

ORDINATIO Y RUBRICACIÓN EN LA TRADICIÓN MANUSCRITA: EL LIBRO DE BUEN AMOR Y LAS CÁNTICAS DE SERRANA EN EL MS S

César Domínguez

Universidad de Santiago de Compostela

A Alan Deyermond y Vicente Beltrán

Adam Scriveyn

En Kent, durante el duro invierno de 1387, un hombre escribe sobre un pequeño escritorio de plano inclinado. Alumbrado por la débil luz de un candil, su mano, sosteniendo un *stilus*, se desplaza lentamente sobre la fina superficie de una tableta de cera. Tras componer algunas de aquellas historias que ha ideado para su obra, anuda las tabletas a través de sus orificios marginales para formar un pequeño cuadernillo. Cuando el tiempo gélido deje paso a una temperatura más agradable, tal vez en primavera cuando la tinta ya no se congele, podrá enviar el cuadernillo a un escriba, quien trasladará el contenido de aquél al pergamino. No se sabe con exactitud si esta imagen responde a la realidad, pero seguramente se le aproxima bastante. El escritor es Geoffrey Chaucer y su obra

en preparación *Canterbury Tales*.¹ Una vez finalizado el proceso de copia, el escriba devolvía el ejemplar en pergamino a su autor, quien revisaría y enmendaría cualquier error que se hubiese cometido. Al parecer, Chaucer no estaba totalmente satisfecho con su escriba, al menos, con el encargado de copiar *Boece* y *Troilus and Criseyde*.

Adam scriveyn, if ever it thee bifalle
Boece or *Troilus* to wryten newe,
Under thy lokkes thou most have the scalle,
But after my making thou wryte trewe.
So ofte a daye I mot thy werk renewe,
Hit to correcte and eek to rubbe and scrape;
And al is through thy negligence and rape².

Significativamente, la imagen que Chaucer nos proporciona de su copista coincide con aquélla creada por la larga tradición filológica de la crítica textual, tanto en su vertiente (neo-) lachmanniana como bédierista. Frente a la perfección del texto "original", el del autor, cualquier error o variante debe ser atribuido a los escribas, responsables de la paulatina degradación en la tradición manuscrita de una obra. Sin embargo, el poema en que Chaucer critica agriamente a su escriba Adam podría ser leído en otro contexto. Tal vez se trate de una mera sátira de tipo "profesional" en la que se intenta manifestar el orgullo del creador literario frente a la labor del copista -sátira profesional que también hallamos en la escuela lírica galaico-portuguesa mediante la oposición entre trovadores y juglares-³; o

¹ Para una hipótesis sobre los "borradores" de Chaucer, véase: D. S. Brewer, *Chaucer* [1953], London, Longman, 1973, pp. 104-105.

² Geoffrey Chaucer, "Chaucer's Wordes unto Adam, His Owe Scriveyn", *The Complete Works of Geoffrey Chaucer Edited from Numerous Manuscripts*, ed. Walter W. Skeat, vol. 1 [1894], Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 379.

³ El enfrentamiento entre trovadores de diferentes categorías o entre trovadores y juglares, sus técnicas compositivas y su público es una constante preocupación en la escuela lírica gallego-portuguesa, preocupación que debe ser relacionada con el factor del elitismo del "amor cortés". Para algunos ejemplos de estos enfrentamientos, remito a las composiciones: (50) "Pero da Ponte, pare-vos en mal", de Alfonso X; (72) "Joham Baveca e Pero d' Ambrõa", de Pedr' Amigo de Sevilha; (95) "Rodrigu' Ianes, queria saber" y (96) "Johan Vaasquez, moiro por saber", ambas de Lourenço; (115) "Con coitas d' amor, se Deus mi perdon" y (122) "O meu amigo novas sabe ja", ambas de Johan Ayras de Santiago; y (142) "Fez unha cantiga d' amor", de Juyão Bolseyro, entre otras composiciones, todas ellas recogidas con el número que las precede en: Carlos Alvar y Vicente Beltrán, eds., *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985.

quizás, y aun admitiendo la posibilidad del error, Chaucer se refiera a un tipo mucho más específico del que se ha ocupado la crítica textual.

Evidentemente, para llegar a algún tipo de conclusión sobre el trabajo desarrollado por el escriba, debemos basarnos en el testimonio proporcionado por su producto “acabado”, la copia manuscrita. Por evidencias de tipo paleográfico, sabemos que un mismo escriba se encargó de ejecutar dos copias de *Canterbury Tales*: Ms Aberystwyth, National Library of Wales, Peniarth, 392, conocido como el manuscrito “Hengwrt”, y Ms San Marino (California), Huntington Library, 26 C 9, conocido como el manuscrito “Ellesmere”.⁴ “Hengwrt” se caracteriza por carecer de errores accidentales y de variantes editoriales, mientras que “Ellesmere” posee muchas lecciones únicas, diferencias gráficas y en el orden de palabras. Junto a este tipo de diferencias, ambos manuscritos varían también por lo que respecta a su organización textual. Mientras que “Hengwrt” contiene rúbricas en el margen izquierdo para indicar unidades temáticas, un aparato de citas y fuentes latinas en el margen derecho, y únicamente *running titles* en tres lugares, “Ellesmere”

[...] interprets the *Canterbury Tales* as a *compilatio* in that it emphasizes the role of the tales as repositories of *auctoritates-sententiae* and aphorisms on different topics which are indicated by the marginal headings. The overall structure of the work is a pilgrimage. By its clear labelling of the tales with running titles and additional headings, and by its illustrations, it emphasizes the importance of the pilgrims as a major factor in the structure of the work [...] and connects the tales with the General Prologue⁵.

Estas características han hecho que “Ellesmere” sea considerado como el manuscrito más próximo al original, y por ello se ha convertido en la base de la mayoría de ediciones modernas, unificándose así los relatos como unidades interconectadas y conservándose su identificación a par-

⁴ Sobre los manuscritos “Hengwrt” y “Ellesmere”, me baso en el estudio de: M. B. Parkes, “The Production of Copies of the *Canterbury Tales* and the *Confessio Amantis* in the Early Fifteenth Century”, *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries: Essays Presented to N. R. Ker*, ed. M. B. Parkes y Andrew G. Watson, London, Scolar Press, 1978, pp. 163-210, M. B. Parkes, *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, London, The Hambleton Press, 1991, pp. 201-248.

⁵ M. B. Parkes, “The Production of Copies of the *Canterbury Tales* and the *Confessio Amantis* in the Early Fifteenth Century”, pp. 228-229.

tir de las rúbricas.⁶ Pero, ¿qué explicación puede aclarar las diferencias entre ambos manuscritos si han sido ejecutados por un mismo escriba, quien, por cierto, también se ocupó de copiar *Troilus and Criseyde* según la versión conocida como Fragmento *Cecil*? No parece lógico atribuir las diferencias entre “Hengwrt” y “Ellesmere” al tipo de errores al que se refería Chaucer en su poema sobre Adam.

Estas diferencias tan esenciales pueden transformar una misma obra en tantas versiones diferentes como manuscritos la hayan transmitido. Así, por ejemplo, el clérigo Michel Alès copió en 1402 el *Roman de la Rose*, transmitido por Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 25525.⁷ Se trata de una copia preparada para uso personal, pero las glosas marginales, el prólogo, el colofón y dos pasajes interpolados añadidos por Alès junto a una serie de tratados y material privado hacen del *Roman* una obra considerablemente diferente de la transmitida por Ms Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 132, donde “an elaborate series of rubrics in rhymed couplets [...] outlines a didactic reading of the *Rose*, noting philosophical points and clarifying the poem’s moral framework”.⁸

La sobrevaloración que hace la crítica textual del “original” o del manuscrito más próximo al mismo obvia un hecho innegable: los lectores medievales no conocieron el original o el mejor de los manuscritos, sino multitud de versiones válidas, cada una de ellas por sí mismas. La traducción de Chaucer del *Roman de la Rose* se basó en una versión bien diferente de la que nos proporcionan actualmente las ediciones críticas, pero seguramente fue interpretada por él como una versión admisible e interesante.⁹ Por otra parte, la

⁶ Para la tradición editorial de *Canterbury Tales*, remito a: Charles Moorman, “One Hundred Years of Editing the *Canterbury Tales*”, *The Chaucer Review*, 24:2 (1989), pp. 99-114. Un interesante problema codicológico en *Canterbury Tales* lo plantea la rúbrica “Envoy de Chaucer”. Véase al respecto: Thomas J. Farrell, “The *Envoy de Chaucer* and the *Clerk’s Tale*”, *The Chaucer Review*, 24:4 (1990), pp. 329-336.

⁷ Sobre el Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 25525, remito a: Sylvia Huot, *The “Roman of the Rose” and Its Medieval Readers: Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge Studies in Medieval Literature. 16, Cambridge, Cambridge UP, 1993, pp. 40-46.

⁸ Sylvia Huot, *The “Roman of the Rose” and Its Medieval Readers: Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, pp. 29-30.

⁹ Para un estudio del *Romaunt of the Rose* de Chaucer, véase: Jill Mann, *Geoffrey Chaucer, Feminist Readings*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1991.

mencionada sobrevaloración de la crítica textual conduce a la “tachadura” del escriba en favor del autor en la edición crítica, atribuyéndosele a aquél todo tipo de “corrupción” que no pueda explicarse por daño físico:

In order to extract the truth from the manuscript evidence the scholar needs to have some acquaintance with the various types of corruption that occur. The primary cause of these was the inability of scribes to make an accurate copy of the text that lay before them¹⁰.

Considerar al escriba como “contaminador” de la tradición textual responde a una mentalidad moderna construida a partir de la imprenta y de la reproductibilidad técnica, incompatible con una mentalidad premoderna como es la medieval. Asimismo, el testimonio proporcionado por la tradición manuscrita evidencia que el escriba era un profesional de la escritura de una forma semejante al creador literario, teniendo en cuenta la habitual intervención de la oralidad entre éste y aquél.¹¹ Atribuir al escriba el deseo de ejecutar una copia (del lat. *copia*, ‘abundancia’, ‘riqueza’) tal vez sea contradictorio no sólo con la etimología del término, sino también con los propios deseos del escriba, para quien el objetivo sería re-crear.

¹⁰ L. D. Reynolds y N. G. Wilson, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature* [1968], Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 200.

¹¹ Por lo que respecta a la preparación práctica para poder escribir: “Sus diversas fases son asumidas por el mismo hombre: composición de la tinta, tallado del cálamo o de la pluma, y, a veces, la preparación del soporte antes del trazado de los caracteres. El material es difícil de preparar, por su fragilidad (como la pluma) o porque exige un largo y previo tratamiento (como el pergamino). Dos sistemas gráficos se combinan; uno, heredado de Roma (el alfabeto y ciertos procedimientos de abreviación); el otro, debido a innovaciones de diferentes talleres: abreviaciones por suspensión de sílabas, por suscripción, introducción de signos taquigráficos y de símbolos, sistema que adquiriría gran auge entre los siglos XIII y XV, como consecuencia del aumento del número de escritos. Escribir es una profesión dura, agotadora, cuya ejecución la realiza un artesanado organizado” en: Paul Zumthor, *La letra y la voz: De la “literatura” medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra, 1989, p. 119. Trad. de: *La lettre et la voix: De la “littérature” médiévale* (Paris, Éditions du Seuil, 1987). Con respecto a la participación de la oralidad, hay que considerar la práctica de componer mentalmente una obra al tiempo que se dicta al escriba, con lo cual cabría preguntarse -en términos de crítica textual- dónde se hallaría el “original”: sería la obra “mental” o la obra copiada al dictado. Algunos *scriptoria* mantuvieron el sistema de la *pronunciatio*. Por este procedimiento, el dictado de una obra, como la *Summa Theologica* de Tomás de Aquino, podía durar tres años.

Toujours ouverte, et comme inachevée, l'oeuvre copiée à la main, manipulée, est appel à l'intervention, à la glose, au commentaire. [...] L'oeuvre escribale est un commentaire, une paraphrase, le surplus de sens, et de langue, apporté à une lettre essentiellement inaccomplie¹².

Es posible fundamentar esta perspectiva teniendo en cuenta que se pueden atribuir al escriba las mismas manipulaciones sobre la escritura que las llevadas a cabo por el creador literario. Véamos brevemente sólo algunas de las posibilidades. Uno de los procedimientos retóricos más conocidos de la composición medieval es el de la *abbreuiatio*, es decir, la reducción del material narrativo obedeciendo a un ideal estilístico. Así, por ejemplo, el copista del *Lancelot* según la versión Ms Londres, British Museum, Royal, 19 C XIII no dejó de dar cuenta de cada uno de los episodios que se hallan en otras versiones, pero lo hizo de una forma abreviada.¹³ La omisión es calificada como error por la crítica textual, error cuya responsabilidad debe atribuirse al escriba. Sin embargo, el creador literario también hizo uso de ella, como es el caso de don Juan Manuel y su *Crónica Abreviada*, compendio de la *Crónica General* de Alfonso X el Sabio:

E esto fizo el por que non tuuo por aguisado de començar tal obra e tan conplida commo la del rey, su tío; antes saco de-la su obra conplida vna obra menor, e non la fizo sinon para ssi en que leyese¹⁴.

