi copia scrive talvolta involontariamente qualcosa di diverso da ciò che legge (altro è il caso in cui lo faccia voluntariamente)» (Beltrami 2012: 164)—, y debe corregirse, afirman los manuales. No obstante, ¿cuáles son las «razones perentorias y evidentes para corregir»? ¿Qué se corrige? ¿Hasta dónde llega el error? ¿Dónde está el error? Este es el nudo gordiano que hay que desatar, o cortar, si se prefiere, cuando se trabaja sobre un manuscrito único. Pero no es simple, como bien indicaba Avalor:

Le tradizioni basate sul «codex unicus» rappresentano una grossa responsabilità per l'editore. A parte la laboriosità della messa in opera, è infatti più facile pubblicare un testo per cui si abbiano due o più manoscritti, che non un testo trasmesso da un solo manoscritto. In casi di questo genere gli editori vanno da un prudente conservatorismo, sconfinante nell'edizione diplomatica o semidiplomatica, quando il testo è breve ed ha una certa importanza storica (...), ad **un maggior senso di responsabilità critica, quando gli errori sono sicuramente emendabili ed il testo può essere ritoccato senza danno per la veste originale del codice** (comunque registrabili in apparato) (1978: 25-26; negrita nuestra).

«Senso di responsabilità critica», escribía A Valle. *Ecco il dunque*. Y necesario es constatar que no siempre en las ediciones se observa tal principio:

È significativa di un'ampia parte della critica del testo romanza una diffusa resistenza, nelle edizioni, sia a emendare, sia anche solo a dichiarare che una lezione è errata. Se ne potrebbe discutere a lungo, ma il nocciolo della questione è che nella romanistica, da Bédier in poi, è subentrata una forte ansia di certezza: e **l'unica certezza che si può avere, quando si può, è che in un manoscritto c'è scritto quello che c'è scritto**. Tutto il resto è soggettivo, per usare una parola che fa in genere orrore ai teorici dell'edizione, ma che non vuol dire arbitrario, come spiegava Michele Barbi; **l'edizione si distingue in effetti dalla fotografia di un manoscritto perché è interpretazione e approssimazione continua a una verità sempre revocabile in dubbio**; e su questo non potrei che ripetere ciò che ha già detto e scritto Contini come meglio non saprei dire (Beltrami 2012: 164; negrita nuestra).

No le falta razón a P. Beltrami: de hecho, el análisis de un número más o menos importante de ediciones de cualquier tradición nos muestra que sus responsables han adoptado, durante años, una tendencia muy acusada a la conservación del texto transmitido por el manuscrito, corrigiéndose este, en líneas generales, cuando el error era evidente —la omisión o la repetición por parte del copista de un elemento fácilmente identificable, por ejemplo. Ahora bien, y como indica el propio Beltrami, «che il testo non sia lo stesso che il suo supporto materiale è un fatto evidente al buon senso del lettore comune» (2012: 164), o, en otras palabras, parece evidente que no deben confundirse texto y testimonio —«nessun manoscritto è il testo» (Beltrami 2010: 16)—² y, en consecuencia, edición orientada al texto —la crítica— y edición

2 Son bien esclarecedoras al respecto, y dignas de cita, estas palabras del filólogo italiano: «Un termine concettualmente illuminante per indicare i manoscritti è *testimoni*: nessun manoscritto è il testo, ma

orientada al manuscrito —la diplomática, la semidiplomática o la edición preparada en función de la historia de la lengua, entre otras—. ³ No obstante, debe indicarse que, sobre todo en los últimos tiempos, y seguramente como consecuencia del afirmarse y del madurar de los principios críticos y de la práctica ecdótica, se han publicado múltiples trabajos que afirman la necesidad de corregir el texto enviado. Los ejemplos de una y otra actitud, esto es, conservación vs. corrección, no faltan en las diversas tradiciones. Y no faltan ni en la prosa ni en la poesía. Mostramos, a título puramente ilustrativo, y para la literatura de los orígenes, un paso tomado de la prosa italiana y otro de la lírica.

El primero de ellos procede de una paráfrasis evangélica conservada en el códice Magliabechiano xxxviii.110 de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, fechado en la primera mitad del siglo xiv:

Lo primo die de la settemana veneno i discipuli a *Cristo* e disseno a lui: «Magistro, o' voli vu' che nu' v'aparechiamo la festa de pasqua?». E *Cristo* ge disse: «Vu' sì andari a la cità e vu' ge trovarì un vechio omeçolo lo qual porta l'acqua, e di'-ge cossi: «Lo magistro dixè che 'l tempo so s'aproxima, *imperçò* el vole fare la pasqua in casa toa cum i discipuli soi». El ve mostrarà una mensa e uno **cenacolo** e qui drita faremo la pasqua» (Verlato 2009: 556; negrita nuestra).

Su último editor, Z. Verlato, ha procedido a la enmienda de la forma manuscrita *cineratolo* en *cenacolo*, que había sido conservada en la edición preparada en 1908 por W. Friedmann, considerando las fuentes del texto:

cenacolo: chiaramente erronea la lezione *cineratolo* del ms. (...). Va tenuto conto del fatto che, nello stesso punto della narrazione evangelica, il *Diatessaron* nella versione veneta (...) riporta: «E ello ve mostrerà uno grande zenacolo aprestado» (cf. *Luca* 22, 12: «Et ipse ostendet vobis cenaculum magnum») (Verlato 2009: 652, nota 20.129).⁴

ognuno fornisce sul testo delle informazioni più o meno attendibili, a seconda della bontà della o delle sue fonti e delle caratteristiche del processo di copia, in particolare l'accuratezza e la tendenza o meno da parte dei copisti a modificare la lingua o a rielaborare il testo» (Beltrami 2010: 16).

3 Remitimos a las lúcidas páginas que al respecto ha escrito Beltrami (2010: 107-123).

4 Las consecuencias que este tipo de correcciones tienen para el trabajo lexicográfico han sido bien ilustradas por Larson (2016).

