

Cancioneiros e textos imprevisíveis*

Maria Ana Ramos – Universität Zürich

1. Cancioneiros e textos inusitados

O estudo precursor sobre a tradição manuscrita da produção lírica galego-portuguesa procede do aprofundado exame de C. Michaëlis (1904), que instituiu, com conhecimento limitado de todos os testemunhos, um primeiro esquema genético sobre o modo de preservação destes textos¹.

As relações de parentesco entre os manuscritos, então conhecidos, permitiram, anos mais tarde, a G. Tavani (1967) fixar novo *stemma*, que tem sido reproduzido e refundamentado sucessivamente em vários dos seus estudos². Assim se assumiu a partir desta data um quadro primígeno que aclarava a produção poética através de uma ‘grande recolha colectiva’, um *livro*, confeccionado talvez no ambiente cortesão de D. Pedro (1287-1354), filho de D. Denis (1261-1325), que teria posteriormente propiciado a cópia dos cancioneiros, que conhecemos hoje (*Ajuda, Colocci-Brancuti e Vaticana*³).

* Este estudo integra-se no âmbito das atividades realizadas para o Projecto de investigación *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), subvencionado pelo *Ministerio de Economía e Competitividad, Espanha*, e cofinanciado com Fundos FEDER (*Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional*) e para o projeto de investigação *STEMMA* (PTDC/LLT-EGL/30984/2017), financiado pela *Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)*, Portugal. Parte desta reflexão foi apresentada em público em Verona com o título “Cancioneiros e textos espúrios” no *V Congreso Internacional de la Asociación CONVIVIO para el Estudio de los Cancioneros y de la Poesía de Cancionero, Poesía, Poéticas y Cultura Literaria*, em fevereiro de 2016 e, em Salamanca, no *VII Congreso propuesto pelo Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), Patrimonio Textual & Humanidades Digitales* com uma exposição, “Cantigas entre autenticidade e inautenticidade”, em setembro de 2018.

1 É esta pesquisa que nos proporciona a primeira descrição sobre a constituição estrutural dos coleções poéticas, que se conservaram até hoje (Michaëlis 1904: II, 98-134; 180-226).

2 Foi G. Tavani que, com base nas reflexões iniciais, estabeleceu um esquema constitutivo da tradição da lírica galego-portuguesa, baseado no exame textual da transmissão (Michaëlis 1904: II, 286-288; Braga 1870: 110-136; 1871; 1872; 1877: 44-47; 1885; Tavani 1967 / 1969; 1969; 1979; 1988; 1999a; 2000; 2002).

3 Uma visão de conjunto é traçada por E. Gonçalves (1993; 2007a) e, sobretudo, na sua reflexão geral, emblematicamente intitulada, “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades” (2007b). Adotarei neste ensaio as siglas habituais para os manuscritos depositários da lírica galego-portuguesa, a identificação para os nomes dos trovadores, e os *incipit*, instituídos por G. Tavani (1967).

Foram as investigações métricas e temáticas sobre a tradição que possibilitaram ao filólogo italiano a certificação de que alguns textos, por conteúdos e formas, não poderiam fazer parte do cânone trovadoresco e teriam sido subrepticamente agregados ao *corpus* medieval⁴.

Este facto alertaria, em primeiro lugar, para um tipo de tradição manuscrita que, em algum momento, esteve em condições de recolher textos, que não pertenciam ao projeto compilativo inicial. Por outro lado, a presença destes textos desconformes incitar-nos-ia a refletir sobre as circunstâncias em que estas coleções preliminares –livros concluídos– teriam circulado de modo a poder acolher textos inusitados mais recentes⁵.

A comparência de *textos espúrios* não só quebrou uma unidade temática e cronológica, como veio advertir para as vicissitudes sofridas pela tradição manuscrita. Um comparecimento textual ‘impuro’, que não pode ser considerado genuíno, faz então supor que houve uma rutura organizativa, facultando-nos textos ilegítimos, bastardos, talvez mesmo falsificados, adulterados, em relação ao que se esperaria de um conjunto cronologicamente homogéneo.

Se a observação crítica do movimento literário trovadoresco legitima a eliminação destes textos da coleção medieval, considerados anacrónicos e alheios, o seu comparecimento deve continuar ainda a nos interpelar, não apenas sobre as particularidades individuais de cada um deles, mas sobre a constituição e a circulação das coleções medievais no momento em que um *livro de poesia*, ou *pré-livros*, se encontravam em condições de ser manuseados, e em circunstâncias concretas, que ainda permitiam receber escrita de textos em objetos que já estavam mais ou menos estabelecidos.

Ao retomar o exame da conjuntura material do aparecimento destas composições nos cancioneiros, procurarei, agora, nesta reflexão, reexaminar, em particular, o posicionamento da transcrição destes textos tardios, tendo também presente que o *Cancioneiro Geral* (1516) estaria a ser organizado por Garcia de Resende, mais ou menos, no período em que estas incorporações textuais ‘abusivas’ devem ter sido transcritas, sem esquecer que a publicação do *Cancioneiro Geral* é prévia às cópias em Itália do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* e do *Cancioneiro da Vaticana*⁶.

4 Foi o levantamento e a classificação tipológica das fórmulas métricas, adotadas pelos poetas, que permitiu a exclusão de algumas composições que, do ponto de vista técnico, tinham de ser ponderadas como mais modernas (Tavani 1967).

5 Um cancionero é efetivamente um *livro* que contém peças líricas, acompanhadas, por vezes, de melodia, compiladas segundo determinado critério que lhe dá alguma unidade (cancioneiro de Autor, cancionero de Autores, cancionero ‘organizado’ (genológicos, cronológicos, geográficos, estéticos, etc.), cancionero de ... [Garcia de Resende...] gosto de um compilador, etc.), mas também cancioneros ‘desorganizados’. Assim, os cancioneros tanto podem ser identificados como *antologias* (coleção criteriosamente escolhida de textos, de *ανθος*, ‘anthos’, ‘flor’, a escolha do melhor, do sublime), florilégios (coleção de ‘flores’, os textos supremos), como *recolhas* (o ato de guardar, de conservar para a posteridade). Se o *livro* estava concluído, em princípio, aceitaria menos a inclusão de outros textos. Cf. a síntese de Gonçalves (1995).

6 Temos de conjecturar que estes textos tardios (quatrocentistas) circulariam ao mesmo tempo em que Garcia de Resende estaria a reunir a sua seleção poética para o *Cancioneiro Geral* (1516). A cópia dos cancioneros italianos situa-se à volta de 1525-1526 (Ferrari 1979).

2. As primeiras constatações

Foi em 1965 que G. Tavani no *Congresso de Filologia Românica* em Madrid revelou, pela primeira vez, a presença de composições não genuínas nos cancioneiros copiados em Itália na sequência do seu inventário métrico da lírica galego-portuguesa, *Repertorio Metrico*, que é publicado, pouco depois, em 1967⁷.

Naquela data –1965–, o filólogo italiano explicitava em um importante estudo, a exclusão do *corpus* da cantiga, *Pero muito amo, muito non des[ejo]* (B 605-B 606 / V 208), atribuída ao rei D. Denis, que fora composta com base em um esquema métrico alheio à poesia medieval⁸. Foi ainda o mesmo estudioso que comprovava a abolição de outra cantiga do conjunto trovadoresco, conferida a Juyão Bolseyro, *Donna e senhora de grande vallia* (V 668). A eliminação alicerçava-se em suportes temáticos, lexicais e métricos⁹.

Remonta ainda a este período, e à mesma escola, o estudo de L. Stegagno Picchio (1966) sobre a ‘cantiga’, que, até àquela altura, era considerada como um exemplo do género *serrana* em âmbito português, *Luís Vaasquez, depois que parti* (V 410). No entanto, o fragmento era introduzido por uma singular rubrica *Pregunta que ffez Alvaro Afomso, cantor do senhor infante, a hũu escolar* com o recurso inequívoco à fórmula *pergunta*, que reenvia automaticamente para um género poético quatrocentista. Por outro lado, a menção ao *senhor infante* deve aludir ao Infante D. Pedro (1392-1449), 1º Duque de Coimbra, filho de D. João I e D. Filipa de Lencastre, que exerceu funções de regente, durante a menoridade de seu sobrinho, o futuro rei D. Afonso V (entre 1439 e 1448)¹⁰.

Sempre no mesmo ambiente da tradição filológica romana, a observação de uma série de cantigas por G. Macchi (1966), que compareciam apenas ao ciclo de Roy Martinz do Casal, permitiu distanciá-las dos comportamentos canónicos trovadorescos¹¹.

7 Os trabalhos, apresentados no congresso de 1965, foram publicadas em Madrid, dois anos mais tarde (Tavani 1968: II, 1003-1016), portanto com data posterior à da publicação em Roma do *Repertorio Metrico* (Tavani 1967).

8 Retomando os estudos precedentes de Lang (1894 / 2010: 251-252; 1933/ 2010: 570-592), Michaëlis (1895 / 2010), Nobiling (1903 / 2007), Lapa (1930 / 1965 / 1982), G. Tavani reexamina tecnicamente a composição, retirando-a D. Denis e ao *corpus* trovadoresco, propondo uma confeção, certamente posterior ao movimento medieval (Tavani 1969b).

9 Pelo facto de esta cantiga comparecer transcrita entre a cantiga de amor de Juyão Bolseyro e o ciclo de amor de Pero d’Armea, foi incluída na produção de JuBols (Reali 1964). No entanto, quer pela temática, quer sobretudo pelas expressões adotadas como *mui gentil senhora*, quer pela métrica, é igualmente subsequente à escola trovadoresca (Tavani 1969a).

10 Partindo dos estudos precedentes sobre a questão de uma eventual tradição da ‘serrana’ peninsular e identificando o autor e o ambiente régio onde atuou, L. Stegagno Picchio demonstrava como aquele texto não poderia pertencer ao período trovadoresco (Stegagno Picchio 1966; 1992). Cf. também o estudo sobre as ‘serranillas’ peninsulares de Nicasio Salvador (2002).

11 Roy Martins de Casal é reconhecido como trovador português, ativo nos finais do séc. XIII e inícios do séc. XIV. A análise formal, além de excluir o texto do movimento trovadoresco, eliminava-o também da produção poética de RoyMrzCa, dado o seu perfil biográfico e o seu trajeto poético (Macchi 1966: 129-157 [142-146]; Oliveira 1994: 433-434; Oliveira 2001: 123-138).

Ao afrontar a edição crítica da produção poética do trovador Fernan Velho, G. Lanciani (1977) suprimiu similarmente do *corpus* poético uma composição, que lhe era falsamente imputada, incitada da mesma forma pela estrutura métrica mais recente¹².

Foi ainda com um objetivo de preparação de edição crítica do ciclo poético, atribuído a Johan Lobeyra, que A. Ferrari (1979) se interrogou sobre a pertinência atributiva da composição, *Senhor genta* (B 244-B 246^{bis}), conhecida como *Leonoreta*, àquele trovador, transmitida pelo *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, em conjuntura textual e codicológica bastante complexas¹³.

Confirmadas as novas estruturas métricas e averiguados outros modelos temáticos em relação aos preceitos trovadorescos galego-portugueses, como interpretar então estas inclusões desfasadas em uma tradição relativamente consistente e limitada a pouquíssimos manuscritos? Como qualificar uma tradição, que aceitou estes textos anacrónicos, quase sempre caracterizada como uma coleção de textos transmitidos em circuitos relativamente restritos¹⁴?

3. Estrofes à margem

Em primeiro lugar, devemos notar que nem todos os cancioneiros, que subsistiram, recolheram textos tardios, quer dizer, textos poéticos, que não se incluíam nos moldes técnico-temáticos da escola trovadoresca galego-portuguesa. É um facto que o *Cancioneiro da Ajuda*, o fragmento mais antigo depositário de pouco mais de três centenas de *cantigas de amor*, dá-nos algumas anotações marginais que foram datadas, alguma delas, de época posterior à sua confeção. Destes acréscimos, devemos isolar a cópia de duas estrofes. A primeira delas comparece no fl. 68r na margem direita do fólio e corresponde à inserção de uma estrofe adicional à cantiga atribuível a Pay Gomez Charinho (A 250). Quem efetuou a revisão da transcrição, no caso concreto da inspeção do ciclo deste trovador, teve certamente acesso a uma

12 Esta reflexão foi primeiramente publicada em italiano, depois vertida para português e, anos mais tarde, reeditada em português com outro título, “*Nojo tom’è quer prazer é de Fernão Velho?*” (Lanciani 1974; 1975-1976; 1998). Cf. também a edição crítica, dedicada ao cancioneiro deste trovador, que disponibiliza o texto espúrio em apêndice (Lanciani 1977: 127).

13 A cantiga é atribuída por B e também pelo índice de Colocci a JLab. No entanto, é hoje admissível que a composição possa não ser deste trovador, mas ter sido integrada tardiamente ao manuscrito. V. Beltrán, que retoma A. Ferrari (1979), sugere uma composição tardia –ambiente do rei Alfonso XI de Castela (1311-1350)–, inserida no manuscrito medieval, que serviu de base à cópia. Trata-se de uma situação mais complexa, não apenas pela disposição fragmentada em B, mas por estar também relacionada com a autoria e com a nacionalidade do romance de cavalaria *Amadis de Gaula*, onde a cantiga se encontra transcrita em castelhano (Beltrán 1985; 1988; 1991; 1992). Entretanto, mais recentemente, A. Rossell (2013), com base numa minuciosa análise métrico-musical, aproxima o início da *Leonoreta* com o sirventês político de Afonso X, *O genete* (B 491 / V 74), admitindo que a composição, incluída no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, possa ser a original, recolhida depois no *Amadis* de Montalvo em 1508.