Precisamente, don Juan Manuel concibió su obra como un “aparato

¹² Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante: Histoire critique de la Philologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, pp. 58-59. Tal vez, sea mucho más riguroso para el presente estudio distinguir dos grandes clases de escribas frente a una simple oposición entre autor y escriba: esas dos diferentes clases de escribas estarían determinadas por su pericia profesional en el acto manual de la escritura -donde la falta de pericia produciría las deformaciones en la transmisión de las que se ocupa la crítica textual- y por su pericia profesional en el acto creador de la escritura, por la que su actividad podría asimilarse o no a la del creador literario. Aquí nos centraremos en escribas de gran pericia en el acto creador de la escritura.

¹³ Sobre el Ms Londres, British Museum, Royal, 19 C XIII, remito a: Elspeth Kennedy, “The Scribe as Editor”, *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Publications Romanes et Françaises. 112, vol. 1, Genève, Librairie Droz, 1970, pp. 523-531 (ver pp. 523-524).

¹⁴ Don Juan Manuel, *Crónica Abreviada, Obras Completas*, ed. José Manuel Blecua, Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos. 15, vol. 2, Madrid, Gredos, 1983, pp. 511-815; cita en p. 576.

crítico” que facilitase el acceso a la más complicada crónica alfonsí, de la misma manera que el escriba podía dotar una obra determinada de una *tabula* y de un sistema de rúbricas para facilitar su lectura.¹⁵

Otro procedimiento retórico bien conocido es el de la *amplificatio*, por el cual en cualquier momento del desarrollo narrativo el escriba podía introducir material interpolado. Así, por ejemplo, el escriba del Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 754 ha creado un *Lancelot* en el que todos los episodios bélicos han sido correspondientemente ampliados sin reparar, por otra parte, en introducir todo material posible en contra de las mujeres.¹⁶ Éste fue el mismo procedimiento empleado por Chaucer en su traducción de *De Consolatione Philosophiae*, basándose a su vez en la traducción realizada por Jean de Meung, a la que añadió el comentario de Nicholas Trevet y algunas de las llamadas *Glosas Remigianas*. Como afirma Machan, resulta sorprendente la similitud entre los procedimientos empleados por Chaucer y aquéllos de un escriba:

the similarities between Chaucer's procedure and those of the scribes are sometimes striking. Thus, Chaucer, like the scribes, emphasized parallelism by repeating understood words, explained unusual words by pairing them with more common ones, and clarified the structure of the *Boece* by adding "Boece", "Philosophie", "Glosa", and "Textus" at the appropriate places¹⁷.

Estos ejemplos, y otros muchos más que podrían aducirse, demuestran que el escriba se concebía a sí mismo como continuador, de una manera o de otra, de la labor iniciada por el autor; pudiendo estar condicionado el trabajo de aquél por causas internas -gustos personales- o externas -indicaciones del propio autor o necesidades del patrón para quien se copia la obra-. A su vez, el autor podía haber confeccionado su obra a través de los mismos procedimientos que posteriormente aplicaría el escriba, produciéndose así una continua transformación de la escritura

¹⁵ "Pero ssi alguno otro leyere en-este libro e non lo fallare por tan conplido, cate el logar onde fue sacado en-la Cronica, en-el capitulo de que fara mencion en-este libro, e non tenga por maravilla de lo non poder fazer tan conplida mente commo conviene para este fecho", *ibidem*, p. 577.

¹⁶ Sobre el Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 754, véase: Kennedy, p. 525.

¹⁷ Tim William Machan, "Scribal Role, Authorial Intention, and Chaucer's *Boece*", *The Chaucer Review*, 24:2 (1989), pp. 156-162; cita en p. 156.

cuyo estado de fluidez será incluso reelaborado por los lectores. Este proceso puede ser denominado mediante lo que Poirion ha dado en llamar *manuscriture*, cuyas herramientas básicas son la *conjointure* -reestructuración de la obra a nivel de *ordinatio*, o bien por interpolación o continuación de la trama- y la *auctoritas*, concebida aquí como autoridad dependiente de la última mano encargada de transmitir el texto.¹⁸

La edición crítica, tanto si es de tipo (neo-)lachmanniano como bédierista, debe ser concebida como una hipótesis e instrumento de trabajo, pero nunca debería aspirar a sustituir una tradición manuscrita que muestra toda su vivacidad, polivalencia y riqueza precisamente en cada una de las versiones conservadas. Al contrario de lo que sucede en la época moderna, en la que la reproducción técnica de la obra de arte atrofia su "aura" ya que "la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición",¹⁹ en la cultura premoderna del manuscrito la reproducción manual multiplica las posibilidades semánticas aumentando la tradición histórica de la obra.

* * *

E las rubricas alumbran los coraçones

Esta aproximación a la tradición manuscrita del *Libro de buen amor* (*Lba*, a partir de ahora) se centrará únicamente en un elemento de la *mise-en-page*: la rubricación. Singularmente, las rúbricas no han recibido un tratamiento específico y profundo en los tratados paleográficos y codicológicos, observándose por otra parte disparidad de criterios en los raros casos en los que el tema es abordado. Sucintamente, se puede considerar que las posturas más representativas son las siguientes. Si Louis

¹⁸ Sobre el concepto de *manuscriture*, véase: D. Poirion, "Écriture et Ré-écriture au Moyen Âge", *Littérature*, 41 (1981), pp. 109-118. Acerca de la aplicación de la *conjointure* y la *auctoritas* al proceso de reelaboración de la escritura, remito a: L. Walters, "Le rôle du scribe dans l'organisation des manuscrits des romans de Chrétien de Troyes", *Romania*, 106:3-4 (1985), pp. 303-325; ver, en concreto, pp. 306-307.

¹⁹ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Ininterrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia* [1973], trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1987, pp. 17-60; cita en p. 22.

Havet, a principio de siglo, dedicaba un apartado íntegro a las rúbricas; para Elisa Ruiz y Otto Mazal éstas deben ser estudiadas en la sección sobre ornamentación; para Fradejas Rueda en la sección sobre tintas; y, por último, para Jacques Lemaire, Alberto Blecua y David Greetham en la sección sobre transcripción de textos.²⁰ Esta diversidad de perspectivas obedece seguramente a que las rúbricas participan de todas y cada una de estas secciones. Es decir, usan un tipo específico de tinta, forman parte de la ornamentación, y se introducen en el momento de la transcripción. Sin embargo, su complejidad e importancia aconseja tratarlas de forma independiente, como lo hiciera Havet. Por lo que a su definición y tipología se refiere, tampoco existe unanimidad de criterios. Havet nos proporciona una definición indirecta de las mismas en tanto que “c’était d’écrire en rouge ce que les typographes modernes disposent en «titre»”, e incluye entre ellas los títulos, las *interscènes* -títulos especiales para cada una de las escenas- y las señales de interlocutores.²¹ Para Ruiz, las rúbricas son “escrituras distintivas” (traducción del término alemán *Auszeichnungsschriften*) ya que “[...] sobresalen del texto”, y entre ellas se incluirían las fórmulas de *incipit* y *explicit*, los lemas rubricados, y rúbricas de otro género.²² Por último, para Lemaire las rúbricas serían “menciones prácticas” destinadas “[...] à faciliter la consultation des

²⁰ Louis Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins* [1911], Roma, L’Erma di Bretschneider, 1967, pp. 395-402; Elisa Ruiz, *Manual de Codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide, 1988, p. 331, nota 34; Jacques Lemaire, *Introduction à la codicologie*, Publications de l’Institut d’Études Médiévales. Textes, Études, Congrès. 9, Louvain-La-Neuve, Institut d’Études Médiévales de l’Université Catholique de Louvain, 1989, pp. 168-174; Alberto Blecua, *Manual de crítica textual* [1983], Madrid, Castalia, 1990, p. 160; Otto Mazal, *The Keeper of Manuscripts with a Chapter on Restoring the Text*, trad. Thomas J. Wilson, Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia. 11, (Turnhout, Brépol, 1992, p. 20 [trad. de: *Zur Praxis des Handschriftenbearbeiters: Mit einem Kapitel zur Textherstellung*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1987]); José Manuel Fradejas Rueda, *Introducción a la edición de textos medievales*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, pp. 28-29; y D. C. Greetham, *Textual Scholarship: An Introduction*, Garland Reference Library of the Humanities. 1417 [1992], New York, Garland Publishing, Inc., 1994, pp. 52-53.

²¹ Havet, *ob. cit.*, p. 395.

²² Ruiz, *art. cit.*, p. 331.

ouvrages par les lecteurs”, y entre ellas se hallarían los títulos, los *titres courants*, las *manchettes*, y los sistemas de numeración y foliación.²³

Aquí se tomará en consideración, en relación con las rúbricas, el importante problema que presenta la *diuisio textus* u *ordinatio*. Ésta constituye la aplicación de un esquema organizativo determinado a la materia, pudiendo por ello venir impuesta por la mano del autor a través de su propia concepción de *dispositio* retórica o, como se ha visto anteriormente de acuerdo con los mecanismos de la transmisión manuscrita, también es posible que la *diuisio textus* venga impuesta por la mano del escriba quien, pudiendo o no ser el mismo que se ocupó de la copia del texto, añadirá las rúbricas y las capitales y, a veces, las miniaturas.²⁴ No se pretende ofrecer aquí una tipología exhaustiva de rúbricas, sino centrarse en aquellas operativas en el marco de la obra objeto de estudio: el *Lba* y, más concretamente, aquéllas que se encuentran desde las coplas 949-950 hasta las coplas 1021-1022 -el llamado episodio serrano-, teniendo en cuenta que éste finaliza en la copla 1042.

Es bien conocido que uno de los principios que rige la *ordinatio* textual es la composición numérica, es decir, una estructura matemática que se impone sobre una obra, segmentándola en un número determinado de partes. Los 33 años de la vida de Cristo articulan las correspondientes 33 partes del *Contra Faustum Manichaeum* de san Agustín, así como las 22 letras del alfabeto hebreo -que, según san Jerónimo organizan los 22 libros del Antiguo Testamento- también estructuran las 22 partes del *De*

²³ Lemaire, *ob.cit.*, p. 168. Facilitar el acceso al lector a la escritura era un objetivo plenamente medieval: “E departeix-se en dues parts: en la primera indueix e mostra com pot hom viure justamente; e en la segona demostra com pot e deu hom regir offici públic lealment e diligent. Cascuna partida ha sos capftols dejús contenguts e rubricats; no res menys, totes les rúbriques, ensemps e departidament, són possades dessús per mils e prestament trobar ço que hom veure e regonèxer-hi volra” en: Francesc Eiximenis, *Doctrina Compendiosa*, ed. P. Martí de Barcelona, Barcelona, Els Nostres Clàssics, 1929, p. 21.

²⁴ Un estudio fundamental sobre la *ordinatio* es: M. B. Parkes, “The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book”, *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to R. W. Hunt*, eds. J. J. G. Alexander y M. T. Gibson, Oxford, Oxford UP, 1976, pp. 115-140, M. B. Parkes, *Scribes, Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, London, The Hambledon Press, 1991, pp. 35-70.

Ciuitate Dei.²⁵ Ahora bien, se debe distinguir si la *ordinatio*, obedezca a un principio numérico o de otro tipo, es de tipo autorial –como las recién mencionadas– o de tipo “editorial”: por ejemplo, las correspondientes 24 partes de la *Ilíada* y la *Odisea* parecen deberse a los filólogos alejandrinos, quienes tomaron como principio organizativo las 24 letras del alfabeto griego.²⁶ El proceso de *ordinatio* textual, con su segmentación de la materia, favorece la introducción de rúbricas con el fin de identificar cada uno de los segmentos, siendo posible encontrar ejemplos de las mismas desde la Antigüedad clásica, como lo demuestran los dramas plautinos y terencianos.²⁷ Ahora bien, el desarrollo más importante del aparato de rúbricas se debe a la disciplina del Derecho, especialmente el Derecho Canónico.²⁸ Es en su llamado “Período Clásico” (1140-1375), siendo Boloña el centro de estudios legales más importante de toda Europa,

²⁵ Sobre la “composición numérica”, remito a: Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre [1955], Madrid, F.C.E., 1989, pp. 700-712 [trad. de: *Eurpäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948]. Un ejemplo de organización numérica que no obedece a ningún simbolismo sino a la mera *dispositio* retórica autorial sería: “Diuiditur iste liber in octo distinctiones. Prima est de modo intelligendi cum adiutorio sensus. Secunda de modo intelligendi cum adiutorio imaginationis. Tertia distinctio est de modo intelligendi per intellectum. Quartam per logicam. Quinta per naturalem philosophiam. Sexta per mathematicam. Septima per moralitates. Octava de modo intelligendi per theologiam” en: Ramon Llull, *Liber de modo natvrali intelligendi, Opera latina*, ed. Helmut Riedlinger, Turnhout, Brépols, 1978, pp. 179-223; cita en p. 189.

²⁶ Con respecto a “autorial”, hago uso de la traducción del anglicismo *authorial*, ya empleado en otros estudios sobre literatura medieval. Por lo que hace a “editorial”, me refiero a la “participación directa del escriba sobre el “material autorial”, uso que me ha sido sugerido por el citado artículo de Elspeth Kennedy y que se acomoda a: “El que se da o pasa por autor de lo que otro u otros hacen” en: “Editor”, *Diccionario de la lengua Española*, RAE, 1984ed. Significativamente, uno de los posibles significados del latín *āditor* era ‘el que engendra’, ‘el que produce’.

