
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.^a edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

LA LECTURA DE LA CANTIGA. NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS RÚBRICAS EXPLICATIVAS DE B Y V*

Pilar Lorenzo Gradín
Universidad de Santiago de Compostela

Martin Soarez, el célebre trovador de la localidad portuguesa de Riba de Limia, que, según el anónimo redactor de la peculiar *vida* que precede a la *tensó* que el autor mantiene con Pai Soarez de Taveirós (LPGP 97,2)¹, *trobou melhor ca todo-los que trobaron*, es uno de los más antiguos de la lírica gallego-portuguesa. Esta cronología viene confirmada tanto por la posición que sus *cantigas de amor* ocupan en el manuscrito más antiguo *A*, como por aquella que ofrecen en el apógrafo italiano *B* y en el probable índice de este último testimonio, es decir, la conocida *Tavola colocciana (C)*².

En el testimonio *A* –caracterizado por una considerable laguna inicial³– el trovador comparece en la actualidad en cuarto lugar; en concreto, sus cantigas se copian en los que hoy son el segundo y tercer cuadernos, después de los textos de Vasco Praga de Sandin, Johan Soarez Somesso y el ya citado Pay Soarez de Taveirós. En *B* la serie de autores es prácticamente la misma y sólo se ve alterada por la presencia de Nun'Eanes Cêrceo y Pero Velho de Taveirós, del que hablaremos más abajo (por tanto, el orden del Colocci-Brancuti es: Vasco Praga de Sandin, Johan Soarez Somesso, Nun'Eanes Cêrceo, Pero Velho, Martin Soarez, Pai Soarez, Martin Soarez⁴).

La ubicación que los textos de Martin Soarez presentan en la tradición manuscrita –y que permite considerarlo uno de los integrantes del arquetipo de la tradición⁵– concuerda con los datos cronológicos que se extraen de sus propias cantigas satíricas

* Este trabajo se integra en las actividades del Proyecto de investigación HUM2007-61790/FILO, subvencionado por la «Dirección General de Investigación» (MEC) y el FEDER.

¹ Las cantigas se citarán a partir de Brea (1996, abreviado *LPGP*).

² Para la consideración de la *Tavola* como índice de *B*, véase Gonçalves (1976: 437). Los textos del trovador no figuran en el cancionero *V* por la amplia laguna inicial que caracteriza a este códice. La producción amorosa de Martin Soarez ha suscitado en el seno de la crítica importantes problemas en cuanto a su delimitación por el estado físico que presenta en la actualidad *A*. Aunque la cuestión había ya obtenido una respuesta parcialmente satisfactoria por parte de C. Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 307-309 y 317-322), fue el exhaustivo estudio codicológico realizado por M^a A. Ramos el que ha permitido atribuir cuatro de las cantigas incluidas en la producción de Martin Soarez –y enviadas únicamente por *A* (*A 36-A 39*)– a otro autor, en concreto a Pai Soarez de Taveirós. Ramos (1989, III: 1097-1111).

³ Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 146-150 y 182 y ss.); Pina Martins *et alii* (1994: 32-33 y 68-70).

⁴ Para la secuencia de autores en *B* y la probable inserción tardía de la obra de Nun'Eanes en las antologías, véase Resende de Oliveira (1994: 50-52 y 66-67).

⁵ Sobre la constitución de la tradición manuscrita gallego-portuguesa en dos niveles que se corresponden, respectivamente, con un arquetipo y un subarquetipo, véanse, fundamentalmente, los estudios de Tavani (1969: 169 y ss.); *idem* (1988: 105-120), y Resende de Oliveira (1994: 125-211).

y de las fuentes documentales⁶, que informan que ejerció su actividad poética en la primera mitad del s. XIII (ca. 1200-1260).

Como se sabe, tras las investigaciones realizadas por C. Michaëlis⁷, la crítica ha aceptado de modo unánime que el primer proyecto de antología colectiva llevado a cabo en el Occidente peninsular se habría organizado en función de dos criterios fundamentales: por una parte, los compiladores habrían utilizado una norma estética, que determinó que los textos fuesen distribuidos en tres secciones correspondientes a los tres grandes géneros 'canónicos' (*amor, amigo, escarnio e maldizer*); por otra, esa pauta distributiva se habría combinado con la aplicación de un orden cronológico relativo, según el cual los autores más antiguos se habrían agrupado al inicio de cada una de las tres secciones señaladas.

