

Adélaïde de Portiragnes, première *trobairitz* connue

Une courtisane en robe à reflets dorés, avec collerette en éventail et décolleté¹, qui relève le pan antérieur de sa robe pour dévoiler ses bottines et la beauté de ses jambes recouvertes de chausses roses : telle est l'image censée représenter Adélaïde de Portiragnes dans le chansonnier de Béziers (voir ci-contre), exécuté dans les années 1673-1677. Quelle idée saugrenue peut bien avoir inspiré au peintre² une image aussi dépréciative ? Peut-être la lecture de l'unique pièce qui nous soit parvenue de cette *trobairitz*, où elle se présente comme une femme entre deux hommes : l'un que la mort vient de lui ravir et l'autre qu'elle s'apprête à mettre à l'épreuve avant de s'engager dans une nouvelle relation amoureuse. Cela aurait-il suffi à persuader l'illustrateur qu'Adélaïde n'était qu'une femme de mauvaise vie, qui collectionnait les amants ? Il est difficile de le dire. En tout cas, l'image révèle que la réception de cette poétesse était désastreuse dans le dernier quart du XVII^e siècle en Provence.



© Béziers, CIRDÒC, ms. 13, p. 171

¹ À la mode chez les aristocrates de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle.

² Selon S. DOUCHET, *Une réception du Moyen Âge au XVII^e siècle. Lectures et usages des textes médiévaux par les Gallaup de Chasteuil (1575-1719)*, Paris 2022, pp. 214-224 et 473-498 : 493, le dessin peint de *N'Asalais de Porcarages* serait probablement de la main d'Hubert Gallaup de Chasteuil. Cependant, insensible au geste aguicheur d'Azalaïs, Douchet ne perçoit que l'élégance et le bon goût de son habillement, pourtant très différent de la tenue pieuse de *Na Castellosa* et de la tunique et robe antiques de la Comtesse de Die.

Plus conventionnelles sont les représentations de la poétesse qui figurent en tête de sa chanson, après sa biographie, dans les chansonniers jumeaux **I** (Paris, BnF, fr. 854, f. 140r) et **K** (Paris, BnF, fr. 12473, f. 125v) du début du XIV^e siècle : il s’agit de deux lettres *A* ornées sur fond doré, la première rouge avec une dame en robe bleue et un manteau bleu ciel³, la seconde bleue avec une dame en robe rouge. Inutile de préciser que ces deux miniatures n’offrent que deux variantes du stéréotype de la *domna* et ne nous apprennent strictement rien sur l’apparence physique de la première *trobairitz* connue.



© Paris, BnF, fr. 854, f. 140r

Adélaïde
de Portiragnes
dans les
chansonniers
I et **K**



© Paris, BnF, fr. 12473, f. 125v

Le nom et l’origine de la poétesse

Le nom de la poétesse est facile à apprivoiser. Il s’agit d’un composé d’origine germanique, associant le thème ADAL- “race noble” (cf. allemand *Adel* “noblesse”) au formant -HAID “lande” (cf. allemand *Heide* “lande, bruyère”) avec la désinence féminine -IS. La forme latinisée en ADAL·HAÍD·IS donne tout naturellement apr. *Azalaïs*⁴, tandis que l’équivalent français *Adélaïde* résulte d’une évolution semi-savante (face au thème raccourci A[DA]L·HAÍD·IS > *Alaïs* et *Aalis*, *Aelis*, *Alis*, puis *Alice*).

Quant au surnom de la *trobairitz*, il est tiré d’un nom de lieu qui se ramène au type *Porcairagues* (avec quelques variantes insignifiantes). Théoriquement, deux noms de lieu modernes entrent en lice pour expliquer l’origine d’Adélaïde : d’une part, *Pourcayrargues*,

³ On aperçoit, en outre, le fermail de son manteau doublé de vair.

⁴ La variante *Alazaïs* présente une métathèse *z-l* > *l-z*.

Il trovatore Guilhem Ademar e na Biatrix de Narbona

Tra gli esponenti della cosiddetta età d'oro della lirica trobadorica che meglio riuscirono a relazionarsi col pubblico del tempo echeggiandone, interpretandone e propagandone concezioni, esperienze, sentimenti, gusti, eppure al giorno d'oggi tra i meno considerati nel panorama letterario del XII e XIII secolo¹, è da inscrivere Guilhem Ademar. Di lui ci è pervenuto un agglomerato lirico piuttosto consistente, diventato, però, un sistema spento o, comunque, scarsamente reattivo per via d'una generalizzata, soprattutto in epoca moderna, e colpevole desistenza dal penetrare con cura all'interno e nel contesto dell'opera rimasta.

Nella BdT sono registrati sotto il nome di Guillem Ademar dodici componimenti, con l'avvertenza che dalla tradizione manoscritta «sonst werden ihm noch attribuiert»² altre otto intramature; K. Almquist, che curò la prima edizione critica del canzoniere del trovatore³, gli assegnò sedici pezzi, riscuotendo l'approvazione e la ratifica delle sue «persuasive argomentazioni» da parte di filologi del calibro di Au. Roncaglia⁴ e M. de Riquer⁵; perplessità e riserve in ordine alla paternità delle sequenze *Mout chantera de joi e voluntiers* e *Pois vei qu'el temps s'aserena* manifestò invece E. Melli⁶ che sottras-

* Il presente lavoro, dedicato ad Anna Ferrari, è stato realizzato nell'ambito del progetto internazionale di ricerca *Los trovadores y la canción de mujer: voces y figuras femeninas, representaciones mentales y cambio social*, coordinato da Meritxell Simó Torres, avente base principale presso l'Università di Barcellona e finanziato dal Ministero della Cultura spagnolo (PID 2019-108910 GB-C21).

¹ È significativo che W. PFEFFER e R.A. TAYLOR non abbiano registrato nemmeno un item riguardante Guilhem Ademar nella loro *Bibliographie de la littérature occitane. Trente années d'études (1977-2007)*, Turnhout 2011.

² A. PILLET – H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle (Saale) 1933, p. 171.

³ K. ALMQUIST, *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*, Uppsala 1951.

⁴ Cui si deve il lusinghiero giudizio appena riportato, nella recensione apparsa in «Studi Medievali», XVII (1951), pp. 359-366.

⁵ Nella monumentale raccolta *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, p. 1100.

⁶ E. MELLI, *Rambertino Buvaletti. Poesie*, Bologna 1978, pp. 106-117.

se i due testi dal peculio del Nostro e preferì includerli tra gli artefatti di dubbia attribuzione di Rambertino Buvaelli; dopo la scoperta nella copertina di un protocollo notarile conservato nell'Archivio di Stato di Bologna di un bifolio contenente, fra l'altro, un *unicum* stichico che alcuni indizi e significative consonanze consiglierebbero di aggregare alla produzione superstite di Guilhem⁷, si è riaperto il problema delle ascrizioni al trovatore gevaudanese, che N. Cannavò ha specificatamente affrontato in un recente studio⁸ chiusosi con il suggerimento d'accogliere fra i testi dubbi tre dei quattro recitativi che una parte della tradizione gli intesta.

Le incertezze aggiudicative permangono, ma la soluzione della *querelle* esula dagli obiettivi della presente indagine precipuamente tesa a svelare e chiarire il significato e la funzione sul piano storico-sociale dei prodotti melici sopravanzati. Nell'ambizione, tuttavia, d'abbracciare la totalità del campo letterario sarà inevitabile occuparsi più avanti, al momento opportuno, delle problematiche connesse all'invenzione e al processo formativo e tralaticio degli organismi locutivi rimasti e di controversa paternità.

Conviene intanto definire meglio di quanto finora avvenuto le coordinate spazio-temporali entro cui si mosse Guilhem Ademar, ricercare e annodare notizie e dati sui personaggi maschili e femminili con cui stabilì contatti e relazioni e che più o meno pesantemente determinarono le linee maestre di svolgimento del suo ministero poetico e culturale.

Il primo – e più affidabile – punto d'ancoraggio cronostorico dell'opera del Nostro è costituito dalla satira letteraria *Pos Peire d'Alvergn'a cantat* del Monge de Montaudon, beffardo autore del 'ritratto di gruppo' nel quale risulta impietosamente posto alla berlina un personaggio che è irrefutabilmente da identificare col trovatore oggetto di scrutinio in questa sede. Vale la pena riportare nella sua interezza la settima strofe della ridanciana sequenza:

⁷ In proposito: L. BORCHI CEDRINI, *Una recente acquisizione trobadorica e il problema delle attribuzioni*, in «Medioevo Romano», XX (1996), pp. 25-39.

⁸ N. CANNAVÒ, *Per un'edizione dei testi di Guilhem Ademar: problemi attributivi*, in «Medioevo Europeo. Rivista di filologia e altra medievalistica», I (2017), pp. 6-28.

