

Lingua e tradición manuscrita*

Mercedes Brea – Universidade de Santiago de Compostela

Nun traballo recente (Brea/Lorenzo Gradín 2020), adiantamos unha primeira proposta que agora pretendemos seguir desenvolvendo con novos argumentos, tanto de tipo interno (relativos aos manuscritos que conservan a lírica galego-portuguesa) como externo (observacións sobre o que aconteceu no proceso de fixación dunha norma escrita para outras linguas románicas).

Naquela ocasión, proporcionamos datos sobre as formas que aparecen en A, por unha parte, e en B e V, pola outra, para a P1 e a P3 dos perfectos fortes. Unha observación atenta dos testemuños permitiunos advertir cómo determinados cambios non parecen ser fortuítos (consecuencia de despistes ou produto de interferencias de algún copista)¹, senón plenamente conscientes, posto que, en ocasións, a substitución dunha forma por outra implica unha diferenza no número de sílabas da variante, e iso, obviamente, ten consecuencias métricas, que poden resolverse² introducindo no verso un novo elemento. Exemplos claros desta situación podemos velos, entre outros, nos seguintes versos:

- 1) Pero Garcia Burgalês (125,17, v. 2 da finda): A104: <ðe rogar ðeus efezo me perder> / B212: <ðe Rogar a ðs e fez mj pðer>.

* Este traballo deriva das investigacións levadas a cabo no marco do Proxecto de Investigación FFI2015-68451-P, financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad con participación do FEDER. Debo agradecer as xenerosas suxerencias e informacións de Déborah González, Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro e Henrique Monteagudo.

1 Arbor Aldea (2012a) analiza (sobre todo prestando atención aos problemas métricos a que dan lugar) toda unha serie de casos –agrupados por tipoloxías– en que A presenta leccións diferentes de B/V (amplía a relación de diverxencias, pero sen aspectos novos que interese destacar aquí, en Arbor Aldea 2012b), e conclúe que “estas deficiencias encontran, na súa gran maioría, unha explicación satisfactoria nos diferentes tipos de erro que un amanuense comete, de modo accidental, durante a execución das sucesivas operacións que constitúen o proceso de copia” (*ibidem*: 374); erros que, en todo caso, considera compatibles coa variación lingüística e, no caso de A, coa existencia de numerosas notas marxinais de corrección “que son froito dunha revisión atenta do texto previamente transcrito” (*ibidem*: 375), dato este último que consideramos de especial relevancia.

2 Algo que non sempre acontece, pois é frecuente que non se restaure a isometría.

- 2) Pero Garcia Buralês (125,40, II, v. 6)³: A89: <senprelle *quige* mellor toðauja> / B193: <semplhi *q̇s muj* melh toðauya>⁴.
- 3) Vasco Rodriguez de Calvelo (155,5, v. 1 do refrán): A298: <que nunca ðeus gran coÿta *quifo* ðar> / B992: <que nunca ðe⁹ *muy gm* coyta *q̇* ðar>.

Está claro que este tipo de alternancias poden ser explicadas de moitas maneiras⁵, pero, ao poñelas en relación con outras (como a visible variación nas formas átonas dos pronomes de primeira e terceira persoa –cfr. Monteagudo 2019a–), esbozamos unha explicación que agora intentaremos reforzar establecendo unha comparación entre o Pergamiño Vindel (N)⁶ e os apógrafos italianos (B e V), que transmiten as mesmas sete cantigas de amigo na mesma orde (B1278–1284, V884–890), ademais de facer unha serie de consideracións que non teñen outro obxectivo que o de aportar novos –ou retomar vellos– elementos de reflexión a este respecto.

1. Diferenzas entre N e B-V⁷

Se establecemos unha primeira confrontación entre B e V, non resulta difícil apreciar que a variación existente entre eles se reduce ao plano da escritura, é dicir, á utilización ou non de determinados sinais abreviativos nunha mesma palabra (por exemplo, na ctga. 4, V rexistra sempre <senlheira> mentres que B presenta <sêlheira> en tres das súas catro ocorrencias⁸), á vacilación entre <c> e <ç> diante de vogal palatal (B <cedo> / V <çedo> na ctga. 1, I, v. 3), á dificultade habitual do copista *a* de B para recoñecer a secuencia gráfica <rr> como <rr>, que o leva a reproducir <ir> (como en <ueira> da ctga. 1, refrán, que en V aparece correctamente

3 Os códigos numéricos que identifican as cantigas son os fixados por Tavani (1967), coas lixeiras modificacións introducidas en *MedDB* (www.cirp.gal), a base de datos empregada neste estudo para as buscas básicas.

4 Como son aspectos que serán comentados máis adiante, advirtase tamén a variación no pronome persoal (A: <lle> / B: <lhi>), ademais da diferente forma de representar a lateral palatal. Sobre as diferenzas no uso das formas pronominais, véxase Monteagudo (2019a)

5 Arias Freixedo (2004) presta atención a estas e outras diverxencias textuais entre A e B/V, procurando aportar explicacións razoables para cada unha delas, e, se ben non compartimos todas as súas conclusións, non podemos deixar de destacar que en varias ocasións recorre á posible existencia dunha “dobre tradición escrita”. Para o terceiro caso, véxase tamén Arbor Aldea (2017a: 201); esta contribución comenta un grupo de textos con variacións significativas entre as dúas ramas da tradición manuscrita galego-portuguesa.

6 Son tan numerosas as edicións de Martin Codax –e a bibliografía, en xeral, sobre o Pergamiño Vindel– que nos limitaremos aquí a proporcionar a referencia de tres obras colectivas recentes nas que pode atoparse información actualizada sobre os aspectos máis destacados (aínda que, para a edición das sete cantigas de amigo, apenas foron tidos en conta os traballos anteriores): Arbor Aldea (2016), *PV* (2017), Rodríguez Guerra e Arias Freixedo (2018).

7 O Pergamiño Vindel (N) tivemos ocasión de consultalo directamente cando estivo exposto no Museo do Mar en Vigo, no ano 2017, ademais de a través da edición facsimilar realizada pola editorial Moleiro (Arbor Aldea 2016). Tanto o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) como o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), que examinamos en varias ocasións nas institucións que os albergan, están accesibles en magníficas reproducións dixitais, respectivamente, en <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html> e https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803.

8 Os dous cancioneros coinciden, en cambio, na variación entre o uso de <y> (só en I, v. 2, que é tamén o único caso en que B escribe o <n>) e <i> (no resto de aparicións).

como <uerra>), a algunha confusión banal entre <τ> e <c>⁹ (de modo que, por exemplo, o copista de V convirte o <treydes> (B), con catro ocorrencias na ctga. 5, en <creydes> nas dúas primeiras estrofas, mantendo <treydes> nas outras dúas¹⁰), e algunhas outras variacións similares¹¹. Todas elas poden explicarse facilmente atribuíndoas a hábitos grafemáticos “consolidados” dalgúns copistas, ou a simples erros ou despistes de copia, xunto con un posible descoñecemento (ou coñecemento moi parcial) da lingua que estaban transcribindo. Do mesmo xeito, parece doado entender algúns saltos xustificados pola estrutura paralelística destas composicións, como é o caso do copista de B1279, que, despois do primeiro verso da cobra II, realiza un salto visual na perícopa e copia o segundo da III, sen advertilo¹². O copista de V886, non obstante, chega a decatarse de que estaba cometendo un erro do mesmo tipo na estrofa II (N3), cando transcribe como verso 4¹³ <e o mar salido> e o cancela cunha raia para reproducir debaixo a lección correcta (<hu e o mar leuado>)¹⁴.

Máis significativos parecen os casos en que B e V presentan unha lección idéntica, pero diferente (sexa a nivel gráfico ou de lingua, ou ben froito dalgún erro de copia) da de N. Se os ordenamos por cantigas, son os seguintes¹⁵:

- 1) 1, IV, 2: N <coiðado> / B e V <cuydado>

⁹ E varias, que xa non referenciamos, entre <n> e <u> (tamén, entre <s> e <f>), porque estas cóntanse entre as máis correntes. Tampouco resulta inusual que un comenzo de verso tipo <Eay> (B1278) se confunda con <Cay> (V884), como acontece no verso de refrán da ctga. 1.

¹⁰ Algo podería ter que ver o feito de que nas estrofas III e IV, esa forma é a que inicia a cobra, polo que a consonante en cuestión respondería no modelo ás características propias das iniciais de estrofa e faría máis factible o seu recoñecemento. Recórdese, neste sentido, que V emprega as maiúsculas só nas iniciais de estrofa, mentres que en B aparecen (neste bloque, polo menos) en todos os comezos de verso.

¹¹ Na cantiga 2, B1279 ofrece un incipit <Mandadey comigo>, fronte a V885, que di <Mandade comigo>. A lección coincidente con N é a de B, pero este testemuño pasa a coincidir con V cando (sempre debido aos recursos paralelísticos) se invirte a orde dos elementos no v. 1 da cobra II: <Comigue mandado>. De xeito similar, na última cobra da ctga. 3, V omite o artigo masculino no v. 2 (<meu amado>), que si está en B, pero tamén se rexistra no segundo verso da cobra anterior tanto en B como en V (<o meu amigo>). Na cantiga 5, o copista de V escribe <uedilo> por <uelido> no v. 2 da estrofa I.

¹² V885 presenta nesta ocasión a mesma disposición que N2.

¹³ En realidade, trátase do segundo hemistiquio do v. 2, posto que a composición está estruturada en dísticos monorrimos que alternan versos de 12 e 13 sílabas (de rima feminina), completados con un verso de refrán heptasílabo (tamén de rima feminina). En N, cada verso ocupa unha liña; B e V comparten esa mesma disposición só no primeiro verso da peza; a partir de aí, V opta por reproducir un hemistiquio en cada liña, mentres que B mostra restos de que o modelo podía coincidir con N, posto que a terceira liña das estrofas III e IV volven a estar ocupadas polo verso completo (no resto, compórtase igual que V).

¹⁴ Corrixe tamén, pero neste caso sobrescribindo, <leuado> en <falido> e <amado> en <amigo> na estrofa III.

¹⁵ Indicamos en primeiro lugar, en caracteres arábigos, o número de orde da cantiga en todos os testemuños; logo, en números romanos, a estrofa, e, finalmente –outra vez en caracteres arábigos– o número de verso dentro da estrofa (cando se trata do refrán, vai sinalado o número da composición seguido de “r.”).

- 2) 2, r.: N <E irei maðz á¹⁶ uigo> / B <E hirey madre vyuo>, V <hirey madre uyuo>¹⁷
- 3) 2, II, 1: N <<c>omig ei manðaðo> / B e V <Comigue mandado>¹⁸
- 4) 3¹⁹, I e II, 1: N <Mia> / B e V <Mha>²⁰
- 5) 3, r.: N <E miraremos las onðas> / B e V <E miraremolas ondas>
- 6) 3, III²¹, 1: N <A la ýgreia ðe uig ú é ó mar faliðo> / B e V <Ala iġia de uigo / e o mar salido>²²
- 7) 3, IV, 1: N <Ala ýgreia ðe uigoú é ó mar leuaðo> / B e V <Ala iġia de uigo / e o mar leuado>
- 8) 3, III, 2: N <E uerra ý mia maðzéo meu amað> / B e V <E uerra hy madro meu amado>²³
- 9) 4, I, 2 (= II, 2; III, 1; IV, 1)²⁴: N <senneira> / B e V <senlheyra>²⁵

16 Os sinais que reproducimos como tiles en N son en realidade, no manuscrito, plicas.

17 A omisión da conxunción copulativa inicial en V responde a outro erro banal, e podería estar relacionada con que, por exemplo, no modelo estivese indicado (con unha letra de espera) que había que “debuxar” esa inicial de refrán, pero non chegase a estar realizada (é dicir, que só contivese esa letra de espera). Por outra parte, chama a atención que, en V, na segunda estrofa, o <amaðo> que debería finalizar o segundo verso (omitido en B, como xa foi comentado) apareza como <amaðe>, como se estivese adiantando esa copulativa inicial do refrán que segue (copulativa que, por outra parte, en B está presente só na primeira estrofa, porque as demais abrevian o refrán en <hirey>, ou simplemente <hi>).

