



El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética, edición y estudio de Déborah González, estudio biográfico de José António Souto Cabo, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018, 226 pp. ISBN: 978-88-6274-805-6.

Una meticulosa revisión de la obra poética de un trovador es siempre motivo de celebración. Este es el caso de la publicación que ocupa la presente reseña, la edición y estudio crítico del corpus del trovador Nuno Eanes Cerzeo que prueba desempeñar «una insólita exploración de las posibilidades estructurales» de la lírica gallego-portuguesa (p. 201).

El volumen dedicado al ciclo poético del trovador se encuentra dividido en dos partes. La primera, que precede a la edición y estudio crítico del trovador, incorpora un estudio biográfico sobre la figura de Nuno Eanes Cerzeo a cargo del Prof. José António Souto Cabo (pp. 3-25). A lo largo de las primeras páginas, se ocupa de estudiar la figura del trovador en su contexto geográfico y propone una delimitación cronológica: 1) el topónimo «Cerzeo» (Cercio, Lalín, Pontevedra), que acompaña al nombre del poeta, respondería a una apostilla onomástica y 2) la posibilidad de situar al trovador durante las primeras décadas del siglo XIII encontrándose poéticamente activo entre el 1230 y el 1265 y no durante la segunda mitad de siglo XIII como había apuntado la crítica hasta la fecha (p. 15). En esta primera parte se incorpora la edición de cinco textos de tipo notarial en los que se hace referencia a la figura del trovador identificándolo con la personalidad histórica presentada en dichos documentos. El segundo punto de la primera parte (pp. 19-25) corresponde al apéndice documental que incluye la edición de los cinco documentos notariales.

Una vez planteadas las cuestiones relativas al estudio biográfico y sociológico del trovador de Cercio, se inicia la segunda parte que corresponde a la edición y correspondiente estudio crítico de la producción poética del trovador elaborado rigurosamente por Déborah González.

La edición del corpus de Nuno Eanes no se encuentra exenta, como señala la autora, de ciertas «dificultades y limitaciones» debido a la conservación de una única copia en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* (B) de la Biblioteca Nacional de Portugal. Así, mientras que el nombre del trovador se incluye en la famosa *Tavola colocciana* (C) no presenta correspondencias ni con el *Cancionero da Biblioteca Vaticana* (V) ni con el *Cancioneiro da Ajuda* (A) (p. 29-30). Siendo así, el proceso de análisis y edición del corpus se encuentra sujeto a dos problemáticas apuntadas por la editora: la fijación textual y la delimitación del propio corpus poético.

Sobre la tradición manuscrita del trovador se encarga el primer capítulo de la segunda sección que empieza con la «delimitación del corpus poético» (pp. 31-37) y ofrece un estudio de la sección manuscrita de B. En este sentido el corpus del trovador se localiza entre el fol. 32v (columna a) que corresponde a la cantiga B129 y termina en el fol. 34v (columna b) con la composición B137. La autora alude a las dos posibles cantigas omitidas, B138 y B139, que corresponderían a la laguna textual del fol. 35r y que podrían atribuirse a Cerzeo (p. 31).

A la delimitación del corpus poético de Nuno Eanes Cerzeo sigue un estudio pormenorizado del ciclo de las nueve cantigas en B que se localizan en el primer sector del manuscrito, después de las cantigas Joan Soarez Somesso y copiadas antes de las composiciones correspondientes a B 140 y B 142 de Pero Velho de Taveiros (pp. 38-41). Le sigue a este apartado un seguido de consideraciones acerca de la rúbrica atributiva en encabeza el corpus del trovador (*Nun'Eanes Cerzeo, que fez estas cantigas d'amor*) y que marca la autoría del conjunto siendo la única rúbrica colocciana para la primera sección de B (p. 42-48). A continuación se procede al estudio de los cuadernos cuarto y quinto de B (pp. 48-54) en el que se hace evidente el «desorden» que presenta la sección que reproduce las cantigas de amor de Nuno Eanes que habría estado compuesta, siguiendo a Ferraro, en diferentes etapas sucesivas aunque estas, como indica Déborah González, no afectarían a la colocación de las cantigas del de Cercio (p. 54). Al final del apartado se hace referencia a la identificación de distintas manos en el proceso de copia de la sección (p. 54).

A continuación, se introduce un apartado dedicado a los «Silencios en la tradición: la obra de Nuno Eanes Cerzeo, ausente en V y en A» siendo B el único testimonio de la obra del trovador. Mientras que la ausencia de las cantigas de Cerzeo en V responde al carácter acéfalo del manuscrito la ausencia del corpus del trovador en A presenta ciertas complejidades (p. 55). Estas son presentadas en las páginas que siguen (pp. 56-61) en las que se ofrece una relación entre el material del apógrafo renacentista que correspondería a una supuesta laguna del Cancionero de Ajuda (entre A30 y A31) ilustrada gráficamente en la tabla de la p. 55 en la que se estandarizan las correspondencias de los ciclos poéticos tanto de A como de B. Acaba el capítulo dedicado a la tradición manuscrita una recapitulación de las secciones que preceden al apartado.