Para ejemplificar el caso de la lírica nos servimos del célebre soneto *Ècci venuto Guido [’n] Compastello*, transmitido por un manuscrito del segundo cuarto del siglo XIV, el Vaticano Chigiano L. VIII. 305, y atribuido, como señala la rúbrica «Nicchola Muscia di Guido Cavalcanti», a un cierto Niccola Muscia. La pieza, claramente satírica, y que refiere el fallido peregrinar del poeta Guido Cavalcanti a Santiago de Compostela, fue editada así por A. Bruni Bettarini y, treinta años después, por P. Larson, con inversión, en este caso, de los dos tercetos finales (negritas nuestras):

Ècci venuto Guido [’n] Compastello,
o ha-rrecato a vender canovacci?
Ch’e’ va com’oca, e càscali ’l mantello,
ben par ch’e’-ssia fattor de’ Rusticacci.
È in bando di Firenze, od è rubello,
o döttasi che ’l popol no-l ne cacci?
Ben par ch’e’ sappia torni del camello,
ché-ss’è partito senza dicer: – Vàcci! –

**Sa-lacopo sdegnò quando l’udio,
ed egli stesso si fece malato,
ma dice pur che non v’era botio.**

**E quando fu a-nNimisi arrenato
vendé [e] cavalli, e no-lli diè per Dio,
e trassesì li sproni ed è albergato.**

(Bruni Bettarini 1974: 96-97)

Ècci venuto Guido [’n] Compastello,
o à rrecato a vender canovacci?
Ch’e’ va com’oca e cascali ’l mantello:
ben par che ssia fattor de’ Rusticacci!
5 È in bando di Firenze od è rubello,
o dottasi che ’l popol nol ne cacci?
Ben par ch’e’ sappia ’ torni del camello,
che ss’è partito senza dicer: «Vàcci!»

**E quando fu a nNimisi arrenato
vendé ’ cavalli e nollì diè per Dio,
e trassesì li sproni ed è albergato.**

**Sa’ lacopo sdegnò quando l’udio,
ed egli stesso si fece malato:
ma dice pur che non v’era botio.**

(Larson 2004: 10)

Larson resuelve así la compleja semántica del texto, notando que el soneto se inicia y se concluye en Florencia y que el desdén del Apóstol no se debe solo a que el romero haya partido sin la bendición oportuna, sino a que ha interrumpido el camino en Nîmes sin cumplir con cuanto se espera de quien parte en peregrinaje. Además, al invertirse el orden de los tercetos se recuperan la simetría entre las dos partes del texto y las rimas ricas en base a las que estarían construidas estas estrofas, ofreciéndose, también, una explicación satisfactoria para el error:

Mi pare infatti possibile che le due terzine siano state invertite, che cioè gli attuali vv. 12-14 dovessero in origine precedere i vv. 9-11. Occorrerebbe allora supporre che nell’antigrafo

le terzine – che nel Chigiano si susseguono senza soluzione di continuità disposte su tre righe, ciascuna occupata da due versi – iniziassero ognuna su un rigo nuovo e con un segno di paragrafo. Avendo copiato i vv. 12-14 subito dopo il v. 8 per errore di salto dal primo al secondo ‘capoterzina’, il copista avrebbe poi scritto di seguito i versi saltati, indicando con un segno di rimando, disatteso dal seguente copista, l’ordine in cui il tutto andava letto.

A favore di tale ipotesi parlano alcuni fatti (anche se, bisogna ammetterlo, non tutti cogenti). Operando l’inversione proposta, la [seconda] rima del sestetto diventa ricca, *UDÌO* : *DIO*, come la prima dell’ottetto, *COMPASTELLO* : *MANTELLO*, e il contenuto dell’ultimo verso della fronte viene ribadito in quello conclusivo delle terzine (e quindi del sonetto intero): ‘Guido è partito senza l’investitura religiosa di rito’ (v. 8) > ‘Guido dice di non aver fatto voto di pellegrinaggio’ (v. 14). Inoltre risulta più comprensibile l’indignazione del Santo, il quale, anziché del solo mancato voto, se l’è più comprensibilmente presa per tutto l’insieme delle cose: la partenza senza consacrazione ufficiale, l’interruzione del viaggio, la poco caritatevole ‘realizzazione’ delle cavalcature e la presa di residenza nella città provenzale.

Infine (...), il sonetto inizierebbe e si chiuderebbe sempre a Firenze: allo stesso modo in cui *recato* (v. 2) implica l’avvenuto ritorno di Guido nella città natale, il presente *dice* (v. 11) pare indicare che il mancato pellegrino e il suo sbeffeggiatore si trovino nel medesimo luogo. Tale soluzione elimina la stranezza della disposizione tràdita, in cui il sonetto si chiude con l’albergazione a Nîmes (Larson 2004: 9-10).⁵

Si volvemos los ojos a la literatura medieval gallega, encontramos también ejemplos de notable conservadurismo editorial que conviven con una actitud correctora basada en criterios de rigor. Referiremos en este punto, y en lo que atañe a la prosa, un paso de la traducción gallega del *Liber de medicina equorum* de Giordano Ruffo, el conocido como *Tratado de Albeitaria*, transmitido en un único manuscrito fechado en el primer cuarto del siglo xv, que ha sido objeto de un trabajo de gran envergadura por parte de G. Pérez Barcala (2013). De entre los múltiples fragmentos de la obra que podrían seleccionarse, hemos escogido este por la dificultad que encierra:

Como ontre todas as cousas animallas que Deus fezo a uso e serviço do home neña non seja máis nobre que o cavalo, porque por el os principes e os grandes señores e os cavaleiros se departen, e porque sen el o señor ontre os [o]utros privados asi como deve non poderia seer esgardado, (...) por én a prol daqueles [que] usan dos cavalos, especialmente aa onra daqueles que con nobre curaçon se deleitan aa bondade e aa onra da cavalaria e da batalla,

5 La propuesta del estudioso sueco, que no fue acogida por M. Scarabelli (2009), ha sido, sin embargo, aceptada y seguida por M. Berisso en una reciente publicación (2011: 160-162).