El cancionero de Martin Soarez, constituido en la actualidad por treinta y nueve textos (distribuidos en veintidós *cantigas de amor* y diecisiete *cantigas de escarnio e maldizer*, entre las que se incluye una *tensó*⁸), no ofrece problemas de colocación para los poemas del registro amoroso, que, en función de los principios señalados, y como ya se ha indicado más arriba, se encuentran en las partes iniciales de A (A 40-61) y B (B 151-171)⁹, así como en los registros 144 y 151-173 del índice de *Autori portoghesi* elaborado por Colocci¹⁰. Por el contrario, sus *cantigas satíricas* presentan una tradición manuscrita menos lineal, sobre la que ya llamaron la atención la propia C. Michaëlis¹¹, la editora del trovador V. Bertolucci¹² y, en época más reciente, A. Resende de Oliveira¹³. Efectivamente, tres de las *cantigas de escarnio e maldizer* de Martin Soarez se alejan de la serie de textos reproducidos para el autor en la primitiva tercera sección del arquetipo (B 1357-1370 / V 965-978) y surgen en B en el sector destinado inicialmente a las *cantigas de amor*, aunque en dos lugares diferentes:

- a) Según el orden de numeración de B, en la primera ocurrencia se encuentran la *cantiga Pero non fui a Ultramar* (B 143) y la *tensó Ay Paay Soarez, venho-vos rogar*

⁶ La biografía del autor ha sido fijada a partir de los datos que proporcionan sus *cantigas de escarnio e maldizer* y los propios testimonios documentales de su familia, sobre todo los proporcionados por su mujer y su hijo Johan Martins. Vid. Michaëlis, II (1904: 321-336); Azevedo (1898 y 1918); Bertolucci (1992: 12-23). Las últimas investigaciones de A. Resende de Oliveira han permitido concretar aún más el período de actividad de Martin Soarez y colocarlo en el séquito del noble portugués Martin Garcia de Parada, caballero de Santarém que fue favorable al rey Sancho II, por lo que es probable que, con motivo de la guerra civil portuguesa de 1245-47, el trovador acompañase junto a su señor al rey depuesto en su exilio castellano. Resende de Oliveira (1994: 518-520).

⁷ Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 210-222).

⁸ Sobre las características de las *tensós* gallego-portuguesas, véase Lanciani (1995). Para una aproximación a la colocación de los textos de dicho género en los códices B y V, cf. Gonçalves (1991: 460-464).

⁹ Hay que señalar que el manuscrito B ofrece una ligera alteración en el orden de los textos respecto a A, ya que la primera *cantiga* correspondiente a la serie de amor del trovador portugués en el apógrafo italiano (*Pero que punh'eu en me guardar*, B 151) es la última que el códice de Ajuda reproduce (en este caso de forma parcial, pues sólo transcribe la primera *cobla* incompleta, cf. A 61, f. 14v-b). De hecho, el siguiente folio de A (f. 15r) se inicia con una *miniatura* que, como se sabe, marca en el manuscrito el inicio de la producción de un nuevo autor, que con toda probabilidad es Rui Gomez de Briteiros. Cf. Finazzi-Agrò (1975-76: 202-206); Resende de Oliveira (1994: 51).

¹⁰ Gonçalves (1976: 29).

¹¹ Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 321).

¹² Bertolucci (1992: 18-24).

¹³ Resende de Oliveira (1994: 51 y 85-86).

(B 144). Ambas carecen de rúbrica atributiva, si bien el nombre del trovador figura en las rúbricas explicativas que preceden a los dos poemas. Las características gráficas del primero de los textos en prosa –que no presenta una inicial distintiva que permita diferenciar con claridad la didascalia de una cobla de un texto que no sea la inicial¹⁴– determinan que Colocci cometa un error en las atribuciones de la propia *Tavola* y asigne el poema al autor inmediatamente anterior en el código, es decir, a Pero Velho de Taveirós¹⁵ (Lám. I).