18 Cfr. supra nota 13.

19 Xa foron comentados os problemas de copia deste texto, no relativo á estrutura dos versos, tanto en B coma en V. En N hai un deterioro no manuscrito que impide ler correctamente a primeira estrofa.

20 Aínda que se poidan detectar algunhas outras diferenzas gráficas, recolleamos aquí só as que consideramos que poden ser relevantes para os obxectivos deste traballo.

21 As estrofas III e IV están invertidas en N en relación con B e V, que respectan mellor as características das rimas alternativas con leixapré. Por iso, tanto aquí como na cantiga 6 –na que se produce o mesmo fenómeno– empregamos a numeración que corresponde aos apógrafos italianos, sen que esteamos completamente convencidos de que sexa a mellor opción, pois podería tratarse tanto dun erro de copia en N como dun intento de Martín Codax por renovar o procedemento, xa que situacións similares poden atoparse en algúns outros trobadores e non se pode descartar que respondan a unha innovación consciente; véxanse ao respecto as atinadas reflexións de Arias Freixedo (2018: 124-131), que apunta a posibilidade de que “a estrita rixidez canónica da repetición paralelística literal e do modelo único de secuenciación alternante das estrofas por medio da técnica do leixa-pren non fose tal e que, pola contra, a liberdade de utilización do paralelismo literal e dos procedementos de encadeamento interestrófico fose algo maior” (*ibidem*: 128), de xeito que se poidan producir posibles “variantes en que se percibe unha clara vontade de experimentación e variación por parte dos trobadores e tamén unha intencionalidade poética” (*ibidem*: 129).

22 As abreviaturas para <ygreia> non son idénticas en B e V (tanto aquí coma na estrofa seguinte), e o carácter inicial é <j> en V; ademais, como foi indicado, a inicial de verso (hemistiquio, en realidade) <e> aparece en maiúscula en B. A diferenza que tratamos de poñer de manifesto é a ausencia da partícula <u> nos dous apógrafos.

23 Xa foi sinalado que B di <ueira>, e tamén a ausencia do artigo en V, que mantén <madre> onde B transcribe <madro>. Polo tanto, a diverxencia na que se fai fincapé neste caso é a ausencia do posesivo en B e V.

24 En N, só pode lerse con claridade nas cobras I e IV, a causa do deterioro (un burato) no pergamiño.

25 Precisemos que, escrito así, só se pode ler na estrofa I de B e V e na III de V; na II e IV de V figura como <senlheyra>, e nas II, III e IV de B como <sêlheyra>.

- 10) 4, II, 2 (= IV, 1): N <manno> / B e V <manho>
11) 4, III, 2: N <nullas> / B e V <nēlhas>²⁶
12) 4, IV, 2 (= V, 1; VI, 1)²⁷: N <gardas> / B e V <guardas>
13) 4, III, 2: N <ei comigo> / B e V <sō comigo>²⁸
14) 4, V, 2 (= VI, 2): N <ollos> / B e V <olh9>
15) 5²⁹, r.; B <bannar> / B e V <banhar>
16) 5, III, 1: N <alo mar> / B e V <ao mar>³⁰
17) 5, IV, 2: N <uééremo> / B e V <ueremolo>³¹
18) 6, I, 1: N <Eno fagrado enuigo> / B e V <Eno sagra de uigo>³²
19) 6, III³³, 1: N <Bailaua coꝝpo ueliðo> / B e V <Hu baylaua corpo uelido>
20) 6, III, 2 (= IV, 2; V, 1; VI, 1): N <óuuer>³⁴ / B e V <ouũa>
21) 6, VI, 2: N <en uigo no faḡḡo> / B e V <no uigo saḡḡo>
22) 7, I, 2 (= II, 2) N <me> / B e V <mi>
23) 7, r.: N <mj̄> / B e V <mi>³⁵

Se iniciamos o comentario polas diferenzas gráficas, debemos prestar atención aos casos (4), (10), (14), (15) e, parcialmente, (11).

- 26 En N, repítese de forma idéntica en IV, 2; V, 1; VI, 1. Pola contra, B e V presentan esa variante <nēlhas> só neste caso, posto que nos outros tres optan por <nulhas>.
- 27 Habería que engadir III, 2, pero o deterioro do manuscrito non permite ler o que hai en N.
- 28 En V, 1, polo contrario, onde se repite o verso, B e V teñen <e comigo>.
- 29 O deterioro do manuscrito nesta cantiga é importante e afecta ás tres primeiras estrofas, polo que non podemos saber se existirían outras diverxencias.
- 30 Repítese a secuencia en IV, 1, pero neste caso tamén B e V din <alo mar>.
- 31 Non se pode ler o que habería en N para III, 2, pero aquí B e V presentan <ueremolo>. En N parece haber, en IV, 2, un erro por omisión de <lo>, porque este é un dos poucos elementos que se poden ver claros en III, 2.
- 32 Coa inversión característica que se produce por paralelismo en II, 1, V coincide con N na lección <En uigo no sagrado>, mentres que B repite <E uigo>, polo que, en ambos casos, podería tratarse simplemente da omisión do sinal abreviativo sobre o <e>.
- 33 Igual que acontecía na ctga. 3, as cobras III e IV presentan unha orde inversa en N / B e V; e, igual que alí, se aplicamos as regras do leixaprén, a disposición correcta sería a dos apógrafos italianos (lémbrese, non obstante, o comentado en nota a propósito desa cantiga 3).
- 34 Na estrofa que en N aparece como IV, a forma é <óuuoꝝr>. A única ocorrencia na que non leva plica sobre o <o> inicial está na cobra V, que é o único caso en que o adverbio precedente está transcrito coa vogal final, <nunca>, xa que nos outros tres rexistros figura como <nunc> ou <nūc> (esta, na estrofa que en N está como III).
- 35 Non incluímos na relación a diferenza, no primeiro verso da cobra II da cantiga 7, entre <mirar> (N) e <uirar> (V) – que non ten correspondencia en B, porque a copia do verso quedou inacabada neste cancionero –, xa que a lección de V responde a un erro banal do copista. En calquera caso, Ferreiro (2018: 179-183) proporciona argumentos sobrados para probar que a forma correcta é a de N.

Polo que se refire ao posesivo *mia*, en B e V atopamos dous casos curiosos³⁶ en que ambos os dous apógrafos (o que parece indicar que estaba así no modelo) ofrecen esa grafía³⁷: un corresponde a Pai Gomez Charinho (114,14 = B818, V402) e aparece –na estrofa II, v. 1, e en posición de rima– como <auētura mja> en B e <auentura mia> en V; o segundo está atribuído a Afonso Paez de Braga (8,2) e atópase no incipit de B856 / V442, precisamente no sintagma en que o seu emprego é máis frecuente: <mia senhor>. A, igual que N, descoñece o uso de <h> como indicador dunha vogal palatal, práctica habitual de B e V.

(10) e (15) presentan a mesma contraposición entre os dígrafos <nn> e <nh> para a representación da consonante nasal palatal, e deben ser postos en paralelo co que acontece en (14) e nos casos de (11) en que B e V presentan <nulhas>, posto que, en correspondencia co fonema anterior, tamén se produce unha diverxencia clara entre <ll> e <lh> para sinalar a consonante lateral palatal. Estas dúas diferenzas son, probablemente, as que máis teñen chamado a atención por aliñar N con A³⁸ e cos códigos que conteñen as *Cantigas de Santa Maria*, fronte a B e V, que se comportan como o Pergamiño Sharrer (D) e como farán tamén os outros testemuños tardíos.

Con independencia da posible procedencia galorrománica de <nh> e <lh> (empregados con moita frecuencia nos cancioneros provenzais), non estará de máis recordar que o <h> está utilizado aquí cun valor moi semellante ao que ten en <mha>, polo que ven sendo equivalente a un <nj>, <lj>, ou <ny>, <ly>. Dito doutra maneira, están lembrando que unha das combinacións latinas que máis cedo³⁹ evolucionaron cara a estas consonantes palatais foi /nj/, /lj/, que dan lugar a /ɲ/ e /ʎ/ en case toda a Romania⁴⁰. O latín descoñecía en orixe as consonantes palatais e, por ese motivo, non habilitou grafemas especiais para representalas; un dos cambios máis significativos acontecidos no proceso que levará á diferenciación románica consiste, precisamente, na fixación deste tipo de fonemas, polo que, cando o “vulgar” comenza a ser plasmado por escrito, vese obrigado a habilitar solucións que dean conta da existencia destas novas articulacións. En xeral, as distintas variedades románicas procuran adaptar o alfabeto latino á

36 Non estamos aínda en situación de aseverar que sexan os únicos.

37 Ningunha destas composicións foi transmitida polo *Cancioneiro da Ajuda* (A), polo que non cabe establecer unha confrontación con este cancionero. En calquera caso, o dato máis significativo neste caso é que non demos localizado nin un só caso en A da variante <mha>.

38 En Rodríguez Guerra/Varela Barreiro pode verse en detalle a variación alográfica da palatal lateral (2007: 537-538) e da nasal (*ibidem*: 546-548) neste cancionero.

39 Bastará con mencionar os casos rexistrados, por exemplo, no *Appendix Probi* (Asperti/Passalacqua 2014) do tipo “uinea non uinia” ou “palearium non paliarium”.

40 No primeiro caso, as excepcións atópanse, por exemplo, nalgunhas variantes sardas. No segundo, sobre todo, en solucións diversas (de tipo cacuminal) do sur de Italia (especialmente, no siciliano), así como en resultados propios do occidente asturiano. En época medieval, a existencia de alófonos puido ter unha extensión maior na Romania, pero resulta habitual que en cada lugar acabe prevalecendo un deles, que escurece os demais.

nova realidade, mantendo en moitas ocasións os caracteres etimolóxicos aínda que a súa pronunciación non coincide xa coa orixinaria.

No caso concreto das consonantes que agora nos ocupan, acabarían triunfando⁴¹ representacións gráficas que, respondendo a unha articulación latina específica, chegaran a acadar estas novas pronunciacións (é dicir, para /ɲ/, maioritariamente <gn> e <ny>, onde <y> é unha especie de variante combinatoria de <i>, que tamén pode ser representada por <h>; para /ʎ/, a situación é un pouco máis complexa: <lh>, <gli>, <ill>...). A solución probablemente máis peculiar é a que corresponde ao castelán e ao catalán, pois nas dúas linguas a consonante dobre (ou longa, ou forte, segundo se queira ver) <ll> deu lugar á palatal /ʎ/, o que facilitou a xeneralización dese dígrafo para representar este novo fonema, fose cal fose a súa procedencia; do mesmo xeito, /nn/ > /ɲ/, pero aquí produciuse unha bifurcación que levaría ao catalán a preferir <ny> para todos os casos en que o resultado é /ɲ/, e ao castelán a optar pola solución paralela á anterior, é dicir, <nn>, que, debido á tendencia a representar frecuentemente <n> por medio dun sinal abreviativo (colocado de modo preferente sobre a vogal anterior), daría finalmente lugar á propagación de <ñ> sempre que o proceso evolutivo conduce a /ɲ/.