(...) algũas cousas do cavalo, segundo miña opinion e **a parveza** do meu engeño, ordinei
ajuntar (Pérez Barcala 2013: 143; negrita nuestra).

El editor ha corregido la forma manuscrita *abrauza* —conservada por los estudiosos precedentes (Domínguez Fontela, Pensado Tomé y el propio Pérez Barcala) con la única integración de la vocal ausente— en *a parveza*, justificando su enmienda con amplio recurso a las fuentes:

No ms. lese *braveza* aínda que coa ausencia da vogal tónica que nin sequera se abrevia (*brauza*) e que compriría integrar, como se fai nas edicións anteriores (...). Non obstante, cabe cuestionarse se *braveza* non constitúe un erro por un substantivo como *parveza*, non documentado noutros lugares (...), cometido nalgunha fase da transmisión do *TA* por parte dun copista que confunde as grafías dunha palabra por outras ata chegar a ler unha voz distinta: se Álvaro Eanes se equivocou ao reproducir *braveza* por *parveza* era porque no modelo do que copiaba *parveza* non presentaba a sílaba inicial abreviada coa frecuente hasta inferior do *p* cortado por un trazo horizontal. Na hipótese de que se producise este erro por trivialización incide que sexa *parvitas* (sen dúbida, un substantivo máis axeitado ao *topos* da falsa modestia que utiliza Ruffo no prólogo do seu tratado) o vocábulo do texto latino e que, en correspondencia con ese termo, aparezan *soustilité* e *paruita* nas traducións francesa do ms. *M* e italiana do impreso veneciano de 1563 respectivamente (Pérez Barcala 2013: 212, nota 14).

Como hemos señalado, los ejemplos de corrección de pasos problemáticos no faltan tampoco en la lírica. Los dos que aquí referimos proceden de piezas copiadas únicamente en los primeros folios del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* (*B*), fechado en el primer cuarto del siglo *xvi*. El primero se localiza en una *cantiga* de Airas Moniz d'Asme (*B* 7), que ofrece dos versos hipérmetros en su primera estrofa (negrita nuestra):

–Mia senhor, vin-vos rogar,
por Deus, que ar pensedes
de mí, que en gran vagar
trouxestes e tragedes,
e cuido-m' avergonhar;
se vos prouguer, devedes
oj' a mia barba a onrar,

5

que sempr' onrada sol andar,
e vós non mi aviltedes.

3. De mi que en tam gram uegar 5. E cuidomeu auergonhar.

El respecto por la letra del manuscrito nos conduciría a conservar estos versos de acuerdo a la lección del códice, como han hecho los editores precedentes (Michaëlis 1990 [1904], I: 639-641; Lopes 2002: 22-23; Miranda 2004: 143-144). Ahora bien, los estudios que hemos realizado sobre *A*, *B* y *V* y sobre los fragmentos *T* y *N* para observar el comportamiento de las denominadas «sílabas contadas», y que tenían como objetivo ofrecer una respuesta razonada y válida, partiendo de los datos emanados del corpus, a este tipo de problemas, han puesto de relieve que la hipometría y la hipermetría obedecen con frecuencia a problemas de copia, esto es, a la omisión o la adición de elementos por parte del amanuense (*cf.* Arbor Aldea 2012a, 2012b, 2012c, 2013). En el caso que nos ocupa, nos deparamos con una *cantiga* construida siguiendo un esquema único, 7a 6'b 7a 6'b 7a 6'b 8a 8a 6'b (= Tavani 1967, 62:1), que puede respetarse para estos versos considerando que

a) en 3, y ante la imposibilidad de considerar la existencia de una sinalefa en el encuentro *que en* (Cunha 1961 [1955]; Arbor Aldea 2008; Ferreiro 2009), cabe obviar el intensificador *tan*, elemento que ofrece en ocasiones una presencia injustificada en los textos (así sucede, por ejemplo, en el v. 6 de la pieza de Pai Soarez de Taveirós *A ren do mundo que melhor queria*, en el que debe suprimirse *tan muito* de *B* para restaurar la isometría: de uus quant eu senpre te mi *A* : deuos quanteu sempre tã muyto temj *B*).

b) en 5, el pronombre de primera persona *eu* torna el verso hipémetro en numerosísimos casos, tanto en los apógrafos italianos como en *A*, tal y como hemos puesto de relieve en los estudios de nuestra autoría que hemos citado en las líneas precedentes.

El otro ejemplo que proponemos se halla en una *cantiga* de Osoir' Eanes (*B* 39bis; negrita nuestra):

Que me non podesse forçar cuidei eu de meu coração, pois me sacara de prison, e d' ir começo i tornar;	
e forçou-m' ora nov' amor,	5
e forçou-me nova senhor,	
e cuida ca me quer matar.	
E pois me assi desemparar ũa senhor foi des enton,	
e cuid' eu ben per ren que non	10
podesse máis outra cobrar;	
mais forçaron-mi os olhos meus	
e o bon parecer dos seus,	
e o seu preç', e un cantar	
q[u]e lh' oi u a vi estar	15
en cabelos dizend' un son:	
mal dia non morri enton,	
ante que tal coita levar	
qual levo, e nunca vi maior	
nunca, ond' estou a pavor	20
de mort[e] ou de lho mostrar.	

1-4. Cvdei endemeu coração / que me non podesse forçar / poys me sacara de prison / edit
começo hitornar.

Como puede apreciarse en el aparato —limitado al punto que aquí nos interesa—, *B* ofrece los dos primeros versos en posición diferente a la que exponemos, una posición que han mantenido todos los editores del poema (Michaëlis 1990 [1904], I: 650; Ribeiro Miranda 2004: 156; Cohen 2010: 21; Marcenaro 2012: 80). No obstante, atendiendo a otros casos de copia dislocada de versos que se registran en los apógrafos (*cf.*, por ejemplo, Vasco Perez Pardal, *Senhor, Dom Ansur se vos querelou*, *B* 1508, estrofas II-III) y siguiendo la propuesta de J.-M. Montero Santalla (2000: 241-242), en el proyecto *UniversoCantigas* (Ferreiro 2016-) hemos optado por invertir esos segmentos: de este modo se regulariza la estructura métrica de la pieza, construida en *cobras unissonans*, una pieza que podría presentar anomalías en el modelo del que

se copió el códice lisboeta, circunstancia a la que apunta el hecho de que no haya sido numerada por Colocci.

