

02

Ai flores, ai flores do verde pino:
edição crítica e interpretación

Ângela Correia
Universidade de Lisboa

Resumo_ A cantiga *Ai flores, ai flores do verde pino*, de D. Dinis, é uma das mais conhecidas da lírica galego-portuguesa e uma das mais representativas do género cantiga de amigo. Os manuscritos que a transmitiram (Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cancioneiro da Vaticana) apresentam divergências surpreendentes, que têm sido resolvidas nas edições críticas de forma consensual. Há, no entanto, razões para rever este consenso. Por outro lado, tratando-se de uma cantiga dialogada, tem também havido consenso na atribuição do refrão sempre à mesma voz, interrompendo o discurso da segunda voz. A interpretação que conduziu a esta opção e a inscrição da cantiga numa tradição popularizante pode ser questionada com base no entendimento de que D. Dinis adapta parte da técnica das cantigas de seguir para obter uma alegoria sentimental e o retrato de uma figura feminina em aflição.

Palavras-chave_ D. Dinis; cantiga de amigo; edição crítica; cantiga de seguir; cancioneros.

***Ai flores, ai flores do verde pino*: editing and interpretation**

Abstract_ The song *Ai flores, ai flores do verde pino*, by D. Dinis, is one of the best known of Galician-Portuguese lyric and one of the most representative of the cantiga de amigo genre. The manuscripts that transmitted it (Cancioneiro of the National Library and Cancioneiro of the Vatican Library) show surprising divergences, that have been solved in a consistent way in critical editions. However, there are reasons to review this consensus. On the other hand, since this is a song where dialogue takes place, there has also been consensus in attributing the refrain always to the same voice, interrupting the speech of the second voice. The interpretation that led to this option and to inserting the song into a folk-like tradition can be questioned based on the understanding that D. Dinis adapts part of the technique of the cantigas de seguir to obtain a sentimental allegory and the portrait of a female figure in distress.

Key words_ D. Dinis; cantiga de amigo; critical edition; cantiga de seguir; song books.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00214/2020.

Ângela Correia. Orcid 0000-0003-3403-6784. azul-ferrete@fl.ul.pt. Universidade de Lisboa. Portugal.

A cantiga *Ai flores ai flores do verde pino*, de D. Dinis, pode ser vista como uma das cantigas mais representativas da lírica galego-portuguesa, na medida em que será difícil encontrar uma antologia da literatura portuguesa que a não inclua, se incluir cantigas; será difícil encontrar um manual escolar que a não tenha selecionado, se tiver escolhido poesia trovadoresca. A outra face desta “moeda” é uma certa instabilidade do texto, que podemos verificar em antologias e manuais escolares, mas também nas edições críticas que estes, melhor ou pior, reproduzem e, até, nos manuscritos em que as edições críticas se fundamentam. Muita bibliografia se produziu até aos dias de hoje sobre esta cantiga que, invocando para muitos a própria lírica galego-portuguesa, tem raízes afetivas na nossa memória coletiva. Recordamo-la aqui em transcrição paleográfica dos testemunhos que no-la transmitiram:

B568	V171
Ay flores ay flores do uerde Pyno Se sabedes nouas do meu amigo Ay deg e hu e	Ay flores ay flores. do uerde pyno se sabedes nouas domeu amigo ay deus e hu e
Ay flores ay flores do uerde ramo Se sabede nouas do meu amado Ay dš e hu e	Ay flores ay fəlores do uerde ramo se sabedes nouas domeu amado ay des e hu e
Sesabedes nouas domeu amigo Aquel ã mētiu do ã pg cōmigo Ay dš	Se sabedes nouas domeu amigo aãl ã mētiu do ãmha iurado ay des e hu e
Se sabedes nouas do meu amado // Aqł ã mētui do ã mha iurado Ay dš	Se sabedes nouas domeu amado aãl ã mētio doã pg cōmigo ay des e hu e /
Vos me pēguntades polo uossamado E eu bēug digo ã e sane vyuo Ay dš	Vos me pēguntades polo uossamado e en bē ug digo ãe uiue sano ay des e hu e
Vos me pēgūtades polo vossamado E eu bē ug digo ã e vyne sano Ay dš	E eu bē ug digo. ã e sane uyuo eseera uos co anto prazo saydo ay des e hu e
E eu bēug digo ã e sane vyuo E seera uosco anto prazo saydo Ay dš	E eu bē ug digo. ã e uyue sano e sera uos canto prazo passado ay des e hu e
E eu bē ug digo ã e uyue sano E sera uos canto prazo passado Ay dš	

Dois dos aspetos de instabilidade textual de *Ai flores, ai flores de verde pino*, a montante e a jusante (isto é: nos manuscritos e nas edições críticas), não mereceram, no entanto, grande atenção da crítica especializada, que aceitou soluções precoces, sem grande ou mesmo sem nenhuma discussão. Creio merecerem-na, antes de que a edição crítica do texto se faça.

A cantiga é transmitida pelo cancionero da Biblioteca Nacional (B568) e pelo Cancioneiro da Vaticana (V171)¹. Ao contrário do que acontece maioritariamente, há dois momentos de significativa divergência entre os testemunhos. Embora o texto seja constituído por oito dísticos paralelísticos com refrão, o Cancioneiro da Vaticana apenas transmitiu sete. Mas o paralelismo que determina a repetição do início de versos em estrofes sucessivas e a circunstância de mudança de coluna, em V, poderão ter favorecido um salto do mesmo ao mesmo pelo copista de V. E este salto explica facilmente a omissão do dístico que ali falta.