14 Sobre a homogeneidade e a consistência da tradição, cf. as reflexões de E. Gonçalves (1991; 1993; 2007a; 2007b). O exame das cantigas de amor fragmentárias, atribuídas a Vidal, Judeu de Elvas (B 1605, B 1606 / V 1138, V 1139), levanta questões sobre vários motivos subjacentes a uma inclusão aparentemente problemática na recolha da lírica galego-portuguesa. Entre os diversos estudos de Yara F. Vieira, dedicados a este complexo aditamento, consultem-se, em particular, dois dos seus significativos trabalhos (Vieira 2017; 2018).

colação com material diferenciado daquele que estivera disponível para a cópia inicial deste setor do *Cancioneiro*. Esta adição de texto é, com certeza, um acrescento posterior à cópia, mas não deve ser considerado um aditamento tardio. Trata-se de uma inserção que é resultante do ato de colação, mais ou menos coetâneo da transcrição principal, entre a cópia e outra fonte mais rica¹⁵.

Contudo, a segunda estrofe, que merece observação, comparece no fl. 33r e, diversamente daquela que se observou no interior do ciclo de PayGmzCha, datável do momento da revisão textual, esta, do ponto de vista paleográfico, tem de ser considerada pela sua escrita, de data bem posterior à transcrição primitiva, sendo possível admitir já uma intervenção de finais do séc. XVI, princípios do séc. XVII.

Tratando-se de uma inclusão posterior de uma estrofe, não pode ser definida como nova estrofe, mas como um exercício ‘métrico’ de um leitor que, sugestionado pela estrofe medieval –canta *A* 130, inserida no ciclo poético, atribuível ao trovador Roy Queymado–, procurou readaptá-la a moldes técnicos próprios já do séc. XVI. Tem, por isso, de ser considerada como uma introdução bem ulterior à transcrição medieval¹⁶. Esta introdução demonstra que a

15 Esta estrofe foi transcrita por Michaëlis (1904: I, 488-489) e por Carter (1941: 187). C. Michaëlis emitia dúvidas a seu respeito: “Outras correcções ha, porém, de caracteres maiores, grossos e rasgados, que parecem accusar outra mão, bem mais moderna, e tambem proveniencia diversa. São as que se referem ás cantigas 250, 251 e 253. E como todas se acham dentro de um espaço circumscripto, no cancionerinho individual de Pay Gomes Charinho, é possível que derivem não da phantasia de um leitor, mas da comparação com outro texto. Possivel, mas de modo algum certo. Quanto á estrophe inteira, accrescentada a uma poesia da mesma Secção XXVII (No. 250) estou tão pouco segura d’esta interpretação que ao redigir e revêr as provas do texto ainda a quis attribuir ao copista, embora a letra a distancie da mão que escreveu as emendas (Michaëlis 1904: II, 173-174). As particularidades gráficas do traçado destas inserções não revelam “outra mão, bem mais moderna”, mas corresponde a quem teve a tarefa de rever a cópia (Pedro [2004] 2016: 35-36).

16 Apesar da tinta estar bastante deteriorada, a escrita parece apontar algumas semelhanças com a mão que ensaiou, mais de uma vez, a assinatura Gonçalo Gomes Mirador no fl. 86v (Pedro [2004] 2016: 44). A transcrição da estrofe, já considerada por C. Michaëlis como de mão moderna, é a seguinte:

1. *Outro ben d’este mundo non querria*
2. *pol[as] coitas qu’ amor me faz sofrer*
3. *que mia sen[h]or meu mal todo sabia*
4. *e que soubesse eu sempre atender.*
5. *Se esse ben ouvesse, averia*
6. *o mais do ben que já querri’ aver*
7. *ella o sabe ben sen lho dizer*

(riscado e substituído pelo verso seguinte:

8. *soubera o ela ben sen lho dizer)*
9. *e o sen posera en min como d...*
10. *nunca lho ous..... dizer.* (Michaëlis 1904: I, 263).

Ao não obter melhor decifração, A. Penafiel limitou-se ao que publicou a filóloga, reproduzindo também a leitura com as mudanças, sugeridas ainda pela perícia paleográfica de Brito-Rebello nos vv. 3-4: *que mia senbor meu mal todo entender / e que soubesse eu bem q. o entendia* e nos vv. 8-9: *... como dizia / Nunca lhe... d’alma dizer* (Michaëlis 1904: II, 167, n. 6; 178, n. 2; Penafiel 2015: 192). Na edição crítica das cantigas de RoyQuey, P. Lorenzo e S. Marcenaro não propõem também outra descodificação, sublinhando, no entanto, o ambiente cultural de Évora, onde deve ser sido manuseado o cancionero (Michaëlis 1904: I, 263; II, 178; Carter 1941: 186; Ramos 1999: 176-177; 2001; Pedro [2004] 2016: 44; Lorenzo Gradín-Marcenaro 2010: 110-119 [112]).

coleção de poesia, que será conhecida como *Cancioneiro da Ajuda*, era lida, observada e glosada nos sécs. XV e XVI¹⁷.

4. Textos inesperados

Na abertura do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, imprevisível é o primeiro texto, correspondente ao fragmento de uma *Arte de Trovar*, resíduo de um tratado sobre a destreza trovadoresca galego-portuguesa, de autoria desconhecida, que talvez tenha tido circulação autónoma e que, em certo momento da tradição, deve ter sido anexado à coleção poética como guia de leitura (fl. 3r-fl. 4v). Copiado pela própria mão de Angelo Colocci, e por um dos seus copistas, devemos interrogar-nos se esta lacunar sinopse se encontraria já nesta posição no exemplar –abertura do *Cancioneiro*–, ou se não resultaria de uma intercalação do próprio humanista que, tendo tido acesso a esta *teoria* poética, a inclui neste lugar justamente como *chave* de leitura, em prelúdio às cantigas da sua coleção¹⁸.

Neste secção inicial do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, além de fólhos com apontamentos coloccianos, que elucidam o procedimento do trabalho da cópia (Ferrari 1979), localiza-se o traslado de cinco textos também, um pouco singulares no conjunto formal das cantigas galego-portuguesas (fl. 10r-fl.11r). Estas composições, habitualmente designadas como *lais*, mais pelo seu conteúdo, do que pela sua forma, não exibem qualquer autoria explícita, se não contarmos com referências esclarecedoras, contidas nas rubricas, que encimam algumas delas. Há efetivamente uma sugestão autoral –mesmo fantasiosa– sublinhada pelo uso reiterado do verbo *fazer*: *Esta cantiga é a primeira que achamos que foi fe[i]ta, e fezeronna quatro donzelas...* (B 2, 1); *Este lais fez Elis o Baço que foi duc de Sansonha, quando pasou aa Gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra* (B 1); *Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda* (B 2, 2); *Don Tristan, o Namorado, fez [e]sta cantiga* (B 3); *Este lais fezeron donzelas a Don Ançarot* (B 5)¹⁹.

17 Além desta estrofe, recordem-se as notas avaliativas, que além de qualificar as composições medievais, demonstram que, nestas datas, o *Cancioneiro*, embora fragmentado, era utilizado (Ramos 1999, 2001, 2008; Pedro [2004] 2016: 49-59).

18 Poderia já fazer parte do cancionero medieval, ao qual Colocci teve acesso, ou, poderia tratar-se, como sugere A. Ferrari, de um fragmento independente, chegado às mãos do humanista italiano, que teria decidido inseri-lo como fascículo introdutório no seu exemplar de trabalho. Não sendo possível conjecturar a dimensão da lacuna inicial da *Arte de Trovar*, podemos, no entanto, admitir que nela se encontrariam, pelo menos, outras caracterizações, dado que o fragmento inicia com o capítulo IIII (Ferrari 1979: 93; 1993b; Tavani 1999b).

19 Este breve ciclo poético, inspirado na matéria de Bretanha, apoiou-se diretamente em passagens de textos franceses do *Roman de Tristan* em prosa. Serviram de sugestão dois episódios narrativos presentes, respetivamente, na *Suite du Merlin* e no seu prosseguimento, publicado por Fanni Bogdanow, com o título de *La Folie Lancelot, Suite du Merlin* da Pós-Vulgata, transmitido pelo ms. Add. 38117, da British Library (o chamado ms. Huth, publicado por Gaston Paris e Jacob Ulrich, 1886) e pelo ms. BnF 112). *La Suite du Roman de Merlin* foi editada por Roussineau (1996: II, § 422, 370; os §§ 1-443 baseiam-se no ms. Huth, Add. 38117, British Library) e *La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in Mss B.N. fr. 112 and 12599* fora editada por F. Bogdanow (1965: 70). Nesses episódios não se observa uma correspondência inequívoca. Nas *bailadas*, poderíamos admitir uma citação de refrães que um grupo de donzelas cantava, enquanto dançava à volta de um escudo. Por esse motivo, a crítica, que tem examinado tais textos, como os prováveis originais de B 2 e B 5, tem suposto, em geral, que o ‘adaptador’ galego-português teria recriado, a partir dos estribilhos, o texto completo das respetivas cantigas. Com significativa revisão

Além do posicionamento proemial destes textos no *Cancioneiro Colocci Brancuti*, assim como uma transcrição independente em outro manuscrito, deve ainda pôr-se em evidência o recurso a usos lexicais que não eram adotados, por exemplo, pela lírica galego-portuguesa, como o verbo *dançar* em vez de *bailar*²⁰.

5. Textos ‘anónimos’ e textos ‘tardios’

O anonimato não é apanágio do texto extemporâneo, ou do texto espúrio. Quando em 1967 foi dado a público o *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, organizado por G. Tavani, com o número 157, foram listados 64 *incipit*, sob a rubrica do anonimato, indicando-nos o filólogo que certo número deles tinha chegado até nós sem qualquer referência a um nome explícito para apuro autoral. Deste inventário, alguns estudiosos procuraram, posteriormente, reabilitar uma atribuição, confortados, em geral, tanto pela colocação no *Cancioneiro*, onde ocorriam as cantigas, como, em outras vezes, em estilemas, que, de algum modo, poderiam propiciar uma atribuição a um trovador e não a outrem.

Todavia, nem todos os textos, que chegaram até nós sem atribuição declarada, podem ser indigitados como tardios. Sem a colação com os cancioneiros italianos de cópia quincentista, as cantigas, que estão transcritas no *Cancioneiro da Ajuda*, teriam permanecido indefinidamente como composições anónimas, ou atribuíveis por conjectura a um único autor, como assim sucedeu no momento em que o fragmento foi encontrado²¹. Autores desconhecidos, no entanto, no *Cancioneiro da Ajuda*, resistem em circunstâncias de tradição única, sem qualquer hipótese de confrontação atributiva com os outros cancioneiros. Para estes textos, a atribuição tem sido insinuada, quer pela posição material, que a cantiga ocupa no ciclo contido no cancioneiro de Lisboa, quer por confronto com a sucessão de autores e de textos nos cancioneiros italianos²².

Do elenco de Tavani, organizado por ordem alfabética de *incipit*, figuram os textos com tradição única. Assim, pelos critérios decorativos de *mise-en-page* e de *mise-en-texte* podem ser interpretadas como três séries as sequências, *A 267-A 276*; *A 277*; *A 278-A 280*, correspondentes a três ciclos poéticos introduzidos em cadernos finais do fragmento ajudense. Com

crítica, vejam-se os importantes estudos de Y. F. Vieira (2012a; 2012b; 2013; 2016). Transcrevo aqui da leitura de Lorenzo Gradín (2013) e as formas do verbo *fazer*, postas em evidência, são da minha responsabilidade.

20 Além da transcrição em *B*, os lais foram também copiados com a mesma ordem em outro ms. miscelâneo, designado pela sigla *L* (ms. Vat. lat. 7182, fl. 276v-277r), e procedente da biblioteca de Angelo Colocci. Focalizando-me na circulação deste tipo de textos e em inovações lexicais, procurei também sublinhar a complexa inserção destes textos na tradição manuscrita (Ramos 2016).

21 Releiam-se as notícias que, logo no após a descoberta, difundiram a primeira publicação do fragmento *Cancioneiro da Ajuda* (Stuart de Rothesay 1823; Raynouard 1825; Diez 1830; 1863; Varnhagen 1849; 1850; 1868).

22 Seria emblemático exemplificar estes casos de *unica* com a complexa atribuição da conhecida *cantiga da garvaia* (*A 38*) entre Pay Soarez de Taveirós, Martim Soarez e, mais recentemente, mesmo com Alfonso X (Michaëlis 1904; Bertolucci Pizzorusso 1963; Ramos 1986b / 1989; Miranda 2004; Oliveira 2013).

igual critério, foi observado parte de um ciclo *A* 180-*A* 184, assim como a cantiga *A* 185, similarmente de difusão singular²³.

Apesar de alguma concordância com a tradição posterior, alguns casos, presentes no *Cancioneiro da Ajuda*, comparecem ainda nesta lista como resultantes de eventual dupla atribuição. É a circunstância, por exemplo, de cantigas concedidas a Fernam Gonçalves de Seavra²⁴. É também aqui, neste inventário, que estão assinalados os cinco *lais* pelo seu anonimato, que se encontram transcritos no início do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*²⁵. E foi ainda neste arrolamento de textos, menos categorizáveis, que se encontram indexadas as composições post-trovadorescas, furtivamente dissimuladas nos cancioneiros.

6. Textos espúrios

Todos aqueles casos problemáticos (composições anónimas, múltiplas atribuições, etc.) fazem parte do cânone trovadoresco, quer dizer que, apesar de obstáculos materiais, ou de silêncio autoral, obedecem, técnica e estilisticamente, ao movimento literário que esteve ativo, pelo menos até ao falecimento do Conde D. Pedro em 1354. No entanto, foi naquela sùmula de textos anónimos que G. Tavani integrou igualmente as denominadas *cantigas espúrias*, embora o qualificativo, que as rotularia como estranhas ao *corpus* lírico, ali não seja mencionado. Estão nesta situação as seguintes cantigas, sem nome de trovador, mas ligadas fisicamente a um ciclo autoral, mais ou menos designado:

- 1) *Assaz he desassisado* (*B* 1164^{bis} - *V* 768), associada ao ciclo de Roy Martinz do Casal.
- 2) *Se me deras galardon* (*B* 1164^{ter} - *V* 768^{bis}), associada ao ciclo de Roy Martinz do Casal. Talvez estrofe independente ou eventualmente ligada à anterior.
- 3) *Huna donzela sey eu* (*B* 1164^{quinqüies} - *V* 770), associada ao ciclo de Roy Martinz do Casal.