El segundo de los textos mencionados (la *tensó* con Pai Soarez) contiene igualmente una rúbrica explicativa antepuesta, que el propio humanista duplica en parte de su puño y letra por no haberla individualizado en un primer momento debido a las mismas circunstancias materiales que se han apuntado para el caso precedente. Cuando Colocci percibe en el código la presencia de la *razo*, la señala con la famosa *manino* (en el margen derecho del manuscrito, Lám. I) y, a su vez, atribuye correctamente en C el texto al trovador que inicia el diálogo: Martin Soarez, transcrito en este caso como *Maram Soarez*¹⁶. Por tanto, los dos textos que nos ocupan se presentan en B después de la *tensó* que mantienen Pero Velho y Pai Soarez de Taveirós (fascículo 4) y antes de las *cantigas de amor* del propio Pai Soarez (actual fascículo 5) y de las de Martin Soarez (fascículo 6)¹⁷.

- b) La tercera cantiga satírica que ofrece una aparente dislocación (*Pois boas donas son desemparradas*, B 172, LPGP 97,32) surge al final de la serie de *cantigas de amor* de Martin Soarez en el fascículo 6 del Colocci-Brancuti (ff. 43v-44r). Así pues, en B la situación material de los tres textos satíricos que nos ocupan es la siguiente:

B	Autores	Texto
142 (fasc. 4)	Pero Velho-Pai Soarez	<i>Tensó</i>
143 (fasc. 5)	Martin Soarez	<i>Cantiga d'escarnio e maldizer</i>
144 (fasc. 5)	MartinSoarez-Pai Soarez	<i>Tensó</i>
145-150 (fasc. 5)	Pai Soarez	<i>Cantigas de amor</i>
151-171 172 (fasc. 6)	Martin Soarez <i>Idem</i>	<i>Cantigas de amor</i> <i>Cantiga d'escarnio e maldizer</i>

¹⁴ En B los diversos copistas emplearon para la mayúscula inicial de las cantigas letras capitulares que se distinguen por su tamaño (y, a veces, también por su ornamentación) de las iniciales secundarias utilizadas para el resto de la composición.

¹⁵ Esta circunstancia ha sido ya apuntada en su momento por D'Heur (1974: 23).

¹⁶ El equívoco en la rúbrica atributiva de C se explica por la propia transcripción que el copista de B (en este caso la mano c) ofrece para el nombre del trovador en la respuesta que Pai Soarez da a su interlocutor en la cobla II del texto. Éste es uno de los errores que parece probar que la *Tavola* es el índice de B. El orden de autores en C es, por tanto, el siguiente:

140 Pero Velho de Taverros
144 Maram Soarez
145 Paay Soarez de Taverros
151 Martin Soarez
173

Véase Gonçalves (1976: 29 y 55-56).

¹⁷ Para todas las peculiaridades materiales de B, véanse las informaciones de Ferrari (1979: 96-102).

Las dos primeras cantigas satíricas de Martin Soarez (B 143 y 144) se encuentran en un cuaderno (originariamente un ternión, del que Colocci arrancó los últimos tres folios) en el que han intervenido las manos *c* y *d*¹⁸, y que, como ya precisó A. Ferrari, llama la atención en el conjunto del códice por su morfología inusual. La estudiosa italiana atribuyó la irregularidad de dicho fascículo y su traslado del cuaderno 14 a la actual posición a una decisión del propio Colocci, que habría pretendido subsanar con tal operación de montaje un equívoco del amanuense producido durante el proceso de copia de *B*¹⁹. Sin embargo, ya E. Gonçalves²⁰ matizó en la recensión realizada al trabajo de la filóloga italiana que quizás Colocci lo que realmente hizo con la composición de este cuaderno, y, en concreto, con la separación del folio 36r del cuaderno 4 y la dislocación de los actuales folios 37 y 38 de *B*, fue efectivamente corregir un error del amanuense al efectuar la copia, pero para restablecer la disposición original que ofrecía el ejemplar del apógrafo renacentista²¹.

