

y literaria. El Nardi piensa que esta omisión se debió a las condiciones políticas imperantes en la Francia de los tiempos de Michaud, que no aconsejaban la publicación de unas páginas inspiradas en una ardiente polémica anticlerical. Pero también pudo ser que, por tratarse de unos capítulos que se salían del plan general de la obra, fueron eliminados por el editor, sin que esto significara desvío por la obra del Salfi (G. Getto, *Storia delle storie letterarie*, Milano, 1945).

El siguiente trabajo incluido en el libro que aquí se reseña lleva por título *Temi interpretativi della poesia del Belli* (Belfagor, V (1949), págs. 582-588). U. Ojetti (*A Ciccarius sul Belli*, en *Venti Lettere*, Milano, 1931) se lamentaba de la ausencia de una producción crítica en torno a G. G. Belli y su poesía. Ahora, treinta años después, no puede decirse lo mismo, porque la bibliografía belliana es bastante copiosa. Sin embargo, Del Monte anota en todos los estudios referentes al tema un equívoco inicial, fundado en un doble prejuicio: uno biográfico y otro crítico. La conclusión es la siguiente: el arte del Belli es ciertamente un arte negativo, pero sólo en un sentido empírico, porque la poesía siempre es positiva. El Belli destruye una religión, una moral, una sociedad, y no crea nada que pueda servir como sustituto de estos valores. Crea en cambio un mundo sembrado de ruinas, un mundo que "curre pe' l'ingìù". Su actitud, sin embargo, se aplaca en la contemplación de la realidad estúpida y pavorosa creada por su poesía. Pero su reacción no es el sarcasmo, sino la risa.

El último trabajo de Del Monte lleva por título *Scheda su Viviani* (*Cronache Meridionale*, IV (1957), págs. 402-404). Las ediciones consecutivas de las *Poesie* (Firenze, 1956) y del *Teatro* (Torino, 1957) de Raffaele Viviani son síntomas evidentes del interés que van despertando las obras del actor-autor napolitano. Es el momento de intentar una revalorización clarificadora del significado de una obra que, por lo que toca a las comedias, es la primera vez que se ofrece en su inermidad textual, como documento literario no sujeto al prestigio indiscutible del intérprete.

Nº 3: SILVIO PELLEGRINI, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, seconda edizione riveduta e aumentata. Bari, Adriatica Editrice, [1959]. 210 págs.

El librito está ofrecido a Ramón Menéndez Pidal y no tiene más pretensión que la de salvar del olvido las diversas contribuciones del autor al estudio de la lírica medieval de la Península Ibérica. El trabajo se abre con un elenco exhaustivo de los escritos citados en el curso de la nutrida exposición.

*Intorno alle "Cantigas d'amigo"* (*Archivum Romanicum*, XIV (1930), págs. 275-322) es el título del primer trabajo de Pellegrini.

A propósito del carácter popular de las *cantigas d'amigo*, ha predominado el criterio expuesto por Monaci, en 1873 y al principio de los estudios científicos sobre el cancionero portugués, en sus *Canti antichi portoghesi*: se trata de una poesía popular, que los trovadores supieron embellecer con el magisterio de su arte. Para establecer lo que debe entenderse por poesía popular, Pellegrini acude al magisterio de Croce (*Poesia popolare e poesia d'arte*). No cree el autor en la pretendida tradición secular pretrovadoresca, ni se inclina tampoco a considerarlo como un género indígena, anotando que esto de hablar de géneros literarios no pasa de una abstracción: en realidad no hay géneros sino autores. La conclusión, refrendada en la *postilla* que puso al trabajo en 1958, es la siguiente: "che allo stato attuale delle conoscenze, tutto, se oggettivamente considerato, porti a credere che le *cantigas d'amigo* in volgare gallego-portoghese non sono nate che nel XIII o alla fine del XII secolo".

