

Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, Ibis (Cauterio Suave, 2), Como-Pavia, 2005, 211 pp.

Este volumen, dedicado al estudio y edición de los textos musicales ibéricos del *Canzonero manuscrito N 871 de Montecassino*, nace de la voluntad –según se declara en el prólogo– de aplicar la tantas veces invocada colaboración interdisciplinaria entre filólogos y musicólogos en el estudio de la poesía cantada de los siglos XV y XVI. Los autores –una filóloga y un musicólogo– pretenden sobrepasar ese hábito tan común de estudiar la lírica antigua solo desde el punto de vista literario o solo desde el punto de vista musical, prescindiendo, o incluso desconfiando, de todo lo que tenga que ver con el otro aspecto. El estudio, desde este novedoso enfoque interdisciplinario, se propone ahondar en el análisis de ambas vertientes precisamente allí donde más se cruzan y se entrelazan la parte literaria y musical de los poemas.

En los cuatro capítulos del *Estudio preliminar* (II y III a cargo de Elia; I y IV, de Zimei) se abordan la historia del manuscrito y su estructura, el corpus poético, las relaciones entre tradición escrita y difusión oral (esto es, cantada), y los aspectos musicales. Siguen catorce apartados dedicados a cada uno de los textos del repertorio ibérico del manuscrito, y cierran el volumen dos breves ensayos de Andrea Baldissera y de Magdalena León sobre las glosas de dos de los poemas.

En los capítulos introductorios se desentraña una serie de cuestiones que atañen a la producción y a la transmisión de este tipo de literatura nacida para ser acompañada por la música, y se abordan temas que se suelen pasar por alto, por falta de competencia en el campo literario o en el musical. El Ms. N 871 de la Abadía de Montecassino (MA1 según las convenciones de Brian Dutton) es un facticio del s. XVII que se formó por la reunión de dos manuscritos, uno de pergamino del s. XIII, y otro de papel del XV: aquel de contenido religioso; este, religioso-profano. El del s. XV, que es el que contiene los textos cancioneriles, se debe probablemente a la recolección, en un ambiente relacionado con la corte aragonesa de Nápoles en los últimos 20 años de la centuria, de varios materiales de uso práctico (en latín, francés, italiano y español). A lo largo del tiempo, dicho manuscrito ha ido perdiendo muchos folios, aunque por la tabla sabemos que, de los 160 originales, quedan tan solo 95; se suponen, además, muchos cambios y trastrueques de folios. A partir del estado actual del manuscrito y de su contenido heterogéneo, Zimei conjetura la “mancanza *ab origine* di un’apposita pianificazione redazionale” (p. 18) y deduce que la parte del s. XV es el fruto de una recolección de cuadernos independientes.

La puesta en página de la música muestra que se trata de un manuscrito del tipo llamado “libro de coro”, es decir, de los que utilizaban los cantores a la hora de cantar. La ubicación de los versos en la página, bajo el pentagrama de la voz *superius*, y el hecho de que a menudo se copian de forma incompleta lleva a reflexionar sobre el papel de la memoria de los ejecutores de la canción: no hacía falta copiar el texto entero bajo el pentagrama porque se daba por consabido; el texto literario resultaba, pues, marginal, porque se suponía que los cantores ya conocían más o menos la letra y dirigían su atención a la complicada notación musical, privilegiada en el manuscrito.

También Elia, en el capítulo sobre el corpus poético, vuelve a notar que la copia incompleta de los poemas es típica de todos los cancioneros musicales, y que nos enteramos del texto completo solo cuando está copiado también en cancioneros no musicales. Tras describir brevemente el entero corpus profano del manuscrito, que refleja la internacionalidad de la corte napolitana, pasa a tratar de los poemas ibéricos, que son el objeto del estudio. Los textos editados son catorce en total, y entre ellos hay dos poemas italianos que se incluyen porque tuvieron una notable difusión en el área ibérica, según demuestra una amplia tradición indirecta de glosas y de citas. Cuatro de los textos ibéricos no están en realidad en el manuscrito porque faltan los folios que los contenían, pero constan en la tabla y de ellos existen otros testimonios, musicales o literarios; se han perdido, en cambio, para siempre otros seis poemas que formaban parte del corpus ibérico y de los que no se conocen otros testimonios, ni siquiera indirectos. Dada la complicada historia del manuscrito, en este capítulo se echa de menos una relación más clara del número originario de los poemas ibéricos, de los textos incompletos, de los que se han perdido y de los que se pudieron recuperar de otros manuscritos, pues algunas de las informaciones referentes a estas cuestiones se encuentran en puntos distintos del volumen.