²³ A sequência de três ciclos de poetas anónimos, identificados apenas pelos critérios decorativos do códice, unicamente presentes em *A*, nos ciclos *A* 267-*A* 276; *A* 277; *A* 278-*A* 280 (Ramos 1986a). Para o primeiro conjunto, A. Resende de Oliveira atribuiu-o a Vasco Peres Pardal e para *A* 277 a Afons' Eanes do Coton (Oliveira 1994: 60-63) e, para o terceiro, E. Gonçalves considerou a hipótese de podermos conjeturar Johan Martins, mencionado nos *Livros de Linhagens*, como *Joan Martins, o trovador* (Gonçalves [2004] 2016). Estes ciclos devem proceder de outra fonte com materiais diferenciados e, além disso, resultantes de uma transcrição, efetuada por outra mão (Pedro [2004] 2016; Ramos 2008). O ciclo *A* 180-*A* 184 corresponde a um pequeno conjunto de cantigas, transcrito em um único fólio (fl. 46r- fl. 46v), que, hoje, ocupa um lugar no *Cancioneiro* que não se coaduna com o posicionamento original. C. Michaëlis atribuiu-o a Rodrigo Eanes Redondo (Michaëlis 1904: I, 355-362), A. Resende de Oliveira a Johan Peres de Aboin e *A* 185 a Estêvão Travanca (1994: 358-360; 370-371). Alguns destes casos foram, entretanto, reexaminados por F. Barberini 2014; 2016. Para a complexidade material desta zona do ms. ajudense, cf. Ramos 2008: I, 172-183.

²⁴ O ciclo atribuível por *B* a FerGvzSeav, conduziu, através de algum paralelismo, à atribuição do conjunto compacto, *A* 210-*A* 221, a este trovador. Os critérios decorativos, praticados no *Cancioneiro da Ajuda*, justificam uma atribuição a um único poeta, mas, em *B*, além do nome Seavra, foi introduzido também o de Airas Veaz em *B* 443 / *V* 55, correspondente a *A* 213, quarta cantiga no conjunto do ciclo (Ramos 2008: I, 188-190).

²⁵ O breve conjunto de *lais*, escritos em galego-português, não trazem, como se sabe, nome de autor explícito, se excetuarmos a atribuição ao próprio Tristan (Vieira 2012a; Ramos 2016).

- 4) *Quen de mi saber quiser* (B 1164^{quater} – V 769), associada ao ciclo de Roy Martinz do Casal.
- 5) *Donna e senhora de grande vallia* (V 668), associada ao ciclo de Juyão Bolseyro por comparecer entre a sua única cantiga de amor, *Ay, mba senhor, todo ben a mb fal* (B 1076 / V 667) e o início do ciclo conferido a Pero d’Armea com a cantiga, *De-lo dia ‘m que m’eu quytei* (B 1077 / V 669 – B 1090 / V 681).
- 6) *Pero muito amo, muito non des[ejo]* (B 605/606 – V 208), comparece transcrita pelos apógrafos italianos no final das cantigas de amigo, atribuídas ao rei D. Denis.

Outras composições, que foram reputadas espúrias, mas com indicação de nome de autor, surgem na própria ordem alfabética do *Repertorio*:

- 1) *Senhora, por amor [de] Dios* (B 471), Alfonso X, cantiga em castelhano, incompleta.
- 2) *En un tiempo cogi flores* (B 607 – V 209), Alfonso XI, cantiga linguisticamente híbrida, em galego e castelhano.
- 3) *Luís Vaasquez, depois que parti* (V 410), Álvaro Afonso, cantor.
- 4) *Com’omen ferido, sem feno e sem pão* (B 1075^{bis} – V 666), Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo.
- 5) *Nojo come quer prazer* (V 404), [Fernan Velho], cantiga fragmentária, que comparece entre a única cantiga de amigo de Fernan Velho, *Vedes amigo, [o] que boj’oy* (B 819 – V 403) e o breve ciclo de cinco cantigas de amigo de Vasco Perez Pardal (B 820–B 824 / V 405–V 410), iniciado por *Amigo, que cuydades a fazer* (B 820 / V 405).
- 6) *Do Port’ando e com cuidar* (V 387), Fernand’Eanes, composição precedida de rubrica, *Esta troba fez Fernand’Eanes porque...*
- 7) *Senhor genta* (B 244 – B 246^{bis}), Johan Lobeyra, com o “lai da Leonoreta”, *Senhor genta* (B 244–B 246^{bis}), composição aqui incorporada com problemas de transmissão (texto fracionado em cópia descontínua).

Podem ainda ser reputados como inserção textual extemporânea dois fragmentos:

- 1) *Per un soilo prazer* (B 1121^{bis}), Pero de Bardia, fragmento de uma cantiga com dois versos apenas, seguidos de espaço em branco no final da composição, *Foy-ss’o meu amigo d’aqui* (B 1121 / V 713), também fragmentária²⁶.

²⁶ O nome do trovador, sob diferentes formas, *Berdia* e *Bardia*, pode ser originário de Árdia (Galiza) e foi identificado como um dos autores do cancionero de jograis galegos inserido na secção das cantigas de amigo de B e V (Oliveira 1994: 411–412).

- 2) *A quantos sabem trobar* (B 970 – V 557), Afonso'Eanes do Coton, fragmento com uma única linha transcrita em B. Deverá tratar-se de uma rubrica-comentário, e não de um fragmento de composição. Esta sequência, talvez seja resultante de uma anotação marginal, em disposição estrófica, explicando-se como um não entendimento de quem copiou esta passagem em V. Pode conjecturar-se que em B, o copista, tendo iniciado o traslado, o suspendeu por se aperceber de que não se tratava efetivamente de um texto poético²⁷.

7. Inclusão dos textos espúrios

Subjaz sistematicamente a ideia de que estes textos inautênticos foram transcritos em espaços deixados em branco no exemplar, que serviu de modelo aos cancioneiros italianos. Quase toda a crítica tem sido unânime em atribuir àqueles vazios da fonte a casualidade das inclusões textuais anacrônicas. Pode ainda ler-se em uma das bases de dados da lírica galego-portuguesa o seguinte: “...trovas apócrifas acrescentadas, aqui e ali, aos primitivos manuscritos galego-portugueses, aproveitando **alguns espaços em branco...**” (Lopes *et al.* 2011-)²⁸.

A fundamentação conferida aos espaços desprovidos de texto nos exemplares precedentes, é absolutamente constante: “... saranno stati inseriti nel canzoniere medievale utilizzando **spazi lasciati in bianco del copista**, nel corso di trascrizioni intermedie situabili tra l'antecedente comune di BV e l'antigrafo immediato di V...” (Tavani 1967: 453); “... dal **possessore del codice** o da un **lettore di esso**, per utilizzare **spazi lasciati in bianco** dal copista...” (Tavani 1969a: 215); “... ammettere che in epoca tarda ... trascritte, probabilmente da un utente del codice, in uno **spazio lasciato in bianco** dal copista...” (Macchi 1966: 15); “...quase todos detêm aí apenas uma composição, por vezes incompleta, o que tornará defensável uma incorporação em simultâneo, por um mesmo copista, aproveitando pequenos **espaços em branco** existentes no cancionero...” (Oliveira 1994: 39)²⁹.

A este inseguro modo de transmissão, a crítica tem tido também posto em evidência o caráter bastante adulterado destas composições, reforçando assim, não só inserções tardias, mas circunstâncias textuais fragilizadas. Foi deste modo que G. Lanciani se focalizou no texto, *Nojo come quer prazer* (V 404), que a tradição incluía na produção poética de FerVelho. A

27 A seguir à tenção entre P_{Pon} e AfEaCot, *Pero da Pont', e[n] hun vosso cantar* (B 969 / V 556), em V encontra-se a transcrição: *A quantos sabem trobar / quero eu que vejam o enfadamento das trobas feitas e pois verom que ningũa cosa nom podem prestar* (em B encontra-se apenas o início, *A quantos sabem trobar*). Embora em V o conteúdo compareça com *mise en texte* adaptada ao formato de estrofe, o conteúdo sugere um comentário marginal, incluído posteriormente no exemplar (González Martínez 2013: 19, n. 2). Em A, no final de ciclo de J_{LpzUlh}, quer dizer após a última cantiga A 209, está inscrito um verso, [E]u desejo meu mal, que pode ser um *incipit* de uma cantiga que não chegou a ser copiada, sem correspondência nos cancioneiros posteriores (Ramos 2008: I, 185-187).

28 Comentário inserido justamente a propósito da composição, citada na nota anterior, tenção entre P_{Pon} e AfEaCot. O sublinhar a reiteração de *espaços em branco* são da minha responsabilidade.

29 Esta mesma ideia do aproveitamento de espaços, não preenchidos textualmente, é retomada em Ferrari 1979: 71-72) e em Gonçalves [1994] / 2016: 273, n. 9; 274, n. 13; [1995] / 2016: 291; [2006] / 2016: 408, n. 9; [2007] / 2016: 515-516.

proposição de restauro, defrontava-se com um texto, que a tradição manuscrita preservara em testemunho único e “notavelmente deturpado” (Lanciani 1975-1976: 159). A proposta editorial, com forte intervenção crítica, devido ao estado da cópia, revelava um texto certamente inabitual aos preceitos trovadorescos. Eliminada assim a autoria medieval, asseverava-se uma interpolação ulterior, mas também um anonimato³⁰.

Da deturpação, realçada para o texto, erroneamente incluído no ciclo de FerVelho, transitamos para a degenerescência textual, que era evidenciada para uma das composições, anexada ao ciclo de RoyMrzCa: “...il testo è **assai guasto** e notevolmente arduo si presenta il lavoro di ricostruzione...” (Macchi 1966: 27).

No perfil bio-bibliográfico, dedicado a Fernand'Eanes, foi ainda o estado de uma transcrição textual alterada que coagiu a crítica: “... *incipit*, e muitos outros versos, são de **leitura duvidosa...**” (Tavani 1983b: 267). Na mais recente proposta editorial, ressaltou igualmente a observação sobre “...los versos que aparecen defectuosos...” e sobre os “...pasos oscuros y dificiles de la *troba*...” (Vallín 2011: 211, 212). Antes, o precedente editor qualificara a trova pelas “...dificultades que ofrece ...” (Rodiño 1998: 566).

Textos eliminados dos ciclos, onde compareciam, juntam-se à tradição quatrocentista, mesmo os que não possuem qualquer possibilidade de identificação autoral. Sem insistir na secção régia, estudada por V. Beltrán (1985, 1988, 1991, 1992), depositária de textos mais recentes, devolvidos entretanto ao ambiente de Alfonso XI, podemos focalizar-nos nas composições, que nos facultam nomes de autores, ou de intervenientes, que, de algum modo, a elas estão vinculados. Mas, quem são estes autores tardios?

8. Autores dos textos espúrios

Incertezas, texto em estado mutilado e deteriorado, são qualificativos conferidos à composição mais simbólica, a de Álvaro Afonso, unicamente transmitida pelo *Cancioneiro da Vaticana* (V 410). Foi sobretudo a configuração métrica –arte maior– que encaminhou o texto poético para um período posterior à atividade trovadoresca galego-portuguesa³¹. Em rápida síntese, V. Minervini (1993: 43-44) descreveu-o como uma sobrevivência fragmentária, realçando sobretudo os dados nominais, que comparecem na rubrica (*Alvaro Afonso, cantor do senhor*

30 O uso de <nojo>, que, eventualmente, poderia ter sido aproximado às ocorrências trovadorescas de <nojado>, <nojar>, <nojo>, <nojoso>, ocorre com bastante frequência no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. E se em Duarte de Brito (*Vós, meu nojo e meu prazer*, CG 123), <nojo> comparece associado a <prazer>, como já observara G. Lanciani (1974-1975), o próprio Garcia de Resende também se serviu desta conexão (*Di plazer a mis enojos*, CG 845).

31 Sobre este texto, tanto para a questão métrica, como para o âmbito sócio-histórico, cf. o indispensável estudo de Stegagno Picchio (1966: 105-128).

Inffante a hũu escollar)³². Efetivamente, há alguma informação que comprova a presença de um músico com este nome no ambiente real português do séc. XV.

Sabemos que Álvaro Afonso, por documentação régia, era já *mestre da capela régia*. Em 22 de janeiro de 1452 na Carta de privilégio de D. Afonso V a João Afonso, morador em Estremoz, a pedido de Álvaro Afonso, *mestre da capela régia*, isentando-o do pagamento de encargos, serviços e ofícios do concelho, do direito de pousada, de ser posto por besteiro do conto, bem como não lhe tomem suas bestas de sela e albarda³³. E é também como *mestre da capela* que é nomeado em 27 de março de 1452, na Carta de privilégio de D. Afonso V a João Esteves, morador em Lisboa, a pedido de Álvaro Afonso, *mestre de capela*, autorizando-o a andar de besta muar de sela e freio³⁴.

Entre 1446 e 1461 foi enviado por D. Afonso V (1438-1481) à corte de Henrique VI, rei de Inglaterra e de França (1421-1471), para que trouxesse uma cópia do cerimonial litúrgico com o regulamento da capela, ali adotado, um *Liber Regie Capelle*, o que denota forte preocupação para a reforma da capela real³⁵.

Mas, é a segunda parte da rubrica –*cantor do senhor Inffante*– que melhor determina a datação, ao antecipar a atividade musical de Álvaro Afonso para junto do Infante D. Pedro, tio de Afonso V, durante o período da regência (1438-1448), provavelmente no momento em que D. Pedro recebera a institucionalização canónica da capela real por concessão do papa Eugénio IV em 21 de setembro de 1439 com a *Bula Meruit tuae nobilitatis* para que se observasse o rito da Igreja romana (Sousa 1746: V, 273). Recordando que o Infante D. Pedro faleceu em Albufeira em 1449 e que D. Afonso V assumira funções régias em 1438, a composição pode ser datada do período entre a concessão papal e o período da regência do infante.