A la luz de los ejemplos señalados, y como bien escribía S. Vatteroni sintetizando el nodo de la cuestión, la actitud del editor que se orienta al texto no debe ser, entendemos, de «supina accettazione della lettera del ms.»; su cometido debe ser, antes bien, «recuperare dovunque è possibile la lezione manoscritta» (1986: 50). Que la actitud del editor no debe ser de «supina accettazione della lettera del ms.» lo demuestran, como se ha visto, los conocimientos que poseemos sobre la fenomenología de la copia —simplifiquemos: no hay manuscrito sin errores, por bueno y antiguo que este sea— y los argumentos que se manejan para identificar tales errores: los principios métricos, el contexto, la semántica y las fuentes, cuando se trata de obras traducidas. Además, y por si cayéramos en la tentación de considerar estos criterios de *examinatio* y *emendatio* del texto como «roba da filologi», en refrendo del criterio de corrección viene, como no podía ser de otra manera, la propia base del trabajo crítico: los manuscritos.

Buena muestra de ello la constituye —por si no fuesen suficientes los casos en que un documento es enviado por varios testimonios con notables divergencias entre sí— el magnífico ejemplo con el que G. Brunetti ilustra su estudio de la tradición editorial de la lírica en Italia, y, más en concreto, el paso referido a los textos de tradición unitestimonial (negritas de la autora):

Nel 2000 ho pubblicato (...) un venerabile testo, la più antica poesia della Scuola siciliana di Federico II di Svevia, che avevo rinvenuto nella Biblioteca centrale di Zurigo. Si tratta di una poesia d'amore di Giacomino Pugliese conosciuta sino allora attraverso un manoscritto unico, per quanto celeberrimo, il codice lat. 3793 della Biblioteca Vaticana. Come spesso avviene: «dato un manoscritto unico, il sopravvenire d'una seconda testimonianza svela 'errori' da sé non percepibili e comunque sana con la sua realtà mende mal rimediabili, a ogni modo mal rimate» [Contini, «Filologia», p. 35]. Propongo qui, a titolo esemplificativo, le prime due strofe della poesia, per sottolineare come essa mostri nel nuovo testimone degli errori, invisibili nel manoscritto vaticano (Giacomino Pugliese, ed. critica a cura di G. Brunetti 2000 et 2008, a5b5, a5b5 ; c10 d10, c10 d10):

Z

Oi resplendiente
stella de albur
dulce plaçente
dona d'amur
bella, lu meu cor as in balia:
da voy non si departe, en fidança
n'ad on'or te renembra la dya
quando formamo la dulce amança.

Bella, or ti sia
renabrança
la dulça dia
e l'alegrança
quando in **deporto** stava cum voy:
basando me disist: "Anima mya,
lu gran solaç k'è 'nfra noy due
ne falsasi per dona ki sia!".

V

Isplendïente
stella d'albóre
e piagiente
donna d'amore
bella, lo mio **core**, c'ài in tua ballia,
da voi non si diparte, in fidanza;
or ti rimembri, bella, la dia
che noi fermammo la dolze amanza.

Bella, or ti sia
rimembranza
la dolze dia
e. ll'alegrança
quando in **diportanza** istava con voi;
basciando mi dicie: "Anima mia,
lo dolze amore, ch'è 'ntra noi dui
non falsasse per cosa che sia!".

Fra il testo offerto dal manoscritto surighese (che ho chiamato Z) e il ms. vaticano (detto V), la lezione tràdita dal nuovo testimone appare migliore ai versi 5, 7, 8, 13. L'errore più clamoroso di V è di avere interpretato il quinto verso decasillabo di ogni strofe come un verso bimebre con rima al mezzo. L'appiglio era offerto dall'eco di rima *amore*: *core* fra 4° e 5° verso: il copista di V (o del suo antecedente) nel tentativo di regolarizzare renderà così ipermetri tutti i versi in quella posizione, cfr. ad esempio al v. 13 di fronte al corretto *deporto* di Z si ha in V *deportanza* che crea la rima con *alegranza* del v. 14. Senza la nuova testimonianza di Z dunque l'intervento seriore di un copista, quello di V, è stato interpretato come volontà dell'autore del testo, Giacomino Pugliese, e l'irregolarità metrica imputata appunto alla poca perizia del poeta. Lo stesso schema metrico fu insomma interpretato, attraverso il ms. unico V, in maniera inesatta. Infine: la giustificazione del manoscritto unico a tutti i costi («il bédierismo di nuovo conio», come avvertiva Contini) aveva persino condotto a interpretare in maniera univoca evidenti, posteriori, aggiustamenti (Brunetti 2012: §§19-20).

Y, por si casos como este no fuesen suficientemente esclarecedores, también pueden traerse a colación las correcciones contemporáneas de la copia que nos ilustran sobre los errores que se producen durante la ejecución de esta. De ellas tenemos un magnífico ejemplo en la lírica gallego-portuguesa, en concreto, en el *Cancioneiro da Ajuda* (A). Fijémonos en este poema de Pai Gomez Charinho (A 256; negritas nuestras):

- De quantas cousas eno mundo son
non vejo eu ben qual pod' én semellar
al rei de Castella e de Leon,
se[non] ña qual vos direi: o mar.
- 5 O mar semella muit' aqeste rei,
e d' aqui en deante vos direi
en quaes cousas, segundo razon.
- O mar dá muit', e creede que non
se pod' o mundo sen el gobernar,
10 **e pode muit' e á tal coraçon**
que o non pode ren apoderar;
des i, ar é temudo que non sei
quen o non tema, e contar-vos-ei
aínda máis, e iudga[de]-m' enton.
- 15 [E]no mar cabe quant' i quer caber,
e mantén muitos, e outros i á
que x' ar quebranta, e que faz morrer
enxerdados, e outros a que dá
grandes herdades e muit' outro ben,
20 e tod' esto que vos cunto aven
al rei, se o souberdes connocer.
- Da mansedume vos quero dizer
do mar: non á cont', e nunca sera
bravo nen sannudo, se llo fazer
25 outro non fezer, e sofrer-vos-á
toda-las cousas, mais, se en desden
o per ventura algun louco ten,
con gran tormenta o fara morrer.
- [E e]stas mannas, segundo meu sén,
30 que o mar á, á el-rei, e por én
se semellan, quen o ben entender.