Es en el capítulo III sobre las interferencias de la oralidad en la escritura donde el enfoque interdisciplinario ofrece resultados más interesantes en cuanto a modalidades de transmisión. Se sostiene la necesidad de una *re-censio* completa y de un esmerado análisis textual de las versiones (literarias y musicales) para intentar explicar la mayor inestabilidad de la tradición y las grandes divergencias textuales con respecto a la tradición no musical. Se destaca cómo el examen de la *varia lectio* demuestra el papel de la oralidad en la transmisión de la poesía con música y, sobre todo, de la memoria, tanto de los cantores como de los poetas que introducían novedades al citar esos poemas en la tradición indirecta; por lo tanto, es la misma notoriedad de los textos la que produce la inestabilidad de la tradición y ex-

plica la frecuente copia parcial del poema. Elia concluye, además, que “il rivestimento musicale è anche causa dell’infedeltà testuale giacché dà origine a un testo che vive *en variantes*” (p. 30).

En el capítulo IV, dedicado a los aspectos musicológicos, Zimei describe la estructura de los textos musicales, que suelen estar formados por dos periodos, A y B, reelaborados de distintas formas. Un problema interesante que se plantea es el de la relación entre música y esquema rítmico, ya que dicha estructura binaria se utiliza tanto para la canción como para el villancico, de manera que a veces se hace muy difícil la distinción entre las piezas. Otra cuestión digna de notar es la del doble final: Zimei disiente de la hipótesis de Pope sobre el segundo final instrumental y prefiere conjeturar una primera cadencia conclusiva en la corona y una segunda en el acorde de tónica. La única huella de una coda efectivamente instrumental se podría rastrear en “Yerra con poco saber”, aunque el análisis de la restante tradición no ofrece certezas.

Por lo que se refiere a los aspectos codicológicos, Zimei sugiere una interesante explicación mecánica de por qué los manuscritos polifónicos presentan más a menudo textos incompletos; atribuye el fenómeno a la forma de distribuir el texto de las distintas coplas: la tercera estrofa (vuelta) no va posicionada debajo de la notación, sino que ocupa un espacio colocado después de una de las tres voces (*residuum*). Esta posición marginal podría haber originado en los copistas la tendencia a desecharla.

Bajo el perfil de la composición, se relaciona el corpus musical con el estilo de la escuela franco-flamenca y se subraya el color melancólico de las melodías, basadas en las texturas graves que reflejan lo que se expresa en el poema.

Por último, en los catorce apartados dedicados a cada texto, se ofrece la lista de todos los testimonios conocidos –directos o indirectos– desde ambos enfoques, el filológico y el musicológico, y una breve descripción. Sigue la edición del texto, que mantiene las irregularidades ortográficas y las innovaciones. Se edita, coherentemente con la naturaleza musical del manuscrito, también la parte que aparece bajo las demás voces. Para los cuatro textos perdidos pero presentes en la tabla, se ha acudido a versiones de otros manuscritos de la tradición musical o, en su defecto, literaria. Los editores no han querido completar estrofas o versos sueltos que faltan, pero sí transcriben las correspondientes versiones completas a partir de otros testimonios para brindar la oportunidad de ejecutar la canción. Cada apartado también contiene un comentario del aspecto musical y la edición de la música, seguida por un atento examen filológico, intertextual e interpretativo.

Los breves ensayos finales de Andrea Baldissera y Magdalena León se dedican al estudio de las numerosas glosas de dos de los poemas que más éxi-

to tuvieron, “Dond’estás que no veo” y “Tiempo bueno tiempo bueno”, este último inspirado en uno de los dos textos italianos incluidos en el estudio (“O tempo bono e chi me t’a levato”).

Este volumen representa, sin duda, un avance importante en el estudio de la poesía cancioneril y abre nuevas perspectivas gracias al enfoque novedoso y a la voluntad de los autores de salir de patrones de estudio demasiado rígidos y sectoriales. Su estructura adolece de un cierto fragmentarismo, debido seguramente a la colaboración de distintos autores y a la interdisciplinariedad, y se echa en falta un mayor empleo de remisiones internas que permitan pasar rápidamente de una sección a otra del libro, agilizando la comprensión de temas tan complejos.

Aviva Garribba  
*Università di Chieti-Pescara*  
y Oreste Floquet  
*Università di Roma “La Sapienza”*