²⁷ En los manuscritos bizantinos de las obras de Plauto y Terencio, cada escena era precedida por un título en dos líneas: la primera era una señal en tinta roja identificando cada personaje junto al nombre del personaje en tinta negra; la segunda línea proporcionaba el papel del personaje en tinta roja. Véase, al respecto: Havet, p. 396.

²⁸ “La inscripción de los títulos del derecho. Dfxose assí porque se escribe con letra colorada para diferenciarse de la demás escritura” en: “Rúbrica”, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1989 ed.

cuando la inmensa producción de cánones y textos universitarios exigió un aparato que facilitase la consulta de las obras, no sólo por parte de los estudiantes, sino también por parte de los profesores, ya que la primera parte de sus clases estaba dedicada a la lectura de los títulos que se explicarían posteriormente, según testimonio de Odofredus, profesor de Derecho Civil del siglo XIII.²⁹ Así, por ejemplo, la obra medieval básica sobre Derecho Canónico, el *Decretum Gratiani* o *Concordia Discordantium Canonum*, se dividía en tres partes. La parte I se subdividía a su vez en 101 *distinctiones*, subdividida cada una de ellas en *capitula* y *dicta*; la parte II constaba de 36 *causae*, subdividida cada una de ellas en *quaestiones*; y, por último, la parte III, conocida como *Tractatus de Consecratione*, se dividía en 5 *distinctiones* con 396 *capitula*.³⁰

Regresando al concepto de *ordinatio*, ésta favorece, como se ha comentado anteriormente, la introducción de rúbricas. Teniendo en cuenta la distinción autorial/editorial en el marco de la tradición manuscrita, se obtienen las siguientes posibilidades en el caso de existencia de aparato de rubricación: 1) *ordinatio* autorial/rubricación autorial, 2) *ordinatio* autorial/rubricación editorial, 3) *ordinatio* editorial/rubricación editorial, y 4) *ordinatio* editorial/rubricación autorial. El caso (1) podría estar representado por el Ms Madrid, Biblioteca Nacional, 6376 de *El Conde Lucanor*, el caso (2) por el Ms San Marino (California), Huntington Library, 26 C 9 de *Canterbury Tales*; el caso (3) por el Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 378 del *Roman de la Rose*; y, por último, el caso (4), aunque aparentemente ilógico, es una manifestación más de la riqueza de la tradición manuscrita medieval: las *Constitutiones Clementinae* adoptan el modelo estructural del *Liber Extra* -con 5 libros, 52 títulos, y 106 capítulos (*ordinatio* editorial)- pero posee su propio sistema de rubricación autorial.³¹ Esta misma riqueza nos permite añadir otras posibilidades poco comunes: el aparato de rúbricas del *Livre de*

²⁹ Para una exposición detenida e interesantísima del Período Clásico del Derecho Canónico, remito a: James A. Brundage, *Medieval Canon Law*, Singapore, Longman, 1995, pp. 44-69.

³⁰ Brundage, *ob. cit.*, pp. 190-192.

³¹ Sobre el Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 378, véase: Sylvia Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca & London, Cornell UP, 1987, pp. 90-95. Por lo que respecta al modelo estructural de las *Constitutiones Clementinae*, véase: Brundage, *ob. cit.*, p. 198.

Philosophie ha sido utilizado para organizar los *Enseignements de Sénèque*; o un mismo autor puede organizar su obra, compuesta inicialmente por cuadernillos sueltos, de diferentes maneras, como es el caso de Machaut.³² Todos estos casos nos conducen a considerar el papel del escriba de una manera bien diferente de como tradicionalmente lo ha hecho la crítica textual. Según afirma Sylvia Huot:

We see [...] that the rubricator does much more than identifying texts to facilitate reader access to the collection (though he does do that); he actively participates in the presentation of these texts to their audience. Again, the scribe's work is a written performance; and, like any performer, he makes little asides to his audience, cracking jokes at the expense of his characters or philosophizing about his material³³.

Como ha indicado Gérard Genette, el aparato “editorial” -constituido por título, subtítulo, nombre de autor, prefacio y otros elementos típicos de la literatura del siglo XVII a la contemporánea- constituye una especie de frontera, una zona de tránsito que permite el desplazamiento desde y hacia el cuerpo textual:

Plus que d'un limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* [...] d'une “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. “Zone indécise” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)³⁴.

Si aplicamos esta caracterización de Genette a la cultura del manuscrito, efectivamente observamos cómo el sistema de rubricación ocupa principalmente los espacios marginales de la hoja de pergamino o de papel. Así, podemos hallar rúbricas a la derecha y a la izquierda de las “líneas de justificación” -las llamadas *manchettes* en francés-, rúbricas por encima de la “línea marginal horizontal” superior -los llamados *running-titles* en inglés o *titres courants* en francés y el sistema de foliación, y rúbricas por debajo de la “línea marginal horizontal” inferior -los llama-

³² Sobre la primera posibilidad, véase: J. -C. Payen, “Le Livre de Philosophie et de Moralité d'Alard de Cambrai”, *Romania*, 87:2 (1966), pp. 145-174; ver pp. 154-155. Sobre la segunda: S. J. Williams, “An Author's Role in Fourteenth Century Book Production: Guillaume de Machaut's *Livre ou je met toutes mes choses*”, *Romania*, 90:4 (1969), pp. 433-454.

³³ Sylvia Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, p. 38.

³⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 7-8.

dos reclamos y el sistema de foliación-.³⁵ Pero el sistema de rubricación no sólo aparece en los espacios marginales de la hoja sino también en los intersticios de la misma, como es el caso de lo que en francés se denomina *intertitres*, los cuales aparecen entre porciones de texto, principalmente en verso, o, si se trata de rúbricas icónicas, los calderones y subrayados. Finalmente, cabe considerar con relación al inicio y el final del cuerpo textual las fórmulas de *incipit* y *explicit* respectivamente.

La importancia del aparato de rubricación fue bien patente para los lectores medievales y, quizá más importante según la cultura del manuscrito, para los oyentes medievales como nos lo hace saber san Pedro Pascual a finales del siglo XIII:

En los libros los titulos, e las rubricas alumbran los coraçones de los que leen, e oyen leer los libros para entender, para fallar lo que escrito es en ellos; e los párrafos, e las letras capitales e los puntos interrogantes, e los otros se aguzan e abivan los leedores para entender e leer de entendimiento³⁶.

* * *

*Qual quier omne quello oya sy byen trobar sopiere
mas ay añadir e emendar, si quisiere*

Finalmente ha llegado el momento de aproximarse a las composiciones pastorales del *Lba*, las cuales han recibido gran atención por parte de la crítica.³⁷ Como se ha comentado anteriormente, debemos enfrentarnos

³⁵ Las *manchettes* pueden ser definidas como inscripciones marginales que indican la materia tratada. Los *titres courants* o *running-titles* son "a heading printed at the top of a number of consecutive pages of a book" en: "Running-title", *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, 1993 ed.

³⁶ San Pedro Pascual [?], *Obras de S. Pedro Pascual, mártir*, ed. Pedro Armengol Valenzuela, Roma, Salustiana, 1908, vol. 4. pp. 1-2, citado en: John Dagenais, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the "Libro de buen amor"*, Princeton, Princeton UP, 1994, p. 122.

³⁷ Hago uso de las siguientes ediciones facsímiles de los manuscritos del *Lba*. Para el Ms S: Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, transcr. César Real de la Riva, 2 vols. [vol. 1: edición facsímil], Madrid, Edilan, 1975. Para el Ms. G: Juan Ruiz, *Libro de buen amor: Edición facsímil del manuscrito Gayoso (1389) propiedad de la Real Academia Española* ([Vitoria], Real Academia Española, 1974). Para el Ms T: Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, transc. Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, 3 vols. [vol. 2: edición facsímil](Madrid, Espasa-Calpe, 1977).

con el aparato de rubricación que se halla entre las coplas 950 y 1022.³⁸ Dicho aparato se compone de dos tipos de rúbricas: 1) icónicas: ¶, los calderones en tinta roja al comienzo de cada estrofa de cuaderna vía, copla de versos octosílabos, y copla de versos hexasílabos, y el sistema de foliación, también en tinta roja, en el ángulo superior derecho; y 2) verbales: los epígrafes -término castellano que puede utilizarse en sustitución del francés *intertitres*-. De éstas, sólo se tratará de las de tipo verbal. El primer epígrafe, que diferencia el episodio del anterior -el encuentro entre el Arcipreste y la vieja-, es **De como el arçipreste fue aprouar la ssierra e delo quele contescio conla sserrana** (*S*: fo. 56v^o), y entre las coplas 1042-1043 el epígrafe **Del ditado quel arçipreste offrecio a santa maria del vado** (*S*: fo. 61v^o) distingue el episodio serrano del posterior. Enmarcado en este cuadro, el episodio serrano se fragmenta en ocho secciones a través de ocho epígrafes, siendo posible subdividir éstos en dos grupos: a) aquéllos que repiten el epígrafe inicial del marco, y b) aquéllos que introducen los tres episodios en versos octosílabos y uno en hexasílabos, todos ellos con la forma **cantica de sserrana**.³⁹ Con respecto a los epígrafes tipo (b), éstos han sido aceptados por la crítica como si se debiesen a la mano de Juan Ruiz como consecuencia de la presentación del espacio textual que genera la edición crítica -en la que se produce la tachadura del material editorial para asimilarlo al material autorial-, exponiéndose a partir de esta aceptación hipótesis sobre la independencia genérica de las composiciones

³⁸ Para las citas del *Lba* se utilizarán los facsímiles de los mss. *S*, *G* y *T*, empleando el siguiente formato: (sigla del manuscrito: número de folio; número de copla y, en su caso, letra correspondiente al verso). Dado que el presente trabajo se ha dedicado al aparato de rubricación, se intentará reproducir en la medida de lo posible el impacto gráfico que éste opera en el manuscrito. Los epígrafes y calderones en tinta roja serán transcritos en "letra negrita". Por lo que respecta a *S*, seguiré la foliación a lápiz del ángulo inferior derecho. En algunos casos, se hará referencia a los epígrafes del Ms *S* a través de números entre paréntesis, pudiéndose hallar los correspondientes epígrafes en el Apéndice I. Se intentará mantener la mayor fidelidad posible a la lectura de los manuscritos, desarrollando sólo las abreviaturas en letra bastardilla.

³⁹ Por lo que respecta a los epígrafes tipo (a), se trata de una repetición abreviada en el caso de (49) y (51) en relación a (47), y de una repetición abreviada más una coetilla en el caso de (53) en relación a (47).

por agruparse bajo un nuevo marbete.⁴⁰ Así, por ejemplo, Le Gentil considera que el Marqués de Santillana creó una nueva etiqueta para sus poemas a partir de las que se encuentran en el *Lba*:

Effectivement, en interprétant à sa manière un genre ancien, Santillane a très bien pu modifier, en relation avec ses intentions artistiques, la terminologie traditionnelle. De *cantigas de serrana*, on était passé à *serrana*. Il était facile d'aller jusqu'à *serranilla*⁴¹.

Por su parte, Marino también considera los epígrafes (b) como autógrafos de Juan Ruiz: “[...] el título que el Arcipreste de Hita usó para sus poesías

⁴⁰ Veamos solamente algunos ejemplos. Ducamin (Juan Ruiz, *Libro de buen amor: Texte du XIVe siècle publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus*, ed. Jean Ducamin, [Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1901], Ann Arbor, UMI, 1982, cuya edición es una transcripción de *S* con las lecciones de *G* y *T* en el primer aparato, y Criado de Val y Naylor (Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, eds. Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid, C.S.I.C., 1965), cuya edición es de tipo sinóptico, presentan los epígrafes en letra negra. Chiarini (Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964), Corominas (Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967), y Zahareas (Juan Ruiz, *Libro de Arcipreste: (También llamado “Libro de buen amor”)*, ed. Anthony N. Zahareas, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989) presentan los epígrafes en bastardilla. Chiarini considera el aparato de rubricación como “[...] maldestre interferenze delle rubriche e della postilla finale” en: Chiarini, Introducción, *Libro de buen amor*, por Juan Ruiz, XXIX. Zahareas, en su edición sinóptica, hace preceder a los epígrafes de una *S* en negra. Gybbon-Monypenny (Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988), Joset (Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joset, Madrid, Taurus, 1990), y Blecua (Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1995) presentan los epígrafes en letra mayúscula. Significativamente, el aparato de rubricación del Ms *S* ha impulsado la introducción de nuevos epígrafes. Ducamin y Criado de Val y Naylor introducen dos epígrafes de “Cantar de Ciego” entre corchetes cuadrados, señalando que han sido transmitidos por *G*. Corominas ha introducido un epígrafe de “Cantar de Ciego” en bastardilla -siendo ésta la tipografía escogida para los epígrafes de *S*-, un epígrafe de “Cantar de Ciego” entre corchetes cuadrados, y un epígrafe de “Cántica contra Fortuna” (cc. 1685-1689) que en *S* aparecen bajo el epígrafe de *Cántica de loores de santa maria* (fo. 102^r). Zahareas ha introducido dos epígrafes de “Cantar de Ciego” entre corchetes indicando que pertenecen a *G*, un epígrafe de “Cantar contra Ventura” que corresponde a lo realizado por Corominas, y da como epígrafe “Intellectum tibi dabo et instrua te in via hac qua gradieris firmabo super te oculos meos” cuando, en realidad, en el Ms *S* aparece en tinta negra precedido por un calderón en tinta roja, es decir, no se trata de un epígrafe.