Un ‘pasticcio’ di Bernart Amoros

Alla pagina 120 (c. 63v) del canzoniere provenzale **a**, sezione Riccardiana (ms. 2814) della copia tardocinquecentesca del cosiddetto ‘canzoniere di Bernart Amoros’, si trova un testo composito, rubricato a Peire Vidal ma che in realtà risulta dalla combinazione di strofe di una canzone del trovatore tolosano (BdT 364,25) con altre di un sirventese di Bertran de Born (BdT 80,28)¹. Il profondo rimaneggiamento subito dai due componimenti, nel numero e nella successione delle *coblas* nonché in diverse varianti, insieme alla presenza di due strofe proprie a questa versione hanno consigliato di considerarli, nella prospettiva del canzoniere di Bernart, come parti di un unico testo.

Nella versione di **a** siamo infatti di fronte a un componimento di sei strofe di 8 eptasillabi a rime maschili e femminili più due *tornadas* di 3 versi²: questa combinazione è stata resa possibile dal fatto che il sirventese di Bertran de Born è un preciso (per schema e per rime) *contrafactum* della canzone di Peire Vidal³; ambedue i componimenti sono stati trasmessi in maniera indipendente dal resto delle loro rispettive tradizioni (in **a** molto ridotte), rappresentate dai canzonieri **CJ** per Peire e **ACDIKRTUV** per Bertran. Come descritto con precisione da d’A.S. Avalle nella sua edizione del Vidal⁴, di questo trovatore sono presenti nel testo di **a** soltanto due *coblas* – quella data come iniziale dagli altri testimoni e una *unicum* di **a** – unite a quattro strofe – delle quali ancora una *unicum* di **a** e aggregata al sirventese di Ber-

¹ Cfr. «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*, 14. Firenze, Biblioteca Riccardiana **a**, **all** (2814); Modena, Biblioteca Estense Universitaria **a**¹ (Campori γ.N.8.4: 11-13) (“Canzoniere di Bernart Amoros”), a cura di L. BORCHI CEDRINI – W. MELIGA, Modena 2020, pp. 143 (n. 100 del canzoniere), 185.

² I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, 714:7 e 9 (Frank ovviamente considera distinti i due testi).

³ Lo stesso schema e le stesse rime sono anche in Aimeric de Peguillan 10,32 – che però imita Bertran de Born e non Peire Vidal: cfr. F.M. CHAMBERS, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, in «Romance Philology», 6 (1952-1953), pp. 104-121, a pp. 114-115 e G. BARACHINI, *Aimeric de Peguilhan, “Li fol e-ill put e-ill fillol”* (BdT 10.32), in «Lecturae tropatorum», 12 (2019), pp. 51-85 – e in Jaufre de Foixà 304,4 (FRANK, *Répertoire* cit. n. 2, risp. 714:6 e 8).

⁴ Peire Vidal, *Poesie*, Edizione critica e commento a cura di d’A.S. AVALLE, 2 voll., Milano - Napoli 1960, II, pp. 185-188.

tran de Born dagli editori di quest'ultimo – e alle due *tornadas* di Bertran. Gli schemi che seguono, costruiti sulla base dei testi secondo la citata edizione Avalue di Peire Vidal e quella di G. Gouiran di Bertran de Born⁵, offrono una rappresentazione chiara della situazione:

Peire Vidal 364,25 (ed. Avalue, n. XXIII)⁶

	I	II	III	IV
CJ	1	2	3	×
a	3	×	×	1

Bertran de Born 80,28 (ed. Gouiran, n. 25)⁷

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	T ¹	T ²
ADUV	1	2	×	3	4	5	6	×	T ¹	×
C	1	2	3	6	5	4	7	×	T ¹	T ²
IK	1	2	3	4	5	6	7	×	T ¹	T ²
R	1	2	3	×	4	×	5	×	T ¹	T ²
T	1	2	3	4	6	×	5	×	T ²	T ¹
a	×	6	×	×	4	×	2	5	T ²	T ¹

Segue l'edizione interpretativa (coi normali adattamenti e diacritici, ma senza punteggiatura) del testo di **a**⁸ (in grassetto le due strofe *unica*):

⁵ G. GOUIRAN, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 voll., Aix-en-Provence 1985, II, pp. 507-530.

⁶ La strofa *unicum* di **a** (I nel rimaneggiamento di questo canzoniere) è collocata da AVALLE, ed. cit. n. 4, *ibidem* (come già prima da J. Anglade citato da Avalue nella sua edizione), in coda alle altre tre.

⁷ GOUIRAN, ed. cit. n. 5, *ibidem* isola la strofa del solo **a** dal resto del componimento, attribuendole il n. VIII. Nelle altre edizioni di Bertran de Born la strofa è collocata in 5^a posizione da A. THOMAS (*Poésies complètes de Bertran de Born*, Toulouse 1888, pp. 61-64 [n. XV]) e A. STIMMING (*Bertran von Born*, Halle a.S. 1913, pp. 92-94 [n. 15]) e in 6^a posizione da C. APPEL (*Die Lieder Bertrams von Born*, Halle a.S. 1932, pp. 60-63 [n. 24]), G. DE POERCK (*Bertran de Born: "Molt m'es d'iscandre car col"*, in «Annales du Midi», 73, 1961, pp. 19-33, dove porta il numero 5bis) e W.D. PADEN *et al.* (*The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley - Los Angeles - London 1986, pp. 326-333 [n. 29]).

⁸ Un'edizione analoga è già stata pubblicata da C. CHABANEAU, *Poésies inédites des troubadours du Périgord (Suite)*, in «Revue des Langues Romanes», XXVI (1884), pp. 209-238, a pp. 235-238 (poi in Id., *Poésies inédites des troubadours du Périgord*, Paris 1885, pp. 57-60).

Histoire d’et (quando, dove, perché)

Quando abbiamo pubblicato in CN 2023/1-2 il bello e ricco articolo di Gabriele Giannini sulla *perluète française*¹, uno dei revisori aveva posto il problema dell’alternanza **et/e** nella scrittura del francese medievale ed io avevo raccontato ad Anna che nella primavera del 2022 al convegno *Questions d’orthographe* (Université Saint-Louis de Bruxelles)² Gabriele aveva parlato della sua *perluète* ed io proprio delle possibili motivazioni che conducono all’alternanza tra **et** ed **e** nella ‘francografia’ medievale. Ad Anna, che mi aveva chiesto di pubblicare la mia parte della comunicazione su CN, dedico oggi queste pagine.

Nell’articolo citato in apertura, Gabriele Giannini, a proposito dell’alternanza **et/e**, riprende quanto si trova nella recente grammatica del francese di Marchello-Nizia: «dès le milieu du 12^e siècle ... s’est généralisée la graphie *Et* ou *et*, étymologique, mais aussi plus étoffée graphiquement»³. A partire da questa conclusione, pienamente condivisibile, vorrei provare qui a ragionare intorno a quella definizione di «plus étoffée graphiquement», per cercare di individuare i tempi, i luoghi e i motivi che hanno condotto alla scelta di utilizzare nella scrittura del francese dal Medio Evo a oggi **et** e non **e**.

Escludo dal mio spoglio i più antichi manoscritti (fino all’inizio del XII sec.), nei quali l’alternanza di **et** (scritto di solito **7** o **&**)/**e** dipende dal contesto grafico-fonetico e più precisamente dalla lettera

¹ G. GIANNINI, *Assez courante, régionale et bien dans sa peau: la perluète française, vers 1250-1325*, in «Cultura Neolatina», LXXXIII (2023), pp. 97-144.

² Titolo della comunicazione: *Données paléographiques et pratiques de mise par écrit de l’ancien français: des noces attendues*.

³ C. MARCHELLO-NIZIA *et alii*, *Grande grammaire historique du français*, Berlin 2020, I, p. 954. Cf. anche C. BURIDANT, *Grammaire du français médiéval (XI^e-XIV^e siècles)*, Strasbourg 2019, pp. 819-825 e S. BADDELEY – L. BIEDERMANN-PASQUES, *Histoire des systèmes graphiques du français (IX^e-XV^e siècle): des traditions graphiques aux innovations du vernaculaire*, in «La linguistique», 39 (2003), pp. 3-34: 11. Si veda ora anche Y. GREUB – O. COLLET, *La variation régionale de l’ancien français. Manuel pratique*, Strasbourg 2024, pp. 202-206 (dove si esaminano anche le attestazioni di *a/i/y* per **e/et**).

che segue (vocale dopo **et/7/&** e consonante dopo **e**)⁴, uso che si trova ancora nella scrittura della lirica occitanica fino al XIV secolo. Ovviamente il passaggio dalla -t con valore grafico-fonetico (per cui è significativa la posizione) alla -t con valore unicamente grafico (per cui la posizione è indifferente) non è così secco; tra i mss. di transizione si può citare il Digby 23⁵ e anche il caso di Oxford, BL, Douce 320 (traduzione del Salterio), del 1140 circa: il copista inizialmente applica la regola dell'**et** davanti a vocale, poi decide invece di usare sempre **e**⁶.

