

Lorenzo Grandín, Pilar / Marcenaro, Simone: *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, 350 pp.

A desidia de que foron obxecto os nosos textos poéticos medievais durante un longo período de tempo que vai desde comezos do século XVI até o século XIX provoca que permanezan aínda algunhas lacunas, cada vez menores, no coñecemento desta etapa da nosa historia (literaria). Todo isto, a pesar de contarmos cun importante elenco de investigadores que comeza con Enrico Molteni e Ernesto Monaci, primeiros editores dos apógrafos italianos, e continúa coa magnífica edición e estudo do *Cancioneiro da Ajuda* a cargo de Carolina Michaëlis de Vasconcellos. A estas aproximacións xerais sucédense outras, como as de Nunes e Lapa, que tratan de definir o perfil dos xéneros maiores até chegarmos ao momento actual en que, como se dun proceso de deconstrución da tradición escrita se tratase, o labor ecdótico se centra, desde hai décadas, en ofrecer unha imaxe fidedigna dos cancioneros individuais de trobadores e xograres. Talvez este afán tenta acabar coa imaxe anacrónica dun modelo literario con regras moi estritas apelando á orixinalidade dos autores individuais.

Neste contexto vai aumentando o número de trobadores que dispoñen de estudo e edición particular das súas poesías. Esta é a liña de traballo en que se sitúa a obra que estamos a tratar. Pilar Lorenzo e Simone Marcenaro ofrécennos en *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, unha exhaustiva investigación sobre a obra deste poeta portugués do douscentos. Conta a profesora cunha experiencia notábel no ámbito do estudo e edición de textos medievais. Entre os seus traballos ecdóticos temos a publicación, para a mesma casa editorial, das composicións de Don Afonso Lopez de Baian (2008); así como a edición, en colaboración con José António Souto Cabo, dos fragmentos galego-portugueses do *Livro de Tristan e Livro de Merlin*. O seu parceiro nesta empresa, Simone Marcenaro, é o responsábel de *L'equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale* (2010), primeiro título da colección Medioevo Hispanico, en que se inscribe tamén o presente título.

A obra posúe unha estrutura común a outras edicións dos cancioneros individuais de trobadores e xograres. A introdución divídese en cinco apartados, o que o lector agradece, dada a súa extensión e minuciosidade. O primeiro (“Riferimenti biografici”, pp. 3-21) tenta compilar os escasos datos biográficos que se coñecen do poeta. Séguese Michaëlis (1990: 351) na explicación do seu alcume-apelido, que se referiría ben á cor escura da súa pel, ben a queimaduras visíbeis no seu rostro. Os estudosos recoñecen a ausencia de documentación externa aos propios cancioneros relativa ao poeta. Cítase unicamente como fonte relativamente fiábel a presenza

do nome “Roderico Queimado” nas *Inquiriões* de Afonso III de Portugal. A súa posición dentro dos tres grandes cancioneiros e as referencias históricas que se fan nos poemas confirman a tese tradicional que sitúa a súa orixe en Portugal e a súa pertenza ao estamento nobiliario. A reconstrución da personaxe, por tanto, realízase a través dos textos e, sobre todo, da relación dos seus poemas coas composicións doutros poetas coevos, que o sitúan na corte de Castela nun período que comprende o final e o inicio, respectivamente, dos reinados de Fernando III e Afonso X.

O segundo apartado desta extensa introdución (“Tradizione manoscritta”) analiza a presenza do trobador nas compilacións da lírica galego-portuguesa. O seu minucioso estudo confirma datos xa presentados na sección biográfica: a súa condición de aristócrata, xustificada na aparición de quince das súas composicións amorosas no *Cancioneiro da Ajuda* (A, 129-143), segundo Resende de Oliveira (1995: 25) copia dunha sección dun suposto “segundo cancionero aristocrático” que recollería trobadores activos entre 1240 e 1290, e confirmada pola posición do poeta entre os autores dos dous cancioneiros posteriores. A seguir os autores desenvolven unha elaborada hipótese sobre unha nota de Colocci coa escrita “Cartuxo”, presente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), que está situada entre a cantiga de amigo “O meu amigo, que me mui gran ben” (tamén obxecto de reflexión por encontrarse na sección de cantigas de amor) e a cantiga de amor “Pois minha senhor me manda”. Despois de avaliar as diversas hipóteses que teñen aparecido ao respecto, óptase por indicar que é unha referencia ao poeta castelán do século XV, Juan de Padilla; compositor de poemas amorosos que foi confundido cun seu homónimo, un outro Juan de Padilla, poeta relixioso que desenvolveu o seu labor literario entre finais do século XV e principios do XVI, chamado “Cartuxano” ou “Cartuxo” por terse ordenado monxe na Cartuja de Sevilla.