1. quantos cousas 4. se ña qual uos (ett) direi o mar 10. e pode muit e tal coraçon, *con añadido del grafema a en el margen derecho de la columna por parte del revisor de la copia, corrección que va acompañada de una marca que indica que tal elemento debía preceder a la forma tal* 12. desi ar temudo que non sei, *con añadido por parte del revisor de e en el margen, elemento que debía introducirse, como indica la oportuna señal de llamada, entre las formas ar y temudo* 14. e iudga menton 15. []no mar 20. cuncto 22. [E] da mansedume uos quero dizer 27. ou per ventura algun louco ten 29. []stas mannas segundo meu sen.

Como puede verse en el aparato crítico, en el manuscrito (f. 70^r, cols. a-b) se registran dos anotaciones en el margen de la *cantiga* para otros tantos versos, el 10 y el 12: ejecutadas por el revisor de la copia, todas ellas son necesarias tanto para la correcta sintaxis y semántica del texto como para su buena y regular medida decasilábica.

De lo dicho hasta aquí se deduce, pues, que, a pesar de las dudas sobre la entidad y los límites de la enmienda con que nos enfrentamos, y a pesar de cuanto han señalado en contrario algunos filólogos, «una volta accertati l'errore o anomalia, è dovere dell'editore di intervenire» (Avalle 1978: 26), aprovechando todos los datos que puedan extraerse de los estudios previos que sobre la tradición existan o, si estos no están disponibles —como con frecuencia sucede para la lírica gallego-portuguesa—, de aquellos que puedan adquirirse indagando en los aspectos todavía no considerados de los relatores. Y en este punto será bueno traer a colación cuanto escribía Vatteroni, que insistía en la necesidad de «recuperare dovunque è possibile la lezione manoscritta» (1986: 50). Se trata, en efecto, de entender el texto, de valorar la lección de los códices con todos los conocimientos y herramientas de trabajo de que disponemos —las actuales bases de datos, las ediciones en línea de documentos del período y del espacio geográfico considerados y los estudios de gramática histórica ayudan enormemente—, evitando una enmienda rápida de lo que es correcto —y de estas enmiendas están los textos llenos— y la conservación de lecciones que son erróneas y que se muestran como tales cuando se valora la tradición en su conjunto —y refiero, por significativo, el caso de los versos hipómetros e hipérmegos en la lírica gallego-portuguesa, ya citado, o la desigual atención que, desde el punto de vista ecdótico, han merecido las correcciones marginales del *Cancioneiro da Ajuda* (Arbor Aldea 2009).

La dispositio textus. ¿Texto o testimonio?

Hasta aquí hemos reflexionado sobre el núcleo del texto, la sustancia. Pero, y en particular en una tradición tan poco consolidada como la gallego-portuguesa —idéntica realidad se verifica en otras que han sido objeto de amplios estudios, como la italiana (Beltrami 2010: 175-184)—, también conviene que nos preguntemos por la forma: ¿cómo presentamos gráficamente el documento? La literatura crítica indica que en la fase de *dispositio textus* se deben abordar los problemas de grafías, corte de palabras, acentuación y puntuación, sin olvidar la correcta división del texto en sus elementos constituyentes (versos, estrofas o párrafos) y el uso de signos diacríticos especiales. Un rápido repaso por las diferentes ediciones publicadas en el ámbito ibérico muestra, sin embargo, que en la presentación de las obras que han sido enviadas por un *codex unicus* los editores son más proclives a adoptar una forma gráfica conservadora —a diferencia de lo que sucede con las tradiciones plúrimas—, que con frecuencia calca las grafías del manuscrito. Ejemplos los hay a millares. Recuerdo, por ilustrativas, unas líneas de la *Crónica troiana*, editada por quien es el gran concedor de la prosa medieval gallega, R. Lorenzo:

Agora diz o conto que os gregos ouuerõ grã pesar, quando lles Ércoles et Jaasón contarõ a grã desonrra et o gran pesar que lles auja feyto el rrey Leomedón de Troya, ñeno porto de Semeõta, et lles uedou a terra desonrradament. Et disserõ todos a hũa uoz:

– ¿Cómo foy assý ousado el rrey Leomedón de fazer tan gran desonrra a tãtos omes bõos et tã onrrados? (1985: 215).

Pero, dado que de edición crítica estamos hablando, con todas las implicaciones que esta etiqueta lleva asociadas, ¿es legítima esta posición por parte del filólogo? Así afronta el argumento P. Sánchez-Prieto Borja:

¿Está justificado un comportamiento diferente del editor ante tradiciones «únicas» y tradiciones «plurales»? (...) De la misma manera que los principios ecdóticos generales son los mismos en ambos casos (y, por lo mismo, aplicable también el adjetivo «crítico» a la edición de tradiciones únicas, por más que varíe su aplicación), los criterios de presentación deberían ser uniformes. Si la finalidad de las regularizaciones por parte del editor de las

variantes gráficas sin transcendencia fonética es presentar claramente la lengua medieval, tales procedimientos pueden aplicarse con independencia de las características de la transmisión, en armonía con el resto de intervenciones (puntuación, acentuación, etc.) encaminadas al mismo fin (1998: 60).