Por outro lado, o *incipit* da composição incita à busca de um plausível reconhecimento do *escolar* citado. Além de *Luis* não ser nome frequente em português na Idade Média, como bem sublinhou L. Stegagno (1966), podemos constatar que o nome *Luis Vaasquez* pode corresponder a um dos reportados nos meios cortesãos do rei Afonso V.

Na verdade, na *Chancelaria* deste rei, estão documentados indivíduos, nomeados Luís Vasques. Um deles, nos anos de 1451 e 1452, beneficiou de privilégios do rei (Gomes 2006:

32 A especificação adicionada ao nome de Álvaro Afonso, como ‘cantor do senhor infante’, tem permitido a identificação com o cargo de cantor e, posteriormente, de mestre da capela real no reinado de D. Afonso V (1438-1481), com funções que deveriam ser desempenhadas pelo menos desde 1450. Teria exercido já o cargo de ‘cantor’ e ‘músico’ de D. Pedro, 1º Duque de Coimbra (1392-1449), irmão do rei D. Duarte (1391-1438) e regente (1440 e 1448) durante a menoridade de D. Afonso V (1432-1481), como o comprovara Stegagno Picchio (1966).

33 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 12, fl. 51 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0012/000361).

34 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 12, fl. 27 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0012/000228).

35 Foi Álvaro Afonso também autor de um *Ofício*, que comemorou a tomada de Arzila em 1471, que não se conservou. Pelo contrário, o documento, solicitado por D. Afonso V, está depositado na Biblioteca Pública de Évora (*Cód. CV/1-36d*), e intitula-se: *Forma siue ordinacão capelle illustrissimi et xtianissimi principis Henrici sexti Regis Anglie et ffrancie ac dni bibernie, descripta Serenissimo principi Alfonso Regi Portuigalie illustri, per humilem servitore[m] suu[m], Willi’u Say, Decanu[m] capelle supradicte* (Viterbo 1904; Ullmann-Turner 1961; Stegagno 1966; Ferreira 2004).

56), outro, também denominado Luís Vasques, é identificado como escudeiro do Bispo de Coimbra a 1 de agosto de 1449³⁶.

Admito que se possam eleger alguns casos. Luís Vaz, ou Vasques, escudeiro do Infante D. Pedro (1392-1449), era escrivão perante o rei, funções que já exercia por carta de D. Duarte de 1 de setembro de 1434 (23 de abril de 1440)³⁷. O escrivão no almoxarifado da Rainha D. Leonor em Óbidos, João Lopes de Lemos, escudeiro do Infante D. Pedro, substitui neste lugar a Luís Vasques que exercia o referido ofício (1 de janeiro de 1441)³⁸. Luís Vaz ou Vasques obteve uma carta de mercê de D. Leonor (1402-1445), outorgada em Almeirim a 4 de fevereiro de 1434, nomeando-o tabelião da vila de Torres Novas, cargo que será confirmado pelo regente D. Pedro a 29 de março de 1444. Durante a co-regência, foi-lhe confirmado o ofício de escrivão dessa vila e seu termo (Carta régia de 23 de fevereiro de 1439)³⁹. E ainda, mais tarde, a 5 de setembro de 1462, outra carta de nomeação de D. Afonso V a Luís Vasques, escudeiro de Pero de Sousa, para o cargo de escrivão das sacas e direitos de Bragança e seu termo⁴⁰.

Mais até do que ajustar o “escollar” da rubrica, presente no *Cancioneiro* vaticano, é averiguarmos, mais uma vez, que este nome Luís Vasques circula no ambiente cultural à volta do D. Pedro, regente do reino entre 1440 e 1448, o que permitira já conjecturar para a composição do seu cantor, Álvaro Afonso, uma data de composição aproximada, sem grande margem de erro, como o afirmava L. Stegagno Picchio, para o segundo quartel do séc. XV.

Ora, nestas mesmas datas, está documentado um Luís Vasques, ligado ao mesmo meio e a tarefas relacionadas com a produção escrita (1434, 1440, 1444...). Terá o rubricador do cancionero associado “escollar” à função exercida por um Luís Vasques como “escrivão”?⁴¹

Com relação ao nome Fernando Eanes, a quem é atribuída a ‘troba’, *Do Port’ando com cuidar* (V 387), pouco mais se conhece (Tavani 1993b). A homonímia é bastante elevada durante este período, tanto para Fernan / Fernando, como para Anes / Eanes. Apoiando-se no *incipit*, que se referiria à cidade do Porto, foi sugerido um Fernando Eanes, cavaleiro do Porto, citado em um documento de 21 de julho de 1431 (Rodiño 1998: 575, n. 39)⁴². Com este

36 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 34, fl. 21; Moreno 1979: 562, 657.

37 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 20, fl. 58v; Moreno 1979: 305, n. 317.

38 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 2, fl. 119v; Moreno 1979: 302, n. 295.

39 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv.18, fl. 42v; Moreno 1979: 85, n. 39.

40 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 1, fl. 67 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0001/491).

41 As datas, conhecidas para a atividade de Luís Vasques (1434, 1444) concordariam com a confeção plausível da composição de Álvaro Afonso, à volta de 1440, ano do início da regência de D. Pedro até 1447. Entre 1438, ano da morte de D. Duarte, e 1440 tinha sido a cunhada, a viúva D. Leonor de Aragão, a regente. Em 1448, D. Afonso V, filho de D. Duarte, assume o seu cargo real.

42 Referência a Fernão Eanes [1428-1439], cavaleiro, em uma carta de Câmara do Porto a D. Fernando Afonso, prior do mosteiro de Ancede (Baião) sobre a comercialização de vinho (08.03.1429); em outra carta de emprazamento incompleta (12.06.1428) e em um Traslado do protesto dos oficiais, cavaleiros e cidadãos da cidade do Porto pelo facto da rainha nomear para escrivão da Câmara um criado do arcebispo de Braga não natural nem vizinho da cidade,

mesmo atributo, cavaleiro, morador no Porto, há ainda um documento de 26 de novembro de 1433 (Isenção de foro e tributo da Quinta das Bouças (Cinfães)⁴³.

Podemos, ainda assim, sugerir um Fernando Eanes, igualmente presente no círculo do infante D. Pedro. Como procurador de Viseu compareceu nas cortes de Lisboa em 1439⁴⁴. No Acordo de Cortes, feito entre os procuradores do povo, pelo qual o Infante D. Pedro deve ser, *in solidum*, tutor e curador de el-rei D. Afonso V, e, regedor, governador e defensor do reino (em carta testemunhável, datada de Lisboa, 24 de janeiro de 1442), pode ser lido:

Item a çidade de uisseu per ffernand eannes [sic] E Ioham Lourenço escprium da camara sseus procuradores (Dias-Pinto 2016: 46).

A *Chancelaria de D. Afonso V* proporciona documentação com numerosas referências ao nome Fernando Eanes. Com o impedimento da homonímia, mas privilegiando, no entanto, os perfis, que mais se poderiam aproximar da produção escrita, é possível isolar alguns casos. Um testemunho, datado de 5 de janeiro de 1440, sobre a reformulação de três dos capítulos a que a cidade de Viseu obtivera deferimento, de entre aqueles que a cidade se agravara em Cortes, com os respetivos desembargos, refere Fernando Eanes⁴⁵.

Fernando Eanes, é nome do capelão da Rainha D. Leonor, que é desposado de um benefício pelo Regente D. Pedro, readquirindo-o, mais tarde, por decisão de D. Afonso V a 10 de novembro de 1453 (Moreno 1979: 133).

substituindo o que se encontrava a exercer funções. No referido protesto vem registado o rol de todos os cidadãos presentes. Neste documento foi ainda trasladada a resposta favorável dada pelos juizes (11.06.1439) (Arquivo Municipal do Porto, <http://gisaweb.cm-porto.pt/names/32519/>).

⁴³ *Chancelaria de D. Duarte I*, liv. 1, fl. 10. (ANTT: PT/TT/CHR/H/0001/44).

⁴⁴ D. Duarte sucedeu a D. João I em 1433, tendo reinado pouco tempo com o falecimento logo em 1438. No seu testamento, legava a sua mulher, rainha D. Leonor de Aragão, não apenas a tutela dos filhos, todos menores, mas também a regência do reino *in solido*, quer dizer sem qualquer outra intervenção (Pina 1977a; 1977b: cap. XLIV, 477-575; cap. III, 577-581). É natural que tenham surgido oposições e, nas Cortes em Torres Novas em 1438, a rainha foi forçada a partilhar a regência com seu cunhado, infante D. Pedro. Este modo governamental pouco durou e nas Cortes de Lisboa de 1439, a rainha foi privada desta função, assim como da tutela de seus filhos, sobretudo do herdeiro Afonso, mantendo-se apenas o Infante D. Pedro. É provável que parte da nobreza e alguns concelhos se tenham oposto à regência da viúva, devido à sua proveniência aragonesa. As Cortes de 1439 só abriram formalmente no dia 10 de dezembro, com a presença do jovem rei D. Afonso V, nascido em 1432. Na cidade de Lisboa, procurava-se impor o Infante D. Pedro como único regente do Reino durante a menoridade política de el-rei D. Afonso V. A regência partilhada entre o infante D. Pedro e a rainha viúva D. Leonor, aprovada nas Cortes de 1438, não correspondia às exigências do Reino. É, por isso, que a regência é entregue *in solidum* apenas ao Infante D. Pedro (Dias-Pinto 2016: 7-8).

⁴⁵ São conhecidos os nomes dos representantes das cidades e vilas do reino, com a carta do regente de 24 de janeiro de 1442 com a transcrição do documento (Lisboa, Arquivo Histórico Municipal de Lisboa, Códice 18, n.º 25, Livro 2º dos reis D. Duarte e D. Afonso V, doc. 25). O elenco dos procuradores com a menção a Fernando Eanes encontra-se publicado em Moreno (1979: 57); nos *Monumenta Henricina*, (1965: VII, 18-25 [21]) e por Dias-Pinto (2016: 46, 476, 515).

E é ainda este nome –Fernando Eanes– que é referido como escudeiro do Infante Regente D. Pedro em 1446, responsável por obras na capela de São Vicente da Sé de Lisboa (Carta de privilégio de D. Afonso V a Fernando Eanes, escudeiro do infante D. Pedro, escrivão das obras da capela de S. Vicente de Lisboa, autorizando-o durante um ano a andar de besta muar de sela e freio) em 20 de setembro de 1445⁴⁶.

Uma carta de nomeação de D. Afonso V a Fernando Eanes, escudeiro, morador no Piral, para o cargo de escrivão das sisas régias de Piral, em substituição de seu pai, Soeiro Eanes, que morrera em 27 de setembro de 1462⁴⁷.

Outra carta de nomeação de D. Afonso V é efetuada por cinco anos a Fernando Eanes, escudeiro da rainha D. Isabel, para o cargo de escrivão da coudelaria de Montemor-o-Velho e seu termo, em substituição de Diogo Pires em 22 de dezembro de 1453⁴⁸.

Ainda outra carta de nomeação de D. Afonso V a Fernando Eanes, escudeiro do infante D. Pedro, morador em Lisboa, para o cargo de escrivão dos contos régios, em substituição de Álvaro Esteves em 23 de abril de 1446⁴⁹.

Mais uma carta de privilégio de D. Afonso V a Fernando Eanes, escrivão dos contos do almoxarifado de Santarém e de Abrantes, para que este possa andar de besta muar de sela e freio, nestes almoxarifados, datada de 31 de março de 1446⁵⁰.

A convergência cronológica para este nome durante a década de quarenta e a relação com a escrita (escrivão) pode consentir aproximar Fernando Eanes, autor da composição transmitida pelo *Cancioneiro da Vaticana* (V 387), com um dos Fernando Eanes, vinculados ao ambiente do Infante D. Pedro, regente do reino, durante a menoridade de Afonso V (1438-1448), tal como Álvaro Afonso, cantor, e tal como Luís Vasques, escrivão.

Outra composição, identicamente tardia, *Com'omen ferido*, foi atribuída a Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo. Em breve apontamento, além do caráter extemporâneo do texto (língua, estilo, fórmulas temáticas), tem sido aceite que não será improvável que Diego (ou Diogo) Gonçalves possa ser identificado com o homónimo a quem Anrique da Mota atribui uma 'ajuda' no *Processo de Vasco Abul* (Tavani 1993a; Rodiño 1997):

Diogo Gonçalves.

Mui galante vos mostrais,
bem rapado, sem carepa,
e crede, senhor, que peca
quem vos diz que vós arraes.

46 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 5, fl. 42 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0005/443); Gomes 2006: 167, n. 2.

47 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 1, fl.108 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0001/653).

48 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 3, fl. 11 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0003/000159).

49 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 5, fl. 30 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0005/355).

50 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 5, fl. 24 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0005/80).

E pois vossa alma ganhais
em o dar,
nam vos deve de lembrar (*Cancioneiro Geral* 1993: IV, 803, 214)

Para a especificação da antroponímia, presente no *Cancioneiro Geral*, A. Dias admite que Diogo Gonçalves possa ser o “tabelião de Évora”, citado em documento de 13 de dezembro de 1524 (*Cancioneiro Geral* 2003: VI, 333)⁵¹. Esta aproximação ao *Cancioneiro Geral* foi reforçada com outro nome, referenciado na rubrica. Fernão (Fernã /Fernam), seguido de duas variantes manuscritas, de difícil restituição, *fernã detainha* (B) e *fernam daomba* (V). Tem sido reconstituída para *d’Ataíde* (Tavani 1993a; Oliveira 1994), dado que Fernando de Ataíde é personagem, identicamente presente no *Cancioneiro Geral*⁵².

De Dom Fernando d’ Ataíde.