Realmente, la posición anómala de los tres *maldizeres* de Martin Soarez debía ya figurar en el modelo de los cancioneros italianos, como prueba *V*, que en la primitiva tercera sección recoge con idéntico orden el mismo número de textos que comprende desde *B* 1357 a *B* 1370 (y que se corresponden con *V* 965 a *V* 978). En consecuencia, parece lógico pensar que en *V* las tres cantigas referidas aparecieran transcritas igualmente en el mismo lugar que *B*, lo que explica que en la actualidad sólo tengamos para esos textos un testimonio único debido al carácter acéfalo del códice vaticano.

La transferencia de las tres cantigas satíricas del trovador portugués a la primera sección del arquetipo, junto con las leves divergencias de orden que presentan sus textos de *amor* en *A* y *B*, reflejan las intervenciones que tuvieron lugar en la zona tripartita de los *Cancioneiros* en la primera mitad del siglo XIV²². La colocación «irregular» de los tres *maldizeres* de Martin Soarez ha recibido sólo una explicación parcial por parte de A. Resende de Oliveira, que considera que la mencionada transposición vino determinada probablemente por la llegada a las antologías de nuevos autores y textos a la primitiva sección de *escarnio e maldizer*:

O início das respectivas rubricas, 'Esta cantiga fez Martim Soarez...', situa-as claramente na fase de arranque da obra satírica deste autor, indicando-nos que deveriam anteceder as primeiras cantigas de escárnio colocadas na secção correspondente. A primeira composição satírica de Martim Soares, isto é, aquela que iniciaria originalmente esta vertente da obra do trovador, deveria ser a sua tenção com Paio Soares, cuja rubrica tece algumas considerações sobre o autor, esclarecendo-nos, nomeadamente, sobre a sua naturalidade.

¹⁸ Ferrari (1979: 97).

¹⁹ *Idem* (*ibidem*: 99-102).

²⁰ Gonçalves (1983: 406-409).

²¹ Gonçalves (1979: 406-409). Dicha hipótesis fue también admitida por Ramos (1989: 1100) y Resende de Oliveira (1994: 85-86, n. 88).

²² Así lo expresa Resende de Oliveira: «Estas divergências fazem pressupor que, entre a cópia de *A* e a feita, por volta de meados do século XIV, do cancionero que deu origem a *B* e *V*, houve alguns arranjos em copias intermédias ou no próprio modelo de *B/V*» (1994: 51-52).

Tratando-se das composições que, na nossa perspectiva, estariam colocadas no início das cantigas de escárnio do trovador português, uma das razões que poderia ter provocado a sua deslocação para a secção das cantigas de amor de B, onde se encontram actualmente, seria a eventual modificação da zona da secção das cantigas de escárnio onde se situavam, em virtude da inserção tardia de um ou mais autores na mesma²³.