A segunda divergência não encontra tão fácil explicação. Estão nela envolvidos os dísticos III e IV da cantiga. No cancionero B, lê-se:

Sesabedes nouas domeu amigo
Aquel q̃ mētiu do q̃ p̃g cōmigo
Ay d̃s

Se sabedes nouas do meu amado
Aq̃l q̃ mētui do q̃ mha iurado
Ay d̃s

Em V, encontra-se:

Se sabedes nouas domeu amigo
ãq̃l q̃ mētiu do q̃mha iurado
ay des e hu e

Se sabedes nouas domeu amado
ãq̃l q̃ mētio do q̃ p̃g cōmigo
ay des e hu e

Diante desta divergência, os editores nunca hesitaram na escolha da lição e, conseqüentemente, em apontar o erro. Nem mesmo Teófilo Braga, que, em 1878, lançou a “edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle” do “Cancioneiro português da Vaticana”. Aqui encontramos já a opção que veremos mantida, sem nenhuma manifestação de dúvida, até à atualidade:

1 Guardados respetivamente na Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota COD 10991; e na Biblioteca do Vaticano, com a cota Vat. Lat. 4803. Para o presente estudo, foram usadas as respetivas edições fac-similadas (1982 e 1973).

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos comigo!
ay deus! e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mha jurado!
ay deus!
e u é (Braga, 1878: 34,35)

Lang (2010: 264-265), Nunes (1973: 20-21), Cohen (2003: 601), Ferreiro (2018-)², todos concordaram em considerar certa a lição de B e em considerar, portanto, errada a lição de V. Havendo atualmente consenso quanto ao facto de os cancioneiros B e V terem sido copiados diretamente do mesmo antecedente, podemos mesmo deduzir que, para todos os editores que optaram pela lição de B, a responsabilidade pela rejeitada lição de V é do copista deste cancioneiro. Segundo os editores mencionados, errou este copista ao copiar.

O erro que as edições apontam pela rejeição, no entanto, não foi um erro mecânico, no sentido em que não pode ser explicado pela mecânica da cópia, sendo, portanto, especialmente importante explicá-lo.

A razão da escolha consensual dos editores é de natureza métrica. Os dísticos de D. Dinis são todos emparelhados: aaB. A lição de V apresenta-nos dois dísticos que não rimam (abC). Em B, pelo contrário, estes dísticos oferecem o mesmo padrão rimático que os outros dísticos: aaB aaB. Entre a divergente lição de B e de V, os editores escolheram, portanto, a que lhes mostrava um padrão mais regular. A escolha apresentou-se aos editores tão evidente que nenhum chega a justificá-la.

Mas digo “mais regular”, porque mesmo a lição de B apresenta, nos dois dísticos em questão, uma fissura na regularidade. Na verdade, nos dísticos 1, 2, 5, 6, 7 e 8 a rima é assonante (ino / igo; amo / ado; igo / ivo; ado / ano; ivo / ido; ano / ado). Pelo contrário, nos dísticos 3 e 4 (lição de B) a rima é consoante (igo/ igo; ado/ ado). A escolha para um editor que procure um padrão regular é, portanto, mais complexa do que parece à primeira vista, considerando que nenhuma lição (nem a de B nem a de V) oferece total regularidade. No texto de D. Dinis, a divergência marcará sempre os dísticos 3 e 4, quer se opte pela lição de B, onde a rima consoante se distingue da rima toante dos restantes dísticos, quer se opte por V, onde os versos não rimam.

Em qualquer caso, a *variatio* nos dísticos 3 e 4 deverá considerar-se uma marca de conceção nesta cantiga e a ponderação sobre a lição a escolher deverá entender-se como uma discussão sobre a extensão de tal *variatio* atribuível ao autor: limitar-se-ia à consonância, conforme se observa em B? Ou, pelo contrário, alcançaria a total ausência de rima no âmbito da estrofe, conforme se observa em V? Em ambos os casos, levanta-se igualmente a questão dos efeitos pretendidos pelo autor com a divergência relativamente ao padrão.

Voltemos à explicação do erro. Se acompanharmos a decisão tomada por todos os editores até à data, o copista de V pôde ler no antecedente o que hoje lemos em B. Para justificar o que copiou, podemos supor que copiou o primeiro verso do terceiro dístico (Se sabedes nouas domeu amigo) e, depois, como o início do quarto dístico é igual ao início deste primeiro verso, saltou para o segundo verso do quarto dístico:

2 Entre as edições recentes, apenas considerei edições críticas as edições que apresentam aparato crítico.

Se sabedes nouas domeu amigo
 aãl ã mētiu do ãmha iurado
 ay des e hu e

Mas, se o copista tivesse procedido assim, teria continuado a copiar o quinto dístico. Não foi o que aconteceu. O amanuense copia então o primeiro verso do quarto dístico e o segundo verso do terceiro dístico (na lição de B):

Se sabedes nouas domeu amado
 aãl ã mētio doã p9 cõmigo
 ay des e hu e

Se quisermos continuar a considerar que, no antecedente, se encontrava o que hoje está em B, e que o copista de V deu, na cópia, um salto do mesmo ao mesmo, este regresso atrás só poderia ter acontecido, caso o copista se tivesse apercebido do erro e o tivesse querido “sanar”, copiando apenas os versos, sem se importar com a ordem e sem nenhuma indicação no manuscrito.

Um tal comportamento seria muito improvável para um copista a operar nas circunstâncias do copista de V e com o perfil que Monaci lhe atribuiu ao descrevê-lo como alguém que agia de acordo com um “scrupoloso spirito di fedeltà” (Monaci, 1875: XIII). Lembremos os argumentos do filólogo italiano para a conclusão sobre o copista: “Dove infatti troviamo una o più lettere cancellate e sostituite dal segno d’abbreviatura che le rappresenta; dove soppresso un segno e messo in suo luogo un altro che è suo equipollente; ora ricongiunte con un tratto di penna due parole che dovrebbero stare separate; ora separate due lettere che dovrebbero leggersi unite” (Monaci, 1875: XIII).