Pois triste tam soo fiquei
de minha passada dor,
vós soes a que louvarei,
vós soes a que tirarei
em qualquer outro louvor.
Mas ha nisto de pagar
o vosso boom parecer
na vida qu’ hei-de viver
qu’ ele soo m’ ha-de tirar. (*Cancioneiro Geral*, III: 580, 174-175)

Dada a elevada homonímia durante este período para Diogo Gonçalves, não é certamente fácil identificar com segurança nomes de personalidades documentadas à autoria da composição, como já afirmava Rodiño Caramés (1997). Diogo Gonçalves, que comparecia como tabelião em Évora, apontaria para um meio geográfico, não distante da rubrica que designa a sua proveniência em Montemor-o-Novo.

Porém, podemos antecipar a datação proposta para 1439. Na *Chancelaria de D. Afonso V*, encontra-se uma carta de confirmação de nomeação de D. Afonso V a Diogo Gonçalves no cargo de escrivão do almoxarifado e armazém do Porto em 29 de junho de 1439⁵³.

51 Além disso, o interlocutor, que intervém na composição tardia, denomina-se Fernando de Ataíde, que comparece também no *Cancioneiro Geral*, o que poderia sublinhar esta produção poética para finais do século XV. No entanto, as lições mss. não apontam para uma forma indiscutível. I. Rodiño Caramés, preferiu *Fernam d’Ataíde* (1997: 1302, 1304).

52 D. Fernando de Ataíde (falecido em 1525), filho de D. Pedro de Ataíde, a quem D. Manuel por carta de 27 de agosto de 1498, reintegrou nos seus títulos e bens, ilibando-o da culpa de seu pai e de seu avô, D. Álvaro de Ataíde, conspiradores contra D. João II (*Cancioneiro Geral* 2003: VI, 96).

53 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 19, fl. 24 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0019/000169).

Outra carta assevera a nomeação pelo rei de um indivíduo, Diogo Gonçalves, para o cargo de escrivão do lugar de Cuba, do mesmo modo que o era já em tempo do monarca D. Duarte em 7 de junho de 1441⁵⁴.

A 12 de março de 1450, é passada em Évora uma carta de privilégio a João Gonçalves, tanoeiro, morador em Santarém, a pedido de Diogo Gonçalves, escrivão dos livros⁵⁵.

Ainda com outra carta de nomeação de D. Afonso V, voltamos a encontrar o nome Diogo Gonçalves, morador em vila Cova, termo do julgado de Caria, para o cargo de escrivão das sisas régias de Faia, em substituição de Martinho Álvares, morador nesse lugar, que fora destituído por falsidades, em 1 de abril de 1452⁵⁶.

Com a qualificação “nosso escrivão dos liuros”, comparece o nome de Diogo Gonçalves na documentação do mesmo rei. Carta de privilégio de D. Afonso V a Fernão Lopes, morador na cortiçada, sobrinho e criado de Diogo Gonçalves, escrivão régio dos livros, isentando-o de ser colocado por besteiro do conto, de qualquer encargo e servidões concelhias, bem como do direito de pousada, em 27 de abril de 1462⁵⁷.

Nova nomeação de D. Afonso V a Diogo Gonçalves, para o cargo de escrivão dos feitos das sisas de Évora, em substituição de Lourenço de Lisboa, que fora destituído, em 23 de abril de 1464⁵⁸.

Mais uma carta de nomeação de D. Afonso V a Diogo Gonçalves, escrivão da portagem da vila de Tavira, para o cargo de sacador dos roles e requeredor das sisas da dita vila, recebendo uma tença mensal para seu mantimento 100 reais em 1 de março de 1471⁵⁹.

E ainda uma carta de privilégio de D. Afonso V a Diogo Gonçalves, escrivão dos livros régios, recebendo-o por seu vassalo e concedendo-lhe aposentação pela idade de 70 anos, com todos os privilégios em 4 de abril de 1474⁶⁰.

A Diogo Gonçalves, escudeiro, morador em Évora, foi feita mercê do ofício de tabelião das notas em a dita cidade e seu termo, assim e pela maneira que ele foi até aqui por carta de D. João II em 24 de março de 1496⁶¹.

Conquanto uma identificação precisa não pareça para já possível, dada a iteração homonímica, não deixa de ser estimulante observar esta convergência do nome Diogo Gonçalves, bastantes vezes agregado a ofícios de escrita –*nosso escrivão dos livros; escrivão,*

54 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 2, f. 44 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0002/177).

55 Estas informações estão disponíveis no estudo sobre as livrarias reais (Viterbo 1901: 4, 59, 60). Cf. também Gomes (2006: 70; 153).

56 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 12, fl. 23 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0012/000198).

57 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 1, fl. 34 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0001/229).

58 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 8, fl. 162 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0008/001095).

59 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 16, fl. 39 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0016/000356).

60 *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 6, f. 57 (ANTT: PT/TT/CHR/I/0006/000014).

61 *Chancelaria de D. Manuel I*, liv. 26, fl. 91v (ANTT: PT/TT/CHR/K/26/91-454V).

escrivão régio dos livros; escrivão dos livros régios; escrivão das sisas; escrivão da portagem; escrivão do almoxarifado– e ao círculo do reinado de Afonso V (1438-1481).

Até agora, a averiguação mais notável para a autoria destes textos espúrios era a do mestre da capela, músico e cantor, Álvaro Afonso, ativo na menoridade de Afonso V, como *cantor* do Infante D. Pedro, regente. Os outros nomes convocados nestes textos tardios –Luís Vasques, Fernando Eanes, Diogo Gonçalves, Fernando de Ataíde (?)– podem ser reportados igualmente na *Chancelaria de D. Afonso V*, ou no meio poético palaciano do *Cancioneiro Geral*. Ressalvando, mais uma vez, o risco da reincidência nominal, são notificados como indivíduos agregados a funções correlacionadas com a escrita.

Por outro lado, Montemor-o-Novo, que particulariza a procedência de Diogo Gonçalves, situa-se a poucos quilómetros de Évora e Évora não está dissociada da atividade poética quatrocentista. O espaço meridional português já foi posto em evidência para o manuseamento e circulação de textos poéticos medievais –Pedro Homem, plausível possuidor do fragmentário *Cancioneiro da Ajuda*, foi poeta incorporado no *Cancioneiro Geral*; a livraria do duque de Bragança, D. Teodósio, menciona explicitamente *obras* de D. Denis; à retranscrição da tenção, entre Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende, assinala-se que se achara *entre os papéis do grande Mestre André de Resende, e estavam postas em solfa* e, como é conhecido, André de Resende (1527-1599), além de dominicano, poeta e importante humanista português eborense, foi educador de príncipes⁶².

Se estas conjecturas intensificam este ambiente eborense e o sul de Portugal, se os poucos nomes, coligados aos textos espúrios, se encontram vinculados à produção escrita e ao círculo régio, teremos então de nos interrogar sobre as condições materiais que permitiram a inserção destes textos em um ou mais cancioneiros medievais. Sabemos que um fragmento de livro de poesia medieval, inacabado, circulou nestes meios não distanciados da corte régia –o futuro *Cancioneiro da Ajuda*– e esteve à disposição para leitura e em condições de acolher notas avaliativas. Recordem-se os comentários quatrocentistas à margem, que subsistiram no *Cancioneiro da Ajuda* e evoque-se mesmo a tentativa de adaptação de uma estrofe medieval a novas fórmulas métricas⁶³.

Outro exemplar, ou um dos exemplares, que continha coleção trovadoresca mais completa, terá também circulado neste ambiente meridional e ofereceu a possibilidade de recolher a transcrição de textos novos, coetâneos de um manuseamento quatrocentista com nomes ligados à corte portuguesa, entre o Infante D. Pedro e o rei Afonso V. Quer isto dizer

62 A descrição deste ambiente meridional (Évora, corte régia e corte senhorial com a Casa de Bragança), assim como a documentação que permite caracterizar este quadro textual foram, em parte, estudadas (Ramos 1999; 2001; Ramalho 1957-1958; 1996; Spaggiari 2009; Oliveira [2004] 2016; Soares 2018).

63 Como já assinalámos, na parte inicial deste trabalho, na margem direita do fl. 33, está escrita uma variante da primeira estrofe da cantiga A 130, assim como numerosos comentários inseridos por leitor(es) durante este período (Pedro [2004] 2016).

então que este *livro de poesia* não se deveria impor por um aspeto luxuoso, intocável, mas como um objeto que se prestava a leitura e a inserções textuais. Como seria este *livro*? Um cancionero geral trovadoresco? Um cancionero com apenas um género poético?

9. Localização dos textos espúrios

Sem voltar a relevar os elementos, que justificaram claramente a anacronia destas composições –novas estruturas métricas, novo vocabulário, presença explícita do sub-género cancioneril, uso da tipologia ‘pregunta’, etc., vale a pena reobservar o posicionamento destes textos no conjunto da tradição manuscrita galego-portuguesa⁶⁴.

Como é notório, todos estes textos tardios foram transmitidos apenas pela tradição manuscrita italiana, nos dois cancioneros, *B* e *V*, ou somente em um deles. A. Ferrari demonstrou com o seu estudo codicológico de *B*, como estas composições expunham, além de dissimilitudes temático-estilísticas, características paleográficas bem diferenciadas no conjunto da cópia. Esta diferenciação na escrita fora justamente apontada por Angelo Colocci que no ‘seu’ cancionero anotara, mais de uma vez, o apontamento *fa scriver lettera nova / lettera nova fa scriver*. Este tipo de anotação reenvia manifestamente para textos que no modelo se encontravam reproduzidos em letra diferenciada (Ferrari 1979: 64; 71-73).

Se folheamos *B* e *V* com o intuito de observar em sequência os textos extemporâneos, verificamos que os primeiros casos se encontram em setores complexos do manuscrito. Embora sem designação explícita a *lai* no próprio cancionero (*B*), o primeiro texto é o conhecido *Lai da Leonoreta, Senhor genta* (*B* 244 e *B* 246^{bis}). É transmitido de forma estranha, intercalado em dois momentos, uma vez na abertura do ciclo, e outra, no interior do cancionero, atribuído a Johan Lobeyra⁶⁵. Mas, o *Lai da Leonoreta*, efetivamente presente em *B*, exhibe, de facto, problemas de transmissão ainda não suficientemente esclarecidos⁶⁶. Johan Lobeyra está documentado junto à corte portuguesa (de 1258 até pouco antes de 1304). Identificado como *miles*, menciona-se, após a sua morte, o ‘herdamento’ no termo de Évora Monte. O testamento do bispo D. Fernando de 31 de outubro de 1305, lega o mencionado ‘herdamento’ de Johan Lobeyra ao cabido da Igreja de Évora, o que significa que os seus bens se localizavam na região de Évora (Ferrari 1993a).

64 A justificação estrutural e temática foram examinadas por cada um dos estudiosos, que se ocuparam destes textos (Tavani 1967 / 1969; Stegagno Picchio 1966; Macchi 1966; Lanciani 1974; Beltrán 1988, 1991, 1992, 2007).

65 *Amadis de Gaula* é obra significativa do ciclo de novelas de cavalaria ibéricas, confeccionada no séc. XVI. A obra deveria já circular durante o séc. XIV, mas a versão definitiva mais antiga, atualmente conhecida, é a de Garci Rodríguez de Montalvo (c. 1450 - c. 1505), impressa em castelhano em 1496, mas a edição mais antiga conservada data de 1508 e é designada como *Los quatro libros de Amadís de Gaula*. Montalvo reconhece ter *emendado* os três primeiros livros e ser autor do quarto.

66 O texto está transcrito em dois lugares díspares (a primeira estrofe no meio da coluna da direita do fl. 64, em *B* 244, as duas seguintes no verso do folio, no início da coluna da direita, sem numeração e seguindo a cantiga *B* 246, também atribuída a Johan Lobeira). Esta disposição anómala e problemática no manuscrito, juntamente com algumas características temáticas e estilísticas da composição, permitem hesitar na autenticidade desta cantiga, sendo considerada uma cantiga tardiamente acrescentada no interior das cantigas de amor atribuídas a JLOb (Ferrari 1979).

A perturbação material no cancioneiro colocciano pode advir da circulação do nome *Lobeira* no séc. XV e da presença deste nome no sul em Portugal. Efetivamente, na *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* é referido Vasco de Lobeira como autor do *Amadis de Gaula* (Cap. LXIII)⁶⁷. Pode admitir-se que a inclusão da composição no ciclo *Lobeira* se justificasse por uma associação deste texto à memória do nome *Lobeira*, como o revela a *Crónica* de Zurara (1345-1383):

...Estas cousas, diz o comendador que primeiramente esta estoria ajuntou e escreveo, vão assy escriptas pella mais chãa maneira que elle pôde, aynda que muitas leyxou de que se outros feitos menores que aquestes poderam forneçer. Jaa seja que muitos autores, cobiçosos d'allegar suas obras, forneçiã seus lyvros rrecomtando tempos que os primçipes passavã em convites, e assy de festas, e jogos, e tempos allegres de que se nõ seguia outra cousa senã a delleytaçã delles mesmos, assy como são os primeiros feytos deYmgraterra, que se chamava a Gram Bretanha, e assy o **lyvro d'Amadis**, como quer que somente este fosse feito a prazer de hu home que se chamava **Vasco Lobeira**, em tempo dell rrey dom Fernamdo, sendo todallas cousas do dito lyvro femgidas do autor, porem eu rrogo a todolos que esta ystoria llore que me nõ ajam por proluxo e meu escrever, temdo que o fundamento foy tomado a bõa fim... (Brocardo 1997: cap. LXIII, 454).

Os estudos de V. Beltrán apontam para uma composição incorporada tardiamente e composta já no tempo de Afonso XI (1311-1350). Mas, por outro lado, não devemos omitir que o eco do nome *Lobeira* perdurava e era expresso por António Ferreira nos *Poemas Lusitanos* (Ed. 1568)⁶⁸. Mas ainda. Além do nome, Barbosa Machado, ao referir a sua relação com o *Amadis*, sublinhava que Vasco de Lobeira na “...major parte da sua vida assistio na Cidade de Elvas, onde instituiu hum morgado...” (*Bibliotheca Lusitana*, 1752, t. III: 775-776; Correia 2013). É, por isso, que a eventual imprecisão atributiva e a inserção textual acidentada podem resultar da presença do nome *Lobeira* em espaço meridional português –Elvas–, tal como o nome de Johan Lobeira tinha também estado ligado a Évora.