Al hilo de las consideraciones del estudioso portugués, deseamos realizar una serie de reflexiones encaminadas a demostrar que la ‘dislocación’ de los tres textos examinados se produjo en dos fases de la tradición manuscrita próximas pero distintas. El primer traslado afectó a las dos cantigas provistas de rúbrica antepuesta (B 143 y B 144) y, aunque, como postula el propio Resende, quizás pudo obedecer a la llegada a la primigenia tercera sección de las compilaciones de nuevos autores y textos, consideramos que cabe también señalar otro tipo de factores organizativos que han podido determinar la actual colocación de los textos. Ante el enriquecimiento progresivo de la tradición, un compilador del siglo XIV decidió desplazar la única *tensó* de la producción de Martin Soarez a la primera sección del arquetipo y colocarla justo antes de la producción amorosa del segundo interlocutor del texto, es decir, Pai Soarez de Taveirós²⁴. El proceso de reorganización está dotado de una cierta lógica, toda vez que el trovador gallego ya contaba en su producción con otro texto del mismo género: se trata del diálogo que establece con su hermano Pero Velho de Taveirós (*Vi eu donas encelado*, B 142, LPGP 135,3), para el que la transmisión escrita sólo ha conservado esta *tensó*. De esta forma la producción de Pai Soarez quedaba agrupada en la tradición manuscrita según el orden *tensós* + *cantigas de amor*. A su vez, el cambio introducido por el compilador permitió que el diálogo entre Martin Soarez y Pai de Taveirós sirviese como puente para inaugurar la producción de *amor* de ambos autores. Sin embargo, en el proceso de reestructuración llevado a cabo –y debido a causas materiales que no es posible reconstruir con exactitud– la ordenación resultó un tanto imperfecta, porque la reubicación de la *tensó* de Martin Soarez y Pai Soarez trajo consigo el desplazamiento de otro *maldizer* del trovador portugués: se trata del texto contra el falso cruzado Soeir’Eanes (*Pero non fui a Ultramar*, LPGP 97,28). La presencia de esta cantiga interrumpió el orden de continuidad ‘ideal’ que se pretendía conferir al «cancionero» del trovador gallego, ya que su copia rompe la homogeneidad en principio prevista (la situación es, por tanto, la siguiente: *tensó* Pero Velho ∞ Pai Soarez; [*maldizer* de Martin Soarez]; *tensó* Martin Soarez ∞ Pai Soarez; *cantigas de amor* de Pai Soarez; *cantigas de amor* de Martin Soarez).

Por el contrario, desde nuestra perspectiva, la casuística se revela diversa para el texto satírico ubicado al final de la producción amorosa del trovador de Riba de Limia (Lám. II). La inserción tardía de dicha cantiga en ese lugar determinó que el último texto de la serie de A pasase a ser la cantiga de amor inicial del autor en el segundo nivel de la tradición manuscrita, como demuestra la sucesión de los textos en el apógrafo B²⁵. De ahí que se pueda postular que la cantiga burlesca referida no

²³ *Idem* (*ibidem*: 85).

²⁴ Véase Gonçalves (1991: 461 y ss.)

²⁵ Cf. Resende de Oliveira (1994: 52).

formó parte del mismo proceso de dislocación que afectó a los otros dos poemas de los que nos hemos ocupado anteriormente, ya que, de haber sido así, no se entiende por qué no fue copiado junto a ellos. Aunque es difícil reconstruir todo el proceso de forma puntual, consideramos que la rúbrica pospuesta que acompaña a la cantiga se revela como un importante elemento de ayuda que permite probar que en este caso no estamos ante una ‘dislocación’ en sentido estricto, sino que más bien parece tratarse de una integración tardía en la tradición manuscrita.

La rúbrica explicativa, reproducida después del texto poético, ha sido transcrita por Colocci²⁶ en los siguientes términos:

Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roi Gomez de Briteiros, que era infançon [e tornou] ricomen, por que roussou Dona Elvira Eanes, filha de Don Johan Perez da Maia e de Dona Guiomar Meendez, filha del Conde Meendo. (LPGP 97,32)

La terminología empleada en la secuencia de arranque del epígrafe en prosa *Esta cantiga de cima* aparece en la obra de los siguientes trovadores: Estevan da Guarda, Don Pedro de Barcelos, Johan Vello de Pedrogaez, Estevan Fernadiz Barreto, Johan Romeu de Lugo y Don Gonçalo Garcia de Sousa. En los tres últimos casos citados la expresión mencionada va acompañada, como ocurre en el texto de Martin Soarez, del perfecto *fez*, mientras que en las rúbricas de los restantes trovadores referidos el sintagma *Esta cantiga de cima* va seguido de la forma pasiva *foi feita*. Dicha circunstancia viene determinada por la ausencia de atribución en la propia rúbrica, que sólo incluye al destinatario del texto y explicita el motivo que ha generado el canto (p. ej., *Esta cantiga foy feita a um [e]scudeiro que andou alem-mar e dizia que fora a lo mouro*, LPGP 118,1). La alternancia en las didascalias entre la forma verbal activa y pasiva, más que remitir a la presencia de un compilador diverso, podría obedecer a la introducción de una ligera variante estilística por parte de un único comentarista. En cualquier caso, lo que nos interesa poner de relieve ahora aquí es que, tanto la colocación de la rúbrica de *Pois boas donas...* como los componentes sintácticos presentes al inicio de la misma, permiten aproximarla de aquellas *razos* incluidas en textos pertenecientes a trovadores que accedieron a la transmisión manuscrita en su última fase de configuración. Como ya hemos apuntado en un estudio anterior²⁷, las rúbricas explicativas pospuestas acompañan en los testimonios *B* y *V* a cantigas de trovadores cuya obra o bien infringe la organización estética tripartita de las primeras compilaciones, o bien no respeta la organización cronológica que estuvo presente en aquellas (e, incluso, en ciertos casos la copia de los textos transgrede ambos principios)²⁸. Esta doble infracción a los criterios utilizados por los primeros