El segundo capítulo (pp. 65-68) se centra en el estudio de B como testimonio único de la producción de Nuno Eanes de Cerzeo lo que supone una dificultad a la hora de realizar una fijación textual de un corpus unitestimonial. La edición interpretativa propuesta por Déborah González está sujeta a un profundo rigor metodológico sustentado en un completo análisis lingüístico, estructural y li-

terario (p. 66). Como señala la editora, a cada una de las cantigas le acompaña un estudio en el que se exponen las diferentes consideraciones concernientes a posibles conjeturas, variaciones y enmiendas. En este sentido, a la dificultad de editar una tradición unitestimonial se añade, como señala la autora, la escasez de debate filológico en relación a la producción del trovador (p. 68).

Precede a la edición de las nueve cantigas de amor del trovador un apartado dedicado a los criterios de edición utilizados que siguen las normas aceptadas para la edición de la tradición lírica gallego-portuguesa (p. 69). Siendo así, cada cantiga se encuentra acompañada de un aparato crítico en el que se identifican las variantes significativas, por un lado, y las variantes gráficas, por el otro, acompañadas de una notas en las que se presentan las observaciones pertinentes. A dichas cuestiones iniciales, Déborah González incorpora una explicación acerca del tratamiento de la representación vocálica y consonántica (pp. 70-71) y sigue con «Otras directrices de disposición textual» para finalizar los criterios prestando atención a la representación y valor de las abreviaturas del texto (p. 72) así como de un actualizado estado de la cuestión de las ediciones existentes de las cantigas del trovador (pp. 72-73).

De manera sumaria, en cada una de las nueve cantigas podemos encontrar la información siguiente: las variantes significativas y las variantes gráficas; los repertorios en los que se conserva la composición particular, las ediciones anteriores, una paráfrasis en castellano, un examen sobre las rubricas y apostillas, un análisis de la estructura, las notas y un comentario de carácter retórico-literario.

Abre la serie de Nuno Eanes Cerzeo la cantiga *Senhor, esta coita que ei* (B129) en la que se destaca la presencia de la rúbrica atributiva *Nun'Eanes Cerzeo, que fez estas cantigas d'amor* y sigue con la una explicación acerca de las notas de Colocci relativas al *tornel* presentes en esta y en otras cantigas de B (pp. 76-78). Sigue una consideración acerca de la distribución en versos breves o largos y la posibilidad de plantear tres esquemas métrico-estróficos distintos para la cantiga B129: 1) 4+3 en el que a las estrofas I-II les corresponde el esquema en 8abcbDAD y III-IV en 8ebcbDAD, prestando atención al tercer verso unisonante de cada una de las estrofas que se presenta a modo de *palavra perduda*. Esta es la estructura adoptada por la autora en su edición 2) 2+3, de carácter heterométrico en 16a16a8B8C8B. Como indica la autora (p. 82) esta distribución métrica supondría la pérdida del artificio de las *palavras perdudas* y 3) González propone una tercera hipótesis «la menos satisfactoria de las tres y no contemplada por Tavani» que resultaría en la distribución en 16a16a8B16B.

En la segunda cantiga, *Toda-las gentes mi a mi estraias son* (B130), la autora se fija en la poca anotación poco precisa de Colocci: *dodecasy[labo]*. Propone un pa-

trón métrico de II 10' 10' II II 12 diferenciado del de Michäelis y Tavani que contemplan el último verso como endecasílabo masculino y no como dodecasílabo.

La tercera y cuarta cantigas, *Quer'eu agora ja dizer* (B131) y *Mia senhor fremosa, direi-vos ã [a r]en* (B132), presentan pocas complicaciones de tipo estructural. Ahora bien, B131 hace uso de un complejo juego de rimas siendo *a* una rima *dobla* y demostrando un hábil manejo de las palabras-rima que se repiten en el primer verso tanto de I-II como de III-IV.

Para la cantiga *Senhor, e assi ei eu a morrer?* (B133), Déborah González propone una nueva interpretación de la apostilla collociana *replíc[a] le parol[e]* que respondería al uso de la técnica del *dobre* en el primer y último verso de cada *cobra* así como del uso de la palabra-rima.

La cantiga que ocupa la sexta posición en el ciclo del trovador corresponde a *Senhor, todos m'entenden ja* (B134). Mientras que tanto Michäelis como la edición digital de CMGP ven en los ochos versos finales cinco *findas* formadas por cuatro dísticos monorrimos y un verso suelto final, Débrah González, siguiendo el RM Tavani, divide dichos versos en dos *findas*, la primera formada por 8*aabbc* y la segunda por 8*aab*.