En verdad, el elemento que subyace a este debate es, otra vez, la ya señalada falta de distinción entre texto y testimonio. Y otra vez debemos hacernos eco de cuanto ya hemos señalado en la primera parte de este trabajo: no debe perderse de vista que una cosa es editar un texto y otra muy diferente reproducir fielmente un manuscrito, errores y variantes gráficas de todo género incluidos. También en este caso son elocuentes las palabras de Beltrami:

I testi medievali, quale che ne fosse il loro valore e la loro capacità di diffusione e di persistenza (...), sono stati messi in circolazione nelle forme che, all'epoca, potevano dare loro la migliore possibilità di essere accolti da un pubblico. La distorsione prodotta dal tempo è ineliminabile: anche leggendo direttamente un manoscritto, l'impatto visivo e il modo di lettura di un moderno non riproduce affatto esattamente quello di un medievale; ma è un compito dell'edizione, studiato il rapporto tra grafia e fonetica, di dare ai testi le stesse possibilità nel contesto della lingua e della cultura di oggi, con il massimo di fedeltà alla fonetica e il minimo di distorsioni.

Ciò vale anche per gli autografi, vale per il *Canzoniere* di Petrarca, e vale anche per grafie alle quali si può attribuire un significato culturale. Petrarca scrive *facto*, *affecto*, *doctrina* per se stesso e per un pubblico che non s'inganna sul fatto che *-ct-* è una grafia che conserva il nesso latino, assimilato in italiano, e che ciò che si rappresenta è *fatto*, *affetto*, *dottrina*; le edizioni moderne, per fedeltà all'autografo, ripropongono le stesse grafie ad un pubblico per il quale *-ct-* significa *c + t*, come si nota nel caso delle letture di attori, o almeno di alcuni di loro, dalle quali esce un Petrarca foneticamente falso. E che altro significa mantenere nell'edizione del *Canzoniere* grafie del tipo *anticho*, *barcha*, *ciaschun*, comuni all'epoca, se non a dare al testo un'impressione di falso antico? È stato scritto (...) che nelle edizioni in cui la grafia è regolarizzata secondo i suggerimenti di Barbi «i testi appaiono linguisticamente più moderni di quanto effettivamente non siano nelle fonti che li trasmettono», ma, posto che l'allestimento grafico sia fatto con criterio, la maggiore modernità non è affatto linguistica, è soltanto, come deve essere, nell'interfaccia che presenta il testo al lettore (2010: 179).

Parece, así, prudente optar por una línea editorial que trabaje sobre el sistema gráfico, respetando la lengua del período de escritura del texto, en coherencia con el resto de intervenciones que en él se realizan. De este modo, se evitarán las

contradicciones en que con frecuencia incurre la opción conservadora gráficamente hablando,⁶ «pues reflejar los usos gráficos de un manuscrito es incompatible con la intención de llevar a cabo una edición crítica»,⁷ además de reflexionar, y mucho, sobre el documento que nos ocupa.

Volvamos a la pieza antes referida de Charinho: ¿cómo presentamos gráficamente el texto? Para la lírica gallego-portuguesa se han publicado unos criterios de edición (Ferreiro, Tato Fontaiña & Martínez Pereiro 2007), criterios que resuelven el grueso de los problemas que el editor puede encontrarse en estos poemas y que son los que hemos empleado en la *cantiga* propuesta. Es obvio, no obstante, que las composiciones presentan con frecuencia formas que coliden con esos criterios, que no están contempladas en ellos o que ofrecen problemas particulares. Así sucede en el poema del *Almirante do mar* de Sancho IV. Ejemplifiquemos cuanto hemos señalado con dos de las dificultades que en él se localizan.

¿Cómo editamos, para el verso 3, *al Rey de castella e de leon*? ¿Procedemos a la simplificación de la doble <l> que el manuscrito registra para *castella* conforme a las normas, atendiendo al que sería el resultado esperable para la forma en el gallego y portugués medievales, esto es, *Castela*? ¿O conservamos tal grafía por su carácter marcadamente significativo, el título del Monarca —por lo demás escrito como tal en las rúbricas presentes en los cancioneros coloccianos⁸ y que en latín rezaba *Rex*

6 Debe tenerse en cuenta, además, que, como indica Sánchez-Prieto Borja, «la *lección* —resultado de la *lectura*— se sitúa en el nivel textual, y no en el plano gráfico, de modo que, por ejemplo, *dyxo* y *dixo* son la misma lección» (1998: 55).

7 «La transcripción de los testimonios manuscritos es un paso o proceso imprescindible de la metodología ecdótica, pero no constituye su objetivo final, puesto que ésta no concluye en la lectura del testimonio o testimonios manuscritos, sino en la formulación de una hipótesis, a su vez origen y resultado de multitud de pequeñas propuestas, que dé cuenta de la génesis del texto y de su transmisión. Tal diferencia entre medio y finalidad es el fundamento de la separación entre transcripción y edición. El primer proceso se refiere al manuscrito; el segundo al texto» (Sánchez-Prieto Borja 1998: 57-58).

8 Respectivamente: «el Rey don aff[on]so de Castella et de leon» (B, f. 103^r, de mano de Colocci) y «El rey Dom affon se de castella he de leom» (V, f. 4^r, de mano del copista).

Castelle et Legionis— en cuanto podría responder a un leonesismo gráfico o incluso fonético? Puede que esta última no sea una opción descabellada, sobre todo si se considera la documentación notarial publicada,⁹ las características gráficas de las piezas de Charinho, en las que no se registra la doble lateral <ll> como una grafía sin valor fonético distintivo de <l>, y la propia práctica del *Cancionero de la Ajuda*, en la que la oposición grafemática <l>~<ll> refleja la fonológica /l/~/ʎ/ (cfr. Ramos 2008, II: 188, 561-562, 586-595).