²⁶ Para la ejecución de las rúbricas por parte de Colocci en ciertos sectores de *B*, véase Lorenzo Gradín (2003: 127-130).

²⁷ *Idem* (*ibidem*: 119-120).

²⁸ En su mayoría las rúbricas pospuestas se localizan en cantigas de autores portugueses (salvo Johan Romeu y Johan Fernandez d’Ardeleiro), que han ejercido su actividad poética en el último cuarto del s. XIII y en la primera mitad de la siguiente centuria. La excepción la constituye el caso del conde Don Gonçalo Garcia de Sousa, fallecido en 1284. Como se recordará, el único poema recogido para el autor en el Colocci-Brancuti (*Levarõ-na Codorniz*, *B* 455, LPGP 61,1) aparece en la primera sección del apógrafo italiano, es decir, la destinada en el arquetipo a las *cantigas de amor*. La colocación «anómala» de dicho texto, junto con la cronología que ofrece el trovador, han sido argumentos manejados por Resende para justificar que la

antólogos ha permitido concluir a los especialistas que los textos que presentan los desvíos apuntados accedieron a la tradición escrita en el segundo nivel de formación de la misma²⁹, cuya fecha de configuración se sitúa en la primera mitad del siglo XIV.

Los datos hasta aquí proporcionados permiten realizar las siguientes conclusiones sobre la célebre cantiga de Martin Soarez *Pois boas donas son desemparadas*. La inclusión de dicho texto al final de la sección de las *cantigas de amor* del trovador es indicio seguro de que se aleja de los criterios organizativos que orientaron la labor de los primeros compiladores de la lírica gallego-portuguesa. Este desvío respecto a la zona tripartita de *B/V* denota una inclusión tardía del poema en la tradición escrita, inclusión que, a su vez, ha ocasionado un reajuste en el orden de los textos amorosos del trovador entre la copia de *A* y la del ejemplar que está en la base de los cancioneros italianos. Por otra parte, la rúbrica explicativa que acompaña a la cantiga es un elemento clave que revela su probable inclusión tardía en las compilaciones colectivas. La mayoría de las cantigas de Martin Soarez portadoras de *razos* –incluidas las dislocadas *B 143* y *B 144*– siempre presentan el comentario en prosa antes del texto poético y ofrecen una formulación sintáctica similar (*Esta cantiga fez, Esta outra cantiga fez, Outrossi fez este cantar*)³⁰. Ya hemos especificado en una aportación precedente³¹ que esa posición de la rúbrica sólo se documenta en cantigas pertenecientes a autores incluidos en el primer nivel de la tradición manuscrita, en concreto se trata de trovadores que forman parte de los dos grandes núcleos constitutivos del postulado arquetipo, es decir, los designados por Resende de Oliveira como «cancioneiro de cavaleiros» y «recolha de trovadores portugueses»³². En consecuencia, si la cantiga analizada hubiese pertenecido a ese primer nivel de la tradición, y aun pudiendo haber sufrido un desplazamiento a la primera sección determinado por posteriores ajustes en la tercera (como ha sucedido con *B 143-144*), la hipótesis que parece más económica es pensar que habría estado provista –al igual que sucede con las restantes cantigas satíricas del autor– de una rúbrica antepuesta.