Desde esta perspectiva, tanto en galego como en portugués poderían explicarse sen dificultade grafías do tipo <ny> / <nh> ou <gn>, <ly> / <lh> ou *<cl(i)>⁴², pero <nn> / <ñ>, <ll> non teñen xustificación etimolóxica, posto que nestas linguas /nn/ e /ll/ dan lugar a /n/ e /l/, non aos seus correlatos palatais. De aí, entre outras cousas, que a forma <nullas> (11), do latín NULLAS, resulte –desde o punto de vista da gramática histórica– anómala (pode ser un préstamo do occitano⁴³), e talvez por iso se producise un intento de substituíla por un <nēlhas> no que podería verse un cruce con outros indefinidos como <nē ūas> ou a propia <senlheyra>⁴⁴.

A medio camiño entre grafemática e fonética podemos situar o caso (12), posto que o /w/ inicial xermánico tende a adaptarse⁴⁵ como /gw/, e a evolución desta labiovelar en contacto con /a/⁴⁶ presenta unha certa vacilación, non só en dependencia do carácter tónico ou átono desta vogal senón tamén no plano diatópico: mantense mellor, en xeral, en castelán e portugués que en galego, pero o mantemento gráfico non sempre quere dicir que non se producise unha redución da labiovelar a velar (é o que parece acontecer maioritariamente no dominio galarrománico, sen que sempre o reflecta a grafía). Non logramos, polo momento, levar a cabo unha busca exhaustiva en todos os testemuños da lírica galego-portuguesa, pero, aínda que

41 Despois dun panorama inicial de vacilación en case todos os dominios, en ocasións con múltiples solucións (que podían ser tamén combinatorias ou alternativas) para unha mesma articulación.

42 En atención a evolucións do tipo *ORIC(U)LAM > *orella*, OC(U)LUM > *ollo*, etc.

43 A non ser que chegase a existir unha variante *NULLIUS para o indefinido NULLUS.

44 Sobre as peculiares variacións gráficas de *nullo*, *nulla* en B e V, véxase Monteagudo (2013: 223-226).

45 *WARDON é un deses préstamos que deberon de entrar no latín nese período –ca. ss. II-III– de estreitos contactos na fronteira entre romanos e xermanos.

46 Acontece outro tanto coa correspondente labiovelar xorda /kw/.

<garð-> ofrece algunha ocorrencia en B, parece maioritaria –tamén en A– a variante <guard-> / <guard->, sen que poidamos extrapolar destes resultados a ausencia dunha articulación velar (en lugar de labiovelar), non só pola existencia dunha tradición gráfica que parece dar preferencia a <gua> senón tamén polo uso frecuente de abreviaturas como as presentes en <gr̄dei>, <gr̄dar> e outras diferentes, que poderían ser desenvoltas como <gua> ou <ga>⁴⁷.

A alternancia <oi> / <uy> que amosa o caso (1) prodúcese tanto en A como en B e V; aínda así, en B e V son claramente maioritarias nesta palabra as formas con <u>, xa que <coiðaðo> está rexistrada en moi contadas ocasións nestes apógrafos. Monteagudo (2013: 230-241, 285-286) leva a cabo unha completísima análise das ocorrencias de *coita*, *coitar*, *coitado* / *cuita*, *cuitar*, *cuitado*, por unha parte, e de *coidar*, *coidado* / *cuidar*, *cuidado*, por outra, e chega a conclusións moi interesantes (e que non entran en contradicións significativas coa estratigrafía proposta por Oliveira 1994) en relación con unha hipotética organización dos materiais previa á compilación tanto de A como do antecedente de B e V. Canto aos resultados cuantitativos, atopa que nas dúas ramas da tradición son coñecidas ambas as variantes nas dúas familias estudadas: na primeira, prevalece claramente *coit-* sobre *cuit-* (que está, en calquera caso, máis presente en A⁴⁸ que en B e V); na segunda, pola contra, semella que a forma “normal” é *cuid-*, pero a presenza de *coid-* é sensiblemente maior en A⁴⁹ que nos apógrafos italianos, e, ademais, “a distribución da variante está lonxe de ser aleatoria” (Monteagudo 2013: 240), dado que as solucións con <oi> localízanse concentradas no grupo de cantigas que vai de A82 a A189⁵⁰.

Os casos (5) e (16) convén poñelos en relación coa secuencia <Ala ygreia> que inicia (6) e (8). Neste último caso, <Ala> é lección común a N e B-V, mentres que nos outros dous hai unha diferenza clara entre <miraremos las> (N) e <miraremolas> (B, V); <alo> (N) e <ao> (B, V)⁵¹, que poden ser contempladas como dous estadios cronolóxicos diferentes do proceso evo-

47 Sobre esta alternancia, véxanse, en particular, Lorenzo 1977: II, 697-698; e Maia 1986: 641-643.

48 E, neste testemuño, parece que “as variantes en <ui> eran máis frecuentes (non necesariamente exclusivas e talvez nin siquiera maioritarias en todos os casos) nos manuscritos que recollían a obra dos trovadores máis antigos” (Monteagudo 2013: 235).

49 “Nas *Cantigas de Santa Maria* as variantes en <oi> son as normais (466 ocorrencias segundo o TMILG) e as únicas ata a cantiga 156, mentres que as variantes en <ui> son moi minoritarias (vintedúas ocorrencias, das cales dezanove aparecen a partir da cantiga 200) e aparentemente só se rexistran no manuscrito *E*” (Monteagudo 2013: 248).

50 Un estudio máis atento desa zona de A permítelle comprobar que é tamén a que presenta un número máis abundante de *findas* pautadas para recibir a notación musical, e onde atopa así mesmo outros trazos significativos, como o emprego de -o como morfema da P3 nos perfectos fortes.

51 Ferreiro (2018: 168) estudia estas formas en relación coa conservación do /l/ intervocálico latino, recoñecendo que o único testemuño real dese fenómeno é o *salido* da cantiga 3, que “representa o único caso de estricta conservación arcaizante da consoante lateral intervocálica” en toda a lírica trovadoresca, xa que os casos a que nos referimos son resultado, por unha parte, da simplificación ou debilitamento de /ll/ e, por outra, dunha aférese debida á fonética sintáctica, que, combinados, dan lugar á aparición dunhas variantes *lo(s)*, *la(s)* para o artigo determinado (e tamén para as formas átonas de CD do pronome de terceira persoa). Posteriormente, e de novo por razóns de fonética sintáctica, ese /l/ –agora inicial– pode quedar en posición intervocálica ou entrar en contacto inmediato con determinadas consoantes (finais da palabra anterior) que dan lugar a un proceso asimilatorio.

lutivo (que, ao mesmo tempo, poderían estar convivindo como variantes das que habitualmente acaba xeneralizándose unha, e tamén como resultados dialectais diferentes dentro dun mesmo dominio lingüístico). Neste sentido, poderíamos dicir que N representa unha fase anterior á que reflicten B e V –que, non obstante, na cantiga 3 manteñen a mesma solución que N–. A lección *salido* (común aos tres testemuños) resulta claramente minoritaria no corpus trobadorresco galego-portugués, xa que, ademais de en Martin Codax, só se rexistra en Johan Zorro no incipit de *Pela ribeira do rio salido* (83,9; B1158 / V760); e, noutras formas do verbo *salir*, en Pero Viviaz (136,6, IV, v. 6: <a mal lh salira>⁵²) e Roi Fernandiz (142,9, IV, v. 3: <A quelhí falira eſta uez> B928 / <a q̄ lhí salira esta uez> V516)⁵³. Aínda así, resistímonos a considerala unha forma “arcaizante” e preferimos decantarnos por unha solución dialectal⁵⁴, talvez propia da linguaxe das xentes do mar, habituadas a designar dese modo o mar embravecido⁵⁵. O mantemento da secuencia sen assimilar en <miraremos las> pode ser simplemente un hábito escriturario, ou indicar que a asimilación do /s/ ao /l/ aínda non se consumara; en calquera caso, o propio fenómeno asimilatorio proba indirectamente a consistencia dese /l/ do artigo e do pronome, polo que non ten nada de estraño a súa presenza en <alo mar> ou <A la ygreia>⁵⁶. Ferreiro (2013) proporciona un número relativamente importante de secuencias semellantes a estas que manteñen o /l/, pero considera que se trata (igual que para *salido*) de arcaísmos conservados conscientemente polos trobadores como unha especie de marca distintiva das cantigas de amigo⁵⁷ (e poderíamos engadir que non en calquera tipo de cantiga de amigo, senón –polo menos de modo especial– nas que se adscriben ao rexistro “popularizante”⁵⁸). Tendo en conta que un dos trazos característicos das linguas románicas nos primeiros tempos da súa utilización

52 A lección corresponde a B1620 (fol. 346r), e podería ser un erro por <salzra>, posto que V1153 (fol. 189v) ofrece unha lección diferente: <derrā>.

53 Tamén aquí podería tratarse do mesmo erro por <ɹr>, pero coincide nos dous apógrafos.

54 Na actualidade, e aínda que non apareza recollido no dicionario da Real Academia Galega (que rexistra con ese valor *eixido* e *eirado*), pervive en moitas zonas de Galicia un *salido* (coa mesma conservación do /l/ intervocálico) substantivo co significado de ‘terreo de pouca extensión contiguo á casa, onde polo xeral se cultivan hortalizas’ (cfr., entre outros, García 1985, s.v.).

55 Sobre este significado e a evolución semántica do lat. SALIRE ‘saltar’, que pasou a substituír na Iberorromania a EXIRE, véxase Fernández Guiadanes *et alii* (1998: 331), onde se comenta tamén a súa alternancia con *levado* e a relación con *alto mar* e *mar maior*. Un estudio máis completo pode verse en Magán Abelleira (1998).

56 Aínda que a consonante final experimentou pronto un debilitamento (en moitos casos, tras unha asimilación a unha consonante seguinte), non esquezamos que a preposición latina era AD, e que linguas como o italiano presentan, nestes casos, unha solución *alla* como consecuencia do encontro entre o /d/ e o /l/.

57 “Neste sentido, a aparición e consciente utilización de formas com estas consoantes já desaparecidas antes do nascimento da poesia trovadoresca galego-portuguesa deve ser considerado como *ornatus* retórico e posta em relação com a utilização doutras formas arcaicas, como *sedia* (cf. o normal *siia*), *eno* (face ao geral *no*), etc., formas especialmente utilizadas no género mais representativo e autóctone da poesia trovadoresca galego-portuguesa, a cantiga de amigo” (Ferreiro 2013: 19).

58 Sobre a cantiga de amigo en xeral, e as diversas modalidades que pode presentar, véxase Brea/Lorenzo Gradín (1998). Para un estudo máis pormenorizado do grupo que compendia un maior número de trazos “popularizantes”, Brea (2003).

por escrito é a presenza constante de alógrafos, alófonos e alomorfos, e que (pese a que acabase propagándose na modalidade estándar –no momento en que se fixa cada unha delas, cunha cronoloxía que varía dunhas linguas a outras– un deles, que vai desprazando os outros) unha boa parte continúan convivindo e sobreviven durante moito tempo⁵⁹ (aínda que queden relegados a variedades diatópicas, diastráticas ou diafásicas), non podemos admitir como axioma que estas leccións que manteñen o /l/ son formas “já desaparecidas antes do nacemento da poesía trovadoresca galego-portuguesa” (Ferreiro 2013: 19)⁶⁰.