*Postilla alla "Cantiga da guarvaya"* (*Filologia Romanza*, IV (1957), págs. 113-118). El caso de la *cantiga da guarvaya*, tan excelentemente tratado por Jules Horrent en su artículo *La Chanson portugaise de la "Guarvaya"*, no es precisamente un caso de transparencia cristalina. De ella sólo queda un manuscrito (A 38), y no se sabe si completo, por lo que es difícil establecer si se trata de una canción de amor o de encomio, o si más bien es una *cantiga d'escarneo*. Parece que la palabra *guarvaya* indica de suyo un indumento del tipo de un manto o de una capa, pero algunos, interpretando el verso "quando vus eu vi en saya", se imaginan que aquí se trata de una "confidence scabreuse", del recuerdo de un "négligé provocant" e incluso de una expresión "quasi equivalente a estar nua" (Rodrigues Lapa, *Sobre a cantiga da garvaia*). Pero todo esto parece fantástico. La ambigüedad de la canción abre la posibilidad de otras exégesis. El autor discute todas las teorías al respecto, concluyendo en el convencimiento de que la canción siempre permanece enigmática.

*Ancora sul nome di Martín Codax* (*Studi Mediolatini e Volgari*, II (1954), págs. 187-191). Martín Codax o Codaz fue uno de los primeros exponentes de la lírica de la Península Ibérica, con la peculiaridad de que sólo sus textos, con los de Alfonso X de Castilla, han conservado hasta hoy su notación melódica. Los estudiosos, por este detalle, se han interesado mucho por el significado del segundo elemento de su nombre. Y aquí vienen las teorías. Pedro Vindel (*Martín Codax*) trae esta hipótesis inverosímil: "en lugar de *Martín Codax* pudiera entenderse *Martín Códice* o *Libro de Martín*". Michaëlis de Vasconcellos (*A propósito de Martim Codax*) relaciona el nombre con la profesión de escribiente, que debió ser la del poeta, adhiriéndosele a él como un sobrenombre: *Codex* = *Codaz*. La misma Vasconcellos trae otra hipótesis: *Codaz*, sobrenombre, derivado de *codo*

(hombre de gruesos codos). Oviedo y Arce dice: "De *coda* < *cauda* derivase en italiano *codazzo* = comitiva, séquito. ¿Será que nuestro Codax perteneció a la clase de los trovadores-segreles?". Cotarelo Valledor (*Encol do nome de Martín Codax*) sostiene que en los documentos antiguos y en los cancioneros de Galicia y Portugal se confunden las grafías *-s*, *-x*, *-z*, por lo que pueden considerarse *Codax* y *Codaz* como iguales a *Côdas*, plural de *côda* ('corteza'), palabra todavía usada en las regiones de Ribadeo (Galicia) y Tapia (Asturias).

*Sancio I o Alfonso X?* (*Studj Romanzi*, XXVI (1935)). La *cantiga d'amigo* denominada *Ai eu coitada* ha sido atribuída al rey Sancho I de Portugal, y no a Alfonso IX de León o X de Castilla, desde que lo hizo con vivaz fantasía la señora Michaëlis de Vasconcellos (*Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S., 1904, y *Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch*, XIV, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVIII (1904). Cesare De Lollis, *Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso El Sabio re di Castiglia*, en *Studj di Filologia Romanza*, II (1887), conocedor expertísimo de los antiguos cancioneros portugueses, la atribuía en cambio al Rey Sabio. Pellegrini se inclina a esta opinión, no encontrando ninguna razón para atribuir la pieza al rey Sancho, porque considera sin fundamento los argumentos de la Michaëlis y porque la rúbrica del rey Alfonso de León, que cobija el grupo de poesías manuscritas en que está la *cantiga* aquí estudiada, debe también lógicamente cubrirla a ésta (y advierte que se trata del rey Alfonso X de Castilla y de León).

*Due poesie d'Alfonso X* (*Studi Mediolatini e Volgari*, I (1953), págs. 167-186). Se trata de dos textos, que presenta el autor con la siguiente signatura: *B 489/V 72* y *B 490/V 73*. Están dirigidos contra un maestro Juan (*mestre Johan*), notable por su mala voz, y que debía callar en la iglesia para no provocar la ira de los santos y el tumulto sacrílego, lo que podía terminar en pérdida de sus haberes de maestro por orden de su arzobispo (primera poesía); voz tan desagradable en los cantos litúrgicos, que llevaba a Alfonso a buscar, para soportarla, los placeres de la buena mesa y el buen vino en las fiestas solemnes (segunda poesía). Pellegrini trata de establecer de qué maestro en concreto se trata, y llega a la conclusión de que era un hombre de iglesia, joven y familiar del rey. Adelantando en su pesquisa, nos da incluso el nombre: Juan Alfonso, *magister*, de noble origen, literato, canónigo de Compostela en 1254, archidiacono de Trastamar, decano de la iglesia de Lugo en 1261, rector de la abadía "secularis ecclesiae Arvensis" en la diócesis de Oviedo, notario del rey de Castilla en 1263 y procurador, en representación de Alfonso, ante la Santa Sede para las cuestiones del imperio. Como complemento de su estudio, Pellegrini incluye el texto de las dos poesías, profusamente anotado y comentado.