Prosseguindo a numeração sequencial, dada às cantigas neste cancioneiro, nos ciclos, atribuídos aos reis, Afonso X, Denis, e ao Conde D. Pedro, foram inseridas outras composições, que não se encaixam no movimento medieval. Portanto, no extenso conjunto de textos satíricos, conferidos a Afonso X (*B* 457-*B* 464), dir-se-ia que a intercalação da tenção entre o rei Afonso X e Garcia Peres (*B* 465, *Ūa pergunta quer'a 'l-rei fazer*), perturbou de tal modo a sequência que *B* 466, *Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha*, volta a definir-se como uma composição satírica, e, por sua vez, é seguida por outra desordem com o traslado de duas cantigas marianas, de *loor*, *B* 467, *Deus te salve, Gloriosa*, e limitada apenas a uma estrofe,

67 O nome Lobeira comparecerá assim mencionado na *Crónica* de Gomes Eanes de Zurara, de 1454. Vasco de Lobeira (falecido em 1403), armado cavaleiro na batalha de Aljubarrota (1385).

68 Alusões ao episódio de Briolanja, reenviando a narrativa para o “bom Vasco de Lobeira” e mencionando o pedido do irmão de D. Denis, D. Afonso, para que o amor de Briolanja fosse correspondido pelo herói (Ferreira 2000, soneto XXXIV).

B 468, Falar quer'eu da senhor bem cousida. No seguimento da poesia profana, duas *Cantigas de Santa Maria* (uma cantiga e um fragmento) são adicionadas⁶⁹.

Após, um breve ciclo de três cantigas de amor (*B 468, B 469, B 470*), que intensificam a desordenação desta secção, outra cantiga, *Senhora por amor [de]Dios* (*B 471*), não só coloca problemas de inclusão, como de autoria. O fragmento, admitido como tardio, escrito já em castelhano, embora com formas híbridas, terá aqui sido posteriormente incorporado⁷⁰. Dadas as semelhanças de linguagem e de estrutura com *En un tiempo cogi flores* (*B 607 / V 209*) com atribuição a Afonso XI tem sido aceite idêntica autoria.

É justamente ainda neste setor régio, mas já no final da secção dedicada às cantigas de amigo de D. Denis, que foi adicionada aquela composição, *En un tiempo cogi flores* (*B 607 / V 209*), conferida a Afonso XI. Trata-se, aqui também, de uma associação régia, mas com uma composição posterior⁷¹. Este tipo de inclusão significa que o distúrbio se situa no plano onde ainda se tentava reorganizar os cancioneiros régios, que devem ter beneficiado de arrumação autónoma e, a certa altura, acolheram acrescentos que eram imputados a outro ambiente régio.

Prosseguindo o folhear *B*, notamos que a próxima cantiga espúria não chegou a ser transcrita, mas há um vestígio da sua existência, de acordo com a numeração *B 803* e em conformidade com a anotação de Colocci, *deest*. A falta não chegou a ser preenchida, mas o texto é conhecido pela cópia em *V*, onde *Do Port'ando e vou mudar* (*V 387*) circulou com atribuição a Fernando Anes. Esta intercalação sobrevém depois de uma sucessão de autores com ciclos, em geral, breves, de cantigas de amigo, concretamente após a única cantiga de amigo, conferida a Men Vasquez de Folhete. Se conjecturamos uma circulação fragilizada de uma única cantiga, *Ay amiga, per boa fe* (*B 802 / V 386*), deste provável cavaleiro português, já do terceiro quartel do séc. XIII, pode pressupor-se que a adição da composição ulterior sobreveio em contexto favorecido pela junção de ciclos breves, portanto mais frágeis, e pela precariedade da preservação material de um autor de uma única composição.

⁶⁹ Por motivos desconhecidos, ainda pouco claros, duas *Cantigas de Santa Maria*, uma de forma completa e outra, de forma parcelar foram anexadas ao conjunto profano afonsino. A cantiga de louvor à Virgem, alheia, pois, à tradição profana galego-portuguesa e *Deus te salve groriosa* (*B 467*), encontra-se igualmente em dois dos códices que nos transmitiram as *Cantigas de Santa Maria* (E 40, TO 30). Sobre esta questão, referente à tradição ms., cf. J. Paredes (2001: 44-58). A lauda mariana *Falar quer'eu da senhor ben cousida* é unicamente transmitida pelo cancionero collociano (*B 468*). Sobre esta questão, referente à tradição ms., cf. J. Paredes (2001: 44-58) e o comentário de M. P. Ferreira a esta cantiga (Lopes *et al.* 2011-).

⁷⁰ Este fragmento escrito em castelhano, com algumas formas híbridas, devidas talvez à deficiente tradição textual, deve, por semelhanças de linguagem e estrutura com *En un tiempo cogi flores* (*B 607 / V 209*), ser atribuível a Afonso XI (1311-1350). Cantiga tardia, escrita já em castelhano, embora com muitas formas híbridas. Muito possivelmente a composição tem como contexto a relação amorosa entre Afonso XI e sua favorita, Leonor de Guzmán (Beltrán 1985).

⁷¹ A rubrica explicativa: "El rey dom Alfonso de Castella e de Leeom que venceu el rey de Bellamarim con o poder da além mar a par de Tarifa" refere a vitória na batalha do Salado, no reinado de Afonso XI, na qual as tropas castelhanas e portuguesas (estas comandadas por Afonso IV) venceram os Benamarin do norte de África, os quais, depois de terem destruído a armada castelhana, assolavam perigosamente a cidade de Tarifa, perto de Cádiz (Ed. Beltrán 2007: 106-117).

É novamente em contexto delicado, que observamos, um pouco depois, o surgimento de mais uma cantiga espúria, erradamente atribuída a Fernan Velho, *Nojo come quer prazer*, (V 404). Também neste caso, o acréscimo deste texto, que subsistirá, entretanto, como anónimo, se explica como o caso antecedente. Ou seja, a ordenação de um autor, detentor de uma única cantiga de amigo, *Vedes, amigo, [o] que boj'oi* (B 403), favoreceu a adjunção de mais uma cantiga, que já não remontava ao período trovadoresco.

Curiosamente, o aditamento seguinte de um ciclo com cinco cantigas de amigo (B 820 a B 824), atribuído a Vasco Peres Pardal, contribuirá também no final do conjunto à inclusão da 'serrana' de Álvaro Afonso, *Luis Vasques, depois que parti* (V 410). Mais uma vez, em final de ciclo e, mais uma vez, na secção dedicada a cantigas de amigo.

Passam-se vários fólios, e só vamos reencontrar textos espúrios em secção mais avançada. Na zona, em que deparamos com um setor consagrado às cantigas de amor de jograis galegos (Pero de Veer, Bernaldo Bonaval, Johan Servando, Juyão Bolseyro, Pero d'Armea, etc.), recolhem-se dois textos espúrios, no final de ciclos de dois jograis contíguos. O primeiro caso, atribuído a Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, *Co[m']homem ferido com ferro e pau* (B 1075bis / V 666), foi transcrito no final de ciclo de duas cantigas de amor de Johan Servando (B 1074 e B 1075). O segundo, também em final de ciclo, mas de um autor com uma única cantiga de amor nesta secção, Juyão Bolseyro, *Ai mia senhor! tod'o ben mi a mi fal*, B 1076/ V 667), acolheu a composição, *Dona e senhora de grande valia* (V 668), hoje, considerada de autoria desconhecida. Novamente um texto encaixado entre o final de ciclo de um jogral galego, Juyão Bolseyro, titular aqui, de uma única cantiga de amor, *Ai mia senhor! tod'o ben mi a mi fal* (B 1076) e o início do ciclo de outro jogral galego, Pero d'Armea.

Será ainda nestas secções debilitadas, identicamente no final de um ciclo de cinco cantigas de amigo, com autoria indicada a outro provável jogral galego, Bardia (B 1118 / V 709 a B 1121 / V 713), que observamos aparentemente um *incipit* *Per un soilo prazer*, seguido de um único verso⁷².

A conturbação prossegue no caderno imediato, nos fl. 248v-fl. 249, no remate do ciclo, atribuído a Roy Martins do Casal, com quatro composições, alheias à produção trovadoresca (*Assaz he desassisado*, B 1164^{bis} / V 768; *Quen de mi saber quiser*, B 1164^{quater} / V 769; *Se me deres galardon*, B 1164^{ter} / V 768^{bis}; *Huna donzela sey eu*, B 1164^{quinquies} / V 770)⁷³.

72 *Per hũ soylo prazer / pesares uy ia mays de mill*. O fragmento suspenso, copiado apenas por B, parece sugerir que, assumida a consciência de uma composição anacrónica, a cópia não foi prosseguida, conservando-se algumas linhas da coluna deste fólio em branco. Poderíamos também admitir a hipótese de *finda* para a composição precedente, mas a *mise en page* parece indicar mais a introdução de nova cantiga. Além de fascículo muito lacunoso (caderno 29), a perturbação no final deste ciclo é sublinhada pela indicação riscada, *Outro Rº se começa assy* (Ferrari 1979: 127).

73 O caderno 30 de B revela perturbações de cópia com abundantes espaços em branco, que talvez possam proceder mesmo do exemplar, conjectura plausível devido à inserção destes textos tardios agregados ao ciclo de RoyMrzCa. Trata-se de um autor nomeado no *Livro de Linbagens* do Conde D. Pedro, e com a sua produção anexada tardiamente ao conjunto do cancionero de jograis galegos (Ferrari 1979: 128; Oliveira 1994: 433).

Apesar do seu estatuto de trovador português da pequena nobreza, Casal foi introduzido no interior do cancionero de jograis galegos, e quase na parte final da secção das cantigas de amigo dos cancioneros quinhentistas, antes do setor dedicado às cantigas de escárnio⁷⁴. Ora, todas as composições espúrias, aqui intercaladas, encontram-se, antes de uma secção, novamente concedida a cantigas, sobretudo de amigo, do jogral galego Juyão Bolseyro.

10. Considerações finais

Ao não retomar o sector, que inclui a *Leonoreta*, ou os blocos régios, mais examinados, devido às singularidades específicas, que os configuram, evidencio as outras anexações tardias, por me parecer expressivo sublinhar alguns factos.

Em primeiro lugar, apesar de estes textos se encontrarem apenas transcritos nos cancioneros produzidos em Itália, não se confirma um paralelismo absoluto entre *B* e *V*. A falta de afinidade, entre um e outro manuscrito, foi elucidada por A. Ferrari (1979), ao interpretar e valorizar o modelo gráfico no antecedente. Estes textos, além de nova estrutura formal, encontravam-se trasladados em uma letra mais moderna, o que levou à não transcrição por parte de alguns copistas de *B*. Diversamente, a mão, que se ocupou de *V*, menos sensível à questão paleográfica, transcreveu-os⁷⁵. Com correspondência nos dois manuscritos, *B* e *V*, encontram-se, ainda assim, seis composições:

- A cantiga atribuída a D. Denis – em versos de ‘arte mayor’ de marca palaciana (*B* 605-606 / *V* 208)
- A ‘pregunta’ de Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo (*B* 1075^{bis} / *V* 666)
- Quatro composições de carácter jocoso no ciclo de Roy Martins do Casal (*B* 1159 a *B* 1164 / *V* 762 a *V* 767).

E com reprodução apenas em *V*:

- A troba atribuída a Fernand’Eanes (*V* 387)
- Uma canção atribuída a Fernan Velho (*V* 404)
- A pergunta de Álvaro Afonso (*V* 410)
- Uma canção atribuída a Juyão Bolseyro (*V* 668)

⁷⁴ Esta inclusão no interior do cancionero de jograis galegos na parte final da secção das cantigas de amigo dos cancioneros italianos é uma indicação incontestável de que a produção poética de RoyMrzCa entrou tardiamente nas compilações medievais (Oliveira 2001).

⁷⁵ O caderno 21 de *B*, por exemplo, denuncia cópia de um original deteriorado, lacunoso e de leitura complexa com tradição textual muito debilitada com presença de mais de um texto espúrio, com caso de dupla tradição e dupla atribuição entre AfEaCo e PaySrzTav (*B* 827). O exemplar, que lhe serviu de modelo, teria, por certo problemas, como parece demonstrar a transcrição de algumas cantigas (*B* 782, *B* 783), atribuídas a AfSchz, e continha três textos espúrios, transcritos por *V* (Álvaro Afonso, Fernando Eanes e texto anónimo no final de ciclo amigo após um *unicum* de FerVelho). Cf. Ferrari 1979: 71, n. 87; 120-121.

Como vimos, a maior parte das fundamentações para a inserção destes textos alertava sempre para a sugestão de um exemplar com espaços brancos, que incitavam à cópia de textos, ao acaso, efetuada por quem o manuseava. Não obstante, como se averiguou, a presunção de um ‘espaço branco’ não pode esclarecer em absoluto estes acréscimos tardios⁷⁶.

Mais até do que uma indulgência, dada à cópia extemporânea, instigada por um espaço vazio em um *livro*, que se estaria a perscrutar, é percebermos que estes textos sobrevêm em zonas dos manuscritos, que apontam para secções frágeis, momentos de mudança no procedimento organizacional, nos exemplares precedentes. Dito de outro modo. Hoje, estes textos encontram-se, usualmente, em finais de secção, em remates de ciclo, e, sobretudo, em finais de ciclos, compostos por número reduzido de textos. A inserção destes textos documenta assim a vulnerabilidade no agrupamento dos materiais, sobretudo na transição de um autor para outro, especialmente, em situações de agregação de autores detentores de poucos textos. Reobserve-se o posicionamento destas composições espúrias. Todas elas se encontram congregadas em zonas dedicadas a *cantigas de amigo* e a séries muito curtas, resultantes algumas delas, em algum momento da tradição, de remoções organizativas:

- O texto, atribuído a Fernando Eanes, *Do Port'ando e vou mudar* ([B 803] / V 387), é copiado após a **única cantiga de amigo** de Men Vasques Folhente, *Ai amiga, per bõa fe* (B 802);
- O texto, sem autoria explícita, *Nojo tom' e quer prazer* (V 404), é copiado após a **única cantiga de amigo** de Fernan Velho, *Vedes, amigo[o] que hoj'oi* (B 819 / V 403);
- O texto, atribuído a Álvaro Afonso, *Luis Vasques, depois que parti* (V 410) é copiado no **final do ciclo de cinco cantigas de amigo**, atribuídas a Vasco Peres Pardal.