Ponderemos a opção contrária. Ou seja, que no antecedente estivesse a lição atualmente oferecida por V e que tenha sido o copista de B a deturpar a lição do antecedente, ao copiá-la. Podemos supor exatamente o mesmo que anteriormente para o copista de V. Ou seja, que tenha copiado o primeiro verso do terceiro dístico (Se sabedes nouas domeu amigo) e que tenha, por salto do mesmo ao mesmo, copiado, de seguida, o segundo verso do quarto dístico:

Aãuel ã mētiu do ã p9 cõmigo
 Ay dš

O mesmo obstáculo se levanta à aceitação desta hipótese: o salto do mesmo ao mesmo deveria ter levado o copista a prosseguir a cópia para o quinto dístico. Pelo contrário, encontramos de seguida o primeiro verso do quarto dístico seguido do segundo verso do terceiro dístico (segundo a lição de V):

Se sabedes nouas do meu amado
 Aqã ã mentui do ã mha iurado
 Ay dš

Mais uma vez, este resultado só se explicaria, se o copista de B tivesse compreendido o erro e tivesse decidido copiar versos sem se importar com a ordem, nem assinalar quer a decisão quer a desordem.

A diferença é que o responsável pela cópia no cancionero da Biblioteca Nacional é o copista Ba, que Anna Ferrari considerava “o copista principal – não só pela quantidade mas também pela qualidade ‘filológica’ da cópia” (1993: 120). O perfil que a filóloga traça deste copista é substancialmente diferente do perfil traçado para o copista de V e aponta no sentido de um amanuense com mais conhecimento sobre o que copiava e mais independência: “Da notare che questo copista oltre ad essere, insieme ad e, il più regolare in quanto a compattezza delle sezioni copiate e quello tra tutti che scrive di più, è l’unico che scriva (ma non sempre) le rubriche attributive, le *razos* e i richiami: ciò può significare che la materia copiata gli era più familiare (origine iberica? [...])” (Ferrari, 1979: 85).

Acrescento ainda que, em estudo sobre a escrita dos refrães, concluí, após comparação de uma amostra de refrães transcritos pelo copista Ba e pelo copista de V, que raramente não coincidem no segmento abreviado a partir da primeira estrofe. Concluí igualmente que, nas raras vezes em que um abrevia e o outro não, é o copista Ba que o faz, donde deduzi uma maior intervenção independente no ato de cópia. Mesmo no caso de abreviatura de palavras, verifiquei que, quando um dos dois copistas abrevia e o outro não, no *corpus* analisado, por 63 vezes é o copista Ba a fazê-lo e apenas 29 vezes é o copista de V. Na verdade, já S. Parkinson (1987: 46) tinha concluído que os segmentos abreviados dos refrães deverão ter sido encontrados pelos copistas no antecedente tal como foram copiados, dado não haver relação entre a extensão do segmento e o espaço disponível.

Considerando estes dados, encontraremos na cópia do refrão de *Ai flores, ai flores do verde pino* razões para confirmar o perfil interventivo de Ba. De facto, enquanto o copista de V nunca abrevia a cópia do refrão (o que confirma a prática habitual de não abreviar refrães de um só verso: Correia, 1992:68), o copista Ba abrevia-o, a partir da terceira estrofe. Naturalmente, para tomar esta decisão é necessário que tenha compreendido tratar-se de um refrão e, portanto, unidade abreviável. Acresce que a abreviação feita elimina um erro, transmitido na cópia de V (“des”, em vez de “deus”), a partir da segunda estrofe: “Ay ðs”. Note-se ter igualmente sido possível concluir, no referido estudo sobre os refrães, que a cópia das ocorrências, a partir da segunda estrofe, é frequentemente menos rigorosa do que a da primeira, na medida em que os copistas entendiam a repetição mais como uma forma de sinalizar o lugar de repetição.

Não sendo razoável questionar, com base numa única divergência, o consensual *stemma codicum* segundo o qual B e V são cópias diretas do mesmo antecedente e não parecendo aceitável atribuir a variação observada nos dísticos 3 e 4 a um acidente de cópia, será inevitável concluir que um dos copistas tomou a decisão (consciente portanto) de alterar, durante a cópia, o texto que se encontrava no antecedente, perturbando a transmissão. Ou, se quisermos dizê-lo de outra forma (desviando a atenção do ato para o agente): um dos copistas terá momentaneamente abandonado a função de copista, cujo objetivo é o de reproduzir, e terá assumido a função de revisor, cujo objetivo pode ser o de intervir para “restaurar” ou “melhorar”, na perspetiva dele, que pode não ser a de quem prepara uma edição crítica; segundo o pensamento dele, que pode não coincidir com o do autor, quando este não se encontre disponível, como é o caso.

Considerando o perfil de ambos os copistas, parece mais provável que tenha sido o copista de B a deixar momentaneamente de agir como copista, a interpretar o texto e a deturpá-lo, certamente com as melhores intenções, mas sem a mínima autoridade. Se assim foi, o facto a perturbar o copista quinhentista, no momento da leitura e interpretação do antecedente, ao ponto de o levar a uma intervenção independente, terá sido precisamente a questão rimática já descrita. Ou seja, o facto de os dísticos 3 e 4 não rimarem. Observando este facto e compreendendo que a cópia cruzada de dois versos restaurava o esquema rimático, o copista terá pretendido recuperar um padrão que ele terá considerado deturpado. Ao agir de acordo com esta convicção, o copista afastou-se do seu antecedente, que o copista de V, de perfil mais conservador, transmitiu.

O copista Ba terá possivelmente também reparado no erro que o antecedente transmitia a partir da segunda ocorrência do refrão e, ao mesmo tempo que o corrigia, abreviou-o, demonstrando consciência da unidade estrófica, e conhecimento.