Nei mss. databili a partire dalla metà del XII secolo i copisti iniziano ad usare in modo massiccio la nota tironiana e nei rari casi in cui la congiunzione è scritta per esteso scelgono di scrivere **e** oppure **et** (è raro che le due forme convivano). Nelle pagine che seguono voglio proporre una verifica sistematica di tale alternanza nei codici schedati per il catalogo dei mss. francesi e provenzali del XII secolo⁷ e nell'*Album* dei manoscritti francesi del XIII secolo⁸, che integro con esempi

⁴ Si veda quanto documentato nei primi testi, tra il IX e l'inizio dell'XI sec. (*Serments de Strasbourg, Sainte Eulalie, Sermon sur Jonas, Vie de saint Léger, Passion de Clermont*), nei quali il fatto che **et** (di solito rappresentato da **&**) si trovi davanti a vocale ed **e** davanti a consonante dimostra che «le -t final s'était amuï devant consonne dès l'origine, mais ... il était encore prononcé, sans doute sous forme affaiblie, devant voyelle (*Et il vs. E vos*)» (MARCHELLO-NIZIA *et alii*, *Grande grammaire* cit. nota 3, p. 355).

⁵ Marchello-Nizia (*ibidem*, pp. 355-356) propone uno schema dell'uso di **et/e** nel ms. Oxford, Bodl. Library, Digby 23 della *Chanson de Roland* e, fra i mss. del XII secolo nei quali pare che l'alternanza **et/e** sia legata al contesto fonetico, cita anche il ms. L dell'*Alexis* (= Hildesheim Dombibliothek HS. St God. 1; si noti però che lo stesso copista usa **é** in tutte le posizioni nella *Déclaration de saint Grégoire sur les images* che segue l'*Alexis* nel ms.), cui si può aggiungere il testimone vaticano dell'*Alexis* (= Vat. lat. 5334).

⁶ I casi di **et** si trovano nei primi due fogli (ff. 37r-38v). A f. 37r, la forma **et** è presente sistematicamente. A f. 37v troviamo quattro casi di **et**, a f. 38r due, a f. 38v uno, sempre in posizione prevocalica. Nel resto del ms., ff. 39r-64v, si trova sempre **e** a parte cinque casi isolati di **et** ai ff. 40r (*et el mien* 17.32), f. 49r (*et de la* 54.2), f. 52v (*et vergundissent* 69.3), f. 54v (*et Aaron* 76.20), et f. 64v (*et tu* 108.26). Ringrazio Ian Short per aver condiviso con me i dati del suo spoglio del ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 320.

⁷ M. CARERI – C. RUBY – I. SHORT, *Livres et écritures en français et en occitan au XII^e siècle. Catalogue illustré*, Roma 2011 [d'ora in poi CAT. 12, seguito dal numero della scheda dedicata al ms., dalla sua collocazione e quando necessario dalla localizzazione proposta nel CAT. 12]; uso sempre BAV per Biblioteca Apostolica Vaticana, BL per British Library BM per Bibliothèque municipale (e altre abbreviazioni correnti).

⁸ M. CARERI *et alii*, *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Roma 2001 [d'ora in poi ALBUM 13, seguito dal numero della scheda dedicata al ms.

Un'ipotesi interpretativa per *Maria Negra desventurada* di Pero Garcia Buralgês (125,20)

Si consideri la seguente *cantiga* satirica di Pero Garcia Buralgês¹:

- I Maria Negra, desventurada,
e ¿porqué quer tantas pissas comprar,
pois lhe na mão non queren durar,
e lh'assi morren a malfada[da]?
5 e un caralho grande que comprou,
onte ao serão o esfolou
e outra pissa ten ja amormada.
- II E ja ela é probe tornada
comprando pissas, vedes que ventura:
10 [a] pis[s]a que compra pouco lhe dura,
sol que a mete na sa pousada,
ca lhi conven que ali moira enton
de polmoeira ou de torcilhon,
ou, per força, fica ende aguada.
- III 15 Muit'ê per aventura menguada
de tantas pissas no ano perder,
que compra caras, pois lhe van morrer,
e est'ê pola casa molhada
en que as mete, na estrabaria;
20 pois lhe morren, a velha sandia
per pissas sera en terra deitada.

* Ringrazio Maria Ana Ramos, Saverio Guida e Fabio Barberini per le preziose indicazioni bibliografiche.

¹ Si cita dall'ultima edizione critica: Pero Garcia Buralgês. *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, a cura di S. MARCENARO, Alessandria 2012, nr. LI, pp. 403-404. L'edizione precedente (P. BLASCO, *Les chansons de Pero Garcia Buralgês troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris 1984, nr. LI, p. 275) è priva di traduzione e non annota le voci del verbo *durar* che qui interessano. Si vedano anche le edizioni contenute in *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2^a edição, revista e acrescentada pelo Prof. M. RODRIGUES LAPA, Vigo 1970, p. 386 (nuova ed. Lisboa 1995) e in *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por M. Brea, 2 voll., Santiago de Compostela 1996, II, p. 821.

Questa la traduzione dell'editore:

I. Maria Negra, sventurata, e perché vuole comprar tanti membri, poiché nella mano non vogliono durare, e così muoiono alla poveretta? E un gran cazzo che ieri comprò, alla sera era già scorticato ed ha già un membro ammalato.

II. E già ella è diventata povera comprando membri, vedete che sfortuna: il membro che compra, poco le dura, appena li pone nella sua dimora, e accade che li muoia subito di polmonite o di colica o, per usura eccessiva, per questo resta tutto malconco.

III. Per malasorte è assai addolorata di perdere tanti membri in un anno, che compra a caro prezzo e poi gli vanno a morire, e ciò avviene per la casa umidiccia in cui li mette, nella scuderia; poiché gli muoiono, la vecchia pazza a causa dei membri sarà a terra prostrata.

Vorrei attirare l'attenzione sulla traduzione e l'interpretazione delle due occorrenze del verbo *durar*, ai vv. 3 e 10, entrambe riferite alle *pissas* che Maria Negra ha comprato. Interpretando "durare", nel senso chiarito ad esempio dal glossario del Canzoniere dell'Ajuda, «continuar a existir, permanecer vivo»² (e ugualmente dal glossario all'ed. Lapa delle *cantigas d'escarnho e de maldizer*: «continuar a viver»³, e cfr. il *Glosario di Universo Cantigas*⁴, che registra le due occorrenze di *durar* della *cantiga* sotto il significato «prolongarse no tempo, perdurar, permanecer»⁵), mi sembra che il testo perda l'incisività e la vis comica che avrebbe interpretando diversamente il verbo. Inoltre il significato di "durare, continuare a vivere" impone l'interpretazione in senso proprio delle occorrenze di *morror*, ai vv. 4, 12, 17 e 20, escludendo la possibilità dell'*aequivocatio*⁶, dove si dice che le *pissas* acquistate da Maria le muoiono in mano quando le «mette nella sua *pousada*», oppure muoiono «a causa della *casa molhada*». Non

² C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*, in «Revista Lusitana», XXIII (1920), pp. III-XII, 1-95 (anche nella ristampa del *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa 1990).

³ RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* cit. n. 1.

⁴ M. FERREIRO (dir.) (2018-) *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, <<https://universocantigas.gal/>>.

⁵ Ma la *cantiga* in esame non è stata ancora edita criticamente.

⁶ Sulla cultura medievale come cultura dell'equivoco cfr. soprattutto B. ROY, *Une culture de l'équivoque*, Montréal - Paris 1992; per la poesia galego-portoghese si veda almeno J.L. RODRÍGUEZ, *La Cantiga de Escarnio y su Estructura Histórico-Literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros*, in «Liceo franciscano», 29 (1976), pp. 33-46; S. MARCENARO, *Tipologías de la "aequivocatio" en la lírica gallego-portuguesa: "aequivocatio in verbis singulis"*, in «La Corónica», 38 (2009), pp. 163-189; Id., *L'"aequivocatio" nella lirica galego-portoghese medievale*, Alessandria 2010.

Scambi di *cobles* fra carte d'archivio. Gli incroci di rime tra i notai di Castelló d'Empúries (ca. 1311-1328) Parte prima

Per quanto lo spazio lirico in Catalogna del primo terzo del secolo XIV si stia sorprendentemente riempiendo con le recenti scoperte provenienti dall'Archivio della Cattedrale di Barcellona¹, la rimeria castellanina (1288-1339) mantiene la sua peculiarità di poesia municipale, come importante manifestazione culturale di una capitale comitale dell'estremo nord-est della Catalunya². In questo mio secondo capitolo dedicato alla poesia notarile di Castelló d'Empúries³, vorrei dedicarmi a un aspetto che emerge in maniera preponderante in alcune delle facce interne delle coperte pergamenacee dei libri protocollari provenienti da uno dei due fondi notarili pubblici della città comitale e attualmente conservati nell'Arxiu Històric de Girona (d'ora in avanti AHG)⁴.

¹ Cfr. M. CABRÉ – S. MARTÍ, *A Newly Discovered Fragmentary Troubadour Songbook (Barcelona, Arxiu de la Catedral, Miscel·lània, 23/1-12)*, in «Translat Library», 5 (2023), al link <<https://openpublishing.library.umass.edu/tl/article/id/1873/>>. **B^c** è la sigla che gli autori propongono per questo frammento di fascicolo cartaceo.