Deve ainda ser ressaltado que todos estes casos surgem à volta de ciclos que, já no *Cancioneiro da Ajuda*, mostravam singularidades muito complexas no que se refere à materialidade da tradição manuscrita (Pay Gomez Charinho, Fernan Velho, Vasco Perez Pardal)⁷⁷.

E será novamente em uma área, relativamente peculiar –cancioneiro(s) de jograis galegos–, que recuperamos a nova série de textos espúrios:

⁷⁶ Sabemos que, em planos mais altos da tradição, o próprio *Cancioneiro da Ajuda* oferece vários espaços em branco. Não apenas para efeitos de preenchimento decorativo ulterior, mas, sobretudo para receção textual e para marcação de individualidade autoral. Este facto apoiaria neste tipo de cancioneiros a presença de espaços brancos em finais de ciclo que favoreceriam efetivamente a inclusão de texto, resultantes de indícios de consulta ou de leitura (Ramos 1986a; 2008).

⁷⁷ Chamei a atenção para estes setores e para os ciclos de PayGmzCha e FerVelho, tanto na descrição do suporte material, mas sobretudo na descrição dos cadernos onde comparecem estes dois trovadores (Ramos 2008: I, 193-213). O ciclo de um dos autores anónimos, sem identificação autoral posterior na tradição quinhentista (primeiro anónimo no caderno XII), foi conferido a VPrzPar por A. Resende de Oliveira (1994: 60-63, 438).

- O texto, atribuído a Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo, *Co[m'] homem ferido com ferro e com pau* (B 1075^{bis} / V 666) é copiado após **duas cantigas de amor do jogral galego**, Johan Servando;
- O texto, sem autoria, *Dona e senhora de grande valia* (V 668) é copiado após **a única cantiga de amor do jogral galego**, Juyão Bolseyro;
- O texto, *Per hu soilo prazer* (B 1121^{bis}) é copiado após o ciclo de **cinco cantigas de amigo do jogral galego**, Pero de Bardia;
- Os três textos, *Assaz he desassisado* (B 1164^{bis} / V 768); *Quen de mi saber quiser* (B 1164^{quater} / V 769); *Huna donzela sey eu* (B 1164^{quinquies} / V 770) foram copiados no **final de ciclo das cantigas** (amor, amigo) de Roy Martinz do Casal.

Desta visão de conjunto, parece-me que sobressaem algumas corroborações:

- Os textos espúrios comparecem apenas em **secções frágeis** e não apenas em espaços em branco (**finais de ciclo e finais de ciclo, em particular, constituídos por número reduzido de composições**);
- Além da instabilidade, devida à **junção de ciclos breves** e aos **pontos de fratura**, os textos espúrios estão agregados em zonas conferidas às **cantigas de amigo**;
- Para além da secção, destinada às cantigas de amigo, os textos espúrios vão estar associados ao conjunto que engloba a produção de **jograis galegos** (cantigas de amor e cantigas de amigo).

Não podemos, portanto, entrever uma transcrição destes textos mais recentes, aqui e ali, aproveitando só espaços vazios. A convergência material em zonas muito delimitadas denuncia uma introdução textual em um momento em que estas secções fruíam de alguma circulação. Um *livro*, ou *micro-livros*, com *cantigas de amigo*, com *jograis galegos*, fisicamente autónomos? Parece difícil admitir que outras partes da coleção não dispusessem também de espaços em branco, separativos de autor, e que, igualmente, não pudessem ter podido acolher este tipo de ingerência. Porque é que não encontramos textos espúrios nas zonas iniciais, dedicadas às cantigas de amor? Porque é que não encontramos textos espúrios, mesmo nas áreas iniciais da secção, dedicada às cantigas de amigo?

As primeiras inserções (Johan Lobeira, B 244 e B 244^{bis}), têm sido aproximadas da corte poética de Afonso XI⁷⁸. Se as remodelações no zona consagrada ao ambiente régio, trouxe e juntou textos de autoria eventual a Afonso XI, ou ao seu ambiente, podemos supor que foi neste meio que se poderá ter efetuado esta junção de textos mais recentes (agrupar socialmente

⁷⁸ Sobre esta afinidade e sobre a produção poética entre 1295 e 1430, V. Beltrán propõe mesmo a identificação de *Leonoreta* à favorita do rei, Leonor de Guzmán (1310-1351) (Beltrán 2007: 119-132; 133-142).

os reis, juntar a sua produção poética, não a separando por géneros, como nos casos de outros trovadores, pode ter causado alguma desordem)⁷⁹.

Explica-se menos bem a inclusão de textos tardios apenas na secção de *cantigas de amigo* e em áreas delimitadas por coleções de *jograis galegos*. Mesmo quando estes textos espúrios se reúnem a autores portugueses, como entre Folhente e Froiaz, ou a Casal, deparamo-nos sempre com casos de inclusão mais acidentada no conjunto da coleção poética⁸⁰.

Como entender que uma recolha, provavelmente efetuada em ambiente próximo da corte castelhana, tenha, depois, hospedado estes textos tardios, pelo menos alguns, seguramente em *lettera nova*, distanciados do seu espaço de produção? Como interpretar a manipulação de uma coleção poética ‘antiga’, que autorizou inserções textuais ‘novas’ só em certos setores? Como entender a transcrição de um poeta de Montemor-o-Novo, Diogo Gonçalves, no final do ciclo de amor do jogral galego Servando? Qual seria o meio cultural que pretendeu preservar aquele tipo de textos ‘novos’? Os poucos nomes de autores, ou de intervenientes, que perduraram na tradição –todos eles– se aproximam de um ambiente português, régio ou cortesão:

- Fernando Anes (V 387)
- Álvaro Afonso (V 410)
- Luis Vaasques (V 410)
- Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo (B 1075bis; V 666)
- Fernan de Ataíde (B 1075bis; V 666).

A esta relação nominal não excluo que se possa também associar o conjunto de composições espúrias, aditadas ao ciclo Casal, que apesar de trovador português, teve a sua produção diluída no interior do cancioneiro de jograis galegos, logo antes de Bolseyro, tal como Fernando Anes, associado a Folhente, um anónimo a Fernan Velho e Álvaro Afonso a Pardal.

Esta convergência parece convidar a pensar que quem manuseava, e quem transcrevia, estes textos não estaria longe da área de produção. Mas também é perturbador reconhecer que todos estes textos quinhentistas se apresentam em estado precário, e nem sequer

⁷⁹ A designada *compilação de reis e magnates* foi o qualificativo escolhido por Resende de Oliveira para particularizar esta recolha social (Oliveira 1994: 193-195).

⁸⁰ Tanto para Folhente, nome de uma linhagem de cavaleiros portugueses de pequena nobreza (Ponte de Lima), como para Froiaz (difícil identificação, é nome mencionado nos *Livros de Linhagens*, associado a membros da nobreza), é suposta uma tardia integração na coleção. Além de não comparecerem em outras secções, são autores com um *corpus* poético muito limitado, Folhente, uma única cantiga de amigo, e Froiaz com apenas quatro cantigas de amigo (Oliveira 1994: 339-340; 391). A coerência organizativa, subjacente à coleção de jograis galegos, foi estudada e valorizada por A. Resende de Oliveira. É possível que Bolseyro seja justamente um dos jograis mais ‘recentes’ já de finais do séc. XIII, princípio do séc. XIV, incluídos na coleção. Esta compilação só deveria ter sido realizada em um espaço favorável a uma recolha que contemplasse o perfil destes autores – corte castelhana de Sancho IV? Ou mesmo uma corte senhorial galega? (Oliveira 1994: 262-265; 377).

condicionados pelo espaço, como o texto de Álvaro Afonso (V 410), que, aparentemente, poderia ter sido completado, se atentarmos no vazio que disponibiliza hoje o cancioneiro vaticano. Então, se a cópia destes textos ‘novos’ nos conduziria para um espaço perto da produção, estes materiais não deveriam estar em situação textual tão inconsistente. Em princípio, a fragilidade textual apontaria para espaços, ou tempo, distanciados da composição. Se a inclusão se efetuou com autores portugueses, ou próximos do espaço português, como é que estes textos se encontram tão adulterados?

Os únicos nomes, que subsistiram, parecem relacionar-se, portanto, com o círculo português da corte do regente Infante D. Pedro e do rei Afonso V. Querirá esta suposição dizer que, neste meio, transitou uma coleção, fisicamente autónoma, apenas com *cantigas de amigo* e com *jograis galegos*? O manuseamento parece ter sido praticado em meio português, talvez meridional (o caso explícito de Montemor-o-Novo), como também foi meridional o manejo do futuro *Cancioneiro da Ajuda*⁸¹. E talvez se possa também articular a este ambiente meridional a questão da composição atribuída a Johan Lobeira. A memória dos *Lobeira*, em Évora e em Elvas, não deveria estar alheada das elites com fortes ligações aos meios culturais, que atuavam à volta da corte.

O comparecimento destes textos espúrios –muito menos aleatório do que se supunha– e a análise do seu posicionamento nos cancioneiros interpelam-nos, agora, sobre a natureza do *livro*, que pode ter circulado em condições de ser folheado e lido para aceitar acrescentos textuais. Estas incorporações, mesmo com qualidade textual deficiente, estimulam-nos também a melhor elucidação do espaço cultural, que favorecia a movimentação deste(s) *livro(s)* com poesia medieval.

Estas questões apelam, por fim, não apenas para a apreciação do desenvolvimento e do percurso da tradição manuscrita, mas para a propagação dinâmica destes materiais trovadorescos durante os sécs. XIV e XV em espaço português –ambiente meridional–, quer dizer no mesmo período em que Garcia de Resende reunia a poesia palaciana para o seu *Cancioneiro Geral* (1516), um *livro* (ou *livros*) de poesia antiga era lido.

Referências bibliográficas

Barberini, Fabio (2014): “*Pois m’en tal coita ten Amor (A 185)*”. *Cultura Neolatina* LXXIV, pp. 157-180.

Barberini, Fabio (2016): “Anonimi irrimediabili nel Cancioneiro da Ajuda: *Fremosa Sennor, me pois vejaqui (A 277)*”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 5, pp. 64-77.

⁸¹ As notas de comentário são resultantes de leitura dos textos (mais de uma meia centena de anotações), as marcas de posse com Pedro Homem (poeta do séc. XV, sul de Portugal), os fólhos retidos em Évora são indícios que durante o séc. XV, houve uma receção e algum interesse pela poesia transmitida pelo *Cancioneiro da Ajuda*.

- Beltrán, Vicenç (1985): “La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV”. *El Crotalón*, Anuario de Filología Española 2, pp. 259-273.
- Beltrán, Vicenç (1988 / 2007): “La Leonoreta del Amadís”. Beltrán, Vicenç (ed.): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona: PUP, 1988. Republ. em *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Verba, Anexo 59, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 133-142.
- Beltrán, Vicenç (1991 / 2007): “La Leonoreta /fin roseta y la corte poética de Alfonso XI “, *Cultura Neolatina* 51, pp. 47-64; 341. Republ. em *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Verba, Anexo 59, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007, pp. 119-132.
- Beltrán, Vicenç (1992): “Temas e tipos trovadorescos. Leonoreta, fin roseta, la corte poetica de Alfonso X y el origen del Amadís”. Vilanova Andreu, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona: PPU, 1992. Republ. em *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Verba, Anexo 59, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria [ed.] (1963 / 1992): *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, *Studi Mediolatini e Volgari*, X, 1962. Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde. Trad. em galego de E. X. González Seone, *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia, 1992.
- Bogdanow, Fanni [ed.] (1965): *La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in Mss B.N. fr. 112 and 12599*. Edited by... *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 109, Tübingen: M. Niemeyer.
- Braga, Teófilo (1870): *História da literatura portuguesa. Introdução*, Porto: Imprensa portuguesa.
- Braga, Teófilo (1871): *História da literatura portuguesa. Cancioneiros provençaes: Trovadores galecio-portuguezes. Séculos XII a XIV*, Porto: Imprensa portuguesa.
- Braga, Teófilo (1872 / 1873): *Theoria da Historia da Litteratura portuguesa, dissertação para o concurso da terceira cadeira (Literaturas modernas da Europa e especialmente a literatura portuguesa) do Curso Superior de Letras*, Porto: s.l.: s.n., [Porto, Imp. Portuguesa]; *Segunda edição* como introdução ao *Tesouro da Língua Portuguesa* de Frei Domingos Vieira, Porto: Ernesto Chardron e Bartolomeu H. de Moraes, 1873.
- Braga, Teófilo (1877 / 2009): “O cancionero portuguez da Vaticana e suas relações com outros cancioneros dos seculos XIII e XIV”. *Zeitschrift für Romanische Philologie* I, 1877, pp. 41-57; 179-190. Reimp. Philadelphia: D. N. Goodchild, The Press at Toad Hall, 2009.
- Braga, Teófilo (1885): *Curso de Historia da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Nova Liv. Internacional Ed.