A hipótese reiteradamente defendida por Ferreiro á que nos acabamos de referir (o uso intencional de arcaísmos como marca de xénero)⁶¹ atopa un contra-argumento na aparición de <senneira> (N) / <senlheyra> (B e V) (9), que o estudoso resolve presentando a forma de N como “resultado dun proceso de actualización lingüística do pergamiño” (Ferreiro 2018: 175) e considerándoa unha “particular forma léxica” “poético-literaria” (*ibidem*: 172)⁶². En efecto, a evolución agardable para SING(U)LARIA(M) é /senljeira/, pero non resulta infrecuente que, nesa secuencia, se produza unha asimilación recíproca que reduza /nɫ/ a /ɲ/ (pasando, probablemente, por /ɲɲ/), como acontece, por exemplo, en UNG(U)LA(M) > /unɫa/ > /uɲa/; polo tanto, desde o punto de vista diacrónico, a lección de B e V representa unha fase anterior á de N. Unha vez máis, e con independencia de que unha das variantes acabe desaparecendo (ou man-

59 Pensemos, sen ir máis lonxe, cómo a combinación de dúas formas por el consideradas arcaicas ou arcaizantes (o interrogativo *ulo?*) está viva aínda en moitas zonas de Galicia; basta con comprobar o *ALGA* (1995: mapa 320).

60 Un traballo recente de Marcenaro discute con argumentos convincentes a teoría dos “arcaísmos” para estas solucións, e admite a dificultade de explicar por qué determinados trazos só poden ser rexistrados nesta modalidade “popularizante” das cantigas de amigo. Para el, a razón podería estar na convivencia, na corte de Alfonso X, de músicos e xogares andalusís que interpretaban *kharǧat*, de tal modo que o mantemento de /n/ intervocálico, a presenza dos alomorfos do artigo con /l/ inicial e outros elementos poderían adscribirse a un “gruppo di fenomeni stilistici riconducibili alla matrice della poesia arabo-andalusa” (Marcenaro 2019: 507). Non nos sentimos capaces, neste momento, de confirmar nen desmentir esta hipótese, pero si compartimos plenamente a súa crítica da teoría arcaizante, e mesmo admitimos que, en xeral, semella “più credibile evocare un modello linguistico che poteva essere attuale, se non addirittura “di moda” alla metà del Duecento in un preciso ambiente di produzione e fruizione culturale, piuttosto che pensare a un’imprecisata tradizione, linguistica e poetica, che risalirebbe, in ultima analisi, all’alto medioevo” (*ibidem*: 508).

61 “En conclusión, a partir dos trazos e formas analizados nas sete cantigas de Martin Codax, é factíbel considerar o xogar vigués e a súa produción como un verdadeiro paradigma expresivo do xénero da cantiga de amigo, con presenza de (case) todos os trazos de carácter fonético, morfolóxico e léxico que caracterizan a maior parte das cantigas pertencentes a este xénero” (Ferreiro 2018: 183). Non estará de máis aclarar que, cando se refire a “a maior parte das cantigas pertencentes a este xénero” estase a referir ás cantigas de amigo de tipo “popularizante”, que poden representar, como moito, unha porcentaxe aproximada de entre o 10 e o 20% do total de cantigas de amigo, segundo os elementos representativos desa tipoloxía que se tomen en consideración.

62 En Ferreiro (2018: 173-175) poden verse as ocorrencias que puido localizar desta palabra en textos medievais, non moi numerosas. Lamentablemente, as composicións de Ayras Nunez (14,9 = B868, V454), Juião Bolseiro (85,18 = B1165, V771; e 85,7 = B1166, V772), Pero Garcia Buralés (125,21 = B1382, V990), Johan Garcia de Guilhade (70,19 = B1488, V1099) e Pero da Ponte (120,19 = B1635, V1169) que rexistran (con grafías diversas) o mesmo adxectivo *senlheyra* non foron transmitidas por A (son cantigas de amigo ou de escarnio), polo que non é factíbel comprobar qué variante ofrecería este cancionero. As escasas ocorrencias que presenta nas *Cantigas de Santa Maria* amosan, non obstante, *senlleira*.

téndose a nivel dialectal), parece claro que as dúas solucións deberon de convivir, mesmo nunha mesma zona, durante un certo período de tempo.

Na cantiga 7 aparecen leccións diverxentes para dúas formas do pronome de primeira persoa, unha átona (22) e a outra tónica (23). No verso 2 da cobra I, N ofrece <je me saberedes dizer>, mentres que B e V se decantan por <se mi saberedes dizer>. Esta diverxencia entre <me> e <mi> como CI (e tamén como CD) en posición átona prodúcese do mesmo xeito entre A (que adoita coincidir con N)⁶³ e B e V, que parecen preferir (con grafías diversas) <mi> (Monteagudo 2019a e 2019b), aínda que a situación resulta un pouco máis confusa nestes apógrafos⁶⁴. En posición tónica, N presenta no refrán (onde esta palabra está copiada completa tamén na estrofa II) <fē m̄j>, onde B e V (que só transcriben esta parte final do refrán na cobra I) transmiten <sen mi>. Neste caso, cabería pensar nun erro dos copistas (ou do copista do antecedente común) que omitiu o sinal abreviativo que marca a nasalización do <i> por influxo do <m> inicial. Non puidemos nesta ocasión facer unha comprobación detallada, pero a primeira impresión (na zona común a A e B/V) que se obtén do exame dos manuscritos é que en A predomina *min*, mentres que B e V⁶⁵ vacilan entre *mi* e *min*⁶⁶.

A pesar das repeticións que restrinxen en boa medida a variedade léxica, e do tipo de construcións sintácticas empregadas (Rodríguez Guerra 2018), atopamos unha serie de formas verbais merecedoras de comentario. Así, na cantiga 5 (17), o segundo verso da cobra IV apare-

63 “No cancionero da Ajuda (A) rexístrase unha única forma oblicua {me} para o acusativo e o dativo, esta forma presenta tres alomorfos en distribución complementaria condicionada polo contexto fonético: o alomorfo pleno {me} aparece ante consoante ou pausa, o alomorfo reducido {m} xorde ante as vogais e- ou i-, mentres que ante as vogais a- e o- o máis frecuente é atopar ese mesmo alomorfo {m} como acusativo e o asilábico {m̄j} como dativo, aínda que calquera dos dous pode aparecer como acusativo ou dativo” (Monteagudo 2019b: 93).

64 Monteagudo (2019b: 94) pensa que “aínda así pode enxergarse un sistema en que a forma plena de acusativo é {me}; para o dativo a máis frecuente é {m̄j}, pero esta alterna libremente coa menos frecuente {me}; mentres que os dous alomorfos de ambas, o reducido {m}, representado como <m>, e o asilábico {m̄j}, representado nestes cancioneros como <mh>, aparecen cunha distribución contextual análoga á sinalada en A”.

65 Nalgúns casos, hai diferenza entre B e V, o que podería indicar que o copista que transcribiu a forma non nasalizada esqueceu, simplemente, reproducir o sinal abreviativo. O dato talvez máis curioso é que, cando B e V se decantan por *min*, a grafía ou ben respecta o <n> final ou recorre ao sinal abreviativo, pero raras veces emprega <m>, de tal forma que só puidemos localizar un <mim> nunha composición de Roi Martinz do Casal (145,2 = B1161, V764), que aparece transcrito así no v. 2 da estrofa III, pero <m̄i> no mesmo verso da II; ademais, nunha das interpolacións tardías (26,1, de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo = B1075bis, V666), hai un <mym> en II, 4, que pasa a ser <m̄j> (B) / <m̄y> (V) en II, 7.

66 Monteagudo (2019b) ofrece un magnífico estado da cuestión no relativo ao emprego das formas tónicas *min* / *mí* de CD e CI sen preposición, complicado polo feito de que non sempre é sinxelo decidir se teñen carácter tónico ou átono. No caso que comentamos, a presenza da preposición *sen* despeza calquera dúbida ao respecto; en calquera caso, non estará de máis retomar as conclusións a que chega porque contribúen a ilustrar a situación: “Nos apógrafos italianos salientouse a pertinencia do uso da grafía <mh>, como distinta de <mi> — <mj>; chamouse a atención sobre a tendencia a obviar a representación do til de nasalidade sobre as formas que representan o acusativo tónico libre (<mj> por <m̄j>) e sobre unha aparente menor frecuencia de uso de {min} — {m̄j} acusativo libre. Tamén se mostrou que existiu un {min} dativo libre, aínda que foi escasamente usado, mentres que as ocorrencias de {m̄j} dativo son moi temperás e extremadamente escasas” (*ibidem*: 115).

ce en N como <e uééremo⁶⁷ meu amado>, e en B e V como <e ueremo lo meu amado>: do debilitamento do /d/ intervocálico de VIDER(E) (HAB)EMUS resulta un hiato entre dúas vogais do mesmo timbre –hiato que N procura sinalar por medio das plicas colocadas sobre os dous <e>–, pero este tipo de hiatos (e, sobre todo, cando están –como nesta forma– en posición átona) tende á crase, que é o que reflicte a lección de B e V, polo que cabería pensar que representan dous estadios evolutivos diferentes. Non obstante, o mantemento da secuencia <ee> no verso paralelístico que aparece como segundo na cobra anterior, unido ao feito de que a isometría esixe a presenza do hiato, levan a considerar a existencia dun erro no antecedente (xa que é común a B e V).

As diferenzas que atinxen a *ouvera* na cantiga 6 (20)⁶⁸ teñen que ver, probablemente, coa preferencia pola elisión (N)⁶⁹ ou a sinalefa (B e V)⁷⁰, xa que a vogal final de *ouvera* forma unha única sílaba coa inicial de *amigo / amado*⁷¹.

De signo diferente son os cambios sinalados en (3) e (13). Na cantiga 2 (3), as dúas leccións parecen ter sentido, posto que *mandado* tanto podería ser o suxeito de <e> (B, V) como o CD de <ei> (N). De todos modos, se temos en conta que no primeiro verso da composición (do que II, 1 é o correlato paralelístico) B transmite <Mandadey comigo>⁷², parece máis sinxelamente pensar nun erro de copia, que na segunda estrofa (ao ser común aos dous apógrafos) podería estar xa no seu modelo. A situación da peza 4 é un tanto diferente, máis difícil de explicar como erro banal: en III, 2, N presenta un burato que non permite ler máis que <e nullas gar [...] ei comigo>, pero en V, 1 xa se ve claramente <E nullas gardas nō ei comigo>; fronte a isto, B e V ofrecen en III, 2 a lección <e nēlhas guardas nō sō comigo>, pero en V, 1 cambian a <e nulhas guardas nō e comigo>. A estrita coincidencia entre os apógrafos nas dúas ocasións leva a pensar que era así como estaba no modelo, e que neste se produciu un erro por omisión de <i> na estrofa V, pero a construción presente na III ven sendo equivalente ao sinalado máis

67 A ausencia do artigo <lo> é con case total seguridade un erro por omisión, posto que, a pesar do burato que afecta ao pergamiño na estrofa anterior, lese claramente <[...]olo meu amigo>.

68 Véxanse máis arriba as particularidades sinaladas, sobre todo o erro cometido polo copista de N no <óuouor> de III, 2 (por <ouuer>).

69 Preferencia detectable tamén en A, aínda que non se produza sempre.

70 *Ouver* podería ser tamén o futuro de subxuntivo, pero a sintaxe (e a semántica) do texto leva a admitir que se trata do pluscuamperfecto de indicativo.