² I testi sono stati presentati per la prima volta da *mossèn* Miquel Pujol, che ha descritto il contesto sociale e storico della regione e della città conducendo approfondite indagini d'archivio sulle notarie pubbliche di Castelló e sui personaggi in vista nella città comitale nella prima metà del Trecento, cfr. M. PUJOL I CANELLES, *Poesia occitanocatalana de Castelló d'Empúries*, Figueres 2001. Sulla sua traccia ho intrapreso lo studio delle rime in volgare dei protocolli notarili nell'intento di fornire una nuova edizione critica dei testi e uno studio aggiornato del circostante ambiente letterario e culturale. I primi risultati di questa indagine sono stati esposti in *Échanges de rimes dans des cartes d'archives: le cas de Castelló d'Empúries*, in *La réception des troubadours en Catalogne*, Girona, 7-8 novembre 2013, a cura di M. Cabré, A. Rossich.

³ La prima parte, dedicata alle *dansas* castellanine e a uno scambio dialogato tra un certo En G. e l'Infant Pere, si trova in A. RADAELLI, *Lirica trobadorica in Catalogna: gli sva-gghi notarili a Castelló d'Empúries (poesia per gioco, dansas e coblas)*, in *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, a cura di G. Larghi, W. Meliga, S. Vatteroni, Modena 2022, pp. 415-452.

⁴ Cfr. E. MIRAMBELL BELLOC, *Els protocols notarials històrics de Castelló d'Empúries*, in «Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos», XII (1977), pp. 215- 246; M. PUJOL I CA-

Sto parlando specificamente di quegli scambi di *cobles* tra gli esponenti della notaria rintracciabili nei registri inventariati durante il governo della prima dinastia comitale. Ci troviamo tra gli anni Venti e Trenta del Trecento, gli anni della reggenza della casa d'Empúries, dal conte Ponç Hug IV (o Ponç V, 1277-1313) e suo figlio, Ponç Hug V *Malgauli* (o Ponç VI, 1313-1322), fino al breve turno del visconte di Cardona (Hug VI d'Empúries, 1322-1325). A questo periodo risalgono dieci dei quattordici libri protocollari, pari a sedici componimenti, circa l'80% delle rime pervenute nei registri notarili⁵. Il passaggio alla casa di Barcellona, la *segona dinastia* del *Comtat*, comporterà un decisivo cambio nella vita sociale ed economica della capitale, dal 1325 farà infatti il suo ingresso a Castelló Pere I d'Empúries, l'*Infant* Pere de Ribagorça (1325-1341): l'arrivo suo e della sua corte produrrà un nuovo contesto di riferimento, che condividerà con i poeti del *Cançoneret de Ripoll*⁶. In questi ultimi anni la prospettiva, anche culturale, si allarga: nel 1324 sarà inaugurato il *Concistori* tolosano che apre i *Jocs Florals*, e a questi anni, fino al 1338, fanno riferimento i restanti quattro protocolli notarili che contengono altrettanti componimenti perfettamente inquadrabili nella mondanità del nuovo clima, non più municipale ma ormai decisamente sovraregionale, per non dire 'nazionale'⁷.

NELLES, *Un inventari de la notaria d'en Bofill fins al primer terç del segle XVIII a Castelló d'Empúries*, in «Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos», XXI (1988), pp. 57-109; oltre a quella detta 'd'en Bofill', esisteva anche un'altra notaria pubblica conosciuta come 'd'en Mallén', ed è quella da cui provengono le coperte protocollari qui in esame. Alcune delle copertine contenenti le rime sono visibili al link <<https://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat>>, ma le immagini qui riprodotte derivano da riproduzioni gentilmente fornitemi dall'Arxiu Històric de Girona.

⁵ Tuttavia, poiché l'attività di trascrizione non pare sempre essere stata strettamente collegata a quella di fascicolazione, i componimenti associabili alla prima dinastia comitale possono con maggior verosimiglianza essere ricondotti a dodici.

⁶ Imprescindibile il rimando a L. BADIA, *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelona 1983; e a M. CABRÉ – S. MARTÍ – M. NAVÀS, *Geografia i història de la poesia occitanocatalana del segle XIV*, in *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, a cura di A. Alberni, L. Badia, Ll. Cabré, Santa Coloma de Queralt 2010, pp. 349-376. Su Pere I d'Empúries si veda il volume collettivo *L'Infant Pere d'Aragó i d'Anjou: "Molt graciós e savi senyor"*, a cura di A. CONEJO DA PENA, Vandellós i l'Hospitalet de l'Infant 2016.

⁷ Al quadro storico-culturale della seconda dinastia castellanina post 1325 appartengono almeno una delle due *dansas* e lo scambio di *cobles* con l'Infante, trascritti l'u-

Cancioneiro Colocci-Brancuti. 100 anos em Lisboa (1924-2024)

1. Em 1979, em um dos seus estudos mais modelares, Anna Ferrari deplorava que a ativíssima escola italiana não dispusesse mais do que uma reprodução fotográfica efetuada em 1924 do Cancioneiro Colocci-Brancuti (**B**), quando o códice fora vendido ao governo português, assinalando em nota as deficiências das imagens. Além disso, manifestava a sua mágoa por o desígnio de Ernesto Monaci – «il ... prezioso cimelio, che spero sarà sempre conservato alla patria italiana» – não ter sido respeitado¹. E, no seu último ensaio, publicado em 2020, não ocultava a sua própria desolação, ao reiterar o anseio de Monaci para que o ‘seu’ Colocci-Brancuti permanecesse em Itália. Assim, melancólica, concluía: «Ironia della sorte: contro le espressive volontà di Ernesto Monaci, ora il Canzoniere Vaticano (**V**) è rimasto qui, mentre il Colocci-Brancuti (**B**) è a Lisbona. E io non so se sia un bene o un male»². Não será difícil entrever nestas últimas frases da filóloga que era, certamente, um «male» a deslocação de **B** para Lisboa.

A ironia advinha das vicissitudes que, tantas vezes, entrevemos na circulação dos manuscritos. Os dois cancioneiros galego-portugueses, copiados em Itália por iniciativa de Angelo Colocci nos primeiros anos do séc. XVI, assim se afastavam. Um deles (**V**) permanecia no ambiente da cúria romana (Vat. lat. 4803³), o outro (**B**), após Angelo Colocci, conservara-se na biblioteca privada do conde Paolo Brancuti de Cagli (Ancona) e na de Ernesto Monaci, desde 15 de fevereiro de 1888, até à incorporação na coleção pública da Biblioteca Nacional de Portugal (cod. 10991⁴). O distanciamento físico impediria qualquer

¹ A. FERRARI, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XIV (1979), pp. 27-142 + Tav. I-XXIV: 29, n. 3; 36, nn. 19, 20, 20^{bis}.

² A. FERRARI, *Ernesto Monaci e la lirica galego-portoghese*, in «Studj Romanzi», XV (2019), pp. 79-96 [= Atti del Convegno *Ernesto Monaci 1918-2018. La fondazione della Filologia romanza e della Paleografia in Italia*, a cura di R. Antonelli – A. Punzi, Roma 2018].

³ Disponível em: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803>.

⁴ Disponível em: <<https://purl.pt/15000>>.

tipo de exercício comparativo em um mesmo espaço geográfico, quer para a análise dos critérios collocianos, quer para o estímulo de esforços reconstitutivos do antecedente ibérico que teria estado em Roma nas mãos humanistas de Angelo Colocci (1467-1549)⁵.

Não são, no entanto, poucos os exemplos de (in)sucessos da história externa dos cancioneiros, quando observamos itinerários de fragmentos ou de códices, entre possuidores, compras ou usurpação. Em âmbito galego-português, bastaria recordar o caso do fragmentado Cancioneiro da Ajuda (A), encontrado casualmente em Lisboa sem qualquer título em uma biblioteca de um estabelecimento de ensino (Real Colégio dos Nobres), revelado em 1823 por Lord Stuart de Rothesay, acrescido, alguns anos depois, de um caderno e de alguns fólhos identificados na Biblioteca Pública de Évora como pertencentes ao mesmo códice, que, agora, se intitularia Cancioneiro da Ajuda por ter sido transferido para a biblioteca do Palácio Real da Ajuda⁶. Ou o denominado ‘Pergaminho Vindel’ (R), bifólio datável dos finais do séc. XIII, contendo as sete cantigas de amigo de Martin Codax, acompanhadas de música (exceto a última), encontrado como forro de um códice do séc. XIV pelo livreiro madrileno Pedro Vindel (1914). Depois de ter estado desaparecido durante bastante tempo, foi localizado em Nova Iorque (The Morgan Library, M 979⁷) nos finais dos anos 70 do séc. XX⁸. E, ao rememorar o ambiente collociano, poderíamos referir o

⁵ FERRARI, *Formazione e struttura* cit. n. 1, pp. 35-36.