Estas observações e deduções obrigam-nos a regressar ao erro, por salto do mesmo ao mesmo, que rapidamente acima atribuímos ao copista de V e em consequência do qual, pensámos, a estrofe 5 não se encontra no Cancioneiro da Vaticana. O facto é que faltava um dado à equação deste problema: a estrofe 5, tal como se encontra no Cancioneiro da Biblioteca Nacional carece necessariamente da emenda que já Storck (1885: 7) fez. Transcrevo as estrofes 5 e 6, tal como se encontram em B:

Vos me p^eguntades polo uossamado
E eu b^eug digo ã e sane vyuo
Ay d^š

Vos me p^eg^utades polo vossamado
E eu b^e ug digo ã e vyne sano
Ay d^š

Como se pode verificar, o primeiro dístico é exatamente igual ao segundo, variando apenas a ordem das últimas palavras do segundo verso do sexto dístico. Poderíamos supor que o copista Ba se confundiu no processo de cópia, sem no entanto se deixar enredar num salto do mesmo ao mesmo, com perda de versos inteiros. Poderíamos pensar que, neste caso, o resultado teria sido apenas a perda de uma palavra. As repetições neste texto são propícias a estes acidentes e alguma atenção e sorte poderiam tê-lo salvado de males maiores.

Mas dado o perfil traçado para Ba e a intervenção deduzida para os dísticos 3 e 4, é possível que o copista tenha aqui tentado sanar um erro de cópia já ocorrido no antecedente. Se a omissão do dístico 5 aconteceu no antecedente de B e V, e se o copista de V se limitou a reproduzir o que lá observou, conforme o perfil que lhe conhecemos, o copista Ba poderá ter notado, no antecedente, a falta do par do dístico 6. Teria então tentado recriar o dístico perdido a partir do dístico 6, com o mesmo material verbal e dando mais importância à recuperação do par em falta, do que à rima. De facto, a única forma de o fazer seria como podemos ler no cancionero B. As questões, para quem queira editar hoje criticamente o texto, poderão, assim, resumir-se como se segue.

A/ É provável que, no antecedente direto de B e V, estivesse a lição de V, em que os dísticos 3 e 4 são constituídos por versos que não rimam (abC), ao contrário do que acontece com os versos dos outros dísticos (aaB). Mas a lição do antecedente de B e V (alfa) seria a lição original? Ou já uma lição deturpada, que o copista de B acertadamente corrigiu, regularizando de acordo com o padrão maioritário das outras estrofes?

B/ Após a intervenção do copista de B, a rima dos dísticos 3 e 4 mostra-se consoante, ao contrário do que acontece nas restantes estrofes, onde é toante, o que revela uma regularização apenas parcialmente bem-sucedida. Devemos considerar este facto um indício de que a intervenção do copista de B foi um ato injustificado de deturpação e que a lição do antecedente (transmitida por V), embora contendo uma divergência rimática, estava mais próxima do original?

C/ O terceiro ponto poderia centrar-se na escolha do editor entre a lição que transmite o antecedente e a lição que considere poder corresponder à original. Mas, evidentemente, esta questão é prematura, erguendo-se antes dela a questão que, articulando fixação de texto e análise literária, inevitavelmente, convoca o autor assim como o seu *usus*. Refiro-me à resposta para a pergunta sobre se terá a divergência rimática propósito literário. Sobre se terá sido pensada por D. Dinis para agir sobre o público, por meio de efeito específico.

Os oito dísticos da composição dionisina dividem-se em dois conjuntos: nos quatro primeiros, ouve-se a voz feminina, habitual nas cantigas de amigo; no segundo conjunto, D. Dinis terá surpreendido o público ao mudar a voz de sujeito. Embora, na cantiga de amigo, as referências a elementos da natureza não sejam inco-muns; terá certamente motivado surpresa que um deles assumisse a fala no canto. As vozes assim dispostas (quatro dísticos atribuídos a uma, seguidos de quatro dísticos atribuídos a outra) dialogam. Isto é, a rapariga enamorada interpela as flores do pinheiro, talvez pela invejável posição elevada para quem quer perscrutar o horizonte³. Pergunta-lhes se elas têm notícias do namorado, que diz ter mentido acerca de um compromisso. E pergunta-lhes se sabem onde ele está. O papel do refrão é acolher esta última questão.

As flores do pinheiro respondem no segundo conjunto de dísticos. A voz das flores são naturalmente menos uma fantasia animista de D. Dinis e mais uma projeção da resposta que a rapariga enamorada encontra em si própria e que é, num momento de aflição, uma resposta marcada pela esperança. O trovador oferece-nos, pois, o retrato de uma mulher apaixonada que, adivinhando atraso do namorado para o encontro combinado, se vai deixando dominar pela angústia que as inúmeras justificações possíveis podem ter: a morte, a perda da saúde, a traição. E tolhida pela angústia, a rapariga questiona-se sobre o que lhe terá acontecido. Ou questiona as flores do pinheiro, que é uma forma de projetar, num (falso) outro, um monólogo interior. “Falar com os seus botões” é a expressão que em português familiar atualmente designa o que D. Dinis, nesta cantiga, procura encenar.

A resposta das flores prossegue, portanto, o processo de retrato de uma mulher que, aflita diante do que lhe parecem indícios de mau augúrio (o atraso), procura manter a confiança e, assim, a esperança, pelas respostas de um (falso) outro, que lhe proporciona um ganho de objetividade tranquilizador.

Esta interpretação do texto, mas sobretudo este entendimento do ato criativo de D. Dinis exige uma reavaliação de um aspeto da edição, que igualmente uniu todos os editores.