Temos no capítulo terceiro, “La poesía” (pp. 59-86), unha valoración xeral das composicións do trobador. O punto de partida destas consideracións é recusar unha imaxe tópica do poeta como cultor insistente do tema da “morte de amor”. Este (pre)juízo crítico está motivado pola visión que dá Pero Garcia Burgales no escarnio *Roi Queimado morreu con amor*, en que imputa finximento retórico ao seu colega. Os autores, se ben recoñecen a presenza abundosa deste *topos* ao longo das dezaseis cantigas de amor que nos legaron os cancioneiros, valoran no poeta a capacidade de “individuare la portata fittizia e artificiosa per poi piegarla ad un atteggiamento talvolta ironico” (p. 61). O compositor introduce, en efecto, algunhas variantes nos lugares comúns da lírica amorosa. Así, na cantiga II suxire circunvalar a norma do silencio e confesar os seus sentimentos cara á “senhor” a través dunha terceira persoa. Este interese por mostrarse á muller venerada, vese refreado pola certeza de pasar a ser albo da súa “sanha”. A pesar disto, esta tensión alcanza o seu punto culminante na revelación do nome da amada, Guiomar Afonso,

nas cantigas XIV e XV; o que supón unha gravísima infracción das normas do amor cortés. Completan o cancionero catro cantigas de amigo e catro de escarnio e maldicir. Introducen as primeiras un motivo particular: a burla da voz feminina con respecto á “sanha” do amigo, recoñecemento implícito do seu carácter retórico. O seu repertorio burlesco está formado por dous escarnios dirixidos a Don Estevan (XXII e XXIV), nome que tamén é o centro das sátiras doutros autores do período; unha composición de reflexos autoparódicos que ataca á falta de “largueza” dun “cavaleiro” (XXI) e, por último, a crítica dun calumniador anónimo que, sen dúbida, sería ben coñecido polo auditorio do trobador.

No apartado IV figura unha “Tavola di concordanza” que recolle a numeración que ten cada un dos poemas nos manuscritos e nas edicións de referencia. Tamén aparece na táboa o *Cancioneiro de Berkeley (K)*, *descriptus* de *V*, que xeralmente non aparece sinalado neste tipo de traballos por coincidir o número de referencia da cantiga co do manuscrito orixinal de que é copia.

Canto aos criterios empregados para a fixación do texto, que aparecen na quinta sección (pp. 88-94) da “Introduzione”, privilexian, entre os tres grandes cancioneros, a lección ofrecida por *A*, no caso das cantigas de amor que figuran nel, por ser unha representación máis fiel da realidade lingüística, en virtude da súa proximidade cronolóxica ao momento en que foron compostos os textos. No resto de cantigas seguen *B* por presentar opcións máis correctas. Na representación gráfica optan por unha nivelación e redistribución de grafías que simplifica a lectura do texto: uso de *n/m* en posición implosiva, restrinxindo o signo de nasalización para a caída de *-N-* intervocálico; *i/u* como semiconsoantes, reservando *j/v* para o valor consonántico; eliminación de consoantes xeminadas cuxo uso non responda á realidade fonética do texto e regularización dos usos gráficos das sibilantes. Ademais, encontramos outras modernizacións habituais nas edicións críticas como a puntuación, a unión e a separación de palabras, o emprego de acentuación diacrítica e a simplificación de grupos consonánticos latinos e pseudolatinos. Estas propostas concordan, nas súas liñas fundamentais, coa proposta conxunta de edición de textos medievais que asinaron diversos investigadores das universidades galegas (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaiña, 2008: 197-212) entre os que figura a coautora desta obra. Non se respectan, porén, eses principios na manutención do *-h-* intervocálico (*Johan*), a conservación da terminación *-us* (*vus*) e representación da nasal e da lateral palatal (*nn*, *ll*), en que se segue o manuscrito *A*.

Chegamos, por fin, á fixación do texto crítico que vai acompañada das leccións que estableceron outras edicións diplomáticas, semidiplomáticas e críticas. Sucédense, despois, o estudo de rúbricas e anotacións, a análise métrica, unha tradución-paráfrase en italiano do poema, o comentario filolóxico-literario e as tamén

preceptivas notas, de contido fundamentalmente lingüístico. É preciso destacarmos neste punto unha coidada atención aos elementos paratextuais que acompañan á cantiga, alén dunha utilización criteriosa da terminoloxía que se aplica ao estudo dos recursos retóricos entre os que destacan, como é habitual na lírica trobadoresca, os de derivación e repetición. En consonancia co que acabamos de sinalar, dispomos dun apartado de métrica que revela un extenso coñecemento da lírica romance do medievo. Esta pericia é aplicábel ao conxunto da edición que contén numerosas referencias cruzadas con outros estudosos e autores da Romania.