⁴¹ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: Les thèmes, les genres et les formes*, [1949-1953], Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 554.

de esta clase: canticas de serrana”.⁴² Sin embargo, hemos de enfrentarnos con un hecho: es muy posible que Juan Ruiz no sólo no escribiera ninguno de los epígrafes de las coplas 950-1022, sino que tampoco escribiera ninguno de los restantes 85, siendo incluso complicada la cuestión del título de la obra.⁴³ Es muy probable que nos encontremos ante un aparato de rubricación editorial, no autorial. De los tres manuscritos principales que han transmitido el *Lba* -S, G y T- sólo S ha conservado un aparato de rubricación, constituido por calderones, sistema de foliación, 93 epígrafes, y un *explicit* -todos ellos en tinta roja-, y, como apuntan Zahareas y Pereira, posiblemente se deba al copista Alfonso de Paradinas.⁴⁴ Desde la edición de Tomás A. Sánchez, en 1790, todos los críticos han introducido el mencionado aparato, produciéndose así un encuentro de las escuelas neo-lachmanniana y bédierista, característica de la tradición manuscrita peninsular por los escasos ejempla-

⁴² Nancy F. Marino, *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1987, p. 4.

⁴³ Acerca de los problemas filológicos derivados del título de la obra de Juan Ruiz, véase: Apéndice II.

⁴⁴ Sobre la opinión de Zahareas y Pereira, véase: Anthony N. Zahareas y Oscar Pereira, *Itinerario del Libro del Arcipreste: Glosas críticas al “Libro de buen amor”*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, p. 2. Para Corominas, las rúbricas se deberían a un Catedrático de Salamanca: “Como se ve los títulos traen casi siempre formas lingüísticas más correctas, o más arcaicas, o graffas más cultas y etimológicas: es decir lo que corresponde al lenguaje de un profesor frente al de su alumno más joven y menos erudito” en: Corominas, p. 138, nota 276a. Dagenais prefiere no identificar al escriba de S a causa de la débil base documental, pero sí tiene en cuenta que “the more learned Latin writing of the prologue and the more learned Castilian of the rubrics suggest that the prologue and the rubrics may have been added at the same time (and perhaps by the same author)” en: Dagenais, p. 142. Para Blecua es imprescindible distinguir el Ms S de la rama S; como resultado de esta distinción, afirma que “los epígrafes procedían, plausiblemente, de su modelo [el de Paradinas], como revela el que las primeras palabras estén copiadas en trazo muy fino -al igual que los reclamos de las capitales- con la misma tinta del resto y después, se escribieran completos con tinta roja, y, además, con notables variantes lingüísticas en relación con el texto” en: Alberto Blecua, Introducción, *Libro de buen amor*, por Juan Ruiz, LXXII. El Prof. Jeremy Lawrence sugirió que era muy probable que Alfonso de Paradinas fuese el copista de S dado su condición de Doctor en Derecho Canónico y, máxime si se tiene en cuenta que el *Lba* estaba siendo copiado para la Universidad, en: Jeremy Lawrence, “Rubrics in the *Lba*” [Conferencia], Facultad de Filología-Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 28 marzo. 1996. Para algunos datos sobre la vida de Paradinas, remito a: M. García Blanco, “D. Alonso de Paradinas, copista del *Libro de buen amor*. (Datos para su biografía)”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C.-Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 1956, vol. 6, pp. 339-354.

res conservados de una misma obra.⁴⁵ Así, una edición como la de Joset, de tipo neolachmanniano, se basa en *S* con el fin “[...] de restituir el texto del *Libro de buen amor* en una versión que sea bastante próxima a la que nos dejó finalmente Juan Ruiz”; mientras que una edición como la de Gybbon-Monypenny, de tipo bédierista, también sigue normalmente la lección de *S* puesto que “es la última versión que ha sobrevivido, y, lógicamente, tiene más posibilidades de ofrecer las variantes que el autor escogería para una versión «definitiva», si la hubiera de preparar”.⁴⁶

En definitiva, ambas escuelas críticas no han tenido en cuenta la distinción autorial/editorial que, vigente en el espacio textual del manuscrito, no debe ser eliminada del espacio textual de la edición crítica, por lo que nuestra lectura actual del *Lba* -en edición crítica- tiene pocas posibilidades de ser “ingenua”, dado que está guiada por una lectura previa, la del copista, quien ha interpretado y segmentado la obra. De esta manera, la unicidad del Ms *S*, que es el verdadero portador de la lectura del copista, ha desaparecido al desplazar la pluralidad de una tradición manuscrita, por exigua que ésta sea.⁴⁷ La autoridad concedida al Ms *S* como

⁴⁵ “Comparada esta tradición de los más altos monumentos literarios castellanos medievales con la del *Roman de la Rose*, *The Canterbury Tales* o la *Divina Commedia*, reconoceremos que más que pobre resulta paupérrima. Y esta penuria de testimonios en la *recensio* ha afectado de raíz a la metodología de la edición” en: Alberto Blecua, “Los textos medievales castellanos y sus ediciones”, *Romance Philology*, 45:1, (1991), pp. 73-88; cita en p. 75.

⁴⁶ Jacques Joset, Introducción, *Libro de buen amor*, por Juan Ruiz, p. 45; y G. B. Gybbon-Monypenny, Introducción, *Libro de buen amor*, por el Arcipreste de Hita, p. 75.

⁴⁷ El Prof. Jeremy Lawrence nos ha sugerido que tuviésemos en cuenta qué sucedía con la tradición manuscrita del *Libro rimado de Palacio*, dado su proximidad cronológica con el *Lba*. Efectivamente, el Ms Madrid, Biblioteca Nacional, 4055, tradicionalmente conocido como *N*, el cual fue copiado a finales de la primera mitad del s. XV, posee una *ordinatio* a través de coplas iluminadas con calderones rojos y violetas y un aparato de rubricación. El segundo testimonio importante es el Ms El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, h. iii. 19, conocido tradicionalmente como *E*, el cual no posee aparato de rubricación. En su edición, Orduna no introduce el aparato de rubricación, a pesar de que utiliza como base la lectura de *N*. Véase: Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. Germán Orduna, Pisa, Giardini, 1981, 2 vols. Por su parte, Joset, quien también se basa en *N* cotejándolo con *E*, *P*, y *C*, introduce el aparato de rubricación entre paréntesis curvos. Véase: Pero López de Ayala, *Libro rimado de Palacio*, ed. Jacques Joset, Madrid, Alhambra, 1978, 2 vols. En el caso del *Libro rimado de Palacio*, la lectura del copista de *N* parece no haberse impuesto en la edición crítica, como es el caso de la lectura del copista de *S* en el *Lba*.

textus receptus ha fijado unas divisiones y unos epígrafes, hasta tal punto que han llegado a ser considerados como propios de un autógrafo e, incluso, como etiquetas genéricas autoriales. Dicha fijación se fundamenta en una fidelidad a la tradición, siendo ésta la tradición de la crítica textual pero no la de la cultura del manuscrito:

En general, la mayoría de los epígrafes de obras medievales no suele ser original, como sucede, por ejemplo, con los epígrafes del *Libro de buen amor*. [...] Sin embargo, [...] ya que] el *textus receptus* ha fijado unas divisiones tradicionalmente admitidas no parece oportuno alterarlas⁴⁸.

Pero, significativamente, dicha alteración sí se produce, ya que *G* y *T*, testimonios de la tradición manuscrita y carentes de un aparato de rubricación, no son tomados en cuenta. En consecuencia, tanto la lectura no “profesional” como la crítica se realiza en una edición a partir de la base de uno de los testimonios, sin deslindar material autorial y material editorial, como si de un palimpsesto se tratara.⁴⁹

En las coplas que se analizan, Alfonso de Paradinas conduce nuestra lectura doblemente. Por una parte, los epígrafes del tipo (a) modifican, en cierto sentido, la polisemia textual y la voluntad de la escritura de disfrazar y transfigurar el yo-lírico, pues para el copista el protagonista del viaje serrano es el Arcipreste: **De como el arçipreste fue aprovar la ssierra e delo quele contescio conla sserrana** (*S*: fo. 56v°). El yo “arreferencial”, translocutivo, de “fuy aprouar la syerra e fiz loca demanda” (*S*: fo. 56v°; 950b) ha sido anclado a una de las posibles lecturas, la autobiográfica. Cabe mencionar que ésta es una práctica lectora bastante común, si bien no la única, en el caso de relatos homodiegéticos en los que la identidad del enunciador no se sujeta a un anclaje referencial: los

⁴⁸ Alberto Bleca, *Manual de crítica textual*, p. 143. Concepción que ha sido puesta en práctica en su edición: “He mantenido los epígrafes de *S*, aunque no sean de autor, para conservar una tradición editorial y no hacer usos nuevos, que, en estos casos, más perturban que ayudan. Por otra parte, son muy útiles para guiarse por el laberinto episódico del *LBA*” en: Bleca, Introducción, *Libro de buen amor*, por Juan Ruiz, p. CI.

⁴⁹ Empleo el término “palimpsesto” de forma metafórica en tanto que *codex rescriptus* de manera que el espacio textual creado por la edición crítica sería asimilable a la nueva escritura del códice, mientras que el texto borrado sería el testimonio textual no derivado del *textus receptus*.

epígrafes editoriales en tercera persona atribuyen la enunciación al autor, en este caso, Juan Ruiz-Arcipreste.⁵⁰ Por otra parte, los epígrafes del tipo (b) - **cantica de sserrana**- han sido interpretados como designación genérica, favoreciendo así un tipo concreto de posicionamiento crítico: el de su independencia genérica frente a las composiciones de las escuelas galaico-portuguesa, en lengua d'oïl, y en lengua d'oc, de lo que se tratará más adelante.

Resulta interesante destacar cómo el aparato de rubricación, cuyo espacio puede ser caracterizado como “peritextual” y su contenido como “paratextual”, puede ser estudiado desde un punto de vista pragmático.⁵¹ Ello obedece a que el aparato de rubricación es un identificador de voces textuales, desde la del autor, pasando por la del narrador y los personajes, hasta la de la *auctoritas*. Así, el soporte manuscrito actúa como transmisor de la voz, utilizando recursos paratextuales para identificarla y etiquetarla, de forma que el espacio peritextual transforma el espacio textual en un escenario dramático -del griego, *ἄν ἰά-*, un espacio en el que se actúa. El copista del Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 378 del *Roman de la Rose* creyó necesario identificar mediante epígrafes las voces de la “Razón” y el “Amante”,⁵² y el copista de *S* identificó el referente del “yo” de *retrato* homodiegético con la *persona* del autor a través de elementos textuales, como por ejemplo:

¶ E por *que* de todo bien es comienço e rayz
la virgen santa maria por ende yo joan royz

⁵⁰ Como me ha recordado el Prof. Vicente Beltrán, se trata de un procedimiento ya empleado en las *Vidas* y *Razós* de los trovadores. Así, “c'est que, loin de rechercher dans le passé les faits qui ont pu inspirer [un trovador determinado], il [el juglar] a souvent improvisé un commentaire à l'aide surtout des renseignements que lui fournissaient les pièces mêmes du poète” en: Jean Boutiere y A. -H. Schutz, *Biographies des Troubadours: Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, Paris, A.-G. Nizet, 1964, p. XI-XII. Este procedimiento habría sido llevado a su máximo extremo por Dante en su *Vita Nuova*.

⁵¹ “Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” y “un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même: [...] j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale” en: Genette, pp. 7 y 10 respectivamente.

⁵² Sobre estos epígrafes del Ms París, Bibliothèque Nationale, fonds français, 378, remito a: David F. Hult, “Closed Quotations: The Speaking Voice in the *Roman de la Rose*”, *Yale French Studies*, 67 (1984), pp. 248-269; cita en p. 260.

açipreste de fita della primero fiz
cantar de los sus gozos siete *que* ansi diz (*S*: fo. 3r^o; 19)

siendo la caracterización profesional del autor -arcipreste-, coincidente con algunos de los “yo” textuales - “[...] arçipreste sañado *non* seyas yo te rruego” (*S*: fo. 29r^o; 423b)-, el principal elemento de cohesión de los epígrafes y el *explicit*. Todo esto se ve favorecido por el especial *status* que adquieren las expresiones deícticas en los espacios ficcionales:

En este aspecto la comunicación literaria presenta ciertas peculiaridades. La utilización de *yo* y *tú* no necesariamente indica referencia al hablante y al oyente, respectivamente, sino que puede denotar (auto-)referencia de los agentes representados⁵³.

El anclaje del “yo” arreferencial a la figura del Arcipreste se produce en numerosos epígrafes, tales como (2), (42), (64), y (76) entre otros. Se trata de epígrafes subjetivos -identifican el enunciador, tanto de forma activa, (2) y (42), como pasiva, (64) y (76). En algunos casos, la arreferencialidad del “yo” textual se conserva en el “yo” del epígrafe, si bien la fuerza perlocutiva del aparato de rubricación obliga a anclarlo igualmente a la *persona* del Arcipreste: es el caso de (5), (6), (12) y (29), entre otros.