71 As solucións adoptadas para resolver os encontros vocálicos en N son analizadas por Arias Freixedo (2018: 120-123), para demostrar que “unha mesma medida pode ser representada de máis dunha forma gráfica” (*ibidem*: 121): “A representación dos encontros vocálicos en que debe contabilizarse só unha sílaba adoita realizarse de dúas formas que alternan constantemente nos cancioneiros medievais, incluso nunha mesma cantiga: con elisión da **grafía** da vogal final de palabra (podendo ou non marcar a elisión aínda cunha plica sobre a vogal inicial seguinte); ou coa escrita das dúas vogais do encontro, polo que é preciso facer sinalefa para manter a métrica (tamén neste caso o uso de plicas para indicar vogais de sílabas diferentes non é **sistemático**)” (*ibidem*).

72 V, en cambio, ofrece <Mandade comigo>, que semella máis un erro do copista que un hipotético intento de regularizar a construción a partir da que se atopa na cobra II.

arriba (*g(u)ardas* podería ser o suxeito de *son*); aquí, ademais a versión paralelística non ten por qué ser decisiva, aínda que parece corresponderse mellor coa versión de N, pois os tres testemuños coinciden en <migo nō trago> (en IV, 2 e VI, 1).

Con independencia dos problemas derivados da segmentación dos versos, e dos problemas interpretativos a que dá lugar o segundo verso das estrofas III e IV⁷³, as diferenzas sinaladas nos puntos (6), (7) e (8) son simples erros de B e V por omisión (respectivamente, de <u>, <mia> e <u>⁷⁴). Outro tanto acontece en (18), onde o antecedente de B e V puido omitir o sinal abreviativo da preposición sobre o <e> da secuencia <Eno sagrade uigo>; V corríxeo en II, 1 (<En uigo no sagrado>), pero en B persiste o erro (<E uigo no sagrado>). Esta cantiga 6 retoma esa referencia, a modo de peche, nas estrofas V e VI, que en N ofrecen, respectivamente, un segundo verso como <ergaf no fagraðén uigo> / <ergaf en uigo no fagðo>; B e V coinciden con N na estrofa V, pero na VI os dous reproducen <ergas no uigo saðo>, con un curioso erro que converte *sagrado* en adxectivo, como se non se percibise o seu significado de ‘adro da igrexa’.

Un erro distinto é o detectado en (19): o segundo verso das estrofas I e II é, respectivamente, <baylaua corpo uelido⁷⁵> / <bailaua corpo delgado>, pero, cando o leixapren o leva a ocupar o v. 1 da estrofa III (IV en N), B e V sitúan o adverbio <Hu> introducindo a expresión, algo que, non obstante, non repiten na estrofa seguinte. Os motivos poden ser varios, pero ocórrenos que talvez o modelo confundise unha letra de espera non cancelada cando se trazou o de inicio de estrofa, e, polo tanto, a malinterpretase.

Non deixa de ser curioso o último erro (2), que afecta ao refrán da cantiga 2, copiado en B e V por enteiro –como é habitual– só na primeira estrofa (as demais reproducen unicamente <hirey>)⁷⁶. Por unha parte, B inicia o verso coa conxunción copulativa, igual que N, pero a diferenza de V, que a omite (logo, B prescinde tamén dela na copia abreviada do refrán nas restantes cobras, como acabamos de sinalar); por outra, o amanuense (probablemente do modelo, xa que os dous apógrafos transmiten a mesma lección) non debeu de entender (a pesar de telo xa copiado na cantiga 1) o topónimo característico de Martín Codax, pois converte <uigo> en <uyuo>. O erro, de todos modos, é facilmente xustificable por salto visual durante o acto de copia, xa que <uyuo> é unha forma que ocupa igualmente posición de rima nas cobras III e V; en calquera caso, o “despiste” cometido no refrán conleva a omisión da preposición *a*, que non tería sentido en <E hirey madre uyuo>.

73 Para estes, pode verse un estado da cuestión en Arias Freixedo (2018: 122-124).

74 En realidade, (6) e (8) poden agruparse nun mesmo caso, dado que se trata de versos en correlación paralelística, e o erro destacado é o mesmo nos dous.

75 Co erro, xa destacado, por inversión de consonantes de V, <uedilo>.

76 En B, aparece unha vez simplemente <hi>.

2. Intentos de explicación

A medida que analizabamos as diferenzas detectadas entre N e B/V, fomos intentando esbozar posibles motivos (na súa maior parte, xa apuntados por outros estudosos) para cada unha delas, pero agora quixeramos abordar unha reflexión global, partindo das consideracións expostas por algúns dos investigadores citados na primeira parte deste traballo. Así, por exemplo, Arias Freixedo recorre a unha hipótese que admitimos con só algúns reparos:

Algúns dos erros comúns a N e a BV, en particular a ausencia de notación musical na cantiga 6, á que parece aludir a nota rexistrada en V 882 (Gonçalves 1993)⁷⁷, fan pensar que as dúas ramas se remontan necesariamente a un antecedente común. Mais por outra parte a tipoloxía e a entidade dalgunhas desas variantes existentes entre ambas as versións parece que *non se explican doadamente como erros debidos á lectura, interpretación e traslado errados* dun texto manuscrito e fan pensar en variantes xurdidas durante a *circulación oral* (Arias Freixedo 2018: 128; as cursivas son nosas).

De forma similar, cando confronta A a B e V, Arbor estima que

algunas de las divergencias detectadas en la *collatio* parecen obedecer a intervenciones de otra naturaleza, entre las que no puede excluirse la adaptación tardía de los textos a unas determinadas reglas poéticas, ya canónicas, de la cantiga de amor (Arbor 2017a: 196)⁷⁸.

En liñas xerais, e aínda discrepando nos estadios intermedios do *stemma*, todos os que se ocuparon da transmisión manuscrita da lírica galego-portuguesa admiten a existencia dunha “dobre rama”⁷⁹, representada, dun lado, por A (e tamén por N), e, do outro, por B e V (que –coas reticencias mantidas por Tavani– se supoñen copias dun mesmo antecedente, ao que talvez puido pertencer D⁸⁰). A partir de aí, as diferenzas entre as dúas ramas que non se advirten como erros banais intentan xustificarse por razóns tan diversas como a existencia de trazos diferenciais dun xénero determinado (amor, para Arbor –A /v/ B, V–; amigo, para Ferreiro (2013 e 2018) –N /v/ B, V–) ou as interferencias producidas por unha “circulación oral” (Arias Freixedo). Sen descartar que ambos aspectos poidan ter algún tipo de incidencia no proceso diferenciador, pensamos que teñen máis relevancia outros feitos aos que, por fortuna, se ven prestando unha certa atención nos últimos anos.

⁷⁷ Refírese, obviamente, á anotación que figura na col. b do fol. 139r, copiada como se fose o último verso dunha cantiga de Martin de Ginzo (V882), que di <ñ codaz eſta nō acho pōcada>, e que foi coidadosamente estudada por Gonçalves (1989) para defender que se trata dunha nota deslocada (as cantigas atribuídas a Codax comenzan no fol. 139v) que só adquire sentido se se refire á cantiga 6 de Martin Codax, a única que figura sen notación musical en N.

⁷⁸ Máis adiante, sinala que “estas lecciones características solo pueden explicarse partiendo de una doble tradición manuscrita” (Arbor 2017a: 201).

⁷⁹ Dobre rama que parte, naturalmente, dun tronco común, se pensamos na “coincidência num grande número de lições e sobretudo a coincidência na escolha e na sucessão dos textos” (Tavani 1988: 91), como tivemos ocasión de comprobar ao comparar N con B e V. Véxase tamén, entre outros, Gonçalves (1991: 447).

⁸⁰ Entre as aportacións máis recentes ao debate, véxanse Gonçalves (2007) e Tavani (1999) e (2008). Sobre a relación de B e V con D, Fernández Guiadanes (2016), Monteagudo (2019c) e Monteagudo (neste mesmo volume).

En Brea/Lorenzo Gradín (2020) pasamos revista a unha serie de contribucións (entre os que cómpre destacar Arbor Aldea (2017), Marcenaro (2014) e (2016), Monteagudo (2015), Ramos (2008)⁸¹) cos que compartimos bastantes puntos de vista, polo que remitimos a todo o alí comentado para evitar repetírmonos agora. Oliveira (1994) realizara un excelente traballo ao esforzarse por poñer un pouco de orde nunha estratigrafía para a que faltan testemuños, o que obriga a moverse no terreo de hipóteses que só poden apoiarse na forma en que chegaron aos nosos días os textos trobadorescos galego-portugueses; pero, a pesar dos apaixonados debates que se produciron a propósito de un posible *stemma codicum*, non foi moito o que se chegou a coñecer sobre cómo foron confeccionados os manuscritos máis antigos (si, por suposto, sobre os apógrafos que fixo copiar Angelo Colocci). Despois do máis que meritorio e pioneiro traballo de Michaëlis (1904), o *Cancioneiro da Ajuda* foi obxecto de numerosos estudos por parte, sobre todo, de M. A. Ramos e de M. Arbor, e a tese da primeira (Ramos 2008) representa un considerable avance no coñecemento dos pormenores da elaboración de A, que as aportacións da segunda confirman tamén en liñas xerais.

Así, hoxe parece comunmente aceptado que A non é copia dun cancionero xa previamente organizado, senón unha especie de copia “planificada” a partir da compilación de materiais variados, en soportes e formatos diferentes, que, en ocasións, podían ser xa pequenas colectáneas de autores diversos e, noutras, testemuños con toda ou una selección de composicións dun único autor⁸². A suposición de Airas Freixedo de que algúns puideran chegar simplemente grazas a unha circulación oral resulta difícil de soste; é certo que esta produción conleva unha posta en escena mediante o canto acompañado de interpretación musical, o que implica unha memorización por parte dos xograres, pero sempre a partir dunha harmoniosa combinación de letra e melodía que só pode ser produto dun esforzo creador e corrector que, dalgunha maneira, require da posta por escrito para revisar as palabras escollidas, a medida dos versos, a combinación das rimas, etc.⁸³ Baste con traer a colación a imaxe que nos facilita Arnaut Daniel (Perugi 2015)⁸⁴ que resume á perfección o oficio de trobar comparándoo a dun

81 Cada un dos autores citados tense ocupado deste tema noutros traballos, algúns deles citados nesta mesma contribución ou en Brea/Lorenzo Gradín (2020), pero seleccionamos estes como referentes porque dan unha idea bastante clara da opinión que manifestan en relación coa configuración da nosa tradición manuscrita.

82 Neste sentido apuntan varios dos traballos máis recentes de Monteagudo (véxase, entre outros, o resumo ofrecido en 2013: 269-273), seguindo a estela de Oliveira (1994) e de Tavani (1988: 54-178), quen, non obstante, non desbotan a idea de que A é unha copia incompleta (acrecentada por algúns autores e/ou composicións que non figuraban nel) dun arquetipo confeccionado probablemente na corte de Alfonso X.

83 A propósito desta cuestión, e tamén de varias das observacións contidas no apartado 1, pode resultar de grande utilidade a consulta de Lorenzo Gradín (2009).