⁶ CH. STUART DE ROTHESAY, *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris 1823; J.H. DA CUNHA RIVARA, *O Cancioneiro do Collegio dos Nobres*, in «O Panorama», IV (1842), pp. 406-407. A história do manuscrito está minuciosamente reconstituída em C. MICHAÉLIS DE VASCONCELOS, *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, 2 vols., Halle a.S. 1904, II, pp. 99-134. A plausível reconstituição dos estádios de encadernação, que protegia o códice, foi examinada por M.A. RAMOS, *Os segredos das encadernações de um cancionero inacabado. A propósito do Cancioneiro da Ajuda*, in “*De lagrymas fasiendo tinta*”. *Memorias. Identidades y territorios cancioneriles*, ed. por V. Dumanoir, Madrid 2017, pp. 9- 33. Disponível em: <<https://books.openedition.org/cvz/3407>>.

⁷ Disponível em: <<https://www.themorgan.org/manuscript/145456>>.

⁸ P. VINDEL (ed.), *Martin Codax, Las Siete Canciones de Amor, poema musical del siglo XII* [sic]. *Publicase en facstmil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por ... (va acompañado de nueve fotografados)*, Madrid 1915; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Les “cantigas de amigo” de Martin Codax*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXV (1982), pp. 179-185; M.P. FERREIRA, *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da*

La Pergamena Sharrer e (ma, davvero è?) il *Libro di Portughesi*

Credo, ancora una volta, che operazione preliminare ad ogni pratica ecdotica sia riconoscere la centralità del libro, la cui struttura materiale merita un più accurato studio, con l'ausilio di quella che, con sempre maggior convinzione e con parafrasi non occulta, chiamo la «philologie du regard».

Anna Ferrari

1. Il frammento membranaceo, che Harvey Sharrer rinvenne il 2 luglio del 1990 nell'archivio della Torre do Tombo di Lisbona¹, costituisce una carta molto danneggiata (soprattutto nella metà superiore) d'un

* Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Trob-IB – El trobar a les corts ibèriques*, programma “Beatriu de Pinós 2020” (BP 2020 0063), finanziato dalla Generalitat de Catalunya per mezzo dell'AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca). Per i canzonieri portoghesi utilizzo le sigle d'uso comune nella bibliografia scientifica: **A** (= Canzoniere di Ajuda; Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, senza segnatura); **B** (= Canzoniere Colocci-Brancuti; Lisboa, BNP, res. cod. 10991); **V** (= Canzoniere della Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 4803). Mi riferirò invece alla Pergamena Sharrer con la sigla **D** (cf. n. 2) e ne allego una riproduzione fotografica in appendice.

¹ La carta, staccata dal canzoniere di cui faceva parte, servì da coperta per un libro del *Cartório Notarial de Lisboa* (N° 7-A, Caixa 1, Maço 1, Livro 3), un registro di documenti notarili trascritto dal *tabelião* Inácio de Faria, fra il 30 marzo e il 23 maggio del 1571. Cf. H. SHARRER, *The Discovery of Seven “cantigas d'amor” by Dom Dinis with Musical Notation*, in «Hispania», 74 (1991), pp. 459-461, che dava l'annuncio del ritrovamento con una sommaria descrizione materiale del reperto e del suo contenuto, e più distesamente Id., *Fragments de Sete “Cantigas d'Amor” de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta*, in A.A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), 4 vols., Lisboa 1993, I, pp. 13-29, con trascrizione e studio dei testi. Nello stesso volume si vedano anche le prime *expertises* paleografica e musicologica di A.J. R. GUERRA, *Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer*, pp. 31-33, e M.P. FERREIRA, *Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer*, pp. 35-42. Ulteriori osservazioni di critica testuale sono in J.M. MONTERO SANTALHA, *As sete cantigas de amor de Dom Dinis do fragmento Sharrer*, in «Agália. Revista Internacional da Associação Galega da Língua», 50 (1997), pp. 229-237.

canzoniere portoghese medioevale oggi perduto – dimensioni attuali 40,5 x 27,1 cm (formato originale, prob., ca. 52 x 30 cm) – e contiene sette *cantigas* dionisine (della settima solo i primi versi; le altre, invece, lacunose in più punti per deterioramento del supporto e di non facile lettura), ciascuna accompagnata dalla relativa melodia². Il reperto, come ebbe a sottolineare il suo scopritore, offre la «mais antiga versão manuscrita conhecida de poesia de D. Dinis e o único exemplo conhecido de música de *cantigas d'amor*»³. Sebbene «do ponto de vista textual, as sete cantigas transcritas em T [= **D**] – transmitidas também, e na mesma ordem, por B e V – não apresentam variantes de relevo»⁴, risultò evidente, fin da subito, che il nuovo testimone presentava affinità molto strette, tanto a livello ecdotico come in alcuni dettagli di carattere materiale, con i due apografi portoghesi di Angelo Colocci.

² Siglato **S** da Sharrer, il frammento è stato rinominato **T** da E. GONÇALVES, *Tradição manuscrita da Poesia Lírica*, in G. Tavani – G. Lanciani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa 1993, pp. 627-632: 627-628, poi ripresa da G. TAVANI, *Trovadores e Jograis. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa*, Lisboa 2002, pp. 87-88 e, più recentemente, **L** in H. MONTEAGUDO, *Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (*Livro das cantigas)*, in D. González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela 2020 [= ArGaMed 2], pp. 157-194: 160-163. Mi attengo invece alla sigla **D**, d'accordo col repertorio digitale Palmed (= *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa*, Universidade de Santiago de Compostela e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades -<https://www.cirp.es/bdo/bdo-palmed.html>; data di consultazione: 28.2.24). Sugli aspetti paleografici si veda ora M.G. DEL RÍO RIANDE, *La transmisión material de la lírica profana gallego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer (T)*, in *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, Madrid 2011, pp. 187-234, da utilizzare con le precisazioni di MONTEAGUDO, *Para a análise grafemática* cit. in questa nota. Per le questioni musicologiche cf. M.P. FERREIRA, *Cantus coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei D. Dinis / by King Dinis of Portugal*, Kassel 2005.

³ SHARRER, *Fragments* cit. n. 1, p. 25. Queste le *cantigas* di D. Denis presenti in **D**: *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar* (B524/V107/D1); *A tal estado mh adusse, senhor* (B525/V108/D2); *O que vos nunca cuidei a dizer* (B526/V109/D3); *Que mui gram prazer que eu ei, senhor* (B527/V110/D4); *Senhor fremosa, nom poss'eu osmar* (B528/V111/D5); *Non sei como me salv'a mia senhor* (B529/V112/D6); *Quix bem, amigos, e quer'e querrei* (B520^a/V112/D7). Per praticità, nel prosiegno rinvio ai testi dionisini (e non solo a quelli presenti in **D**) con il solo numero identificativo di **B**.

⁴ TAVANI, *Trovadores e Jograis* cit. n. 2, p. 88.

Endechas para Anna

Esta nota que dedico, con dolor, a la memoria de Anna Ferrari versa sobre un tema de tradición funeraria, pues tiene por objeto un poema titulado *Endechas*. Estas, como es sabido, eran el lamento fúnebre de tradición popular que coexistía con los lamentos *in mortem* de tradición más culta (*Lamentación*, *Defunción* y *Llanto*, herederos del *Planctus* mediolatino)¹. La misma palabra *endecha* viene del lat. INDĪCTA (de INDICĒRE = “proclamar”)², y en la tradición popular asumía el matiz de ‘dicha en contra’, como explica Covarrubias³, porque, a diferencia

¹ Es mucha la bibliografía sobre la tradición del planto fúnebre de época medieval y áurea tanto en la historia de las costumbres como en la literatura, y aquí solo cito la principal: E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], reed. Torino 1977. Para el área ibérica: J. FILGUEIRA VALVERDE, *El planto en la historia y en la literatura gallega*, in «Cuadernos de Estudios Gallegos», IV (1945), pp. 511-606; P. SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires 1947; B.W. WARDROPPER, *Poesía elegíaca española*, Salamanca 1968; E. CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid 1969. Para la tradición popular: M. ALVAR, *Endechas judeo-españolas*, Madrid 1969, y M. FRENK, *Endechas anónimas del siglo XVI*, in *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid 1972-1975, pp. 245-268, reed. in EAD., *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México 2006, pp. 470-484, mientras que las endechas Frenk las vuelve a antologar en el *Corpus* y en el *Nuevo Corpus* en la sección II, *Lamentaciones* (*Nuevo Corpus*, nnº 761-881 y en otros números sueltos): cfr. M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid 1987, y *Suplemento*, Madrid 1992; ed. ampliada *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México 2003, 2 vols.

² Cfr. J. COROMINAS – J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid 1980, 5 vols., s.v.