Si los epígrafes subjetivos identifican la voz, los epígrafes objetivos identifican el contenido de la misma, es decir, el tema del segmento en cuestión. Por ello, los epígrafes comparten una característica común con los títulos: son de tipo proléptico. Anticipan el contenido de aquello que acontecerá inmediatamente, bien de una manera literal -(61), (62), y (78)-, bien de una manera metafórica -(33)-, bien de una manera irónica -(58) y (80)-. Pero los epígrafes objetivos también pueden ser de tipo genérico al identificar el segmento en cuestión de una manera formal, siendo éstos el subgrupo más numeroso de todo el aparato de rubricación: 40 epígrafes. De éstos, a su vez, los más numerosos son aquéllos que identifican *exempla*, y resulta evidente que este tipo de epígrafes ha guiado la “lectura discontinua” del lector del Ms *S*, pues sus signos marginales de *nota* y *manos* coinciden precisamente con esta modalidad literaria: once signos de *manos* y cuatro

⁵³ T. A. van Dijk, “The Pragmatics of Literary Communication”, *Studies in the Pragmatics of Discourse*, The Hague, Mouton, 1977, pp. 243-263, “La Pragmática de la comunicación literaria”, *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 171-194; cita en p. 192.

signos de *nota*.⁵⁴ El siguiente subgrupo más numeroso es el constituido por la forma **cantica** seguida por un complemento preposicional introducido por “de”: (48), (50), (52), (54), (89), (90), (91), (92), y (93). De éstos se analizarán los cuatro primeros, es decir, aquellos epígrafes tipo (b) del episodio serrano.

Como es sabido, el Ms S perteneció al Colegio Mayor de san Bartolomé desde, por lo menos, 1440 y su letra, que parece ser de un solo copista, es de principios del XV. El período 1400-1440 o, más concretamente, 1420-1430 según Kerkhof, si se acepta la datación del manuscrito a partir de las cuatro filigranas no advertidas por Ducamin ni por los editores posteriores,⁵⁵ en el que se copia la obra y se añaden las rúbricas -a menos que éstas no se deban a la mano de Paradinas por hallarse ya en alguna de las copias intermedias entre el arquetipo y S-, nos plantea la interesante cuestión de su contemporaneidad cronológica con otra gran compilación: el *Cancionero* manuscrito del Marqués de Santillana, conocido con las siglas *Sd*, y ultimado en 1456. En dicho *Cancionero*, el Marqués recogió sus ocho serranillas individuales -compuestas entre 1429 y 1440- sistematizándolas a través de una gradual sucesión cronológica que las convierte en un auténtico ciclo poético. Junto al año 1456, cabe considerar el alto grado de difusión y popularidad de las serranillas de Santillana en su propio período de gestación. Con ello no se pretende sugerir que la designación de las composiciones de Íñigo López de Mendoza influyese en Alfonso de Paradinas al crear la etiqueta genérica para los cantares serranos de Juan Ruiz, aunque tal vez no fuese demasiado temerario proponer el período 1400-1440 como aquél en el que la etiqueta *cántica de serrana* se instituiría como género, aproximadamente un siglo después de la composición del

⁵⁴ Según Huot, la “lectura discontinua” puede ser definida como aquella en que “[...] key lines are perceived in terms of their universal value and not necessarily in terms of their function within the [texto]” en: Sylvia Huot, “Medieval Readers of the *Roman de la Rose*: The Evidence of Marginal Notations”, *Romance Philology*, 43:3, (1990), pp. 400-420; cita en p. 401.

⁵⁵ Maxim P. A. M. Kerkhof, “Las filigranas del manuscrito S del *Libro de buen amor*”, *Incipit*, 13 (1993), pp. 15-20.

⁵⁶ De lo que sí hay evidencia es de que el Marqués leyó la obra de Juan Ruiz: “Entre nosotros vsóse p(ri)meramente el metro en asaz formas, así com(m)o el Libro de Alexandre, *Los Uotos de pauó(n)* e aun el *Libro del Arçipreste de Hita*” en: Ángel Gómez Moreno, ed., *El “Prohemio e Carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 51-65; cita en p. 60.

*Lba.*⁵⁶ Recordemos que el término “serranilla” se emplea por primera vez como designación genérica en los manuscritos de Santillana. Por otra parte, el propio Marqués, en su *Prohemio e Carta* incluido en el florilegio dedicado al condestable don Pedro de Portugal y compuesto entre 1445 y 1449, se refiere en dos ocasiones a la mencionada etiqueta genérica empleando expresiones muy próximas a las de los epígrafes (b). Al hablar sobre los poetas gallego-portugueses, menciona un cancionero perteneciente a su abuela que leyó de muchacho:

Acuérdome, [...] syendo yo en hedad no prouecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi auuela doña Mençfa de Çisneros, entre otros libros, auer visto vn gra(n)d uolumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos; de los q(ua)les, toda la mayor p(ar)te era del Rey don Donfs de Portugal [...]”⁵⁷

Estas palabras de Santillana proporcionan numerosos datos interesantes. En primer lugar, se aplica el término “serranas” a un conjunto de composiciones gallego-portuguesas, término que ha de referirse a las pastorelas, lo cual implicaría que “serrana” y “pastorela” son etiquetas sinónimas e, incluso, intercambiables.⁵⁸ En segundo lugar, del conjunto de pastorelas gallegoportuguesas es muy posible que el Marqués se re-

⁵⁷ “*Prohemio e Carta*” del Marqués de Santillana, p. 60.

⁵⁸ En un próximo trabajo presentaré cómo “pastorelas” y “serranas”, en tanto que una única categoría literaria, son reguladas por idénticos mecanismos establecidos en las Artes provenzales, tales como la *Doctrina de compondre dictats* y *Las Leys d’Amors*. La íntima vinculación de las cánticas de serrana de Juan Ruiz con las *cantigas d’escarnho* ya fue advertida por: John Dagenais, “*Cantigas d’escarnho* and *Serranillas: The Allegory of Careless Love*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 68:2 (1991), pp. 247-263. El Prof. Vicente Beltrán me ha sugerido que por “serranas” tal vez el Marqués de Santillana entendiera *cantigas de amigo*, pues comparten el personaje socialmente no marcado -no caballero- y el lenguaje coloquial o “bajo”. Si bien es posible, no comparto esta hipótesis. En primer lugar, creo poco probable que el Marqués confundiese ambos tipos de composiciones ya que se trata de un tipo de mención muy específica; es verdad que sólo conservamos tres pastorelas del rey D. Denis, pero también es posible que las serranas leídas en el **Cancionero de Mençfa de Cisneros* se debiesen a otros autores. En segundo lugar, existe una referencia textual específica que nos permite afirmar que el Marqués no mezclaba pastorelas con canciones de amigo: me refiero a la referencia citada a continuación sobre las composiciones de su abuelo, entre las que menciona las “serranas”, de las que precisamente conservamos un testimonio, “Menga dame el tu acorro”. Comparto, por tanto, la opinión manifestada por el Prof. Deyermond: “If [...] we interpret *serranas* as *pastorelas* (remembering that

fiera a las compuestas por el rey Denis -autor citado por aquél-, de quien precisamente se han conservado al menos tres pastorelas, intensificándose así el propuesto carácter sinonímico de las etiquetas. En tercer lugar, dependiendo de la solución dada a un problema textual, la etiqueta de Santillana para el género sería prácticamente idéntica a la de los epígrafes del Ms S. En el párrafo anteriormente citado del *Prohemio* es posible leer dos o tres etiquetas: “cantigas serranas e dezires portugueses” o, según lectura de Gómez Moreno, “cantigas, serranas e dezires portugueses”.⁵⁹ La segunda referencia a la etiqueta genérica se halla en sus comentarios a la producción de su abuelo

Santillana's later *serranillas* are closer to the Galician-Portuguese *pastorela* than to Juan Ruiz's *cánticas de serrana*), the problem is resolved: this lost *cancioneiro* [**Cancioneiro de Menca de Cisneros*] could have contained an unusually high proportion of *pastorelas*” en: Alan Deyermond, “Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69.3 (1982), pp. 198-210; p. 202. Con respecto a las *cantigas d'escarnho* en particular y los cancioneros gallego-portugueses en general, éstos necesitan de un estudio concreto con respecto a sus rúbricas. Con respecto al *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* y el *Cancioneiro da Vaticana*, remito a: Elsa Gonçalves, “O sistema de rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses”, *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas: Sección IX. Filoloxía medieval e renacentista. A. Crítica textual e edición de textos. B. Historia e crítica literarias*, ed. Ramón Lorenzo, A Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa”, 1994, vol. VII, pp. 979-990.

⁵⁹ Marino prefiere leer dos etiquetas, pero su justificación es totalmente errónea: Santillana habría escrito “cantigas serranas” porque Juan Ruiz escribió “cánticas de serrana”. Véase: Marino 3-4. Por su parte, López Estrada también lee tres etiquetas; tanto una elección como otra depende realmente del gusto del editor porque no puede hallarse una justificación en el manuscrito. Véase: Marqués de Santillana, *Prohemio e Carta, Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Taurus, 1984, p. 58. Conviene tener en cuenta lo manifestado por Marchello-Nizia por lo que respecta a la puntuación: “il y a des manuscrits qui présentent un texte découpé linéairement, donné comme une pure suite d'unités (à la fois unités de sens et unités de souffle) non organisées, non hierchisées [...]. Le mieux est sans doute alors, suivant les indications que nous donnent les lettres médiévaux eux-mêmes, de nommer ces portions de texte délimitées par la ponctuation des «unités de lecture», en tous les sens du mot lecture, et de tenter de les appréhender en oubliant le primat de la syntaxe” en: Christiane Marchello-Nizia, “Ponctuation et «unités de lecture» dans les manuscrits médiévaux ou: je ponctue, tu lis, il théorise”, *Langue Française*, 40 (1978), pp. 32-44; cita en pp. 43-44.

[...] P(e)ro Gonçales de Mendoça, mi abuelo, fizo buenas cançiones [...].
Vsó vna manera de dezir cantares así com(m)o çénicos plautinos e tere(n)çianos,
también en estrinbotes com(m)o en serranas⁶⁰.

la cual favorecería la lectura del *Prohemio* como tres etiquetas. Como se ha comentado, el período 1400-1440 podría ser considerado como aquél en que la etiqueta “cántica de serrana” se instituiría como género. En el Ms Salamanca, Biblioteca Universitaria de Salamanca, 2655 del *Cancionero del Marqués de Santillana*, el cual o bien descende de un cancionero de escritorio dispuesto y ordenado por el autor en los últimos años de su vida o bien es el propio cancionero del Marqués, se encuentra el epígrafe **cancion** en tinta roja precediendo cada una de las serranillas, y la nota marginal **serranillas**, también en tinta roja, junto a la primera de las mismas en el fo. 245v^o.⁶¹ Por lo que respecta a las serranas del abuelo del Marqués, don Pedro González de Mendoza, la composición “Menga dame el tu acorro”, recogida en el *Cancionero de Baena*, habiendo sido compilado éste c. 1425-1450, está precedida por el epígrafe “Este dezir como a manera de cantiga fizo e ordenó el dicho Pero Gonçález de Mendoça a una serrana”.⁶² Por último, la composición serrana “Un dia d’ esta semana” del padre del Marqués, don Diego Hurtado de Mendoza, se halla recogida en el *Cancionero de Palacio*, compilado c. 1440, precedida por el epígrafe “Serrana. Diego Furtado de Mendoça” (fo. 7v^o).⁶³ Resulta significa-

⁶⁰ “*Prohemio e Carta*” del Marqués de Santillana, p. 61.

⁶¹ Para la edición facsímil del manuscrito, véase: Javier Coca Senande, ed. facsímil y transc., *Cancionero del Marqués de Santillana* [B. U. S., Ms 2655], Salamanca, Universidad de Salamanca-Iberduero, 1990, 2 vols. Para Pérez Priego, el cancionero descendería con toda probabilidad de un cancionero dispuesto por el autor; al respecto, remito a: Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Introducción, *Poesías Completas*, por el Marqués de Santillana, Madrid, Alhambra, 1983, vol. I, pp. 3-59; p. 46. Sin embargo, para Kerkhof “no es aventurado decir que es el *Cancionero de sus obras* que don Íñigo en los últimos años de su vida envió, hacia 1456, a su sobrino Gómez Manrique; o sea, se trata con toda probabilidad de un manuscrito confeccionado en el *scriptorium* del Marqués” en: Maxim P. A. Kerkhof, ed., Introducción, *Comedieta de Ponça*, por el Marqués de Santillana, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 9-77; cita en p. 60.

⁶² Para la edición de este cancionero: Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 321.

⁶³ Para la edición del Ms Salamanca, Biblioteca Universitaria de Salamanca, 2653 de dicho cancionero: Ana M^a Álvarez Pellitero, ed., *Cancionero de Palacio: Ms 2653 Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo, 1993.

tivo que en el mismo período de tiempo confluyan los dos elementos básicos de la etiqueta: “cantiga” y “serrana”.