84 Indicamos o número que ocupa a composición nesta edición en caracteres arábigos (Perugi emprega números romanos), e a seguir (en romanos) o número que ocupa a estrofa reproducida.

ourive ou un ebanista, que liman, pulen e desbastan sen parar ata obter un resultado que lles parece satisfactorio⁸⁵:

Pe·l brueil aug lo chant e·l refrim
 e, per qu<e> om no·m fassa crim,
 obri e lim
 motz de valor
 ab art d'amor,
 don non ai cor que·m tueilla,
 ans si be·m fail
 la sec a traill
 on plus vas mi s'orgueilla
 (2, II)

Ab gai so coinde <e> leri
 fas motz e chapui e doli,
 e seran verai e cert
 can n'aurai passat la lima,
 c'amors m'adeplana e·m daura
 mon chantar, que de lei muou
 cui pretz mante e governa.
 (10, I)

En Brea (2019) tivemos ocasión de reflexionar sobre as posibles vías polas que a lírica occitana chegou ás cortes galego-leonesas e castelás, e iso levounos a poñer de manifesto que non parece que fosen confeccionados códices dunha certa entidade en lingua vulgar ata a segunda metade do s. XIII⁸⁶, o que non implica, en modo algún, que non circulasen previamente por vía da escritura as composicións líricas:

Si potrebbe dunque ipotizzare, quanto al formarsi della tradizione lirica trobadorica, il seguente percorso: *rotuli*, raccolte non ordinate, poi, dalla metà del XIII secolo in avanti, sillogi di raccolte individuali ordinate –quelle che avrei proposto di chiamare *canzonieri d'autori*–, e, in stretta successione, *libri* individuali, d'autore e non (Meneghetti 1999: 138).

85 Sobre esa necesaria posta por escrito e a imprescindible revisión e corrección, véxase, entre outros, Avalle (1993: 28). Cabe obxectar que os trobadores galego-portugueses non empregan un léxico tan variado e tan requintado, e que as súas composicións teñen, en xeral, un número menor de estrofas e unha aparencia máis sinxela, pero non se debe esquecer que esa aparencia esconde o manexo coidadoso dunha serie de recursos e procedementos formais que requiren así mesmo dun proceso atento de revisión e afinamento.

86 “Il fatto che non si possiedano manoscritti anteriori alla seconda metà del XIII secolo esclusivamente realizzati per ospitare lirica provenzale non è caratteristica propria di questo genere o lingua, ma *costituisce un tratto comune di tutta la produzione manoscritta relativa ai testi in volgari romanzi*, indipendentemente dall'anticipo o dal ritardo nel completo sviluppo della rispettiva area linguistico-letteraria di riferimento; diversa velocità determinata, come ovvio, da precise circostanze di ordine culturale e politico che non è qui possibile approfondire. Resta comunque da giustificare questo preciso e comune crinale cronologico, appunto la seconda metà del XIII secolo (o, meglio, addirittura il solo ultimo quarto), che accomuna tale produzione manoscritta superstita: perché, cioè, solo a partire da questo momento si metta in moto un processo di scritturazione delle lingue romanze finalmente autonomo, paritario (o quasi) con quello latino, e che dunque preveda la produzione di manoscritti interamente realizzati per accogliere testi in lingue volgari” (Signorini 2008: 283; a cursiva é nosa). Na mesma liña se moven outros autores, de entre os que recollemos, a modo de resumo, a manifestación de que só a partir de mediados do s. XIII “nell'ambito delle raccolte di lirica volgare si afferma un ordinamento per autore, il quale rende finalmente la stragrande maggioranza dei testimoni manoscritti di trovatori, trovieri, *trobadores* galego-portoghesi e *Minnesänger* delle sillogi di raccolte individuali, ormai abbastanza vicine al modello nostro di antologia poetica” (Meneghetti 1999: 129-130).

Partindo deste suposto, A podería supoñer un primeiro intento de compilación colectiva, ordenada por autores, a partir de materiais escritos previamente, fose en forma de rótulos ou de follas voantes⁸⁷, en pergamiño ou en papel⁸⁸, de procedencias diversas⁸⁹. Continuamos sen certezas sobre o momento e lugar precisos en que se emprendeu ese traballo de compilación, pero, examinando en conxunto o labor cultural levado a cabo por Alfonso X, non sería estraño que o proxecto xurdise no contorno da súa corte (a iniciativa propia ou de algún dos nobres que o rodeaban), posto que, entre outras cousas, alí existían os recursos necesarios para abordar un traballo deste tipo. E non só os recursos, senón a metodoloxía precisa para facerse coa maior cantidade posible de materiais susceptibles de ser sometidos a unha selección e ordenación. Permítasenos traer a colación a célebre explicación que proporciona o rei na *General Estoria*:

el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las emienda e yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro⁹⁰.

A cita pode ser utilizada para desbotar a figura do Sabio como responsable de A, posto que, nese caso, sería considerado –segundo o transcrito arriba– da súa autoría. Talvez; pero o *Cancioneiro da Ajuda* é un tipo de libro diferente a todos os que saíron do seu escritorio, un libro no que a autoría de cada ciclo de composicións era relevante, aínda que non chegasen a ser escritas as rúbricas atributivas, porque, seguindo o modelo dos cancioneros occitanos, o inicio do grupo de textos de cada trobador vai marcado por unha miniatura (que, ao mesmo tempo, o retrata acompañado de músicos). Parece claro, por outra banda, que na primeira parte de A hai alguén que “emenda e yegua, e enderesça”, alguén que establece qué textos deben ser copiados e cómo; pero, por razóns que tamén descoñecemos⁹¹, nalgún momento ese traballo coitado quedou interrompido (e incompleto, xa que non chegou a escribirse a música nin o nome dos autores, e algunhas iniciais quedaron sen debuxar), e o que se produce é unha espe-

87 “L’iconografia oramai standardizzata dei canzonieri tardo duecenteschi ci mostra in genere il trovatore/troviere/giullare con un rotolo di pergamena in mano; altre e ben conosciute testimonianze indirette ci attestano l’esistenza di foglietti volanti custoditi in casse, di piccoli quadernetti o dei cosiddetti *manuscris de jongleurs*” (Signorini 2008: 288). O exemplo máis próximo que podemos aportar son as imaxes de apertura dos códices T e E das *Cantigas de Santa Maria*, analizadas pormenorizadamente por Fernández (2011: 55-60).

88 L. Fernández, ao estudar o traballo textual que daría lugar aos códices das *CSM*, fai referencia á existencia de “pliegos de papel, el ‘pergamino de paños’ citado en la documentación de la época, más económico y adaptado a su función de borrador” (Fernández 2011: 61-62).

89 Avalle (1993: 61-72) ofrece un excelente resumo do que puideron ser estas fases previas na tradición occitana.

90 Tomamos a cita directamente de Fernández (2011: 53).

91 E que non afectan só a A; sen ir máis alá das *CSM*, tamén quedou inacabado F.

cie de copia por acumulación⁹², é dicir, un intento de transcribir materiais que estaban dispoñibles (ou que chegaron no último momento) para que non se perdesen⁹³.

Neste contexto, cómo podían ser os materiais seleccionados para formar parte de A? Ramos e Monteagudo teñen xa feito propostas asumibles nas que neste momento non podemos deternos, porque o asunto que nos preocupa é doutro tipo: se atendemos aos documentos do s. XIII conservados⁹⁴, non é difícil advertir a carencia dunha “norma” lingüística estable, sobre todo (pero non só⁹⁵) desde o punto de vista gráfico, polas razóns apuntadas máis arriba; é, pois, máis que probable que eses textos previos ao seu traslado ao cancionero non estivesen tampouco unificados, pois procederían de núcleos diferentes e ata é posible que algúns estivesen máis coidados que outros. Unha das tarefas que debería abordar o compilador sería probablemente a de homoxeneizalos lingüísticamente na medida do posible (e a iso apuntan algunhas das correccións marxinais de A), pero non sempre se obtería un resultado satisfactorio, unhas veces porque podería crear algunha anisometría difícil de resolver, outras –quizais– porque o copista se deixaba levar polo modelo que tiña que trasladar e reproducía as leccións que contiña sen emendalas. De aí que, aínda que A presente unha conformación gráfica e lingüística relativamente homoxénea, sempre sexa posible atopar no seu interior variantes a todos os niveis.

Podemos ir un pouco máis lonxe e preguntármonos quen ou cómo se establecería o modelo lingüístico que había que aplicar; a nosa hipótese é que ese modelo foi establecido pensando na obra “magna” de Alfonso X⁹⁶, as *Cantigas de Santa Maria*, tendo en conta que aí non se trataba tanto de copiar directamente textos xa elaborados en galego-portugués como de compondor cantigas que contasen milagres ou cantasen “loores” da Virxe a partir de fontes en latín, francés e outras linguas (castelán, probablemente)⁹⁷. O rei estaba acompañado dun bo número de trovadores que levarían o peso da composición, e moi probablemente a fala materna deses trovadores (e o galego que o propio Alfonso aprendera), así como a de moitos nobres da súa corte, presentaba variacións segundo a súa procedencia, polo que, consciente ou inconscientemente, se produciría un consenso sobre cales eran as formas máis indicadas para a expresión poético-musical (é dicir, unha especie de “lingua común” ou koiné poética). Confiamos

92 Ou de copia en fases diversas, e con cambios de criterio do compilador ou compiladores.

93 A presenza nesta parte dun personaxe de gran importancia social e política como Pai Gomez Charinho (do que, ademais, algunhas das cantigas conservadas parecen corresponder ao reinado de Sancho IV) leva a sospeitar que puidera ter algunha implicación no proceso compilador de A, aínda que so sexa nesa parte final máis desorganizada.

94 Para non extralimitarnos nas referencias bibliográficas, lembraremos simplemente Maia (1986), ademais das coleccións editadas por Boullón/Monteagudo (2009), Lorenzo (2019), Martins (2001), Souto Cabo (2008).

95 As variantes diatópicas, no século XIII, tanto ao norte coma ao sur do Miño, non debían de ser de moita entidade, pero algunha diferenza fonética e morfoloxía si se deixaría xa transparentar.

96 De modo semellante a cómo se xeneralizou un modelo para toda a súa obra en castelán, neste caso probablemente partindo dunha tendencia xa apreciable na documentación do reinado de seu pai, Fernando III.

97 Está claro que “no debemos entender esta labor como una mera traducción de material preexistente, sino como un proceso activo en el que se partía de una tradición textual anterior para crear un producto original” (Fernández 2011: 61).

en que, en poucos anos, poida ser levado a cabo un estudo comparativo completo entre a lingua de A e a dos catro códices que transmiten as *CSM*⁹⁸ para poder confirmar ou desmentir a posibilidade de que a norma habilitada (que tampouco está exenta de variacións) para o cancionero mariano fose empregada tamén para o *Cancioneiro da Ajuda*⁹⁹.

Canto a N, consideramos que responde así mesmo a ese modelo, do que o aspecto máis visible –como tivemos ocasión de comentar na primeira parte deste traballo– é a grafía (en particular, a das consonantes palatais), pero que –en menor medida– debía alcanzar tamén á morfoloxía, sempre tendo en conta as dificultades para establecer unha distinción, na segunda metade do s. XIII, entre galego e portugués, pois podería darse o caso de que fosen máis afíns as variedades meridionais de Pontevedra e Ourense coas da zona entre o Miño e o Limia ou as de Tras-os-Montes que coas do norte da provincia de Lugo, por exemplo. Non podemos esquecer, de todos modos, que xa nese momento o portugués era a lingua propia dun reino que se escindira¹⁰⁰ do de Galicia (que, nese momento, dependía da mesma coroa que León e Castela) máis dun século atrás e, polo tanto, pasou a substituír ao latín como “lingua oficial”, mentres que o galego (que puido ser a lingua de comunicación habitual na corte de Galicia – León), tería sido relegada polo castelán como consecuencia da unión, a partir de 1230, deste reino co de Castela¹⁰¹.