*Noterelle Alfonsine (Su A 256) (Studi Romanzi, XXIX (1942), págs. 131-137)*. Entre las composiciones del almirante Payo Gómez Charinho (uno de los más interesantes rimadores de la primera lírica hispano-portuguesa) hay que destacar la que responde a la signatura anotada al principio, y que ha merecido los honores de la estampa y de la crítica. En esta composición se proclama la semejanza entre el mar y un soberano: el mar es indómito y temido, destruye muchas cosas y sostiene a otras; para unos es fuente de fortuna y para otros de muerte y de ruina; tolera muchas cosas, pero es tremendo en su cólera. Cosas semejantes, anota Gómez Charinho, pueden decirse del rey de Castilla y de León. El rey, al que se refiere el poema, no es otro que Alfonso X el Sabio, aunque López-Aydllo (*Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas*, New York-Paris, 1923) y Cotarelo Valledor (*Payo Gómez Charinho, almirante y poeta*, Madrid, 1929, y *Cancionero de Payo Gómez Charinho, almirante y poeta*, Madrid, 1934) piensen que se trata más bien de su sucesor Sancho IV. El parangón de Charinho tiene vieja historia, pues ya en el siglo iv aparece en las paráfrasis del *Hexaemeron* de San Basilio de Cesarea y en el *Hexaemeron* de San Ambrosio, donde se relaciona el océano con la Iglesia: “unde bene mari plerumque comparatur ecclesia”.

*Alfonso X (Rapido profilo), (Glauco (Asti), I, núm. 1 (1945), págs. 9-10)*. Al rey Alfonso X de Castilla (1221-1284) se atribuye el siguiente dicho: “Se Domeneddio mi avesse consultato, avrebbe fatto il mondo altrimenti” (cfr. Antonio G. Solalinde, *Alfonso X El Sabio*, Madrid, 1922-1925). Sea o no cierta la frase, nos pone de presente el carácter especulativo, racionador y pedantesco del monarca, ‘sabio’ por antonomasia, grande organizador, en el papel al menos. Porque en la práctica, si hemos de atenernos al juicio de los viejos historiadores, fue un hombre de Estado inepto y quimérico. Desde luego, como rey y como hombre, estaba muy bien formado. *Las siete partidas* fueron el resultado de su empeño por codificar las múltiples legislaciones locales de la vieja España. Fue además eficaz protector de la poesía y de la música, reuniendo a su rededor a los juglares y músicos españoles y provenzales. Lo mismo hay que decir de los trovadores. En cuanto a los autores, los atrajo a sí y convivió con ellos, no sólo como un mecenas sino como un poeta él mismo, y el mejor de todos, sin duda, por su talento. Alfonso fue trovador, especialmente de la “rosa delle rose”, de la “signora delle signore”, es decir, de la Virgen piadosa y benigna.

*Malmaritate inesistenti nel canzoniere di Joan Airas (Boletim de Filologia (Lisboa), IV (1936), págs. 79-82)*. Cuando Henry R. Lang (*Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a. S., 1894) indicó que el tema de la malcasada aparecía dos veces en los primeros cancioneros portugueses, sólo tuvo en mente una *cantiga d'amigo* del

rey Dionisio, la que lleva por signatura V 188/B 585. La segunda parece que era una *cantiga d'amigo* de Joan Airas (V 611/B 1021), donde la protagonista se queja de ser "guardada como outra molher non foi... nen á de seer". Pero, con mayor derecho, parece que se trata de otra *cantiga d'amigo* del mismo Airas, la V 618/B 1028, donde la dama recomienda al enamorado guardar secreto de sus relaciones, para añadir luego (vv. 15-18): "Do que me guarda tal é seu cuidar: / que amades, amig', outra senhor. / Ca se a verdade poder osmar, / nunca veredes jamais u eu for". A pesar de esto José Joaquim Nunes (*Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, 1926-1928) sospecha que de lo que aquí se trata es de una alusión a un marido celoso, mientras que Armin Gassner (*Zwanzig Lieder des Joan Ayras de Santiago*, en *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, Coimbra, 1933) fantasea con la posibilidad de una alusión a un "Tugendwächter männlichen Geschlechts".