Como é sabido, os testemunhos transmitiram as cantigas sem pontuação. Pelo menos, sem nenhuma pontuação que se assemelhe à pontuação hoje usada para apoiar a interpretação dos textos. No caso de *Ai flores, ai flores do verde pino*, o resultado afastou os editores, que marcaram os versos dos dísticos por vezes com interrogação, por vezes com exclamação, por vezes com vírgula, como se pode verificar comparando diversas edições da primeira estrofe:

3 A. Gedeão (1975: 52) chamou já a atenção para esta vantagem das flores do pinheiro, que poderá ter levado D. Dinis a selecioná-las entre os elementos da natureza. A. Roncaglia, em erudito artigo, sugeriu, por outro lado, que a escolha teria sido orientada pelo contacto de D. Dinis com uma lição deturpada, em manuscrito de lírica provençal, da lição “flors d'albespis”, tal como ocorre no Chansonnier d'Urfé onde, em vez desta lição, se lê “flors dels bels pis” (Roncaglia, 1984: 8). A. Roncaglia acrescenta que, ao criar a cantiga, D. Dinis, “grand planteur de pinières”, pensaria no pinheiro, não no pilriteiro, ou espinheiro-alvar, da lírica provençal. Afastando-se da hipótese de A. Roncaglia, V. Beltrán (2013) considera o pinheiro ligado ao simbolismo da poesia amorosa, facto com que D. Dinis contaria na cantiga (222), e faz o levantamento de múltiplas referências literárias à árvore, desde a Bíblia à própria lírica galego-portuguesa, passando pela épica francesa (219), pela poesia dos *trouvères* (219) e pela dos *troubadours* (221). Chamou também a atenção para a presença das flores do pinheiro na iconografia relacionada com o espaço e o tempo de D. Dinis (227-230).

- Ai flores! ay flores do verde pyno,
se sabedes novas do meu amigo! (Braga, 1878: 34-35)

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo! (Lang, 2010]: 264-265)

- Ai flores, ai, flores do verde pño,
se sabedes novas do meu amigo? (Nunes, 1973: 20-21)

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo? (Cohen, 2003: 601)

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo? (Ferreiro, 2018-)

Todos os editores concordam, no entanto, em considerar interrogativo o refrão:

Ai Deus, e u é?

A decisão de ver no refrão uma interrogação direta terá de resto influenciado outra decisão, que, unindo também todos os editores, não foi tomada nos manuscritos: a de atribuir o refrão sempre à voz feminina, mesmo nos quatro dísticos em que, figuradamente, as flores do pinheiro assumem a fala. Por vezes, os editores não marcam a alternância de vozes com refrão ou aspas, mas apenas porque, como explica Nunes, consideram tratar-se, na segunda parte da cantiga, de uma espécie de eco da voz feminina:

Embora na 2.^a parte da cantiga sejam as flores quem responde às perguntas feitas na 1.^a, continua o mesmo refram, visto ser cantado certamente pelo coro (Nunes, 1973: 27).

A este entendimento não terá sido alheia a tradução para alemão de W. Storck (1885: 7) que, saída antes mesmo da edição crítica de H. Lang, estabelece com toda a clareza a atribuição do refrão à voz feminina. Usa para o efeito aspas que isolam cada um dos quatro últimos dísticos, o que deixa atribuído o refrão à voz das primeiras quatro estrofes. H. Lang será menos claro, usando apenas o ponto final, no último verso dos dísticos. Mas, tanto Cohen quanto Ferreiro, marcaram, nos quatro dísticos finais, a mudança de voz no refrão usando inequívocos travessões. Ou seja, a resposta das flores seria sempre interrompida pela repetição da mesma pergunta atribuível à rapariga aflita “- Ai Deus, e u é?”.

A opção não tem implicações apenas na estrita interpretação do texto. A repetição transversal do refrão sem alterações de voz apesar das alterações contextuais, como se o cantasse um coro, na suposição de Nunes, confirma a inscrição dócil da cantiga numa tradição de cariz “popularizante”. Di-lo Elsa Gonçalves: “... uma das que, pela sua estrutura paralelística, repetitiva, poderá exemplificar aquele ‘primitivismo’ que é costume atribuir à cantiga de mulher cultivada pelos poetas galego-portugueses” (1985: 61).

Deste ponto de vista, a alternativa é considerar que D. Dinis usou a tradição do paralelismo verbal, de composição simples e repetitiva, para exercício muito mais complexo e com um objetivo caro aos trovadores: demonstrar que, com pouco, se pode muito (Correia, 2016).

Para alcançar o exercício de D. Dinis, é indispensável rever a pontuação do texto, que tem sido repetida desde a edição de T. Braga (1878: 34-35), e a consequente interpretação com fundamento gramatical. Na verdade, para o primeiro passo desta revisão, já Nunes, em nota, deu justificação, embora não tenha, na fixação do texto, agido em conformidade: “Versos 1 e 4: Aqui tem de subentender-se *dizede-me*, para reger a oração *se sabedes*, etc.” (Nunes, 1973, III: 26). A interrogação é, portanto, indireta e o ponto de interrogação não se justifica: “Ai flores, ai flores do verde pino / (*dizede-me*) se sabedes novas do meu amigo”⁴. Mas devemos reparar que o refrão, logo a seguir à invocação “Ai Deus”, que podemos considerar intercalada, tem uma conjunção coordenativa “e”. Consequentemente, a interrogação indireta continua: “e (*dizede-me*) u é”. Parafraseando: Ai flores do verde pinheiro,izei-me se sabeis notícias do meu namorado, ai Deus, eizei-me onde está ele. O mesmo se lê nas estrofes seguintes com pequenas variações. Consequentemente, o ponto de interrogação também aqui não se justifica.⁵

Quanto ao segundo conjunto de estrofes, não há, na realidade, nada que nos impeça de fazer a mesma leitura gramatical, incluindo o refrão na resposta das flores. É certo que o refrão mudaria assim de significado: deixaria de constituir uma interrogação e passaria a ser o cerne da promessa com que as flores do pinheiro procuram tranquilizar a rapariga apaixonada e aflita na circunstância da ausência inexplicada do namorado. Ou, dito de outra forma, a promessa com que a rapariga, alimentando a esperança, procura reduzir a angústia das suspeitas e desconfianças. No caso das últimas quatro estrofes da cantiga, na verdade, nem precisamos de supor a elisão de uma parte ausente do texto, já que nos basta supor a elisão de uma parte que se encontra expressa anteriormente. Ou seja:

– Vós me preguntades polo voss’ amigo
e eu **ben vos digo** que é san’ e vivo
ai Deus, e (ben vos digo) u é.

E assim em todas as estrofes: sempre a mesma promessa, no refrão, feita pelas flores de que revelarão o lugar onde se encontra o amado.