Por outra parte, N pode ser un bo exemplo do tipo de materiais que circularían antes (e contemporaneamente) da compilación de A. Trátase dun bifolio exento, semellante aos que aparecen, por exemplo, nalgunhas miniaturas do Códice Manesse (que transmite composicións dos *Minnesänger*). Tanto M. P. Ferreira (2010)¹⁰² como S. Marcenaro (2015) demostraron que presenta indicios claros de que, nalgún momento (talvez pouco despois da súa elaboración), estivo cosido a un códice, pero non parece que fose elaborado con esa finalidade, senón para unha circulación exenta, como os *breus de pergamena* aos que se refiren algúns trobadores occitanos¹⁰³. Tampouco neste caso temos probas palpables da súa procedencia, polo que tanto puido formar parte dos materiais que se compilaron para a confección de A –aínda que non entrase a formar parte del por conter cantigas de amigo, cando A só recolleu (e non parece ha-

98 O único dos códices pendente aínda dunha transcripción é E, porque a de To foi feita por M. Shaffer (2010), a de T por E. Fidalgo (2011), e a de F pola propia Fidalgo, en colaboración con A. Fernández Guiadanes (2019).

99 E, talvez en menor medida, posto que eses xéneros literarios non gozaban do mesmo prestixio social que a lírica e posiblemente non eran sometidas a un proceso de elaboración tan coidadoso coma os cancioneros, tamén para as obras en prosa (en moitos casos, traducións do castelán), como as historiográficas ou xurídicas (as *Partidas*).

100 De todos modos, sobre todo nos primeiros momentos, a nobreza galega tiña unha enorme preponderancia no goberno dese novo reino, e as relacións continuaron sendo estreitas tamén na monarquía mediante as alianzas matrimoniais establecidas (para evitar a relación completa dos enlaces previos, lembremos simplemente que Don Denis era fillo de Afonso III de Portugal e unha filla de Alfonso X).

101 Remitimos a Brea (1994) e a Brea/Lorenzo Gradín (2020) para ampliar estas consideracións.

102 Sobre N, son de consulta obrigada tamén Ferreira (1986) e (1998).

103 Pode ampliarse esta información en Brea (2019: 44-45).

ber forma de saber se o obxectivo era limitarse a ese xénero ou non) cantigas de amor– como deberse a un encargo de alguén que admiraba a produción de Martin Codax e quería dispoñer (para sí mesmo ou para “enviar” a outra persoa) dunha copia que, probablemente, pretendía ser máis “perfecta” do que resultou na súa parte final, na que se detectan varios problemas, como a falta de partitura na cantiga 6 ou a intervención dun segundo copista.

Volvendo ao modelo lingüístico, insistiremos nun dato que xa temos posto de relevo en traballos previos: cando –precisamente a finais do s. XIII– Jofre de Foixà redacta as súas *Regles de Trobar*, di explicitamente, ao referirse ás catro tradicións líricas románicas en activo:

Lengatge fay a gardar, car si tu vols far un cantar en frances, no.s tayn que y mescles proençal ne cilia ne gallego ne altre lengatge que sia strayn a aquell; ne aytan be, si.l faç proençal, no.s tayn que.y mescles frances, ne altre lengatge sino d'aquel [a cursiva é nosa] (Jofre de Foixà 1972: 64).

É dicir, a lingua empregada polos trobadores galego-portugueses era percibida nese momento (cando xa o portugués era, como recordamos máis arriba, lingua oficial dun reino) como *galego*.

A segunda rama da tradición (a representada por D, B e V, ademais doutros testemuños menos relevantes), non obstante, é coñecida por Colocci como *Libro di portoghese*¹⁰⁴, e pódese relacionar dalgún xeito co que Oliveira chamou *Compilación Geral*. Entre os materiais empregados na súa elaboración puideron figurar –polo menos en parte– os mesmos que se empregaran para confeccionar A e N¹⁰⁵. En Brea/Lorenzo Gradín (2020) defendemos a idea de que esa compilación¹⁰⁶ foi levada a cabo na corte de Don Denis e de que, tivesen a pátina lingüística que tivesen, tamén aquí o compilador emprendeu un labor de reelaboración para adaptalo á norma (como no primeiro caso, empregada xa dalgunha maneira no reinado do seu pai, Afonso III) que Don Denis quería estabilizar como lingua poética. Existen indicios de que non sempre se logrou cancelar formas que correspondían á versión previa, pero tamén de que se produciu un esforzo consciente de adaptación –non só (aínda que si preferentemente) gráfica– cando a substitución dun alomorfo por outro provoca unha hipo- ou hipermetría que se procura resolver engadindo (ou cancelando) un elemento que recupere a isometría¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Obviamente, nas primeiras décadas do s. XVI, non parece crible que Colocci tivese coñecemento dunha lingua como o galego, que non podería identificar como autónoma, pero, ademais, todo apunta a pensar que ese “libro” chegou ás súas mans a través dalgún personaxe portugués presente na Curia romana (Gonçalves 1984). En calquera caso, usamos conscientemente aquí ese nome que el deu ao cancionero que mandou copiar porque nos resulta útil para establecer a diferenza lingüística entre as dúas ramas.

¹⁰⁵ Incluso, sempre no terreo das hipóteses, estes poderían ter formado parte tamén desas recollas previas, ou, polo menos, terse producido algunha “contaminación” entre as dúas ramas. Téñase en conta, en todo caso, que o número de composicións transmitidas neste segundo bloque é moi superior ao das da primeira.

¹⁰⁶ Ou unha primeira versión da mesma, logo ampliada no *Livro das Cantigas do Conde de Barcelos*, como sosteñen, entre outros, Marcenaro (2016) ou Monteagudo (2019c).

¹⁰⁷ En Brea/Lorenzo Gradín (2020) poden verse algúns exemplos desta práctica.

A preocupación por establecer un modelo de lingua válido para a lírica en lingua vulgar alcanza o seu punto álxido a inicios do s. XIV co *De vulgari eloquentia* de Dante, porque é (ata onde sabemos) o primeiro que leva a cabo unha reflexión teórica das características que debería reunir esa lingua, á vez que un repaso práctico polas variedades empregadas en Italia (para descubrir que ningunha resulta por sí soa suficientemente idónea), ao mesmo tempo que está xa “creando” o modelo que consolidará Petrarca (e que Boccaccio estenderá á prosa)¹⁰⁸. Pero, aínda que para outras linguas románicas non se conservase ningún testemuño, polo menos para o occitano si sabemos que esa preocupación práctica estivo moi presente xa na primeira metade do s. XIII, comezando polas *Razos de trobar* (Marshall 1972)¹⁰⁹ de Raimon Vidal de Besalú (das que descenden dúas refundicións no mesmo século, as *Regles de trobar* xa mencionadas, e a *Doctrina d’Acort*, de Terramagnino da Pisa) e o *Donatz proensals*¹¹⁰ de Uc Faidit (Marshall 1969).

Non nos interesa deternos aquí nas características destas obras nin nunha descrición máis completa delas, pero si lembrar a relevancia que ostentan por amosar (por primeira vez) unha consciencia clara de que unha lingua “vulgar” era tan susceptible de ser sometida a regras (de maneira particular, para consolidarse como lingua poética) como a “grammatica” (é dicir, o latín). Este é un dos méritos principais das *Razos* e das súas secuelas: declarar abertamente que non se pode trobar de calquera maneira, senón seguindo unhas normas, un modelo, que Raimon Vidal procura establecer seguindo o uso dos máis destacados trobadores do s. XII:

Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conegut qe pauc d’omes sabon ni an saubuda la dreicha maniera de trobar, voill eu far aqest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat, ad aqelz qe·l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar (Marshall 1972: 2).

A xustificación aparente da iniciativa levada a cabo por alguén que tamén participaba do proceso creativo¹¹¹ é a de ensinar a lingua tanto a aqueles que, sen tela como propia, queren

108 Dante e Petrarca coñecían, ademais da lírica occitana, a producida na corte siciliana de Federico II, pero ignoramos se chegaron a ter ao seu alcance algún manuscrito que a contivese mantendo os trazos lingüísticos orixinais. O códice Vat. Lat. 3793 levou a cabo un intento de “toscanizar” os textos que impide saber se chegaron a ser compilados previamente seguindo unha “norma siciliana” que puidera servir de modelo ou de contraste (Antonelli 2001).

109 As *Razos* foron editadas varias veces desde 1840; recentemente, Espadaler (2019) incorporounas a unha edición da obra completa conservada de Raimon Vidal. Citamos por Marshall (1972), porque incorpora no mesmo volume a obra de Jofre de Foixà, a de Terramagnino da Pisa, e tamén a anónima *Doctrina de compondre dictatz*.

110 O propio título indica que o modelo seguido foi a gramática latina de Donato, unha das obras de referencia na Idade Media (de modo particular, na escola). Aínda que a redacción orixinal (igual que nos casos anteriores) foi elaborada en occitano, consérvanse testemuños que lle engaden unha tradución latina interlinear, e outros que transmiten só a versión latina.

111 Existen dúbidas sobre a súa autoría de textos líricos, pero si deixou unha obra narrativa relevante, en particular un coñecido *Castiagilós* (que di que foi contado na corte de Alfonso VIII de Castela e Leonor Plantagenet, estando os reis presentes e sendo o propio Alfonso quen decidiu dar ao relato o nome de “castiagilós”), un *Judici d’amor* e un *ensenbamen*, e estas dúas –en particular, a última– conteñen unha antoloxía daqueles autores e composicións que Raimon Vidal consideraba que debían ser tomados como modelos.

compoñer nela coma aos que simplemente queren entendela, pero o obxectivo implícito é o de proporcionar unha norma lingüística (estruturada como as gramáticas latinas que lle serviron de modelo) unificada para a produción lírica, dado que chega a “blasmar” (‘condenar’) en numerosas ocasións usos que considera incorrectos de trobadores que teñen o *lemosi*¹¹² como lingua nativa. Non sabemos en qué medida as *Razos*, o *Donatz* e o resto de obras deste tipo foron concibidas unicamente para ensinar o uso correcto da lingua ou puideron ter algo que ver coa fixación por escrito da produción trobadoresca; en calquera caso, non deixa de ser curioso que fosen realizadas en Cataluña ou en Italia (no Norte, maioritariamente¹¹³), precisamente os lugares onde se elaborou un número importante de cancioneiros occitanos¹¹⁴.

Está claro que estes razoamentos carecen totalmente de valor probatorio, pero traémolos a colación para incitar a unha reflexión sobre a preocupación que puido ter Alfonso X, e o seu entorno, por procurar adoptar un modelo lingüístico homoxéneo para a fixación do texto das *Cantigas de Santa Maria*, e sobre a posibilidade de que A e N empregasen ese mesmo modelo na elaboración duns manuscritos con vocación de permanencia no tempo (e, polo tanto, de non ser simples rascuños de traballo). Do mesmo xeito, parece lóxico que, se a corte portuguesa estaba optando xa por un tipo de escritura diferenciado (especialmente, a nivel gráfico, pero tamén dando preferencia a alomorfos máis propios do centro que do norte de Portugal), poucas décadas despois Don Denis procurase adaptar a ese modelo unha compilación de cantigas (na que o autor representado con un maior número de pezas é el mesmo) que mantivese o recorde da rica tradición da que el representa, en moitos sentidos, unha especie de compendio¹¹⁵.

Bibliografía citada

Manuscritos

A = Cancioneiro da Ajuda. Conservado, sen cota, na Biblioteca do Palacio da Ajuda (Lisboa).

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci – Brancuti). COD 10991 da Biblioteca Nacional de Portugal. [<http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html>; última consulta: 30/06/2020].