"Chorava e estava cantando" (*Boletim de Filologia*, IV (1936), págs. 75-79). Cantar y llorar no son cosas que, en términos normales, suelen darse simultáneamente. En el género pastoral, sin embargo, hay dos casos típicos en que estas dos manifestaciones del sentimiento se dan juntas: uno es un texto de Airas Nunes (recogido por Nunes en sus *Cantigas d'amigo*), donde el caballero encuentra a una doncella que "chorava e estava cantando"; el otro es una pastorela del rey Dionisio (recogida por Lang en su *Das Liederbuch des Königs Denis*), donde sucede algo por el estilo. El autor ha buscado el tema en la literatura pastoral mediolatina, en la medioaltoalemana, en la italiana y en la francesa, con resultado infructuoso. Sólo parece darse el caso en las pastorelas provenzales. Como ejemplificaciones trae la de una estrofa de una pastorela de Cadenet (*L'autrier, lonc un bosc fullos*) y la de un texto de Gui d'Ussel (*L'autrier cavalcava*). En el esfuerzo por trazar la historia de este motivo literario, llega el autor a la autoridad de Camões, quien, en su *redondilha* célebre *Na fonte está Lianor*, recoge el motivo ya elaborado de la lírica medieval (cfr. Pellegrini, *Liriche di Luís de Camões scelte e commentate*, Modena, 1951).

*Appunti su una canzone di Re Denis e sulla fortuna di "occasio"* (*Archivum Romanicum*, XVI (1933), págs. 439-459). Se refiere el autor a una polémica debatida, con el título de *Cajon ou ocajon?*, en dos volúmenes de la *Revista Lusitana*. El motivo de esta discusión lo dio un verso del rey Dionisio (CVII en la edición de Lang), transmitido defectuosamente por los códices. La versión métricamente coja es la siguiente: "Caestes en tal caion". Lang corrige "[Vos] caestes em tal cajom". La Michaëlis, *Zum Liederbuch des Königs Denis*, en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX (1895), Nunes y el mismo Pellegrini ofrecen esta corrección: "Caestes en tal [o]cajon".

Rodrigues Lapa (*O texto das cantigas d'amigo*, Lisboa, 1929, brinda ésta: "Caestes en atal cajon". Después de un detenido análisis del asunto, el autor gradúa la posibilidad de las correcciones, dando el primer lugar a [o]cajon, el segundo a la lección de Lang y el último a la de Rodrigues Lapa.

*Don Denis* (aparecido primeramente como opúsculo en Belluno, 1927). Don Denis, o Dionisio, nació en 1261, llegó al trono de Portugal en 1279 y murió en 1325. Su nombre no está unido precisamente a acontecimientos políticos de singular significación ni a memorables hechos de armas. Los años de su reinado fueron de paz fecunda y próspera, como que en ellos se consolidó la suerte del joven Estado, que había comenzado a crecer en 1095. Siendo una época de quietud y de orden, Dionisio pudo descollar sin dificultad como un soberano ilustrado y culto. Igualmente se preocupó por el incremento de la agricultura nacional, lo que le valió el epíteto de 'rey agricultor', y por crear una flota naval, que sería el fundamento de la grandeza marítima de su Estado. Nieto del rey Alfonso X de Castilla, siguió sus pasos, reordenando la legislación, fundando la universidad de Lisboa (que después pasó a Coimbra), protegiendo con su favor las ciencias y las letras, coleccionando muchos libros y haciendo traducir obras extranjeras al portugués. Dominado por sus inclinaciones literarias, llegó a ser un afortunado cultor de la poesía provenzal, o mejor provenzalista. Sus dos hijos naturales, Alfonso Sánchez, conde de Albuquerque, y Pedro, conde de Barcellos, fueron distinguidos poetas, lo mismo que su canciller y favorito, Estevan da Guarda. Como mecenas y maestro reunió en torno suyo a todos los líricos y juglares de su tiempo. Su obra literaria se plasma en setenta y seis canciones de amor y en cincuenta y dos *cantigas d'amigo*. El autor concreta el arte de Don Denis en estos términos: "un'arte fatta di galanterie e di madrigali ben riusciti, in piena corrispondenza, ripeto, con l'ideale estetico della società in cui il nostro re visse". El trabajo trae, como complemento, una nota bibliográfica sobre los cancioneros de Don Denis, en la cual se da minuciosa cuenta de los manuscritos y de los escritos del rey que han visto ya la luz en la imprenta.