Por muito certa e segura que a promessa das flores se apresente, nunca é cumprida no espaço verbal da cantiga; nunca a voz das flores revela o paradeiro do namorado. Esta ausência de informação, em contraste com a segurança do anúncio dela, que é a promessa, confirma ao público o que já se tinha deduzido: que as

4 R. Fassanelli (2021: 122) já o fez notar, apoiando-se em estudo de Fernández Guiadanes *et al.* de versos de Martin Codax: “il tono dell’ enunciato, qui come nelle tre strofe successive, è senz’altro interrogativo, tuttavia la costruzione con la congiunzione *se* usata assolutamente, con sottinteso cioè il *verbum dicendi* [...] rende la frase un’interrogativa indiretta che non necessita dunque del punto di domanda”.

5 Os editores desta cantiga podem ter sido influenciados pelo verbo “perguntar”, ocorrido no segundo conjunto de dísticos (Vós me preguntades), para atribuir interrogativas diretas à voz feminina. O verbo “perguntar” poderia, no entanto, ser usado para introduzir interrogativas indiretas, mas também para substituir o verbo “dizer” com o sentido de “instar”, “solicitar informação”, como nestes passos da *Crónica Geral de Espanha de 1344*: “E tomaron muyta gente e, antre todos, hu ovelheiro. E foi levado a Mugit. E elle **preguntouho que lle dissesse verdade**. E elle disse que diria.” (Cintra, 1984, II: 334); “-Atendedeme aquy e hirey **preguntar / mynha madre que nõ diga mtira** e amostrarvos hei meu padre!” (Cintra, 1984, III: 154).

flores são uma fabricação de alteridade do sujeito feminino, para que este possa conversar consigo próprio na ficção de o não fazer. Para que este possa desfazer-se de um pouco de subjetividade, encontrando num (falso) outro o vislumbre de objetividade que lhe permita contrapor à desconfiança própria uma confiança supostamente alheia, e assim sossegar.

Nesta perspetiva se podem compreender melhor as diferentes perceções de prazo que nos oferecem as “duas vozes”: a rapariga apaixonada, que, nos quatro primeiros dísticos dá voz à desconfiança, fala de um atraso; já as flores, que dão voz à esperança tranquilizadora, manifestam confiança no cumprimento do prazo. A perceção do tempo é, portanto, fluída, para melhor compor o retrato psicológico da figura feminina, que se aflige diante de factos incertos, porém avaliáveis com mais ou menos benevolência e esperança.

Sem os pontos de interrogação com que Teófilo Braga desfigurou a cantiga de D. Dinis e sem a atribuição repetitiva da interrogação ao sujeito feminino, que aproximava excessivamente o texto de uma tradição em que D. Dinis se inscreve mas não servilmente, encontramos em *Ai flores ai flores do verde pino* um retrato psicológico universal. Quem quer que tenha alguma vez conversado com os seus botões em momento de aflição por ausência inexplicada de alguém amado, num diálogo interior entre a desconfiança e a confiança, reconhece aqui uma situação humanamente comum, independente do tempo e das circunstâncias históricas. A capacidade para um tal retrato com tamanha economia verbal posiciona D. Dinis como trovador que, nesta cantiga, fez da técnica do paralelismo instrumento para manifestar individualidade criativa, não para se submeter.

A este mesmo propósito, importa reparar que a técnica de obrigar o refrão a mudar de sentido pelo contexto está descrita na Arte do Trovar do Cancioneiro B (Tavani, 1999: 45) e foi praticada pelos trovadores. A Arte de Trovar inscreve-a no âmbito da “cantiga de seguir”, mais exatamente no último dos três modos “de seguir”, o mais difícil e o mais valorizado. Segundo a descrição que encontramos no pequeno tratado do Cancioneiro B, o terceiro modo “de seguir” divide-se em duas possibilidades. A segunda, também a mais valorizada, consiste em usar o refrão de uma cantiga alheia para construir nova cantiga atribuindo ao refrão sentido diferente.⁶ O próprio D. Dinis usou esta técnica quando citou, numa cantiga de amor (*Grave vos é de que vos ey amor – se vos grav'é de vos eu ben querer, / grav'est'a mí, mais non poss'al fazer*), o refrão de outra cantiga de amor de Joam Airas de santiago (*Tan grave m'é senhor que morrerei – se vos grave é de vos eu ben querer, / tan grav'é a mí, mais non poss'al fazer*), e numa cantiga de escárnio (*Hu noutro dia don Foam – per que lhi trobasse. Non quis, / e fiz mal por que o non fiz*), o refrão de uma cantiga de amigo de Estevam Travanca (*Amigas quando se quitou – que lhi perdoasse, non quix, / e fiz mal porque o non fiz*)⁷.

Em *Ai flores ai flores do verde pino*, não se trata naturalmente da técnica da cantiga de seguir, uma vez que está envolvida apenas uma cantiga, mas podemos considerar uma aproximação: do primeiro conjunto de estrofes, onde o refrão contém uma pergunta indireta (diz-me onde está ele) para o segundo conjunto de estrofes, onde o refrão contém uma promessa feita por outra voz (dir-te-ei onde ele está) há também uma mudança de sentido, sem que a letra do refrão sofra nenhuma alteração (e ai Deus, u é). A diferença ou, se quisermos, a inovação de D. Dinis está em ser interna a citação / transformação.

6 Veja-se uma lista de cantigas com “refrões de citação”, incluindo os envolvidos na técnica do seguir, em Correia (1992: 96-99).

7 As cantigas de amor e de amigo foram citadas por Ferreiro 2018- e a cantiga de escárnio foi citada por Lapa (1970: 154-155).