112 Se ben o modelo que propón non pode identificarse sen máis coa variante lemosina, posto que incorpora solucións propias doutras zonas, parece que ese era o substrato básico en que se apoiaba (dun modo similar ao que farían logo Dante, Petrarca e Boccaccio co florentino): “neguna parladura non es natural ni drechs del nostre langage, mais acella de Franza et de Lemosi et de Proenza et d’Alvergna et de Caersin. Per qe ieu vos dic qe, qant ieu parlarai de ‘Lemosy’, qe totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas qe son entre ellas [...] et per totas las terras de nostre langage so de maior autoritat li cantar de la lenga Lemosina que de negun’altra parladura, per q’ieu vos en parlarai primeramen” (Marshall 1972: 3).

113 Jofre de Foixà redactou as súas *Regles* en Sicilia, para Jaime II de Aragón, rei de Sicilia entre 1285 y 1302.

114 Se, ademais, Uc Faidit puidese finalmente ser identificado con Uc de Sant Circ, responsable do *Liber Alberici* (Zufferey 2007), a relación entre a súa codificación gramatical e a compilación dun cancionero resultaría moito máis evidente.

115 Non entramos xa –pero tampouco rexeitamos como hipótese plausible– na posibilidade de que esa compilación fose logo refeita parcialmente polo seu fillo bastardo, o conde D. Pedro de Barcelos.

D = Pergamiño Sharrer. Torre do Tombo, Lisboa, Fragmentos, caixa 20, nº 2 [Casa Forte].

N = Pergamiño Vindel. Morgan Library, New York, M979.

V = Cancioneiro da Biblioteca Vaticana. BAV, Vat. Lat. 4803 [https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803; última consulta: 30/06/2020].

Estudos e edicións

ALGA (1995) = Álvarez, Rosario (coord.): *Atlas Lingüístico Galego. Vol. II. Morfoloxía non verbal*, Santiago Compostela / A Coruña: Instituto da Lingua Galega / Fundación “Pedro Barrié de la Maza”.

Antonelli, Roberto (2001): “Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano”. Leonardi, Lino (ed.): *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, Firenze: Ediz. del Galluzzo, vol. IV (*Studi critici*), pp. 3-23.

Arbor Aldea, Mariña (2012a): “A fronte a BV: res metrica e varia lectio”. Fernández Rodríguez, Natalia/Fernández Ferreiro, María (eds.): *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: SEMYR, pp. 363-376.

Arbor Aldea, Mariña (2012b): “A fronte a B,V: res metrica e varia lectio (II)”. Martínez Pérez, Antonia/Baquero Escudero, Ana Luisa (eds.): *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 159-170.

Arbor Aldea, Mariña (coord.) (2016): *Cantigas de amigo. Pergamiño Vindel*, Barcelona: Moleiro.

Arbor Aldea, Mariña (2017a): “*Variae lectiones* en la tradición manuscrita gallego-portuguesa: ¿divergencias solo textuales?”. Decaria, Alessio/Lagomarsini, Claudio (eds.): *I confini della lirica: tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze: Ediz. del Galluzzo, pp. 193-217.

Arbor Aldea, Mariña (2017b): “La tradición fluida: Pai Gomez Charinho”. Dumanoir, Virginie (ed.): *De lagrymas fasiendo tinta...: Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 35-55.

Arias Freixedo, Xosé Bieito (2004): “Diverxencias textuais entre o *Cancioneiro da Ajuda* e os apógrafos italianos da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Vaticana”. Álvarez, Rosario/Fernández Rei, Francisco/Santamarina, Antón (eds.): *A lingua galega: historia e actualidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, vol. 3, pp. 717-729.

Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): “Areas movedizas. Problemas de edición das cantigas de Martin Codax”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 119-136.

- Asperti, Stefano/Passalacqua, Marina (eds.) (2014): *Appendix Probi (GL IV 193-204)*, Firenze: Ediz. del Galluzzo.
- Avalle, D'Arco Silvio (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino: Einaudi.
- Boullón, Ana Isabel/Monteagudo, Henrique (2009): *De verbo a verbo: documentos en galego anteriores a 1260*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Brea, Mercedes (1994): "A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa". Fidalgo, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 41-56.
- Brea, Mercedes (2003): "Elementos popularizantes en las cantigas de amigo". Alemany Bay, Carmen *et alii* (eds.): *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional 'La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...'*, Alicante: Universidad de Alicante, II, pp. 449-463.
- Brea, Mercedes (2020): "¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?". Simó, Meritxell (ed.): «*Los motz e-l so afinan*». *Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma: Viella, pp. 35-50.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (2020): "La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita". Resconi, Resconi/Battagliola, Davide (eds.): *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Sesto San Giovanni (Milano): Mimesis Edizioni, pp. 107-151.
- Espadaler, Anton M. (2019) (ed.): Raimon Vidal de Besalú, *Obra completa*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernández Fernández, Laura (2011): "Este livro, com'achei, fez á onr'e á loor da Virgen Santa Maria'. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones". Fernández Fernández, Laura/Ruiz Souza, Juan Carlos (coords.): Alfonso X El Sabio (1221-1284), *Las Cantigas de Santa María (Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)*, Madrid: Patrimonio Nacional, vol. II, pp. 45-78.
- Fernández Guiadanes, Antonio *et alii* (1998): *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2016): "Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa". Corral Díaz, Esther/Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-375.

- Ferreira, Manuel Pedro (1986): *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ferreira, Manuel Pedro (1998): “A importancia do Pergamiño Vindel”. Cid Cabido, Xosé (ed.): *Jobam de Cangas, Martin Codax, Meendinho. Lírica medieval, 1200-1350*, Vigo: Xerais, pp. 55-68.
- Ferreira, Manuel Pedro (2010): “Novas observações sobre o Pergaminho Vindel”, addendum a *Aspectos da música medieval no Ocidente peninsular*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, II, p. 255.
- Ferreiro, Manuel (2013): “Uma anomalia na língua trovadoresca galego-portuguesa: sobre os casos de conservação de -L- intervocálico”. *Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric*, 1. [<https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/>; última consulta: 05/07/2020]
- Ferreiro, Manuel (2018): “A lingua de Martin Codax, entre a tradición e o xénero”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 167-184.
- Fidalgo, Elvira (2011) (ed.): Alfonso X el Sabio, *Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Fidalgo, Elvira/Fernández Guiadanes, Antonio (2019): *O Códice de Florencia das Cantigas de Santa María (B.R. 20). Transcripción Paleográfica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. [<http://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed01.pdf>; última consulta: 30/06/2020]
- García, C. (1985), *Glosario de voces galegas de hoxe*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Gonçalves, Elsa (1984): “Quel da Ribera”. *Cultura Neolatina* 44, pp. 219-224.
- Gonçalves, Elsa (1989): “Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codax esta non acho pontada*”. Antonelli, Roberto (ed.): *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, II, pp. 623-635.
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galego-portugais. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”. Tyssens, Madeleine (ed.): *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège: Université de Liège, pp. 448-467.
- Gonçalves, Elsa (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 8, pp. 1-27.

- Jofre de Foixà (1972): *Regles de trobar*. Marshall, J. H. (ed.): *The 'Razos de trobar' of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press/University of Durham Publications, pp. 55-91.
- Lorenzo, Ramón (ed.) (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 2 vols.
- Lorenzo, Ramón (ed.) (2019): *Mosteiro de Montederramo: colección documental e índices*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2009), "Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa". Brugnolo, Furio/Gambino, Francesca (eds.): *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 493-506.
- Magán Abelleira, Fernando (1998): "Sobre os sintagmas *mar levado, mal salido, alto mar e mar maior*". *Actas do Congreso O Mar das Cantigas, celebrado na Illa de San Simón (21-23 de maio de 1998)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 141-153.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XV (com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Marcenaro, Simone (2012): Pero Garcia Buralês, *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (2014): "Il galego-portoghese dei canzonieri medievali. Lingua d'autore o di copista?". *Critica del testo* XVII.3, pp. 25-44.
- Marcenaro, Simone (2015): "Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)". *Critica del testo* XVIII.1, pp. 33-53.
- Marcenaro, Simone (2016): "Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos". Corral Díaz, Esther/Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 575-583.
- Marcenaro, Simone (2019): "Considerazioni linguistiche sull'(errato) concetto di arcaismo in alcune *cantigas de amigo*". Muñoz Raya, Eva/Nogueras Valdivieso, Enrique J. (eds.): "*Et era muy acuçioso en allegar el saber*". *Studia Philologica in honorem Juan Paredes*, Granada: Universidad de Granada, pp. 497-510.
- Marshall, J. H. (ed.) (1969): *The Donatz proensals of Uc Faidit*, London: Oxford University Press.
- Marshall, J. H. (ed.) (1972): *The Razos de trobar and associated texts*, London: Oxford University Press.
- Martins, Ana Maria (2001): *Documentos portugueses do Noroeste e da Regiao de Lisboa : da produção primitiva ao século XVI*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Meneghetti, Maria Luisa (1999): “La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari”. *Critica del testo* II.1, pp. 119-140.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 2 vols.
- Monteagudo, Henrique (2013): “«Cuita grand’e cuidado» (A 32) / «Coita grand’e coydado» (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneros trobadorescos”. *Boletín da Real Academia Galega* 374, pp. 207-299.
- Monteagudo, Henrique (2015): “Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B. Achegas á proto-tradición manuscrita dos cancioneros galego-portugueses”, *Diacrítica* 29, pp. 471-496.
- Monteagudo, Henrique (2019a): “Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (s. XIII-XIV): Os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-i> final”. *Boletín da Real Academia Galega* 380, pp. 217-310.
- Monteagudo, Henrique (2019b): “Os pronomes tónicos oblicuos libres *min* e *mí* nos cancioneros trobadorescos”. *Revista Galega de Filoloxía* 20, pp. 91-118.
- Monteagudo, Henrique (2019c): “Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>”. Carrilho, Ernestina *et alii* (eds.): *Estudos lingüísticos e filolóxicos ofrecidos a Ivo Castro*, Lisboa: Universidade de Lisboa, pp. 859-959.
- Oliveira, Antonio Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- PV (2017) = *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* (2017): Santiago de Compostela/Vigo: Xunta de Galicia, Universidade de Vigo, Museo do Mar de Galicia.
- Perugi, Maurizio (2015): Arnaut Daniel, *Canzoni*, Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, Lisboa: Universidade de Lisboa [tesis doctoral inédita, consultable en <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>].
- Rodríguez Guerra, Alexandre (2018): “A lingua de Martin Codax. Os esquemas sintácticos”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (eds.): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 185-219.
- Rodríguez Guerra, A./X. Varela Barreiro (2007): “As grafías no *Cancioneiro da Ajuda*”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lingoaxe galega*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. 473-556.

- Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (eds.) (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Schaffer, Martha (2010) (trans.): Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa Maria: Códice de Toledo (To)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Signorini, Maddalena (2008): “Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII -XIV)”. Lachin, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno internazionale (Venezia, Fondazione Cini, 28-31 ottobre 2004)*, Padova: Antenore, pp. 279-303.
- Souto Cabo, José Antonio (2008): *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*, A Coruña: Universidade da Coruña.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio portugues*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Tavani, Giuseppe (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna iberistica* LXV, pp. 3-12.
- Tavani, Giuseppe (2008): “Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (Vat. lat. 4803)”. Bologna, Corrado/Bernardi, Marco (eds.): *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 307-314.
- Zufferey, François (2007): “Gènese et structure du Liber Alberici”. *Cultura Neolatina* 67.3-4, pp. 173-233.