¿Y cómo procedemos, en el verso 20, con *cuncto*, una lección que, salvo Monteagudo (1994), que la edita tal cual, ha sido corregida en *conto* por todos los editores precedentes de la *cantiga*? De entrada, *cuncto* se nos ofrece como una forma difícil, frente a la frecuentísima *contar*~*conto*. Este dato debe alertarnos y movernos a una reflexión que vaya más allá de considerar esta voz como una forma latinizante y de su enmienda en *conto*. No por acaso, en una de las piezas del propio Charinho, *Oí eu sempre, mia sennor, dizer*, v. 22 [«ouço contar»], y, más en concreto, en la segunda versión de este texto contenida en *A*, se lee *cūtar* (véase también *E, pois xe vos en tan gran cunta pon, / porque é caro*, en Pedr' Amigo de Sevilla, V 1201; negrita nuestra). De hecho, la existencia de formas flexionadas del verbo *contar* con /u/ pretónico está documentada desde la Edad Media y la conservación del resultado *cunta* para el sustantivo en el período moderno también está testimoniada.¹⁰ Parece, pues, que

9 Véanse las cartas notariales leonesas publicadas por E. Staaff (1907): «Regnate el rey Don Alfonso en Leon τ Castella» (LXXIX, p. 134, a. 1252); «Regnante el rey don Alfonso en Leom. En Castella τ entodos sous regnos» (XCI, p. 154, a. 1256); «Regnando el rey don Alfonso en Castella. en Toledo. en Leon en Gallizia» (XCII, p. 155, a. 1264); «Regnaua el Rey don Alfonso en Leon. en Castella τ entodos sos regnos» (XCIII, p. 156, a. 1266); «Quando regnaua el Rey don Alfonso en Castella en Toledo en Leon en Galliza τ en todos sous regnos» (XCIV, p. 158, a. 1270); «Regnante el Re don Alfonso en Leon τ en Castella τ en todos sous regnos» (XCV, p. 160, a. 1270); «Regnaua el Rey don Alfonso en Leom . en Castella τ entodos sos regnos» (XCVII, p. 162, a. 1273); «Quando gouernaua el jnfante don Sancho en Leon. τ en Castella enos sous reynos» (C, p. 166, a. 1283) (en los documentos XCI, XCIII, XCIV, XCV y XCVII la vocal <e> es el fruto del desarrollo de un compendio, pero los demás ejemplos están escritos de forma íntegra, sin abreviatura).

10 Así, en el cantar popular *Vintecinco servilletas, / Seis reás en cada punta, / Nena, se me queres algo*

cunto es forma real, como confirman los documentos notariales, que recogen, para el período trovadoresco, diversos *cunta~cunto* (véase *TMILG*, s.v.; negritas nuestras):

A tal conuen que tu metas logu outro tanto gado como nos y damos e que sea entre nos e por **cunta** (doc. 1274).

Feyto o prazo en era de mil e CCCos e XI anos e o **cunto**, V dias ante kal. iulias, reyna rey dom Alfonso en Leon e en Castela (doc. 1275).

et que achasse por **cunta** uerdadeyra que ende deuya (doc. 1310).

confesso et outorgo que fiz **cunta** conuosco Loppo Pelaz, justiça de Santiago, meu padre, de todos los bêês (doc. 1350).

Et de todo confesso et outorgo que destes a min et ao dito meu marido boa **cunta**, leal et ualedeyra per graando et por muydo con pago (doc. 1350).

Et de todos los bêês, assy moueles conmo rayz que achamos per **cunta** çerta que me deuyades por la liidima da dita mina madre ata este presente dia (doc. 1350).

CONCLUYAMOS

Quando ci si trova in presenza di una tradizione monotestimoniale – sia che il testo sia a noi trasmesso da un manoscritto unico sia che per, discutibile, scelta dell'editore si elegga un solo manoscritto da pubblicare – dal punto di vista dell'edizione del testo si rischia a volte di rispettare la lettera del manoscritto sino all'inverosimile, giustificando persino lezioni del tutto infondate o inaccettabili. Del pericolo si era accorto Contini (...): «un bédierismo di nuovo conio è suggerito dai meri lessicografi, ai quali più importa la localizzazione dei loro lemmi che l'elaborazione di un contesto di lezione in tutto soddisfacente. Al massimo il metodo lachmanniano è tollerato come strumento atto a elaborare uno spazio in cui definire 'il miglior' manoscritto; e le edizioni sinottiche (...) rischiano di tornare alla moda, magari sotto veste di trascrizioni interpretative in cui tesori di ingegnosità sono profusi a ricavare un senso da erroneità o flagranti o comunque rivelate dai codici messi in parallelo» (...). Al di là dell'individuazione del preciso bersaglio polemico, quel che importa è che tale pericolo insito nel privilegiare a tutti i costi la lezione trasmessa da un manoscritto può davvero costituire una *impasse* per l'interpretazione del testo (Brunetti 2012: §18).

No le falta razón a Brunetti, como tampoco le falta a Beltrami: «se l'edizione non è chiaramente diplomatica, esprimere un giudizio è inevitabile, e anche il silenzio è una presa di posizione» (2012: 166), ni a Larson: «se i manoscritti offrono delle forme

/ *Baixa abaixo, bota a **cunta***, recogido por J. A. Saco Arce y presentado por J. L. Pensado (cfr. González González 2006: 226; negrita nuestra).

reali, occorre ricordare che non sempre essi testimoniano il *vero* quanto alla forma originale del testo» (2016: 78). Busquemos, pues, la verdad, no la real apariencia de verdad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARBOR ALDEA, Mariña (2008), «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*», en *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, ed. M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro y L. Tato Fontañá, A Coruña, Baía Edicións, pp. 9-38.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2009), «Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*», en *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 49-72.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2012a), «A fronte a *B,V: res metrica e varia lectio* (I)», en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro, Salamanca, La Semyr, pp. 363-376.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2012b), «A fronte a *B,V: res metrica e varia lectio* (II)», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. A. Martínez Pérez y A. L. Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 159-170.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2012c), «*Mais bisílabo? Notas á marxe do Cancioneiro da Ajuda*», en *El texto medieval: de la edición a la interpretación. Verba. Anexo 68*, ed. P. Lorenzo Gradín y S. Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 159-194.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2013), «Del texto manuscrito al texto crítico: la cuestión métrica», en *xxvii^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Nancy, 15 au 20 juillet 2013) [comunicación no publicada en Actas].
- AVALLE, d'Arco Silvio (1978), *Principi di critica testuale*, Padova, Editrice Antenore [1^a ed. 1975].
- AVALLE, d'Arco Silvio (2002), *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo («Archivio romanzo»).
- BELTRAMI, Pietro G. (2010), *A che serve un'edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino («Itinerari»).
- BELTRAMI, Pietro G. (2012), «A proposito di errori nella critica del testo romanza», *Ecdotica*, 9, pp. 162-171.
- BERISSO, Marco (2011), *Poesia comica del medioevo italiano*, Milano, Rizzoli («BUR Classici»).
- BRAMBILLA AGENO, Franca (1975), *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Editrice Antenore («Medioevo e Umanesimo», 22).