Las reflexiones que se acaban de exponer han pretendido plantear la hipótesis de que el texto dedicado por Martin Soarez al rapto de Dona Elvira Anes fue incorporado a las antologías no sólo en un momento posterior a la restante producción satírica del autor, sino también en una fase más tardía a la postulada para la dislocación de sus dos *cantigas de escarnio e maldizer* a la primera sección. Tanto la posición del texto en el manuscrito *B* como el carácter excepcional que presenta la rúbrica pospuesta que lo acompaña en el conjunto de la obra satírica del autor se revelan, según nuestro juicio, como argumentos que permiten sustentar tal hipótesis.

cantiga se incorporó a la tradición manuscrita en una etapa tardía; en concreto, el texto citado habría llegado a las compilaciones incluido en la *Liedersammlung* de «reis e magnates». Resende de Oliveira (1994: 193-194).

²⁹ Cf. Tavani (1969: 133 y ss.) y (1988: 105-120); Resende de Oliveira (1994: 125-211).

³⁰ Se trata de los siguientes textos: *B 143*; *B 144*; *B 1357*, *V 965*; *B 1358*, *V 966*; *B 1359*, *V 967*; *B 1360*, *V 968*; *B 1362*, *V 970*; *B 1363*, *V 971*; *B 1367*, *V 975*; *B 1368*, *V 976*; *B 1369*, *V 977*.

³¹ Lorenzo Gradín (2003: 114-116).

³² Resende de Oliveira (1994: 161-190).

Ya hemos dicho anteriormente que la *raza* de *Pois boas donas...* ofrece similitudes con aquellas presentes en cantigas de autores que accedieron a las antologías en una época tardía. Las informaciones que proporcionan las prosas son de diversa índole, pero, en líneas generales, pueden distribuirse en dos grandes grupos:

- a) Rúbricas referidas sólo al contenido de la cantiga, de la que constituyen una paráfrasis acertada;
- b) Rúbricas que no sólo informan sobre el argumento central del poema, sino que también lo contextualizan históricamente al hacer referencia a determinados personajes y/o acontecimientos. Si bien en algunos casos (p. ej., Estevan da Guarda *B* 1314-V 919; *B* 1316-V 921; Fernan Rodriguez Redondo, *B* 1614-V 1147) era sencillo para el comentarista recuperar la identidad del satirizado por encontrarse su nombre en el *incipit* de la cantiga o en el refrán de la misma, en otros textos es su explicación la que ofrece el nombre del destinatario de la sátira y toda una serie de particulares históricos que el poema en sí mismo no desvela. En esta última línea de acción se sitúa la rúbrica de la cantiga de Martin Soarez, que destapa al usurpador del rapto, individualiza a la mujer que ha sufrido el agravio y refiere el linaje de sus ascendentes. Este interés por las referencias históricas, unido a la exactitud de las noticias proporcionadas por las didascalías de la segunda modalidad, nos ha llevado a establecer un vínculo entre el lugar de redacción de las propias rúbricas y un círculo cultural interesado por la historiografía. La conexión entre ambos elementos conduce a la corte del conde Don Pedro de Barcelos, que, como se sabe, ha sido el responsable de la elaboración del famoso *Livro de Linhagens* (ca. 1340-44) y de la *Crónica Geral d'Esanha* de 1344. C. Michaëlis ya señaló en su momento que la información del comentario del texto que nos ocupa «concorda em absoluto com as noticias dos nobiliaristas»³³ e idénticas consideraciones también fueron apuntadas por V. Bertolucci: «a esta rúbrica ben se lle pode dar creto, pois vén a ser confirmada nos *Nobiliários*, que refiren con palabras case que idénticas a noticia do rapto»³⁴. Es más, el interés por rubricar esa cantiga podría encontrar una explicación satisfactoria en el ámbito del propio bastardo real, toda vez que los sucesos relatados en el texto referían un acontecimiento que había marcado a la familia de su primera mujer: Branca Perez, hija de Pero Eanes Portel y de Constança Mendez de Sousa (una de las descendientes del trovador Garcia Mendez d'Eixo³⁵).

Es cierto que, como ya señaló la propia C. Michaëlis: «Ninguem em Portugal ignorava no sec. XIII quem eram essas *Netas de Conde*: as de Sousa ou Sousela»³⁶ (es

³³ Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 329).