La cantiga que sigue, merece una posición especial. Se trata del *descordo* B135 *Agora me quer'eu ja espedir* al que la editora dedica un extenso análisis (pp. 141-146) pues es muestra, una vez más, de la pericia técnica del trovador al que le acompaña una expresión poética «elegantge, delicada y profunda» (p. 163). En este caso, la autora propone una disposición estrófica formada por doce estrofas y una *finda* constituidas por un cuerpo inicial de cuatro estrofas, una cauda de ocho y una *finda* final siguiendo la siguiente disposición: I-II en 10*abcbac*; III-IV en *abbccb* en las que se alternan versos decasílabos graves y agudis con endecasílabos graves. La cauda se dividiría en: V-VI-VII-VIII en 4*aaa8b* y IX-X-XI-XII en 2*aaaa8b*. Por último la *finda* corresponde al esquema en 2*abcd8bb*

Si el citado *descordo* presenta un lugar destaque dentro del conjunto, tanto por sus características estructurales como por su particularidades temáticas (p. 159), no menos interesante es la propuesta estrófica para la cantiga *Senhor, que coitad'oj'eu no mundo viv'e quero-vo-l'eu ja dizer* (B136) que ocupa el octavo lugar dentro de la serie. Desde un inicio, la editora señala el carácter inusual de la estructura estrófica que implica un forzoso replanteamiento estructural para toda la composición (p. 169). Primero ejemplifica la estructura propuesta por Michäelis (repetida en el RM de Tavani) y apunta que la propuesta de la filóloga no llegaría a ser completamente satisfactoria puesto que tiende a sobre regularizar el texto (p. 171) haciendo difícil la identificación de las *palavras perdudas*. Con todo, siguiendo el principio de la rima como elemento organizador de la estructura com-

positiva Déborah González replantea el «esqueleto» de la cantiga nº 8 propuesto por Michaëlis. Así, según la autora, la cantiga en cuestión se organizaría en cinco estrofas de seis versos en 3+3 con la forma de rima en *aabCCB*. Tal distribución de los versos supone el empleo de versos de «longitud inusitada en la lírica *profana* gallego-portuguesa» (p. 173) aunque «(...) lo infrecuente o lo novedoso no debe entenderse como necesariamente incorrecto o inadecuado». De hecho, como bien observa la autora, versos de medida larga similares a los usados por Nuno Eanes se encuentran en el repertorio de las Cantigas de Santa María.

La última de las cantigas, *Senhor, perdud'ei por vós ja o coração*, corresponde a la numeración B137 y es la composición con menos estrofas del ciclo de Nuno Eanes, con un total de 3. Aunque tanto la rúbrica colocciana como la edición de Michaëlis (que en pro de la isometría necesita modificar un considerable número de versos) apuntan, no sin reservas, al uso del verso dodecasílabo, Débórah González propone otra estructura que respeta de manera fidedigna el texto transmitido. Así, partiendo de un riguroso análisis propone el uso del verso tridecasílabo dando lugar al esquema en 12 13 12 12 13 13 y una distribución de las rimas en *abccbac*.

El quinto capítulo de la segunda parte da final al conjunto con un seguido de «Consideraciones finales acerca de la poética de Nuno Eanes Cerzeo» (pp. 191-201) resumiendo la producción poética del trovador en tres cantigas de refrán I, IV y VIII y seis cantigas de maestría II, III, V, VI, VII (el *descordo*) y IX. Los distintos artificios retóricos utilizados en cada una de las cantigas propician, siguiendo a Déborah González, la creación de un clima evocativo y de invocación constante (p. 193). La autora enumera también aquellas tendencias estilísticas propias de Nuno Eanes (p. 193) como son el uso de períodos largos (cantigas II y V) y versos largos (cantiga VIII), el empleo de enumeraciones acumulativas caracterizadas por la iteración de la conjunción *nen* (cantiga IX), el uso de la técnica de las *palabras perdudas* (cantigas I, III y VII), las palabras rima (cantigas III y V) y *dobres* (cantigas V y IX). Des de el punto de vista temático, Déborah González señala el uso de un amplio campo léxico relacionado a la *coita* en la producción del trovador así como la utilización sobresaliente del *partir-se* como ruptura del servicio amoroso o la hipérbole (p. 201). En la última parte del apartado en cuestión, la autora remarca las relaciones temáticas y formulísticas entre la producción del de Cerzeo y algunos de los trovadores activos durante la primera mitad y mediados del siglo XIII entre los que la autora destaca: Joan Soarez Somesso, Pai Soarez, Pero Velho, Vasco Fernandez Praga de Sandin, Nuno Fernandez Torneol, Joan Nunez Camanes, Fernan Rodriguez de Calheiros, Martin Soarez o Pero Garcia Burgales (p. 199).

Siguiendo a la editora, la poética de Nuno Eanes Cerzeo parte de una profunda experimentación formal, manejando hábilmente el *ornatus difficilior* dentro del marco de la escuela peninsular y con una evidente influencia de la tradición provenzal (p. 201). Finaliza la publicación con un índice de rimas (pp. 203-205).

En resumen, Déborah González propone un estudio revisado de la obra poética de Nuno Eanes ofreciendo una aproximación rigurosa a la tradición manuscrita del autor así como nuevas propuestas editoriales para algunas de sus cantigas revisando, así, las ediciones que la preceden. Con todo, se trata de una edición crítica de referencia para el estudio de la lírica profana gallego-portuguesa de obligada consulta para abordar tanto la figura como el corpus de Nuno Eanes Cerzeo.

Adriana Camprubí Vinyals
Universitat Autònoma de Barcelona
adriana.campru@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0212-371X>