Considerando a interpretação da cantiga e o objetivo de criar o retrato psicológico de uma figura feminina em atormentado diálogo íntimo, procurando sossegar suspeitas e dúvidas; o jogo rimático irregular, que encontramos no cancionero V, não é destituído de sentido. A irregularidade rimática coincide com as estrofes onde a desconfiança da rapariga apaixonada se intensifica. Mas a mesma irregularidade permite também enganchar pela rima o primeiro conjunto de dísticos com o segundo conjunto de dísticos, o que não acontece na solução regular, ou regularizada, de B. Isto é, o dístico final do primeiro conjunto terminaria com a rima “igo” e o primeiro dístico do segundo conjunto começaria com a rima “igo”, o que sublinha a efetiva ligação entre as “duas” partes em diálogo interior:

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que pos con **migo**,
ai Deus, e u é.

– Vós me preguntades polo voss’ **amigo**
e eu ben vos digo que é san’e vivo
ai Deus, e u é.

Também na cantiga dialogada – *Amigo, queredes vos ir?*, D. Dinis usou a irregularidade, neste caso na distribuição das vozes em diálogo, para sublinhar um momento especialmente importante da composição⁸. Na verdade, a *variatio*, ou seja, a inesperada variação ou inovação que procure o efeito de captar ou renovar de formas diversas a atenção do público não é um recurso desconhecido dos mais dotados trovadores galego-portugueses (Correia, 2020).

Também no caso da cantiga – *Amigo, queredes vos ir?*, de D. Dinis, os editores, onde os manuscritos se remetem ao silêncio, ou seja, na distribuição do diálogo, optaram pela regularização, demonstrando, relativamente ao canto trovadoresco, uma expectativa elevada pela regularidade. A revisão desta expectativa permitir-nos-á observar talvez melhor os documentos.

8 Defendo a revisão da edição desta cantiga no estudo “A emenda de cantigas de amigo e o modelo da edição crítica”, apresentado no colóquio internacional *Editar Cantigas (de Amigo) no Século XXI* (A Coruña), organizado por Leticia Eirín e Mariña Arbor, e que será publicado em breve pela editora Iberoamericana Vervuert.

Edição crítica⁹

- I. 1. – Ai flores, ai flores do verde pino
se sabedes novas do meu amigo
ai Deus, e u é.
- II. 5. Ai flores, ai flores do verde ramo
se sabedes novas do meu amado
ai Deus, e u é.
- III. Se sabedes novas do meu amigo
aquele que mentiu do que mi a jurado
ai Deus, e u é.
- IV. 10. Se sabedes novas do meu amado
aquele que mentiu do que pos con migo
ai Deus, e u é.
- V. 15. – Vós me preguntades polo voss' amigo
e eu ben vos digo que é san' e vivo
ai Deus, e u é.
- VI. Vós me preguntades polo voss' amado
e eu ben vos digo que é viv'e sano
ai Deus, e u é.
- VII. 20. E eu ben vos digo que é san' e vivo
e seerá vosco ant'o prazo saido
ai Deus, e u é.
- VIII, E eu ben vos digo que é viv' e sano
e seerá vosco ant' o prazo pasado
ai Deus, e u é.

6.9.12. 18. ðs B des V 5. sabede B 8. pg cômigo B 11. mha iurado B 13. amado B 13. 14. 15 *ausentes em V* 23.
sera uos c BV

9 A edição crítica foi feita a partir da leitura das edições fac-similadas dos cancioneros B (1982) e V (1973), cuja lição foi emendada apenas quando tal se verificou indispensável e com base em argumentação de natureza científica. Optou-se por um aparato crítico negativo. Subjaz às normas de transcrição o princípio geral de regularizar a grafia sem deturpar a interpretação dos sons e sentidos representados. Cabe destacar que as nasais finais se representam por "n", que foi usado o acento agudo para distinguir palavras homógrafas, que o apóstrofo indica elisão e que a pontuação (reduzida ao indispensável) é interpretativa, de acordo com o uso moderno. Para uma consulta em pormenor dos critérios de edição e normas de transcrição seguidas veja-se Correia (2021: 207-210).

Notas

1 e 14. Acerca dos arcaísmos “pino” e “sano”, vejam-se as notas correspondentes em Ferreiro (2018-). De todos os editores, apenas Nunes (1973, I: 19-20) adotou as formas “pño” e “sã”, “são”.

4/ Ao escrever pela segunda vez a palavra “flores”, o copista antecipou a vogal “o”, que cancelou, antes de continuar, escrevendo corretamente o “l”. Assim: f<o>lores.

20 e 23. O verso 20 parece ter uma sílaba a mais relativamente ao padrão do segundo conjunto de dísticos, constituído por hendecassílabos. Nunes (1973: 20-21) decidiu, certamente por esta razão, emendar supondo uma elisão, onde, na verdade, também poderia supor uma sinalefa (vosco ant > vosc’ ant). O verso 23, onde D. Dinis recupera, de acordo com a técnica do leixa-prén, o verso 20, com alteração da parte final, não deveria portanto apresentar diferenças, a não ser na parte final. Em ambos os cancioneiros, porém, encontramos “sera” em vez de “seera”, perda que é comum e, portanto, decidimos recuperar. Encontramos, também, a elisão proposta por Nunes para o verso 20: vos cant. Também esta perda seria fácil de explicar pelo contexto da cópia, pelo que decidimos igualmente recuperar a letra e, portanto, a parte do verso igual à primeira parte do verso 20. Subjaz a esta opção a conjectura de uma possível sinalefa regularizadora do metro (vosco ante). Cohen (2003: 601) preferiu emendar reduzindo, no verso 20, “seera” a “sera”, opção sempre mais difícil de justificar do ponto de vista paleográfico; e, considerando haver hiato em “vosco ant” (verso 20), supor a perda de uma letra no verso 23, que recuperou. Ferreiro (2018-) procede à mesma emenda que Nunes no verso 20, embora, certamente por lapso, não esteja assinalada no aparato; e, no verso 23, emenda para recuperar a forma “seera”. Lang (2010: 264-265) emenda ambos os versos de modo a obter decassílabos: “e será vosc’ant’ o prazo saído”; “e será vosc’ ant’ o prazo passado”.