I "*lais*" *portoghesi del codice vaticano lat. 7182* (*Archivum Romanicum*, XII (1928), págs. 303-317). Los estudiosos de la antigua lírica portuguesa conocen bien los cinco *lais*, que el cancionero Colocci-Brancuti presenta con los fragmentos de un tratado de poética. Pero lo que no es bien sabido es que estos interesantes fragmentos y los dichos *lais* también se encuentran en el código vaticano 7182. Y esto a pesar de que Ernesto Monaci había ofrecido dos reproducciones de estos textos en sus *Facsimili di antichi manoscritti per uso delle scuole di filologia neolatina* (Roma, 1881-1892) y en sus *Facsimili di documenti per la storia delle lingue e delle letterature romanze* (Roma,

1910-1913). Pellegrini ofrece una transcripción diplomática del manuscrito vaticano, como complemento de su estudio.

Nº 4: RIGAUT DE BERBEZILH, *Liriche*, a cura di Alberto Varvaro. Bari, Adriatica Editrice, [1960]. 293 págs.

Esta edición crítica de la obra lírica de Rigaut está precedida de un jugoso estudio de Varvaro sobre el autor y sus escritos. Se parte de los datos ofrecidos por A. Pillet y H. Carstens en su *Bibliographie der Troubadours* (Halle, 1933), aprovechados ya por J. Anglade en el prefacio de la única edición existente hasta ahora de las canciones de Rigaut, edición hecha por el mismo Anglade con base en los materiales aportados por C. Chabaneau (*Les chansons du troubadour Rigaut de Barbezieux*, Montpellier, 1919). El resultado de todas estas investigaciones ha sido puesto en plano de discusión por R. Lejeune, en su reciente trabajo *Le troubadour Rigaut de Barbezieux (Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank)*, Universität des Saarlandes, 1957), cuyos resultados expone brevemente Varvaro.

Lejeune ha examinado largamente los documentos relativos a la Charente y al Angoumois entre los siglos XI y XIII, y ha podido establecer sin duda que se trata de Rigaut de Berbezilh, cuya actividad literaria cubre los años de 1140 a 1157.

Uno de los elementos más seguros para establecer el tiempo en que floreció Rigaut, es el estudio de su técnica, en la que son notables ciertos trazos de arcaísmo: la preferencia por las rimas masculinas, el número restringido de estrofas (5 o 6), la dimensión media de la estrofa (entre 8 o 9 versos), el número impresionante de estrofas isométricas (5 canciones sobre 9), la banalidad de la rima, la parsimonia en el uso de las rimas sueltas y la ausencia de *coblas doblas*, *capfinidas* o *capcaudadas*.

Los estudiosos de la lírica trovadoresca están de acuerdo en señalar como nota característica de esta poesía el sentido del arte, del mester, y consiguientemente su frecuente tendencia a hacer resaltar la esencia y la técnica formal de la poesía. Por esto resulta significativa en Rigaut la ausencia de una temática de este tipo en su cancionero. Parece que este trovador hubiera vivido extraño a todo orgullo cultural y alejado además de las polémicas literarias de su tiempo. Pero esto no por desinterés o indiferencia, así lo ha demostrado el estudio de su técnica en relación con los movimientos de la tradición contemporánea a él, sino por obra de su temperamento recogido y esquivo, que lo llevaba a pasar por alto los datos puramente culturales, para concretarse en el encanto de una poesía auténtica.

Varvaro advierte que no pretende tratar con toda minuciosidad de la historia de la fortuna de Rigaut ni de la que corrieron sus imágenes. Un poeta del siglo XII pertenece en buena parte a la leyenda.