- BRUNETTI, Giuseppina (2012), «L'edizione critica delle liriche medievali: considerazioni dall'Italia», *Perspectives médiévales*, [En ligne], 34 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 06 mai 2016. URL: <http://peme.revues.org/1696>; DOI: 10.4000/peme.1696.
- BRUNI BETTARINI, Anna (1974), «Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena», *Studi di Filologia Italiana*, 32, pp. 31-98.
- COHEN, Rip (2010), «Three Early Galician-Portuguese Poets: Airas Moniz d' Asme, Diego Moniz, Osoir' Anes. A Critical Edition», *Revista Galega de Filoloxía*, 11, pp. 11-59.
- CONTINI, Gianfranco (1942), *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier.
- CUNHA, Celso Ferreira da (1961), *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro [1ª ed. 1955].
- FERREIRO, Manuel (2009), «Sobre a suposta crase de *que* no trobadorismo profano galego-português», en *Anais VII EIEM – Encontro Internacional de Estudos Medievais. Idade Média: permanência, atualização, residualidade*, Fortaleza-Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Estudos Medievais-Universidade Federal do Ceará, pp. 487-495.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2016-), *Glosario crítico da poesía medieval galego-portuguesa. III. Edición crítica dixital das cantigas de amor: UniversoCantigas* [en preparación].
- FERREIRO, Manuel, Laura TATO FONTAÍÑA, & Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO (2007), *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel (2006), «Vocabulario histórico do galego do Profesor J. L. Pensado», *Boletín da Real Academia Galega*, 367, pp. 201-236.
- LARSON, Pär (2004), «Ècci venuto Guido [*n*] Compastello di Niccola Muscia», *Per leggere*, 7, pp. 5-12.
- LARSON, Pär (2016), «Il reale e il vero in lessicografia e filologia italiana», en *Quelle philologie pour quelle lexicographie? Actes de la section 17 du xxvii^{ème} Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, ed. Stephen Dörr y Yan Greub, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, pp. 77-83.
- LOPES, Graça Videira (2002), *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa.
- LORENZO, Ramón (1985), *Crónica troiana*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza («Colección Documentos históricos»).

- MARCENARO, Simone (2012), *Osoiro Anes. Cantigas. Edizione*, Roma, Carocci («Biblioteca Medievale. Testi», 137).
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1ª ed. 1904].
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2004), *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Edições Guarecer.
- MONTEAGUDO ROMERO, Enrique (1984), «Apéndice I. Textos e notas», en *Armando Cotarelo Valledor (1934), Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII), Madrid, Librería General de Victoriano Suárez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 305-381 [ed. facsimilar]
- MONTERO SANTALLA, José-Martín (2000), *As Rimas da Poesía Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, A Coruña, Universidade da Coruña [Tesis doctoral inédita].
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2013), *A tradución galega do «Liber de medicina equorum» de Giordano Rufo*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza («Biblioteca Filolóxica Galega-Instituto da Lingua Galega»).
- RAMOS, Maria Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2 vols. [Tesis doctoral inédita].
- RONCAGLIA, Aurelio (1975), *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni Editore.
- SÁNCHEZ-PRieto BORJA, Pedro (1998), *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco Libros («Colección Bibliotheca Philologia»).
- SCARABELLI, Mauro (2009), «Il “cammello” e il falso pellegrino. Chiose su Ècci venuto Guido [’n] Compostello di Niccola Muscia», *Lettere italiane*, 61, pp. 110-126.
- SEGRE, Cesare (2001), *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi», 110).
- STAAFF, Erik (1907), *Étude sur l’ancien dialecte léonais d’après des chartes du XIII^e siècle*, Uppsala-Leipzig, Almqvist & Wiksell-Rudolf Haupt («Arbeten utgifna med understöd af Vilhelm Ekmans Universitetsfond, Uppsala», 6).
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo («Officina Romanica», 7).
- TMILG = Varela Barreiro, X. (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega [<http://ilg.usc.es/tmilg>].
- VATTERONI, Sergio (1986), *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pisa, Pacini Editore.
- VERLATO, Zeno (2009), *Le Vite di Santi del codice Magliabechiano xxxviii.110 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Un leggendario volgare trecentesco italiano settentrionale*, Tübingen, Max Niemeyer.

RESUMEN

***Conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi.* La edición de textos de tradición única (desde la perspectiva gallego-portuguesa)**

En este trabajo se repasan las aportaciones teóricas realizadas por la crítica en lo que atañe a la edición de textos enviados por un único manuscrito y se afrontan las dificultades que en la práctica encuentra el filólogo que trabaja con tales documentos. Los problemas y soluciones posibles (conservación vs. corrección, grafía) se ejemplifican con textos de diferente naturaleza y procedencia, prestando particular atención a la lírica profana gallega y portuguesa de la Edad Media.

PALABRAS CLAVE: edición crítica, manuscrito único, *recensio*, *emendatio*, *dispositio textus*, lírica profana gallego-portuguesa.

ABSTRACT

***Conservare criticamente è, tanto quanto innovare, un'ipotesi.* The Edition of Texts from Sole Witnesses (from the Galician-Portuguese Perspective)**

In this paper, the author reviews the theoretical contributions by scholars with regard to critical editions based on a single manuscript, discussing the practical problems facing the philologist working on such documents. Problems and possible solutions (conservation vs. correction; orthography) are exemplified with texts of different nature and origin, with particular attention to medieval secular Galician-Portuguese lyric.

KEYWORDS: critical editions, single-MS editions, *recensio*, *emendatio*, *dispositio textus*, secular Galician-Portuguese lyric.