Ao centrármonos nas notas, observamos que as referencias de tipo lingüístico ao longo da obra son remitidas ben para o galego, ben para o portugués, tanto no seu estadio medieval como no actual. Do anterior extraemos que os autores consideran que se deben tratar como variantes diferentes xa na etapa medieval. Esta reflexión pode entrar en conflito coa aceptación da etiqueta “lírica galego-portoghese”, en que o elemento definitorio principal é a lingua. Aínda que aceptásemos a idea da *koiné* literaria, o certo é que esta ten a súa base nunha realidade lingüística e que o resto de tipoloxías textuais de aquí e alén Miño presentan unha diversidade na escrita tan “artificial” como a uniformidade lingüística das cantigas. Despois destas observacións previas detémonos na nota á forma *por én* (p. 126), que vén explicada como unión dun elemento pronominal latino e preposición que acada, a través dun proceso de gramaticalización, o valor de conector causal-consecutivo. O sintagma latino *PERINDE XERA* xera aínda outra forma *porende*, conector opositivo que, ao se resolver o problema da homonimia pola desaparición do valor consecutivo, pasou ao portugués moderno como o *porém* opositivo que hoxe coñecemos (Carvalho 2010-2011: 166-168). Na explicación atinada deste fenómeno introdúcese un pequeno excuso sobre esta forma que se reintegra “artificiosamente”, segundo os autores, na norma en detrimento de *sen embargo*. Nese sentido, é dubidoso que o *sen* presente no conector sexa unha forma “espontánea”, senón o resultado da adaptación do castelán *sin embargo*. Nunha outra referencia (p. 132) sinálase que a forma substantivada *cantar* comeza a ser substituída por *cantiga* a partir da segunda metade do século XIII. Esta afirmación colide cunha análise superficial dos resultados dos dous vocábulos no TMILG que indica un número maior de ocorrencias do *cantar* substantivado nos períodos trobadoresco e posttrobadoresco, mentres que os de *cantiga* non van alén do primeiro.

Complétase a obra cun apéndice que inclúe a edición e comentario do escarnio literario “Roi Queimado morreu con amor” de Pero Garcia Burgales, un rimario, un glosario e unha extensa bibliografía. Para a edición desta cantiga, que condicionou a recepción crítica do autor tratado, séguense os mesmos parámetros aplicados ás composicións de Queimado, exceptuando o comentario, xa que esta composición foi tratada no inicio da terceira parte da “Introduzión”.

En definitiva, estamos ante unha edición rigorosa, sen dúbida resultado dun labor inxente, que consegue rehabilitar a figura do trovador Roi Queimado ante a imaxe deteriorada que del transmitiron os textos escarniños dos seus compañeiros e os investigadores que aceptaron a caricatura presente naqueles. Por último, debemos lembrar a responsabilidade colectiva que nos obriga a restaurar a obra dos poetas medievais co obxectivo de obter unha imaxe cada vez máis fidedigna do noso pasado, a que sen dúbida nos achegan contributos como este.

Francisco González Lousada

Referencias bibliográficas

- Carvalho, Maria José (2010-2011): “A gramaticalización e a lexicalización como procesos históricos”, *Estudos Linguísticos / Linguistic Studies* 6/7.
- Ferreiro, M. / Martínez Pereiro, C. P. / Tato Fontañá, L. (2008): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza* (A Coruña: Baía Edicións).
- Lorenzo Grandín, Pilar (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas* (Alessandria: Edizioni dell’Orso).
- Lorenzo Grandín, Pilar / Souto Cabo, José António (coords.) (2001): *Livro de Tristan e Livro de Merlin: estudio, edición, notas e glosario* (Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades).
- Marcenaro, Simone (2010): *L’equivocatio nella lirica galego-portoghese medievale* (Alessandria: Edizioni dell’Orso).
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina (1990) [1904]: *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada. Vol. II.* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- Resende de Oliveira, António (1995): *Trobadores e xograres. Contexto histórico* (Vigo: Xerais).
- TMILG = Varela Barreiro, Xavier (dir.) (2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* (Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega).
Dispoñíbel en <http://ilg.usc.es/tmilg> [consult. 15.06.2012].