Una vez apuntadas las posibilidades de considerar 1400-1440 como período de gestación de la etiqueta genérica “cánticas de serrana” y la sinonimia entre ésta y “pastorela”, recordando que los epígrafes no se deben a la mano de Juan Ruiz, se puede regresar a las coplas 950-1042. A pesar de que es altamente probable que Juan Ruiz no titulara estas composiciones -lo cual es una práctica medieval corriente-, no pueden soslayarse algunas referencias de tipo autorial. Resultan sorprendentes por su variedad, desde las menos específicas (“copras” S: fo. 57r^o; 958d, “cantar” S: fo. 58v^o; 986a, y “cantigas” S: fo. 60v^o; 1021b), pasando por las que introducen diferencias formales (“chançonetas” y “de trotalla” S: fo. 60v^o; 1021c), aunque aquí se alude a un total de tres composiciones líricas para el encuentro con Alda, de las que sólo se conserva una -posiblemente la de “trotalla”-, hasta llegar a la más concreta de todas: “cantar serrano” (S: fo. 59r^o; 996a).⁶⁴ Si Juan Ruiz concibió “cantar serrano” como designación del género al que pertenecerían sus cuatro composiciones líricas es un problema de difícil -o imposible- solución. Pero esta indeterminación no carece de consecuencias. Como sucede en las escuelas gallego-portuguesas, de lengua d’oïl y de lengua d’oc, las composiciones pastorales de Juan Ruiz se presentan con una voluntad paradójica, heterogénea, fronteriza, que hace difícil su clasificación, como demuestran las seis etiquetas con que intentó aprehenderlas su autor, en las que se solapan diversos criterios.⁶⁵ Puede prevalecer la temática, careciendo de importancia el tipo de verso o estrofa escogidos; puede prevalecer la forma y su objetivo pragmático o, mejor, práctico, y designarse la composición como “chançoneta de trotalla”; e, incluso, pueden carecer de importancia temática y forma y ser, simplemente, una “copla”, un “cantar”. A este respecto resulta significativo tomar en consideración cómo leyeron los lectores medievales el episodio serrano. Para el lector

⁶⁴ Para la identificación de la composición como de “trotalla”, remito a: Zahareas y Pereira, pp. 283-284.

⁶⁵ De la definición del género proporcionada por las *Artes* provenzales y de su focalización en el oficio de la protagonista puede deducirse una polisemia genérica en la que se entrelazarían oficio pastoril, temática, estilo y dicción, polarizando las composiciones en torno a los tipos de *vergiera* y *porquiera*.

del Ms *G* resultó importante destacar el aspecto formal de las composiciones líricas; así, a la altura del verso 959d, en una anotación marginal, escribió “/cántical” (fo. 46r^o), es decir, lo importante era que se trataba de composiciones destinadas a ser cantadas. Por el contrario, el lector del Ms *S* siguió los procedimientos de la lectura discontinua, seguramente favorecida por el aparato de rubricación, como se mencionó anteriormente, y consideró que el verdadero valor del episodio serrano, tanto en sus composiciones narrativas como en las líricas, se hallaba en el material gnómico que podía ser extraído. Así lo demuestran los cuatro signos marginales de *manos* en 951d, 954d, 973a, y 977c, y los nueve signos marginales de *notas* en 955c, 956a, 957b, 973d, 977b, 983b, 984b, 995a, y 1020d.

La introducción de un aparato de rubricación, especialmente haciendo uso de los epígrafes, comporta la segmentación de la materia narrativa mediante el procedimiento de *diuisio textus* u *ordinatio*, procedimiento que afecta a la *forma tractatus* -que suele ser de tipo editorial- frente a la *forma tractandi* -es decir, la *dispositio*-, que suele ser de tipo autorial. Así lo manifiesta Jordanes de Sajonia en su comentario al *Priscianus minor*:

Causae formalis huius scientie est forma tractandi et forma tractatus. Forma tractandi est modus agendi qui est principaliter diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus et exemplorum suppositivus; forma tractatus est forma rei tradite que consistit in separatione librorum et capitulorum et ordine eorum⁶⁶.

Como se ha comentado anteriormente, el Ms *S* ha fijado unas divisiones en todas las ediciones críticas, pero parece más lógico considerar que el *Lba* no poseía una *diuisio textus* según los testimonios de *G* y *T*.⁶⁷ En

⁶⁶ Jordanes de Sajonia, [sin título], citado en: M. B. Parkes, “The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book”, p. 51.

⁶⁷ No sólo dos de los tres manuscritos principales, *G* y *T*, permiten considerar que el *Lba* no poseía *diuisio textus*, sino que también proporcionan esa evidencia los fragmentos conocidos como *Porto* y *Castro*. Pero la evidencia fundamental nos viene dada por el propio cuerpo textual: me refiero a lo que, según sugerencia del Prof. Deyermond, podemos denominar como “rúbricas internas”, es decir, anuncios de segmentos de la obra de tipo autorial e insertos en el propio cuerpo estrófico y que, evidentemente, harían innecesario un aparato de rubricación. En primer lugar, tenemos los anuncios de composiciones líricas no conservadas, anuncios debidos a “rúbricas internas” (tales como 80a, 122ab, 1021b -donde sólo se conserva una composición de las tres anunciadas-, y 1626c), pero carecemos de los correspondientes epí-

cualquier caso, y por lo que a *S* se refiere, las coplas 950-1042 se segmentan en ocho secciones, siendo encabezadas por los epígrafes (a) los segmentos en cuaderna vía y por los epígrafes (b) aquéllos zejelescos. Las tesis críticas sobre estos segmentos se polarizan en la postura de Menéndez Pidal -quien veía un fuerte contraste entre las versiones en cuaderna vía y zejelescas- y en la de Lida de Malkiel -quien no observaba dicho contraste-, conciliándose ambas en el estudio de Tate, quien adopta un método diferente: estudiar conjuntamente las versiones en cuaderna vía por un lado y las zejelescas por otro.⁶⁸ Aunque la segmentación de la

grafes en el aparato de rubricación. A esta explicación se puede objetar que un copista medianamente cuidadoso habría suprimido aquellos epígrafes que no tienen una correspondencia textual y que, por tanto, es posible que existiese *diuisio textus* en el arquetipo. En cierto sentido es verdad, pero la evidencia fundamental es la que se detalla a continuación. De los 93 epígrafes de *S*, 92 tienen sus correspondientes "rúbricas internas": 1a, 11a, 19cd, 44ab, 46bd, 71d, 76b, 82a, 97b, 105ab, 114a, 123a, 168d, 174a, 181a, 189ac, 198d, 217b, 225d, 230a, 236d, 246a, 251d, 257a, 269d, 276a, 284d, 291a, 298a, 304a, 311a, 317a, 320c, 407b, 423a, 457a, 474c, 490a, 528a, 576a, 653a, 745c, 871cd, 892a, 945b, 950a, 958d, 972a, 986a, 993a, 996a, 1006a, 1021b, 1044d, 1048fh, 1067d, 1128a, 1210d, 1225d, 1317a, 1322a, 1331d, 1347d, 1356d, 1369cd, 1386cd, 1400b, 1411c, 1424d, 1436d, 1444d, 1453ad, 1484b, 1508d, 1516a, 1519a, 1575a, 1584cd, 1606cd, 1619c, 1627a, 1626c, 1631ad, y 1650ab. El único epígrafe que no posee su correspondiente "rúbrica interna" es *Cantica delos clerigos de talauera*, precisamente aquél que alude a una composición solamente transmitida por *S*. Significativamente, de las 92 "rúbricas internas" 78 se localizan en la posición estrófica más lógica: la inicial (39 "rúbricas internas" en el verso a), autotitulando el segmento en el que se hallan, y la final (26 "rúbricas internas" en el verso d), titulado el segmento que sigue inmediatamente, correspondiendo las restantes 13 variantes a apariciones en versos medios (b-c) o a estrofas completas. Evidentemente existen diferencias fundamentales entre las "rúbricas internas" autoriales y los epígrafes editoriales, entre las que se puede citar diferencias de tipo morfológico (frente a la "rúbrica interna" 1021b el epígrafe (54), con diferencias de número), diferencias de tipo sintáctico (frente a la "rúbrica interna" 76b el epígrafe (7), con diferentes sujetos), o diferencias de tipo semántico (frente a la "rúbrica interna" 1225d el epígrafe (62)), entre otros muchos casos.

⁶⁸ Para la postura de Menéndez Pidal, véase: Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 212. Sobre la postura de Lida de Malkiel, remito a: María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), pp. 17-82. Por último, para la postura conciliadora de Tate, véase: R. B. Tate, "Adventures in the «sierra»", *«Libro de buen amor» Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books, 1970, pp. 219-229.

secuencia 950-1042 en ocho unidades a través de los epígrafes no se debe a una *ordinatio* autorial, sino editorial, pese a ello podría afirmarse que la secuencia aparece ya autosegmentada formalmente en ocho unidades por la variación entre cuaderna vía y zéjel. Por ello, la cuestión radica una vez más en la existencia o no de una *ordinatio* autorial. Cabe recordar que la variación de versos y estrofas obedece a uno de los principios pragmáticos expuesto desde el inicio de *S*, el prólogo: su voluntad de presentarse como *Arte Poética*:

¶ E composelo otrosi a dar algunos leçon e muestra de metrificar e rrimar e de tobrar ca trobas e notas e rrimas e ditados e uersos *que fiz conplida mente segund que esta çiençia requiere* (*S*: fo. 2v^o)

Debido a esta orientación pragmática, en muchas ocasiones el desarrollo “narrativo” queda suspendido para dar lugar a una composición “lírica”. A la suspensión de la cuaderna vía en el episodio serrano (cc. 950-1042, con cuatro suspensiones entre los versos 958d-959a, 986d-987a, 996d-997a, y 1021d-1022a) hay que añadir otras dos antes y después del mismo: en 19d-20a para dar paso a los **gozos de santa maria** (*S*: fo. 3r^o) y en 114d-115a donde se introduce **Delo que contesçio al arçipreste con ferrand garçia, su mensajero** (*S*: 9v^o); y luego en 1045d-1046a con **De la pasion de nuestro señor jhesu xpisto** (*S*: fo. 61v^o) y en 1634d-1635a con los **gozos de santa maria** (*S*: fo. 99r^o). El mismo tipo de ilación que hallamos en las dos “suspensiones” previas y posteriores es el que encontramos en el seno del episodio serrano: se trata de marcas fálicas, analizables en el marco de una lectura oral, que anuncian la introducción de composiciones ejecutadas a raíz del tema que se viene exponiendo. Así, por ejemplo, la súplica del Arcipreste a Dios para la composición de su obra le conduce a solicitar la intercesión de la Virgen, para lo cual “[...] fiz / cantar delos sus gozos siete *que ansi diz*” (*S*: fo. 3r^o; 19cd), o la traición del mensajero amoroso con Cruz propicia la composición de un cantar burlesco: “¶ Fiz con el grand pessar esta troba caçurra” (*S*: fo. 9v^o; 114a). Idéntico procedimiento es el que se emplea para ligar las cánticas de serrana a las secciones en cuaderna vía: “fiz delo *que y passo las copras de yuso puestas*” (*S*: fo. 57r^o; 958d), “Desta burla passada fiz vn cantar atal” (*S*: fo. 58v^o; 986a), “¶ De quanto *que passo fize vn cantar serrano*” (*S*: fo. 59r^o; 996a), y “De quanto *que me dixo e de su mala talla / fize bien tres cantigas [...]*” (*S*: fo. 60v^o; 1021ab). En tales

anuncios se guía una lectura que puede ser tanto oral como directamente del soporte -el manuscrito-:

¶ *Qual quier omne quello oya sy byen trobar sopiere
mas ay añadir e emendar, si quisiere
ande de mano en mano a quien quier quel pydiere* (S: fo. 98vº; 1629ac)

Significativamente, las uniones entre cuaderna vía y canción son idénticas a las que se halla en los momentos en los que no se da “suspensión” alguna pues hay continuidad de la forma estrófica: cuando se introducen *exempla*. Esto puede observarse, por ejemplo, en la secuencia de los pecados, secuencia que en cierta manera puede considerarse semejante al episodio serrano desde un punto de vista expositivo: en ambos casos se trata de una secuencia con unidad temática, pero constituida al mismo tiempo por segmentos determinados por los epígrafes. Así, es posible distinguir en cada segmento dos secciones: exposición del pecado y reexposición ficcionalizada -*exemplum*- y exposición del encuentro con un tú-rústico que vuelve a ficcionalizarse en una sección estrófica diferente. Los engarces entre exposición del pecado y *exemplum* son del tipo comentado. Por ejemplo, el pecado de la soberbia se une a la fábula del caballo y el asno a través de “contesçel commo al asno conel caballo armado” (S: fo. 17vº; 236d), o el pecado de la lujuria se une a su ejemplo mediante “contesçeles commo al aguila con los nesçios truhanez” (S: fo. 19vº; 269d). Desde esta perspectiva, tal vez no haya que considerar las transiciones entre cuaderna vía y zéjel en el episodio serrano como verdaderas suspensiones -como sugerirían en principio los epígrafes-, unificándose aquéllos como ficcionalizaciones de episodios ya ficcionalizados desde el punto de vista de *dispositio* autorial, como manifiesta el Ms G, y el Ms T sólo en el caso de las coplas conservadas del episodio serrano (cc. 950-953).