³ Afirma Covarrubias: «Algunos quieren que endechas valga tanto como indichas, conviene a saber maldiciones», y pocas líneas después cita el poema más famoso de época áurea, que él llama «las coplas de las endechas»: «Pariome mi madre / una noche oscura / cubriome de luto / faltome ventura», ya documentado desde 1550 (*Nuevo Corpus* cit. n. 1, nº 772) y que sobrevive en la tradición oral moderna recogida por ALVAR, *Endechas* cit. n. 1, pp. 59-61 y 193-196 (cfr. S. de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], eds. I. ARELLANO – R. ZAFRA, Madrid - Vervuert 2006, s.v.). Un siglo más tarde el diccionario de *Autoridades* agrega la acepción métrica de la palabra *endecha*: «Vale también un género de metro que regularmente se usa en asuntos fúnebres, cuya composición consta de coplas de quatro versos en assonantes comúnmente y los versos tienen seis sílabas o siete» (cfr. Real Academia Española, [=Diccionario de Autoridades] *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar; los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la Lengua*, Madrid 1726-1739, 3 vols., s.v.).

de los lamentos cultos dominados por la consolación cristiana, solían ser ataques violentos contra la Muerte que había arrebatado a un ser querido, esto es, verdaderas maldiciones gritadas con dolor (al estilo del «¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante! / Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!» del *Libro de Buen Amor*, cuando el Arcipreste llora la pérdida de Trotaconventos, c. 1520a-b, ed. A. BLECUA, Madrid 1996, p. 391). Ya avanzado el siglo XVI, el tono popular ‘gritado’ de las endechas medievales va mermando pero pervive en ellas el tono funerario general, como veremos en el poema que comentaré.

Mi nota arranca de un texto copiado en un manuscrito poético de fines del siglo XVI, el ms. Ottoboniano 2882 conservado en la Biblioteca Vaticana (en adelante **Ott**)⁴. El texto es *Corazón cansado*, y es titulado *Endechas*. En **Ott** figura como anónimo pero es un texto de Vicente Espinel publicado en sus *Diversas Rimas* en 1591⁵.

⁴ **Ott** forma parte de un grupillo de cinco cancioneros españoles conservados en Roma que venimos estudiando con mi equipo en el marco de dos proyectos financiados (PRIN 2012, prot. 2012H7X9SX y PRIN 2017, prot. 2017T2SK93_003). Fue poco visitado hasta ahora y remito a las descripciones que de él hicieron M.T. CACHO, *Poesías castellanas manuscritas en el fondo Ottoboniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana*, in *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse 1994, I, pp. 111-129, y A. GARRIBBA, *Canzonieri spagnoli popolarreggianti conservati a Roma (II): il ms. Ottoboniano 2882*, in «Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos», IV (2015), pp. 47-59. También remito a los trabajos de Garribba sobre unos textos sueltos (“Caracoles habéis comido”: una letrilla erótica del ms. Ottoboniano 2882”, in *En la concha de Venus amarrado. Literatura y erotismo en el Siglo de Oro*, Madrid 2017, pp. 217-232; *Algo más sobre el ms. Ottoboniano 2882*, in *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Como - Pavia 2018, pp. 436-445; *El romance pseudo-ariostesco “En su balcón una dama” en el cancionero Ottoboniano 2882*, in “Viejos son, pero no cansan”. *Novos estudos sobre o Romanceiro*, Madrid - Faro - Lisboa 2020, pp. 661-674; *Romances nuevos en Roma: “Una pastora hermosa” (ms. Ottoboniano 2882)*, in *III Seminario de Corte y Literatura ... El Romancero nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022), en prensa; EAD. – D. VACCARI – M. MARINI, *Poemas misóginos en dos cancioneros españoles conservados en Roma*, in *Tradizioni, modelli, intersezioni: la poesia castigliana fra XIV e XVII secolo*, San Millán de la Cogolla 2018, pp. 87-110; y de Garribba, en este mismo tomo, cfr. *Avatares de una “novella” de Boccaccio en un cancionero del Siglo de Oro: la letrilla “Un mañoso sacristán” en el ms. Ottoboniano 2882*. Yo también dediqué a **Ott** un par de trabajos, ambos en prensa: *Romances nuevos en Roma: “Una buena vieja” (ms. Ottoboniano 2882) frente al gongorino “Érase una vieja”*, in *III Seminario de Corte y Literatura* cit. n. 4, y *Poesía tradicional en cancioneros en Roma: ejemplos del ms. Ottoboniano 2882*, in *Homenaje a Aurelio González* (Ciudad de México, 18-22 de septiembre de 2023).

⁵ El título completo es *Diversas rimas de Vicente Espinel beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte Poética y algunas Odas de Oracio traducidas en verso castellano. Dirigidas a don Antonio Álvarez de Veamonte y Toledo, duque de Alva y Huesca, condestable*

Avatares de una *novella* de Boccaccio en un Cancionero del Siglo de Oro: la letrilla *Un mañoso sacristán* en el ms. Ottoboniano 2882

En memoria de Anna Ferrari, mi primera Maestra

En un trabajo de 2001, Augustin Redondo dedicó un análisis muy detallado al «doble proceso de reescritura» de una *novella* del *Decamerón* de Boccaccio (VIII.2) en dos obras del Siglo de Oro, una poética y otra teatral¹. La primera es un poema (definido *gracioso chiste*) incluido en un pliego suelto de 1597 impreso quizás en Sevilla por Fernando de Lara (cuya edición doy en el Apéndice), mientras que la segunda es el *Entremés famoso del mortero y chistes del sacristán* de Francisco de Ávila publicado veinte años después en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1617².

En el *Decamerón* la *novella* objeto de dichas reescrituras se presenta en la rúbrica como: «Il prete da Varlungo si giace con monna Belcolore, lasciale pegno un suo tabarro; e accattato da lei un mortaio, il rimanda e fa domandare il tabarro lasciato per ricordanza: rendelo proverbiando la buona donna»³, lo que en la traducción española impresa en 1496 se convierte en «Como un clérigo se enamoró de una su perrochiana y de lo que le contesció con ella»⁴.

¹ A. REDONDO, *El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del “Decamerón” al pliego de 1597 y al entremés de principios del siglo XVII*, in «Anuario de Letras: Lingüística y filología» (Ejemplar dedicado a Margit Frenk), 39 (2001) pp. 395-426. Reed. en ID., *Revisitando las culturas del Siglo de Oro*, Salamanca 2007, pp. 159-180.

² La relación entre esta *novella* del *Decameron* y el solo entremés también la estudió I. RESTA, *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*, Madrid - Frankfurt 2016, pp. 145-156.

³ G. Boccaccio, *Decameron*, ed. V. BRANCA, Torino 1980, II, pp. 895-904.

⁴ *Las cien novelas de Juan Bocacio*, Sevilla, Ungut y Polono, 1496, fol. XCIXv. Sobre el acortamiento y modificación de las rúbricas en las traducciones castellanas del *Decameron* cfr. D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Transmisión, reelaboración y síntesis en las rúbricas de la traducción medieval del “Decameron” en castellano*, in «Medioevo Romanzo», XLVI (2022), pp. 96-125. El *Decameron* se tradujo al castellano en el s. XV y nos han llegado dos testi-

Se trata del relato de una burla de trasfondo erótico y está basado en un tipo de cuento muy difundido en la tradición popular, en el que un hombre le hace un regalo a una mujer para seducirla y luego, a través de una estratagema, consigue que le sea devuelto⁵. El cura pro-

monios que traen versiones distintas pero relacionadas: el primero es un manuscrito de la segunda mitad del siglo (Bibl. Escorial, ms. J.II.21) que solo contiene cincuenta novelas (entre las cuales no se encuentra la que nos interesa), mientras que el segundo es el impreso de 1496 ya mencionado que tuvo 4 reediciones hasta 1550. En la segunda mitad del s. XVI dejó de imprimirse debido a su incorporación en el *Índice de libros prohibidos* de 1559. Sobre la difusión del *Decameron* en España cfr. C.B. BOURLAND, *Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature*, New York - Paris 1905; A. FARINELLI, *Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)*, in Id., *Italia e Spagna*, Torino 1929, pp. 89-386; J. ARCE, *Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica*, in *Il Boccaccio nelle culture e nelle letterature nazionali*, a c. di F. Mazzoni, Firenze 1978, pp. 63-105; M. HERNÁNDEZ ESTEBAN, *Introducción a G. Boccaccio, Decamerón*, Madrid 2011. Sobre las traducciones del *Decamerón* cfr. R. RECIO, *Del latín al vernáculo: las traducciones peninsulares del "Decameron" de Boccaccio*, in «Livius», 9 (1997), pp. 109-119; C. ALVAR, *Boccaccio en Castilla entre recepción y traducción*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 8 (2001), pp. 333-350; J.C. CONDE, *Las traducciones ibéricas medievales del "Decameron": tradición textual y recepción coetánea*, in C. Parrilla – M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM*, Noia 2005, pp. 105-122; Id., *Las traducciones del "Decameron" al castellano en el siglo XV*, in M.N. Muñiz Muñiz (ed.), *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Firenze 2007, pp. 139-156; C. CALVO RIGUAL, *Las traducciones del "Decameron" de Boccaccio en España*, in «Quaderns d'Italia» (2008), pp. 83-112; J.M. VALERO MORENO, *"Decameron" hispano. Del manuscrito a la imprenta*, in «Hápax», 3 (2010), pp. 97-115; M. FEDERICI, *Traducción o traición? Notas sobre el tránsito del "Decameron" a "Las cien novelas" de Boccaccio*, in «Studia Aurea», 12 (2018), pp. 233-265; D. GONZÁLEZ RAMÍREZ, *La transmisión textual de la traducción castellana medieval del "Decameron": consideraciones sobre el arquetipo, el antígrafo y el modelo subyacente*, in «Biblos» 6 (2020), pp. 96-118.