Referências bibliográficas

- (1973). *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos & Instituto de Alta Cultura.
- (1982). *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10 991. Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional & Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Beltrán, Vicenç (2013). "Ay flores do verde pino". Em *Parodia y Debate Metaliterarios en la Edad Media*, 213-232. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Braga, Teófilo (1878). *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição Crítica Restituída Sobre o Texto Diplomático de Halle, Acompanhada de um Glossário e de uma Introdução Sobre os Trovadores e Cancioneiros Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Cintra, Luís Filipe Lindley (1984) [1954, 1961]. *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Vols. II-III. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Cohen, Rip (2003). *500 Cantigas de Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Correia, Ângela (1992). *O Refran no Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Correia, Ângela (2001). *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o "Ciclo da 'Ama'"*. Edição e Estudo. Lisboa: Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Correia, Ângela (2016). "A composição de cantigas de amor". Em Amado, Teresa, & Ramos, Maria Ana (eds.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio "Cancioneiro da Ajuda 1904-2004"*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda [e-book].
- Correia, Ângela (2020). "Inovações expressivas no cancionero de amigo do trovador Joam Soares Coelho". Em González, Déborah (ed.), *ArGaMed 2/2020 Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Disponível em <http://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed02.pdf>
- Fassanelli, Rachele (2021). *Don Denis. Cantigas*. Roma: Carocci.
- Ferrari, Anna (1979). "Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 27-142.
- Ferrari, Anna (1993). "Cancioneiro da Biblioteca Nacional". Em Lanciani, Giulia, & Tavani, Giuseppe (orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, 119-123. Lisboa: Caminho.

Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. Disponível em <http://universocantigas.gal> (Consultado em 01.06.2022).

Gedeão, António (1975). "Ay flores, ay flores do verde pino", *Colóquio / Letras*, 26, 45-53.

Gonçalves, Elsa, & Ramos, Maria Ana (1985). *A Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa: Comunicação.

Lang, H. R. (2010) [1894]. *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Edição organizada por L. M. Mongelli e Y. Frateschi Vieira. Niterói: UFF.

Lapa, M. Rodrigues (1970). *Cantigas D'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. [Vigo]: Galaxia.

Monaci, Ernesto (1875). *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.

Nunes, José Joaquim (1973) [1926-28]. *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.

Parkinson, Stephen (1987). "False refrains in the Cantigas de Santa Maria", *Portuguese Studies*, 3, 21-55.

Roncaglia, Aurelio (1984). "Ay Flores, ay flores do verde pino!", *Boletim de Filologia*, 29. *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*. Vol. II, 1-9.

Storck, Wilhelm (1885). *Hundert Altportugiesische Lieder*. Paderborn und Münster: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

Tavani, Giuseppe (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.



<https://revistas.udc.es/index.php/rgf>

Edita

Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña,
co patrocinio de ILLA (Grupo de Investigación Lingüística
e Literaria Galega)

Dirección

Teresa López, Universidade da Coruña (España)
Xosé Manuel Sánchez Rei, Universidade da Coruña (España)

Secretaría

Carlos-Caetano Biscaíno-Fernandes, Universidade da Coruña (España)

Consello de Redacción

Ana Bela Simões de Almeida, University of Liverpool (Reino Unido)
Pere Comellas Casanova, Universitat de Barcelona (España)
Iolanda Galanes, Universidade de Vigo (España)
Leticia Eirín García, Universidade da Coruña (España)
Carlinda Fragale Pate Núñez, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Brasil)
Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Xaquín Núñez Sabarís, Universidade do Minho (Portugal)

Comité asesor

Ana Acuña, Universidade de Vigo (España)
Olga Castro, University of Warwick (Reino Unido)
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília (Brasil)
Manuel Fernández Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Roberto Francavilla, Università degli studi di Genova (Italia)
Ana Garrido, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
José Luiz Fiorin, Universidade de São Paulo (Brasil)
Xoán Luís López Viñas, Universidade da Coruña (España)
Xoán Carlos Lagares, Universidade Federal Fluminense de Niterói (Brasil)
Sandra Pérez López, Universidade de Brasília (Brasil)
Maria Olinda Rodrigues Santana, Universidade de Trás-Os-Montes
e Alto Douro (Portugal)

Comité científico

Silvia Bermúdez, University of California, Santa Barbara (Estados Unidos)
Evanildo Bechara, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Ângela Correia, Universidade de Lisboa (Portugal)
Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Universidade da Coruña (España)
Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Maria Filipowicz, Uniwersytet Jagiellonski (Polonia)
Xosé Ramón Freixeiro Mato, Universidade da Coruña (España)
María Pilar García Negro, Universidade da Coruña (España)
Helena González Fernández, Universidade de Barcelona (España)
Xavier Gómez Guinovart, Universidade de Vigo (España)
Pär Larson, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Florencia (Italia)
Ana Maria Martins, Universidade de Lisboa (Portugal)
Kathleen March, University of Maine (Estados Unidos)
Mária Aldina Marques, Universidade do Minho (Portugal)
Inocência Mata, Universidade de Lisboa (Portugal)
Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Andrés Pociña, Universidade de Granada (España)
Eunice Ribeiro, Universidade do Minho (Portugal)
José Luís Rodríguez, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Marta Segarra, CNRS (Francia) / Universitat de Barcelona (España)
Sebastià Serrano, Universitat de Barcelona (España)
Ataliba T. de Castilho, Universidade de São Paulo (Brasil)
Telmo Verdelho, Universidade de Aveiro (Portugal)
Mário Vilela, Universidade do Porto (Portugal)
Roger Wright, University of Liverpool (Reino Unido)

Cadro de honra

Álvaro Porto Dapena (1940-2018), Universidade da Coruña (España)
José Luis Pensado (1924-2000), Universidade de Salamanca (España)
Rafael Lluís Ninyoles (1943-2019), Conselleria de Educació i Ciència,
Generalitat Valenciana (España)



Depósito legal/ C584/2000
ISSN/ 1576-2661
ISSN-e 2444-9121
Deseño/ Novagarda