Por una parte, la variación de cuaderna vía a zéjel se supedita a la concepción de la obra como *Arte Poética*, y si la lectura puede practicarse en diferentes direcciones (de zéjel a zéjel, por ejemplo, por similitud estrófica), por otra parte las secciones en cuaderna vía y zéjel parecen indisociables, como lo son las exposiciones de los pecados y sus respectivos *exempla*. Se trataría, en definitiva, de un tipo de construcción tipificado en las Retóricas, por el cual se produce una repetición conceptual de cuerpos temáticos (*commoratio una in re*), pero realizando modificaciones sintácticas o semánticas. Si la variación estrófica obedece a una enseñanza técnica, la

repetición conceptual modificada podría obedecer a la tónica del *docere* (“[...] tu entenderas vno e el libro dize al” S: fo. 58vº; 986d) y del *delectare* (“avré algunas bulrras aqui aenxerir” S: fo. 4vº; 45b). Desde este punto de vista, las supuestas diferencias entre narración y lírica, explicadas en ocasiones como contradicciones y sugeridas por los epígrafes, estarían articuladas según graduaciones de cantidad o de intensidad. Sólo a modo de ejemplo, cabe mencionar que mientras en la primera sección en cuaderna vía (cc. 951-958) el yo-lírico pacta el alojamiento (“e por Dios da me possada que el frio me atierra” S: fo. 56vº; 955d) a cambio de determinados regalos (“mandele blancha con broncha e con çorrón de coneja” S: fo. 56vº; 957d), en el zéjel correspondiente (959-971) se presenta pormenorizadamente el tipo de hospedaje ofrecido, tanto culinario

buenas perdises asadas fogaças mal amassadas
de buena carne de choto

¶ de buen vjno vn quartero manteca de vacas mucha
mucho queso assadero leche natas e vna trucha (S: fo. 57vº; 968eg, 969ad)

como sexual

¶ [...] “luchemos vn rato
lieva te dende apriosa desbuelue te de aques ható
por la muñeca me priso oue de fazer quanto quiso (S: fo. 57vº; 971bf)

graduación de cantidad (*abbreviatio* en la sección en cuaderna vía, *amplificatio* en la sección zejelesca según uno de los siete métodos detallados en las *Poéticas*, utilizándose aquí el llamado *interpretatio*) que también se encuentra entre la tercera sección en cuaderna vía (cc. 993-996) y su zéjel (cc. 997-1005): mientras en aquélla se menciona cómo la campesina confundió al “yo” con un pastor, en éste el supuesto pastor enumera sus habilidades rústicas. Con respecto a la graduación de intensidad, si en la cuarta sección en cuaderna vía (cc. 1006-1021) se describe detalladamente la fealdad de Alda (*amplificatio* y *uituperatio*), en su zéjel (cc. 1022-1042) la rústica es descrita como “fermosa loçana / e byen colorada” (S: fo. 61rº; 1024cd: *abbreviatio* paródica). Una vez más, la importancia concedida a las supuestas diferencias entre las secciones en cuaderna vía y las zejelescas se debe al aparato de rubricación del copista del Ms S, que debería constituir una lectura del *Lba*, pero no la lectura del *Lba* en edición crítica, como lo atestiguan los Mss *G* y *T* y los fragmentos *Porto* y *Castro*.

El estudio de la literatura medieval no puede dissociarse del estudio de sus medios de producción y transmisión. Se ha visto cómo la labor del creador literario y la del escriba, dependiendo de su pericia en los ámbitos profesionales de escribir y de creación, no son tan diferentes como en un principio podría pensarse. Sin embargo, en la edición crítica, sea de tipo (neo-)lachmanniano o bédierista, resulta difícil distinguir material autorial y material editorial. El privilegio de una determinada versión manuscrita como *textus receptus* puede provocar en los estudios literarios deformaciones tan importantes como las que se han visto. Basar el análisis en la edición crítica de una obra como en un único manuscrito implica mantenerse en un nivel de abstracción considerable, rechazando y eliminando el testimonio auténtico de un conjunto de manuscritos leídos por lectores reales en algún momento de la historia. Como afirma David Hult:

the gesture [...] consists in the establishment of a new *langue/parole* dichotomy within the restricted corpus of a particular manuscript tradition. [...] Thus, [...] the reconstructed text of an author such as Chrétien de Troyes represents the voice of an individual speaker. But from the point of view of the manuscripts, it involves the studied elimination of all that is individual, accessory, and accidental from what is supposed to be a unique authorial voice⁶⁹.

En el caso de la *ordinatio* y el aparato de rubricación, resulta imprescindible saber si son de tipo autorial o editorial, y si existen diferentes aparatos en la tradición manuscrita de una obra.

La importancia del aparato de rubricación, si es de tipo editorial, radica en que se trata de la manifestación fosilizada de una primera lectura. El escriba, con sus criterios de segmentación y rubricación, nos habla de su particular comprensión de la obra en cuestión, superponiéndose en un mismo manuscrito “escritura” y “lectura”. A su vez, el aparato de rubricación puede guiar definitivamente la lectura de otros lectores, cuyas reacciones se encontrarán en los márgenes y en los intersticios de la página de pergamino o papel.

Por último, el aparato de rubricación, aparte de su posible función como identificador genérico, constituye un transmisor de la voz. Las rúbricas son un

⁶⁹ David F. Hult, “Reading It Right: The Ideology of Text Editing”, *The New Medievalism*, eds. Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee y Stephen G. Nichols, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1991, pp. 113-130; p. 121.

precedente del narrador novelístico, identificando quién habla y hacia quién se dirige. Pero la vinculación del aparato de rubricación con la voz es aún mucho más profunda puesto que constituye el andamiaje de comprensión en una lectura oral, tanto para el declamador como para los oyentes. Pragmáticamente, las rúbricas se instituyen en reguladoras de estructuras conversacionales. Así, indican quién posee el “turno de habla” (**Aqui dize de como fue fablar con doña endrina el arçipreste S: fo. 40v^o**), cuándo se producen “momentos relevantes de transición” para que otro hablante haga uso de su turno (**De como el amor se partio del arçipreste e de como doña venus lo castigo S: fo. 36v^o**), o cuándo ha llegado el momento de la “sección de clausura” en la que elementos terminales darán paso al silencio (**este es el libro del arçipreste de Hita [...] liber explicit iste S: fo. 104r^o**). Por ello, tal vez haya que considerar que el aparato de rubricación no es sólo un sistema para facilitar al lector el acceso al espacio textual, sino también un método para asegurar la transmisión de la voz a través de la escritura, como lo creyera san Isidoro de Sevilla: “Vox est aer ictus sensibilis auditu, quantum in ipso est. Omni vox, aut est articulata, aut confusa. Articulata est hominum, confusa animalium. Articulata est quae scribi potest, confusa quae scribi non potest”.⁷⁰

⁷⁰ San Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum, Patrologiae Cursus Completus*, ed. J. -P. Migne [1850], tomo 82 (Turnhout, Brépols, 1979), liber primus, caput XV, p. 89. El presente trabajo es una versión muy ampliada de una comunicación presentada en el Congreso de Jóvenes Filólogos. Edición y anotación de textos (25-28 de Septiembre. A Coruña. 1996); el cual pudo ser realizado gracias a la ayuda de la Dirección Xeral de Universidades e Investigación (Consellería de Educación e Ordenación Universitaria) de la Xunta de Galicia. Quisiera expresar mi agradecimiento a aquellos profesores que tuvieron la amabilidad de atender mis preguntas y solucionar mis dudas. El Prof. Francisco Rico tuvo la amabilidad de leer inmediatamente una primera redacción, ayudándome a replantear algunos de mis puntos de vista tanto prácticos como teóricos, proporcionándome incluso nuevas ideas e invalorable líneas para avanzar posteriormente con este estudio. El Prof. Jeremy Lawrence escuchó pacientemente el proyecto inicial del estudio, y no sólo leyó el trabajo sino que también compartió conmigo sus investigaciones sobre el tema, suministrándome numerosas referencias. El Prof. Luis Iglesias Feijoo también leyó el presente trabajo, ofreciéndome numerosos comentarios que me han ayudado a mejorar la versión final. El Prof. Charles Faulhaber y el Prof. Alberto Blecua atendieron rápidamente a todas mis preguntas. A los Profesores Alan Deyermund y Vicente Beltrán debo agradecerles no sólo que leyeran este trabajo, sino principalmente que me hicieran algunas preguntas cuyas respuestas han enriquecido la versión final. Evidentemente, todos los errores que subsisten son míos, y mi agradecimiento a aquéllos que me han ayudado no significa de manera alguna que estén de acuerdo con todas mis ideas aquí expuestas.

APÉNDICE I:

Aparato de rubricación del Ms S (epígrafes y *explicit*)

1. **esta es oraçion quel açipreste fizo adios quando començo este libro suyo**
2. **aqui dize de como el Açipreste rrogo adios quele diese graçia que podiese fazer este libro**
3. **gozos de santa maria**
4. **gozos de santa maria**
5. **aqui fabla de como todo ome entrelos sus cuydados se deue alegrar E de la disputacion quelos griegos e los romanos en vno ovieron**
6. **aqui dize de como segund natura los omes e las otras animalias quieren aver compania con las fenbras**
7. **de como el arcipreste ffue enamorado**
8. **enxiemplo de como el leon estaua doliente e las otras animalias lo venian a ver**
9. **ensienplo de quando la tierra bramaua**
10. **De como todas las cossas del mundo son vanidat sinon amar adios**
11. **De lo que contesçio al arçipreste con ferrand garçia su menssajero**
12. **Aqui fabla de la constelacion e de la planeta en que los omnes nasçen e del juyzio /de los çinco/ sabios naturales dieron en el nasçemiento del fijo del rey alcares**
13. **De como el acipreste fue enamorado e del enxiemplo del ladron e del mastyn**
14. **De como el amor vino al arçipreste E de la pelea que con el ovo el dicho arçipreste**
15. **Enssienpro del garçon que queria cassar con tres mugeres**
16. **Enxiemplo de las ranas en como demandauan rey a don jupiter**
17. **Aqui fabla del pecado de la cobdiçia**
18. **Ensiemplo del alano que lleuaua la pieça de carne enla boca**
19. **Aqui fabla del pecado dela ssoberuia**
20. **Enssienplo del cauallo e del asno**
21. **Aqui fabla del pecado de la avarizia**
22. **Enxiemplo del lobo e dela cabra e dela grulla**

23. **Aqui fabla del pecado dela luxuria**
24. **Ensiemplo del aguila e del caçador**
25. **Aqui fabla del pecado dela invidia**
26. **Enxiemplo del pauon e dela corneja**
27. **Aqui fabla del-pecado dela gula**
28. **Enssiemplo del leon e del cauallo**
29. **Aqui fabla del pecado de la vana gloria**
30. **Ensiemplo del leon *que se mato con yra***
31. **Aqui dize del pecado dela acidia**
32. **Aqui fabla del pleito *quel lobo e la rapossa que ovieron ante don ximio alcalde de bugia***
33. **aqui ffabla de la pelea *quel arçipreste ovo con don amor***
34. **aqui fabla de la pelea *que ovo el arçipreste con don amor***
35. **Enssiemplo del mur topo e dela rana**
36. **aqui fabla de la respues/ta/ *que don amor dio al arçipreste***
37. **Enssiemplo delos dos *perezosos que querian cassar con vna dueña***
38. **Enxiemplo delo *que conteçio a don pitas ayas pyntor de bretania***
39. **Enxiemplo dela *propiedat quel dinero ha***
40. **De *commo el amor castiga al arçipreste que aya en sy buenas constunbres e ssobr todo que se guarde de beuer mucho vino blanco e tynto***
41. **De como el amor *se partio del arçipreste e de commo doña venus lo castigo***
42. **aqui dize de como fue hablar con *doña endrina el arçipreste***
43. **Enxiemplo de la abutarda e dela golondrina**
44. **De *commo doña endrina fue a casa dela vieja e el arçipreste acabo lo que quiso***
45. **Del castigo *quel arçipreste da alas dueñas e de los nonbles del alcayuela***
46. **De la vieja *que vino a ver al arçipreste e delo que le contesçio conella***
47. **De como el arçipreste fue a *provar la ssierra e de lo que le contescio con la sserrana***
48. **cantica de serrana**
49. **delo *que contesçio al arçipreste con la sserrana***
50. **cantica de sserrana**

51. Delo *que* contesçio al arçipreste con la sserrana
52. cantica de sserrana
53. Delo *que* contesçio al arçipreste con la sserrana e de las figuras della
54. cantica de sserrana
55. Del ditado *quel* arçipreste ofrecio a *santa maria* del vado
56. De la pasion de *nuestro* Señor *jhesu xpisto*
57. De la pasion de *nuestro* Señor *Ihesu Xpisto*
58. De la pelea *que* ovo don carnal conla *quaresma*
59. De la penitencia *quel* flayre dio a don carnal e de *como* el peccador se deue *confessar* e *quien* ha poder delo absoluer
60. De lo *que* se faze miercoles coruillo e enla *quaresma*
61. De como don amor e don carnal venieron e los salieron a resçibir
62. De como clerigos e legos e flayres e mo<n>jas e dueñas e joglares salieron a recibir adon amor
63. De como el arçipreste llamo asu vieja *que* le catase algud cobro
64. De como el arçipreste fue enamorado de vna dueña *que* vido estar faziendo oraçion
65. De como trota conventos conssejo al arçipreste *que* amase alguna monja e delo *que* le contesçio conella
66. Enxienplo del ortolano e de laculebra
67. Enxienplo del galgo e del señor
68. Enxienplo del mur de monferrado e del mur de galfajara
69. Exienplo del gallo *que* fallo el çafir enel muladar
70. Enxienplo del asno e del blanchete
71. Enxienplo dela raposa *que* come las gallinas enla aldea
72. Enxienplo del leon e del mur
73. Enxienplo dela rraposa e del cueruo
74. Enxienplo delas liebres
75. enxienplo del ladron *que* fizo *carta* al diablo de su *anima*
76. De las figuras del arçipreste
77. De como trota conventos fablo conla mora de parte de arçipreste e dela respuesta *que*le dio
78. en *quales* instrumentos convjenen los cantares de arauigo
79. De *como* morio trota conventos e de *como* el arçipreste faze su planto denostando e mal diziendo la muerte