⁵ En el Índice de los tipos de cuento de H.J. Uther – A. Aarne – S. Thompson se corresponde con el tipo 1420, «Lover's gift regained». Cfr. H.J. Uther, *The types of international folktales: a classification and bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki 2004, II. Sobre este tipo de cuento cfr., además, D.P. ROTUNDA, *Motif-index of Italian novella in prose*, Bloomington 1942, K1581; J.W. SPARGO, *Chaucer's Shipman Tale. The lover's gift regained*, Helsinki 1930; P. NICHOLSON, *The Medieval Tale of the Lover's Gift Regained*, in «Fabula», 21 (1980), pp. 200-203. M. CHEVALIER (*Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona 1983, n. 144) para ejemplificar este tipo de cuento publicó el mismo *chiste* que más tarde estudiaría Redondo y destacó que sobre esta burla se funda también el engaño urdido por Roberto en *La garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano. Cfr. E. GARCÍA GÓMEZ, *Boccaccio y Castillo Solórzano*, in «Revista de Filología Española», XV (1928), pp. 376-378; *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*:

RIASSUNTI

FRANÇOIS ZUFFEREY, *Adélaïde de Portiragnes, première trobairitz connue*

Après une revue de deux siècles de tentatives plus ou moins heureuses, l'essai propose la première édition véritablement critique de *Ar em al freit tems vengut* (BdT 43,1) d'Azalaïs de Porcairagues (entre la mort de Raimbaut d'Orange en 1173 et celle de Gui Guerrejat en 1178). La *recensio* de tous les témoins révèle que la source où a puisé le copiste du chansonnier de New York est la seule à offrir une version complète et intelligible, tandis que les autres manuscrits n'attestent que la mouvance de la chanson dans une version écourtée et remaniée, qui la rend difficilement compréhensible. Tel un jardinier, le philologue se contente de produire sa rose, sans interpréter son hypothèse de travail. Mais il espère susciter une perception renouvelée d'une chanson portée vers la lumière à la hauteur du talent de la poétesse.

Dopo aver passato in rassegna due secoli di tentativi più o meno riusciti, questo saggio presenta la prima edizione veramente critica di *Ar em al freit tems vengut* (BdT 43,1) di Azalaïs de Porcairagues (tra la morte di Raimbaut d'Aurenga nel 1173 e quella di Gui Guerrejat nel 1178). La *recensio* di tutti i testimoni rivela che la fonte da cui ha attinto il copista del canzoniere di New York è l'unica ad offrire una versione completa e comprensibile, mentre gli altri manoscritti attestano la sola *mouvance* della canzone in una versione abbreviata e rielaborata, che ne rende difficile la comprensione. Come un giardiniere, il filologo si accontenta di produrre la sua rosa, senza interpretare la sua ipotesi di lavoro, ma spera di suscitare una rinnovata percezione di una canzone riportata alla luce in modo degno del talento della poetessa.

SAVERIO GUIDA, *Il trovatore Guilhem Ademar e na Bïatriz de Narbona*

Ho preso in esame i punti del canzoniere di Guilhem Ademar in cui sono reperibili elementi di riferimento ad eventi o personaggi storici e li ho inquadrati in una prospettiva diversa da quella finora adottata. Appoggiandomi alle preziose, seppur magre, indicazioni fornite dal Monaco di Montaudon che beffardamente incluse il Nostro nella galleria letteraria *Pos Peire d'Alvergn'a cantat*, sono arrivato alla conclusione che l'attività del trovatore gevaudanese vada in prevalenza collocata piuttosto che nei primi decenni del '200, come vuole l'opinione vulgata, nell'ultimo quarto del XII secolo. Ho cercato altresì di sciogliere il nodo, fino ad oggi indistricato, riguardante l'identità della nobildonna (*Bïatriz de Narbona*) celebrata nei vv. 37-38 della canzone *De ben gran joia chantera*.

J'ai examiné les vers des chansons de Guilhem Adémar dans lesquels sont repérables des éléments faisant référence à des événements ou à des personnages historiques que j'ai placés dans une perspective différente de celle qui a été adoptée jusqu'à présent. En m'appuyant sur les précieuses – bien que ténues – indications du Moine de Montaudon qui, d'un ton moqueur, a inclus notre troubadour dans sa galerie littéraire *Pos Peire d'Alvergn'a cantat*, je suis parvenu à la conclusion que l'activité du troubadour gévaudanais, contrairement à l'opinion répandue, doit être placée principalement dans le dernier quart du XII^e siècle, plutôt que dans les premières décennies du XIII^e siècle. J'ai aussi cherché à résoudre l'énigme restée insoluble jusqu'à nos jours, de l'identité de la noble dame (Béatrice de Narbonne) célébrée aux vers 37-38 de la chanson *De ben gran joia chantera*.

WALTER MELIGA, *Un 'pasticcio' di Bernart Amoros*

L'articolo illustra il caso della fusione di due componimenti nel canzoniere provenzale **a**, prima parte della copia tardocinquecentesca del perduto "canzoniere di Bernart Amoros": la canzone BdT 364,25 di Peire Vidal e il sirventese BdT 80,28 di Bertran de Born, il secondo preciso *contrafactum* del primo. Opera di Bernart o della sua fonte, la combinazione dei due testi presenta varie disattenzioni, che forse questi avrebbe potuto evitare.

The article discusses a case of fusion of two poems in the Provençal songbook **a**, the first part of the late 16th-century copy of the lost "Bernart Amoros' songbook": the *canço* BdT 364,25 by Peire Vidal and the *sirventes* BdT 80,28 by Bertran de Born, the latter being an exact *contrafactum* of the former. Whether Bernart's work or that of his source, the merger of the two texts shows several inaccuracies, which he could perhaps have avoided.

MARIA CARERI, *Histoire d'et (quando, dove, perché)*

In questo articolo si provano a ricostruire i tempi, i luoghi e le motivazioni del passaggio da **e** ad **et** nella 'francografia medievale'. In particolare si esamina l'alternanza **e/et** in tutti i mss. francesi del XII secolo e nella scelta di quelli del XIII secolo proposta dall'*Album de manuscrits français du XIII^e siècle*, cui si affiancano alcuni altri esempi. All'ipotesi di Marchello-Nizia, secondo la quale la grafia **et** avrebbe prevalso perché «plus étoffée graphiquement» si propone di aggiungere un ulteriore elemento legato all'impaginazione dei mss. in versi.

Cet article tente de reconstituer les temps, les lieux et les motivations du passage de **e** à **et** dans la «francographie médiévale». Il examine en particulier l'alternance **e/et** dans tous les mss. français du XII^e siècle et dans la sélection de mss. du XIII^e siècle proposée par l'*Album de manuscrits français du XIII^e siècle*, à laquelle s'ajoutent quelques autres exemples. A l'hypothèse de Marchello-Nizia, selon laquelle la graphie **et** aurait prévalu parce qu'elle était «plus étoffée graphiquement», nous proposons d'ajouter un élément supplémentaire lié à la mise en page des mss. en vers.

SERGIO VATTERONI, *Un'ipotesi interpretativa per Maria Negra desventurada di Pero Garcia Buralês (125,20)*

L'articolo propone una nuova ipotesi interpretativa della *cantiga* di Pero Garcia Buralês (125,20), basata sul significato che il verbo *durar* ha in latino, e che appare sporadicamente attestato anche nelle lingue romanze. La mancanza di chiare attestazioni galego-portoghesi comporta che la proposta interpretativa sia qui presentata come ipotesi di lavoro.

O artigo propõe uma nova hipótese interpretativa da *cantiga* de Pero Garcia Buralês (125,20), baseada no significado que o verbo *durar* detém em latim, e que esporadicamente comparece atestado nas línguas românicas. A ausência de ocorrências indiscutíveis em galego-português implica que esta proposta seja aqui apresentada como outra sugestão analítica.

CARLOS ALVAR, *Intervenciones del autor y monólogos en la primera aventura del "Viejo Caballero" de Rustichello de Pisa*

El prólogo de la *Compilation* y el segmento I, correspondiente a las aventuras del Viejo Caballero, se consideran originales de Rustichello de Pisa; en este segmento, la actividad bélica adquiere especial importancia: justas, batallas en campo abierto, combates singulares, hasta un total de más de cincuenta encuentros. Cada enfrentamiento va precedido por un diálogo entre los combatientes, de acuerdo con unas normas retóricas que ya fueron estudiadas por Christine Ferlampin con respecto al *Tristan* en prosa. En el presente artículo analizamos los diálogos extradiagéticos a través de la voz del "cuento" y la del "yo", y los diálogos diagéticos a través de la voz del "grupo" y de los "soliloquios", lo que ofrece una variada polifonía al texto.