³⁴ Bertolucci (1992: 11). El texto aparece recogido en el *Livro de Linhagens* con las siguientes palabras: «Esta Elvira Anes roussou-a Roi Gomez de Briteiros, que era infançom, e depois casou com ela. E depois fez el rei dom Afonso este dom Roi Gomez ricome, e deu-lhi pendom e caldeira». Mattoso (1980, II,1: 283, 23A1).

³⁵ Para una información detallada del linaje de los Sousas, véase Pizarro (1999, I: 205-266).

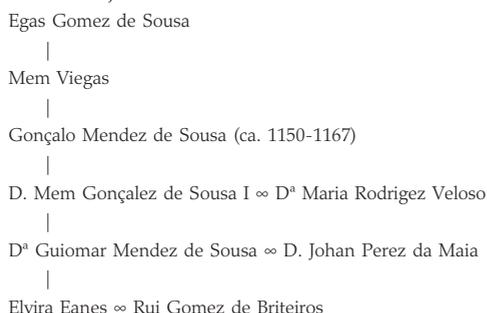
³⁶ Michaëlis de Vasconcelos (1904, II: 324).

decir, las nietas del prestigioso D. Mem Gonçalves de Sousa³⁷). Pero el rubricador era probablemente consciente del carácter efímero de la poesía de 'circunstancias', por lo que decidió glosar la cantiga que censuraba el sonado raptó de 1230. Con tal práctica no sólo acreditó la veracidad de la ficción poética, sino que también dejó pistas sobre la probable inclusión tardía en la tradición escrita del único texto que había reprobado con dureza el «matrimonio forzoso» de Rui Gomez de Briteiros.

BIBLIOGRAFÍA

- Azevedo, P. de: «O trovador Martin Soarez e seu filho João Martins», *Revista Lusitana*, 5, 1898, pp. 114-136.
- : «O trovador Martin Soarez e a sua familia (Documentos)», *Revista Lusitana*, 21, 1918, pp. 246-279.
- Bertolucci, V.: *As poesías de Martin Soarez*, Vigo, Galaxia, 1992 (1ª ed., 1963).
- Brea, M. et alii: *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-CIRP, 1996, 2 vols.
- Cancioneiro da Ajuda*, edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Estudos de V. Pina Martins, Mª A. Ramos e F. G. Cunha Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda-Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico-Biblioteca da Ajuda, 1994.
- D'Heur, J. M.: «Sur la traditions manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie générale* et au *Corpus* des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8, 1974, pp. 3-43.
- Finazzi-Agrò, E.: «Le due *cantigas* di Roy Gomez de Bryteiros», *Estudos italianos em Portugal*, 38-39, 1975-1976, pp. 202-206.
- Ferrari, A.: «Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991-Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 1979, pp. 27-142.
- Gonçalves, E.: «La Tavola colocciana. *Autori portoghesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 387-448.
- : «Anna Ferrari, Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991-Colocci-Brancuti)», *Romania*, 104, 1983, pp. 403-412.
- : «Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés para genres», *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, ed. de M. Tyssens, Liège, Université de Liège, 1991, pp. 447-467.

³⁷ El cuadro linajístico de Dona Elvira Eanes es, de modo resumido, el siguiente:



- Lanciani, G.: «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, edición de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. I, pp. 117-130.
- Lorenzo Gradín, P.: «Las razos gallego-portuguesas», *Romania*, 121, 2003, pp. 99-132.
- Mattoso, J.: *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. Portugaliae Monumenta Historica. Nova série*, Lisboa, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, 1980, 2 vols.
- Oliveira, A. Resende de: *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.
- Pizarro, J. A. de Sotto Mayor: *Linhagens medievais portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família-Universidade Moderna, 1999, 2 vols.
- Ramos, M^a A.: «O retorno da *guarvaya* ao Paay», *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Mucchi Editore, 1989, vol. III, pp. 1097-1111.
- Tavani, G.: *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- : *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- Vasconcelos, C. Michaëlis de (ed.): *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 vols. (reimpresión, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990).