80. El petafio dela ssepultura de urraca
81. De *quales* armas se d/e/ue armar todo *xristiano* para vencer el diablo el mundo e la carne
82. De las *propiedades* *quelas* dueñas chicas han
83. De don *ffuron* moço del arçipreste
84. De *commo* dize el arçipreste *que* se ha de entender este su libro
85. gozos de *santa maria*
86. gozos de *santa maria*
87. De *commo* los scolares demandan por dios
88. Del *ave maria* de *santa maria*
89. Cantica de loores de *santa maria*
90. Cantica de loores de *santa maria*
91. Cantica de loores de *santa maria*
92. Cantica de loores de *ssanta maria*
93. Cantica delos clerigos de talauera
94. Este es el libro del arçipreste de Hita el *qual* conpuso seyendo preso por mandado del cardenal don gil arçobispo de toledo
laus tibi xpriste quem liber explicit iste
Alffonus paratinen

APÉNDICE II: Sobre el título de la obra de Juan Ruiz

En términos generales, las menciones del autor y del título son dos cuestiones interrelacionadas en la literatura medieval, tanto latina como romance. Tradicionalmente se ha considerado como técnica típicamente medieval la del anonimato o la de disimular el nombre del autor aunque la mención del nombre es mucho más frecuente que la omisión. Por lo que respecta al título, también tradicionalmente se ha afirmado que las obras carecen del mismo. Por ejemplo: "Todos sabemos que antes del siglo XV los autores no solían normalmente dar títulos a sus obras vernáculas".⁷¹ Lo que sucede en realidad es que en la literatura medieval el título no se constituye en elemento pre-textual independiente como sería de esperar para un lector moderno, sino que se sitúa en las fórmulas de *incipit* y/o *explicit* o en el propio seno de la obra. Así, cabe distinguir, según nos ha hecho saber el Prof. Francisco Rico, entre el título insertado en el cuerpo textual y la forma de referirse a la obra incluida en las fórmulas introductoria y de clausura. De esta manera, según ejemplo proporcionado también por el Prof. Rico, Petrarca se refiere en el *incipit* a su obra como *De secreto conflictu curarum mearum* mientras que, ya en el cuerpo textual del proemio, se afirma: "Tuque ideo, libelle, conventus hominum fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor. *Secretum enim meum* es et diceris; michique in altioribus occupato, ut unumquodque in abdito dictum meministi, in abdito memorabis".⁷²

Por lo que respecta al título de la obra de Juan Ruiz, la cuestión es complicada. Durante la Edad Media, la obra estuvo íntimamente vinculada a la figura de su autor, ya sea a través de su nombre ya sea a través

⁷¹ Alan Deyermond, "De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española", Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), ed. María Isabel Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo XV, vol. I, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994; pp. 15-39; cita en p. 30.

⁷² Petrarca, *De secreto conflictu curarum mearum, Opere latine*, eds. Antonietta Bufano, Basile Aracri, y Clara Kraus Reggiani, (1975), Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1987, pp. 44 y 50. Sobre la duplicidad del epígrafe, remito a: Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca: I. Lectura del "Secretum"*, Chapel Hill, University of North Carolina-Department of Romance Languages, 1974, pp. 33-34.

de su dignidad eclesiástica. Así: "En un exemplo antiguo es, el qual puso el arçipreste de Fita en su tratado".⁷³ Significativamente, Alfonso Martínez de Toledo fue estudiante de la Universidad de Salamanca y finalizó su obra c. 1438; como se puede apreciar no se refiere al ejemplo en cuestión a través del título que le proporcionaría el epígrafe, por lo que tal vez haya que considerar que leyó la obra en un manuscrito sin aparato de rubricación. Idéntica denominación emplea el Marqués de Santillana, como se ha visto, sustituyendo el término *tratado* por el término *libro*, sustitución posible dada la sinonimia existente entre ambos: "There seems little reason to suppose that there is any distinction to be made between a *tratado* and a *libro que trata de* any subject at all, factually or fictionally, didactically or otherwise".⁷⁴ Esta forma de referirse a la obra también se halla al final de una crónica portuguesa transmitida por el Ms Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2497: "Agora començemos del ljbro del Açipreste" (fo. 140v^o).⁷⁵ Estos tres epígrafes, el de Martínez de Toledo, el de Santillana, y el de la crónica portuguesa, se derivan esencialmente de la fórmula de *explicit* del Ms S: "este es el libro del arcipreste de hita [...]" (fo. 104r^o), aunque también encuentran apoyo en la fórmula de *explicit* del Ms G: "este libro fue acabado [...]" (fo. 86v^o). Existen aún otras formas de referirse a la obra de Juan Ruiz. Vinculadas a las dos anteriores, pero con omisión del término *tratado* o *libro*, tenemos el antiguo catálogo de la Biblioteca de D. Duarte, en el cual, como entrada 71, se lee: "O arçypreste de Fisa", versión que ha sido vinculada con el

⁷³ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1979, p. 75.

⁷⁴ Keith Whinnom, "Autor and *tratado* in the fifteenth century: semantic latinism or etymological trap?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59:3 (1982), pp. 211-218; cita en p. 216. Acerca de los valores del término "libro" en los siglos XIII y XIV, remito a: Fernando Gómez Redondo, "Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí", *Revista de literatura medieval* 1 (1989), 53-75; ver pp. 56-59.

⁷⁵ Acerca de si se trata del repertorio de un juglar, como parecería indicar el título con que lo editó Menéndez Pidal, y de donde extraemos la cita, o de un *florilegium* o un libro de notas para sermones, remito a: Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: Problemas de historia literaria y cultural*, pp. 388-392, p. 389, y Alan Deyermond, "Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? - The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript *Miscellany*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51:3 (1974), pp. 217-227.

fragmento *Porto*.⁷⁶ Y en el índice alfabético de la biblioteca de Fernando Colón, conocido como *Abecedarium B*, también se lee: “Jo. Ruiz arcipreste obra en coplas”.⁷⁷ En el Inventario de la biblioteca del Colegio de San Bartolomé de Salamanca, contenido en el Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, esp., 524, se lee: “El acipreste de fita en rromança” (fo. 56v).⁷⁸ Esta forma de referencia del Inventario salmantino proviene seguramente de lo que puede ser calificado como primer *explicit* o *explicit* autorial frente al *explicit* editorial de Paradinas: la copla 1634. En ella leemos: “fue conpuesto el rromance [...]” (S: fo. 99r; 1634b). Una última referencia se halla en el Inventario de la biblioteca de Argote de Molina, en el cual se lee: “Cancionero del Arcipreste, de canciones antiquísimas, de tiempo del Rey don Alonso XI”.⁷⁹ El término “cancionero” no sólo es coherente con la estructura de la obra de Juan Ruiz sino también con la recepción de la obra en época de Argote.

Si éstas constituyen las formas de referirse al libro, el título se halla insertado en el cuerpo textual en tres diferentes ocasiones (13c, 933b, y 1630a): “libro de buen amor”. Este hecho ya había sido apuntado por don Ramón Menéndez Pidal en un breve artículo -“lo cierto es que nadie da al libro el título que su autor le puso”- si bien, en realidad, ya se había ocupado de dárselo Wolf.⁸⁰

Queda un aspecto por destacar con respecto al título. El sintagma

⁷⁶ Véase al respecto: Antonio G. Solalinde, “Fragmentos de una traducción portuguesa del Libro de buen amor de Juan Ruiz”, *Revista de Filología Española*, 1 (1914), pp. 162-172.

⁷⁷ Véase: Arthur L-F. Askins, “A New Manuscript of the Libro de buen amor?”, *La Corónica* 15:1 (1986), pp. 72-76; p. 72.

⁷⁸ Tomo la cita de: Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media: (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Secretariado de Publicaciones, 1989, p. 44. Hallamos también noticia del mencionado Inventario en: Charles B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España medieval: Una bibliografía de fuentes impresas*, London, Grant & Cutler Ltd., 1987, p. 12. Según me ha comunicado amablemente el Prof. Faulhaber, el proyecto de edición del Inventario de la biblioteca del Colegio salmantino junto al Prof. Cátedra ha sido aplazado indefinidamente.

⁷⁹ Tomo la noticia de: Dámaso Alonso, “Crítica de noticias literarias transmitidas por Argote”, *Boletín de la Real Academia Española*, 37 (1957), pp. 63-81: cita en p. 76.

⁸⁰ Véanse: Ferdinand Joseph Wolf, *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, Berlín, 1859, p. 135, nota 1; y Ramón Menéndez Pidal, “Título que el Arcipreste dio al libro de sus poemas”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2 (1898), pp. 106-109.

“buen amor” es, de por sí y en el seno de la obra, problemático por su conscientemente construida polisemia. Para el Prof. Deyermond “sólo hay que subrayar que el auténtico título es *Libro de Buen Amor*, con mayúsculas, ya que proviene del apodo de un personaje”.⁸¹ No estamos de acuerdo con esta afirmación. Sirviéndonos de los glosarios de las ediciones de Corominas, Joset y Bleuca, se puede afirmar que el sintagma “buen amor” es empleado en trece ocasiones en la obra: Pr. 27, Pr. 36 (ambos según la numeración de la edición de Bleuca), 13c, 18d, 66d, 443b, 932b, 933b, 1331d, 1452b, 1507c, 1578b, y 1630a. De ellas, únicamente tres referencias pueden ser consideradas como apodo de un personaje. En 66d podría pensarse en una forma metafórica personificada, mientras que en 932b y 1331d puede pensarse en un apodo de la vieja Trotaconventos. En los restantes diez casos, el sintagma mantiene su indeterminación semántica en torno al concepto “[...] el buen amor que es el de Dios” (S: fo. 1v^o), lo cual aconseja utilizar las minúsculas para el título. Incluso, de las tres referencias consideradas como apodo, la tercera (1331d) puede ser puesta en duda ya que donde, por ejemplo, Joset y Bleuca leen “fe aquí Buen Amor, qual buena amiga buscólo” la primera

⁸¹ Deyermond, “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, p. 34.

⁸² A las formas “que” y “qui” les corresponden diferentes abreviaturas: q con una línea en lo alto del trazado redondo de la q a la primera, y q con una i sobrepuesta a la segunda, respectivamente. En el fo. 80r^o la abreviatura es la que corresponde a “que”. Sin embargo, desde que en su edición de 1914 Cejador y Frauca resolviera la abreviatura como “aquf”, según emendatio ope ingenii ya que el verso 1331d sólo nos ha sido transmitido por S, dicha lectura ha sido aceptada prácticamente de forma unánime. A pesar de ello, la lectura “aque” nos parece más recomendable. Es la resolución de la abreviatura del manuscrito, y no obliga a reinterpretar la palabra precedente: la lectura “aquf” determina que la palabra “fe” que la precede se entienda como “he” según la fórmula “he aquf”, lo cual hace a nuestro entender el verso poco comprensible. Por el contrario, la lectura “fe a que buen amor, qual buen amiga búscolo” no sólo es semánticamente perfecta, sino que no obliga a reinterpretar el “fe” inicial, que sería acorde con estructuras proverbiales que comienzan con la fórmula “fe a que”, o sus variantes, como por ejemplo: “Si tantos halcones la garza combaten, a fe que la maten”, extraído de: Juana G. Campos y Ana Barella, *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 174. Una variante de la fórmula proverbial, sin el desarrollo completo, se halla en el propio *Lba*: “El que al lobo enbia ala fe carne espera” (S: fo. 79v^o; 1328c).

abreviación de la lectura de *S* podría resolverse como “fe *aque* buen amor *qual* buen amiga buscolo” (fo. 80r^o).⁸² De todas formas, la consideración del sintagma como apodo en 932b y 1331d no se ha resuelto en las ediciones críticas de una forma lógica e inequívoca, con la excepción de Corominas, quien emplea mayúsculas tanto para 932b como para 1331d. Joset utiliza minúsculas en 932b para “[...] alinear este apodo de la alcahueta con los otros y para no apartar ésta de las demás ocurrencias de la expresión”.⁸³ Sin embargo, utiliza mayúsculas en 1331d donde al ser “[...] recuerdo del apodo de la vieja -de ahí las mayúsculas que introduzco en este caso”.⁸⁴ Blecua emplea igualmente las minúsculas para 932b y las mayúsculas para 1331d, justificándose este último caso por ser apodo de Trotaconventos, lo cual implica que no entiende como apodo 932b.⁸⁵

⁸³ Joset, p. 396.

⁸⁴ Joset, p. 574.

⁸⁵ Blecua, *Libro de buen amor*, por Juan Ruiz, p. 336, nota a 1331d.