Le prologue de la *Compilation* et le segment I, correspondant aux aventures du Vieux Chevalier, sont considérés comme des originaux de Rustichello de Pise; dans ce segment, l'activité guerrière acquiert une importance particulière: joutes, batailles à plein champ, combats singuliers, jusqu'à un total de plus de cinquante rencontres. Chaque affrontement est précédé d'un dialogue entre les combattants, selon des normes rhétoriques qui ont déjà été étudiées par Christine Ferlampin à propos des *Tristan* en prose. Dans cet article, nous analysons les dialogues extradiagétiques à travers la voix du "récit" et du "je", et les dialogues diagétiques à travers la voix du "groupe" et des "soliloques", ce qui offre une polyphonie variée au texte.

ANNA RADAELLI, *Scambi di cobles fra carte d'archivio. Gli incroci di rime tra i notai di Castelló d'Empúries (ca. 1311-1328). Parte prima*

Tra le rime della micro-antologia diffusa tra i fascicoli notarili di Castelló d'Empúries si conta una serie di dodici corrispondenze in versi che possono essere divise in diverse tipologie. Tra quelle collocabili cronologicamente sotto il governo di *Malgaulí* si individuano venature tematiche legate a episodi di vita privata, di salute personale, di piccola cronaca municipale (le *cobles* dello sberleffo, quelle del *gasayn*, il ciclo della *Quartana*). Sono forme chiuse di comunicazione pratica in versi, speculari a un certo tipo di realtà poetica italiana che si era manifestata dall'ultimo quarto del Duecento.

Within the micro-anthology disseminated among the notarial archives of Castelló d'Empúries, there is a series of twelve verse correspondences, which can be categorized into distinct typologies. Among these, the correspondences dating from the governance of *Malgaulí* include themes related to episodes of private life, personal health, and local municipal events (such as the *cobles* of derision, those of the *gasayn*, and the *Quartana* cycle). These represent closed forms of practical communication in verse, mirroring a particular type of Italian poetic reality that emerged during the last quarter of the thirteenth century.

MARIA ANA RAMOS, *Cancioneiro Colocci-Brancuti. 100 anos em Lisboa (1924-2024)*

O ensaio propõe uma reflexão sobre a passagem do Cancioneiro Colocci-Brancuti da Itália a Portugal em 1924. Com o falecimento do filólogo Ernesto Monaci (1918), seu último proprietário, os herdeiros colocaram à venda o precioso tesouro poético. O interesse do Estado português pela aquisição era conhecido, mas, à luz de novos documentos, veremos o empenho de Carolina Michaëlis que, associada ao ambiente intelectual e político deste período, tudo fará para que o manuscrito, que tanto desejou consultar, pudesse ser depositado em uma instituição portuguesa. Os procedimentos foram longos e complexos (1919-1924), mas procurar-se-á reconstruir melhor a história da compra e compreender melhor a chegada à BN de Portugal, em Fevereiro de 1924, do manuscrito de Angelo Colocci, que nos legou a mais importante coleção de poesia galego-portuguesa.

L'essai propose une réflexion sur le passage du *Cancioneiro Colocci-Brancuti* de l'Italie au Portugal en 1924. Au décès du philologue Ernesto Monaci (1918), son dernier propriétaire, ses héritiers ont mis en vente le précieux trésor poétique. L'intérêt de l'État portugais pour l'acquisition était connu, mais, à la lumière de nouveaux documents, on s'apercevra de l'engagement de Carolina Michaëlis qui, associée à l'ambiance intellectuelle et politique de cette période, fera tout pour que le manuscrit, qu'elle aspirait tant consulter, puisse être déposé dans une institution portugaise. Les démarches furent longues et moroses (1919-1924), mais on essaiera de mieux reconstituer l'histoire de l'achat et de mieux comprendre l'arrivée à la BN du Portugal en février 1924 du manuscrit d'Angelo Colocci, qui nous a légué la plus importante collection de poésie galégo-portugaise.

FABIO BARBERINI, *La Pergamena Sharrer e (ma, davvero è?) il Libro di Portughesi*

L'articolo ridiscute l'ipotesi, sostenuta in anni recenti da alcuni studiosi, che il frammento di canzoniere portoghese (**D**), rinvenuto da Harvey Sharrer nel 1990 nella Torre do Tombo di Lisbona, sia identificabile con il perduto *Libro di Portughesi*, vale a dire l'apografo medioevale da cui derivano i due canzonieri (**B** e **V**), che Angelo Colocci fece copiare a Roma nelle prime decadi del s. XVI. Sebbene i punti di contatto tra **DBV** siano molti, non minori sono però le divergenze e l'analisi di tre casi concreti – una divergenza nella trascrizione d'un *refrão* tra **DB** e **V**; un'abbreviazione errata in **V** e la sua possibile spiegazione; la decorazione del settore di D. Denis in **B** – porta, in effetti, a dubitare seriamente di tale identificazione. La conclusione più sicura, pertanto, è che la Pergamena Sharrer non è l'unico frammento superstite del *Libro di Portughesi*.

O artigo discute a hipótese, avançada nos últimos anos por alguns investigadores, de que o fragmento de cancionero português (**D**), descoberto por Harvey Sharrer em 1990 na Torre do Tombo de Lisboa, pode ser identificado com o perdido *Libro di Portughesi*, ou seja, o apógrafo medieval do qual derivam os dois cancioneros (**B** e **V**) que Angelo Colocci mandou copiar em Roma nas primeiras décadas do século XVI. Se, por um lado, há muitos pontos de contacto entre **DBV**, por outro, as diferenças não são menores, e a análise de três casos concretos – uma divergência na transcrição de um refrão entre **DB** e **V**; uma abreviatura errada em **V** e a sua possível explicação; a decoração do sector de D. Denis em **B** – leva, de facto, a sérias dúvidas sobre esta identificação. A conclusão mais segura, portanto, é que o Pergaminho de Sharrer não pode ser identificado como o único fragmento superstite do *Libro di Portughesi*.

PATRIZIA BOTTA, *Endechas para Anna*

En este trabajo se estudian dos versiones de una *endecha* de tradición popular (*Corazón cansado*): la una impresa y de autor conocido (Vicente Espinel, *Diversas rimas*, Madrid 1591) y la otra manuscrita y anónima, copiada en un Cancionero conservado en la Biblioteca Vaticana (ms. Ottoboniano 2882). Tras cotejar las dos versiones y estudiar sus variantes, se concluye que la manuscrita es portadora de una redacción primitiva del poema (y es de corte más funerario) mientras que la impresa documenta una revisión posterior, con interpolación de estrofas nuevas, y sobre todo tiene un distinto enfoque (es de corte más sentimental).

In this work two versions of *Corazón cansado*, an *endecha*, a genre belonging to popular tradition, are studied: one is printed and written by a known author (Vicente Espinel, *Diversas rimas*, Madrid 1591) while the other is transmitted anonymously by a manuscript Cancionero kept in Vatican Library (ms. Ottoboniano 2882). By reviewing the versions and studying their variants, it is concluded that the manuscript is the bearer of a primitive redaction of the poem (in which the mourning theme prevails) while the printed version documents a later revision, with interpolation of new stanzas, in which sentimental theme is stressed.

AVIVA GARRIBBA, *Avatares de una novella de Boccaccio en un Cancionero del Siglo de Oro: la letrilla Un mañoso sacristán en el ms. Ottoboniano 2882*

La letrilla *Un mañoso sacristán* conservada en el Cancionero ms. Ottoboniano 2882 de la Biblioteca Vaticana (de finales del XVI o comienzos del XVII) es un poemita basado en una *novella* del *Decameron* (VIII.2) acerca de la burla llevada a cabo por un cura enamorado. Esta narración fue objeto asimismo de otras dos reescrituras españolas, una poética, publicada en un pliego de 1597, y otra teatral, un *Entremés* de 1617, ambas protagonizadas por un sacristán. Aunque la letrilla está sin duda relacionada con el poema contenido en el pliego, se diferencia de este porque no reelabora enteramente la *novella* original, sino solo su primera parte, omitiendo totalmente la burla y desarrollando el tema en otra dirección e insertando nuevos motivos tradicionales como el de la misoginia y el de la *misa de amor* en versión burlesca.

The letrilla *Un mañoso sacristán* included in the Cancionero ms. Ottoboniano 2882 of the Biblioteca Vaticana (late 16th or early 17th century) is a poem based on a *novella* from the *Decameron* (VIII.2) about the mockery carried out by a priest in love. This narrative was also the subject of two other Spanish rewritings, one poetic, published in a *pliego* of 1597, and the other theatrical, an *Entremés* of 1617, whose principal character is a *sacristán*. Although the *letrilla* is undoubtedly related to the poem contained in the pliego, it differs from it because it does not entirely rework the original *novella*, but only its first part, omitting the mockery and developing instead the theme in another direction and inserting other traditional motifs such as misogyny and the *misa de amor* in a burlesque version.