- Brocardo, M. Teresa [ed.] (1997): *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* [de] Gomes Eanes de Zurara. Edição e Estudo, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1990-1998). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, 5 vols., Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990-1993.
- Carter, H. Hare (1941 / 2007): *Cancioneiro da Ajuda*. A Diplomatic Edition, New York-London: Modern Language Association of America, Oxford University Press. Reimp.: Milwood, New York, Kraus Reprint Co., 1975; Reimp. com introdução, “A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, de M. Ana Ramos, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- Correia, F. Branco (2013): *Elvas na Idade Média*, Lisboa: Colibri-Évora: CIDEHUS – Universidade.
- Dias, João J. Alves/Pinto, Pedro (2016): *Cortes Portuguesas. Reinado de D. Afonso V: Cortes de 1439*, Lisboa: Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa. Edição digital: Centro de Estudos Históricos, Universidade NOVA de Lisboa, CHAM, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores. [https://novaresearch.unl.pt/files/3521741/PedroPinto_Cortes_de_1439_UID_HIS04666_2013.pdf]
- Diez, Friedrich (1830): Recensão a Stuart de Rothesay, Charles (1823), *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris: Tipografia da Embaixada Britânica, *Berliner Jahrbücher für Wissenschaftliche Kritik*, Februar, pp. 161-172; 165-166. Reed. em Friedrich Diez *kleinere Arbeiten und Recensionen*, herausgegeben von Hermann Breymann, München, R. Oldenbourg, 1883.
- Diez, Friedrich (1863): *Über die erste portugiesische Kunst- und Hofpoesie*, Bonn: Eduard Weber.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”. *Arquivos do Centro Cultural Português XIV*, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993a): “Johan Lobeira”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 349-351.
- Ferrari, Anna (1993b): “Lai”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 374-378.
- Ferreira, António (2000): *Poemas lusitanos*. Edição crítica, Introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ferreira, M. Pedro (2004): “A música religiosa em Portugal por volta de 1500”. *III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época*, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, pp. 202-214

- Gomes, Saul António (2006): *D. Afonso V. O Africano*, Lisboa: Círculo de Leitores
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galégo-portugaise. 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: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège. Fascicule CCLVIII, pp. 447-467. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 127-146.
- Gonçalves, Elsa (1993): “Tradição manuscrita da poesia lírica”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 627-632.
- Gonçalves, Elsa (1995): “Cancioneiro”. *Biblos. Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa I*, Lisboa-São Paulo: Ed. Verbo, pp. 925-931.
- Gonçalves, Elsa (2007a): “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”. Ângela Correia-Cristina Sobral [coords.]: *Edição de Texto. Actas do II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Textual editing. Second Virtual Congress of the Romance Literature Department, 16 e 20 de abril de 2007*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas-Universidade de Lisboa. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 455-500.
- Gonçalves, Elsa (2007b): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista* 8, pp. 1-27. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 501-533.
- Gonçalves, Elsa ([2004] 2016): “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”. *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa – Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004. Colóquio organizado por M. Ana Ramos e Teresa Amado. *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016. Republ. em E. Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 593-612.
- González Martínez, Déborah (2013): “*Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton. Edição e estudo do debate B 969/V 556*”. *Carte Romanze* 1.1, pp. 13-43. [DOI: <https://doi.org/10.13130/2282-7447/3158>]

- Lanciani, Giulia (1974 /1975-1976): “A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho”, *Annali di Ca’Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* XIII, pp. 299-311. Trad. port. “A propósito de um texto atribuído a Fernan Velho”, *Estudos Italianos em Portugal* 38-39, 1975-1976, pp. 157-170.
- Lanciani, Giulia (1998): “Nojo tom’è quer prazer é de Fernão Velho?”. Flitter, Derek W./Obder de Baubeta, Patricia (coords.): *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, Birmingham: University of Birmingham, pp. 132-138.
- Lanciani, Giulia [ed.] (1977): *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L’Aquila: Japadre Editore.
- Lang, Henry R. (1894 / 1972 / 2010), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 2ª ed., Halle. Reimp. Hildesheim: Georg Olms, 1972. Ed. em port.: *Cancioneiro d’el rei Dom Denis e Estudos dispersos*. Ed. organizada por Lênia M. Mongelli e Yara F. Vieira, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Lang, Henry (1933 / 2010): “The text of a poem by King Denis of Portugal”. *Hispanic Review* I.1, 1933, pp. 1-23. Trad. em port.: “O texto de um poema do rei D. Denis de Portugal”, *Cancioneiro d’el rei Dom Denis e Estudos dispersos*. Ed. organizada por Lênia M. Mongelli e Yara F. Vieira, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 570-592.
- Lapa, M. Rodrigues (1930 / 1965 / 1982): “Uma cantiga de D. Denis (C. V. 208 / C. B. N. 605). Interpretação e fontes literárias”, Paris: Imprimerie J. Solsona, 1930; *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, (1ª ed., Rio de Janeiro, 1965), Coimbra: Coimbra Editora, 1982, pp. 205-234.
- Lopes, Graça Videira/Ferreira, Manuel Pedro *et al.* (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [<http://cantigas.fcsh.unl.pt>]
- Lorenzo Gradín, Pilar/Marcenaro, Simone (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria: Ed. dell’Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2013): “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”. *e-Spania* 16. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22767>]
- Macchi, Giuliano (1966): “Le poesie di Roy Martins do Casal”. *Cultura Neolatina* XXVI, pp. 129-157.
- Machado, Diogo Barbosa (1741-1759): *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Cronologica... por...* Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, tomo III, 1752.
- Michaëlis. Cf. Vasconcellos, Carolina Michaëlis de.
- Minervini, Vincenzo (1993): “Alvaro Afonso”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 43-44.

- Miranda, José C. Ribeiro (2004): “O autor anónimo de *A 36/A 39*”. *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois. Congreso Internacional*, 25 a 28 de Maio 2004, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 443-458.
- Monumenta Henricina* (1965): org. por António Joaquim Dias Dinis, VII, Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.
- Moreno, Humberto Baquero (1979): *A Batalha de Alfarrobeira. Antecedentes e significado histórico*, Coimbra: Por ordem da Universidade.
- Nobiling, Oskar (1903 / 2007): “Zur Interpretation des Dionyschen Liederbucs”. *Zeitschrift für romanische Philologie* XXVII, pp. 186-192. Trad. port.: “Acerca da interpretação do Cancioneiro de D. Dinis”, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, ed. organizada por Yara Frateschi Vieira, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 165-171.
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 433-434.
- Oliveira, A. Resende (2001): “Trajectos trovadorescos: Rui Martins do Casal”. *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias Editorial, pp. 123-138.
- Oliveira, A. Resende de (2013): “O irrequieto cancioneiro profano do Rei Sábio”. *Revista Portuguesa de História* 44, pp. 257-277.
- Oliveira, A. Resende de ([2004] 2016): “Os cancioneiros trovadorescos nos séculos XIV e XV: balanço e perspectivas”. Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.): *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 307-319. [<http://www.leyaonline.com/pt/livros/arte/cinema-musica-e-espectaculos/a-volta-do-cancioneiro-da-ajuda-ebook/>]
- Paredes, Juan (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sábio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario por...*, L’Aquila: Japadre Editore (Romanica Vulgaria, 10).
- Paris, Gaston/Ulrich, Jacob (1886): *Merlin, roman en prose du 13^e siècle, pub. avec la mise en prose du poème de Merlin de Robert de Boron d’après le manuscrit appartenant à M. Alfred H. Huth, par Gaston Paris et Jacob Ulrich*, 2 vol, Paris: Firmin Didot et Cie. [<http://archive.org/details/merlinromanenpro01robeuoft> (vol. 1); <http://archive.org/details/merlinromanenpro02robeuoft> (vol. 2)]
- Pedro, Susana T. ([2004] 2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.): *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 23-59. [<http://www.leyaonline.com/pt/livros/arte/cinema-musica-e-espectaculos/a-volta-do-cancioneiro-da-ajuda-ebook/>]
- Penafiel, André (2015): “Early Modern Marginalia in the *Cancioneiro da Ajuda*”. *Portuguese Studies* 31.2, pp. 183-194.

- Pina, Rui de (1977): *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V. Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto: Lello & Irmãos, Ed., pp. 477-575.
- Pina, Rui de (1977): *Chronica do Senhor Rey D. Duarte. Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto: Lello & Irmãos, Ed., pp. 577-881.
- Ramalho, Américo da Costa (1957-1958): “O poeta quinhentista André Falcão de Resende”. *Hvmanitas* 9/10, pp. 100-148.
- Ramalho, A. da Costa (1996): “Uma carta de Cataldo a Pedro Homem”. *Hvmanitas* XLVIII, pp. 257-265.
- Ramos, M. Ana (1986a): “L’éloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”. *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en Provence, 29 aout-3 septembre 1983)*, VIII, Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, pp. 215-224.
- Ramos, M. Ana (1986b/1989): “O retorno da *Guarvaya* ao *Paay*”. *Cultura Neolatina* XLVI, pp. 161-175. Também em *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, III, Modena: Mucchi Editore, 1989, pp. 1097-1111.
- Ramos, M. Ana (1999): “*Inuoco el rrey Dom Denis...Pedro Homem e o Cancioneiro da Ajuda*”. Fortuño Llorens, Santiago/Martínez Romero, Tomàs (eds.): *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, volum I, pp. 127-185.
- Ramos, M. Ana (2001): “Homens e Cancioneiros em Évora”. Botta, Patrizia/Parilla, Carmen/Pérez Pascual, Ignacio (eds.): *Canzonieri iberici*, A Coruña: Editorial Toxosoutos, S. L., pp. 169-216.
- Ramos, M. Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*, I e II vols., Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica.
- Ramos, M. Ana (2016): “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais”. Lopes, Graça Videira/Ferreira, Manuel Pedro (eds.): *Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-portuguesa. Nos cem anos do pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais – CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Medieval, pp. 59-92.
- Raynouard, François-Juste-Marie (1825): Recensão a Charles Stuart de Rothesay, *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nores de Lisboa*, Paris: Tipografia da Embaixada Britânica, 1823, *Journal des Savan[t]s*. Par Académie des inscriptions & belles-lettres Gaston Bruno Paulin Paris: Institut de France, août, pp. 488-495.
- Reali, Erilde (1964): “Le cantigas di Juyão Bolseiro”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza* VI.2, pp. 237-335.

- Rodiño Caramés, Ignacio (1997): “Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoresco nos cancioneros galego-portugueses”. Lucía Megías, José Manuel (coord.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidade de Alcalá, vol. II, pp. 1297-1314.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1998): “Fernand’Eanes e a súa troba (V 387). Edición crítica”. Parrilla García, Carmen/ Campos, Begoña/ Campos, Mar/ Chas Aguión, Antonio/ Pampín Barral, Mercedes/ Pena Sueiro, Nieves (eds.): *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos* (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996), A Coruña: Universidad da Coruña, 2 vols., vol. 2, pp. 565-581.
- Rossell, Antoni (2013): “La música del Amadís de Gaula: la ‘Leonoreta’ y su tradición métrico-melódica”. *Pueden alzarse las gentiles palabras*, per Emma Scoles a cura di Ines Ravasini e Isabella Tomassetti, Roma: Bagatto Libri.
- Roussineau, Gilles [ed.] (1996): *La Suite du Roman de Merlin*. Édition critique par ... Genève: Librairie Droz.
- Salvador Miguel, Nicasio (2002): “Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza”. Díaz Martínez, Eva María/Casas Rigall, Juan (eds.): *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, 2-5 de abril, 2001, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 287-306.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (2018): *Mostras de sentido no fluir do tempo. Estudos de Humanismo e Renascimento*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Sousa, A. Caetano de (1739-1748): *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa...* Lisboa Occidental: Off. Silviana da Academia Real, tomo V, 1746.
- Spaggiari, Barbara (2009): *Obras de André Falcão de Resende*, Lisboa: Ed. Colibri.
- Stegagno Picchio, Luciana (1966 / 1979 / 1982): “Per una storia della ‘serrana’ peninsulare: la ‘serrana’ di Sintra”. *Cultura Neolatina* XXVI.2-3, 1966, pp. 105-128; trad. port.: “Entre pastorelas e serranas: a ‘serrana’ de Sintra”. *A lição do texto. Filologia e literatura*. I. *Idade Média*, Lisboa: Edições 70, 1979, pp. 111-141; trad. franc.: “Pour une histoire de la ‘serrana’ péninsulaire; la ‘serrana’ de Sintra”. L. Stegagno Picchio: *La Méthode Philologique. I-La Poésie*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1982, pp. 91-120.
- Stegagno Picchio, Luciana (1992): “Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa”. Lucía Megías, José Manuel/Gracia Alonso, Paloma/Martín Daza, Carmen (eds.): *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 89-102.

- Stuart De Rothesay, Charles (1823): *Fragmentos de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa*, Paris: Tipografia da Embaixada Britânica.
- Tavani, Giuseppe (1965 / 1968): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”. Quilis, Antonio/Blanco Carril, Ramón/Cantarero, Margarita (coords.): *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Actas* [Madrid, 1 a 9 de setembro 1965], Madrid: Revista de Filología Española, 1968, 4 vols., vol. 2, pp. 1003-1016.
- Tavani, Giuseppe (1965 / 1969): “Considerazioni sulle origini dell’*arte mayor*”. *Cultura Neolatina XXV*, pp. 15-33. Republ. con o título “Sull’attribuzione a Juyão Bolseyro di *Donna e senhora de grande valia* (Considerazioni sulle origini dell’*arte mayor*)”. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Ed. dell’Ateneo, 1969, pp. 183-217.
- Tavani, Giuseppe (1967 / 1969): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”. *Cultura Neolatina XXVII*, pp. 41-94. Reimp. em *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Ed. dell’Ateneo, 1969, pp. 77-179.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1969a): “Sull’attribuzione a Juyão Bolseyro di *Donna e senhor de grande valia* (Considerazioni sulle origini dell’*arte mayor*)”. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Ed. dell’Ateneo, 1969, pp. 183-217.
- Tavani, Giuseppe (1969b): “Sull’attribuzione a D. Denis di *Pero muito amo, muito non desejo*. Testo e commento”. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Ed. dell’Ateneo, pp. 219-233.
- Tavani, Giuseppe (1979): “A proposito della tradizione della lirica galego-portoghese”. *Medioevo Romano* VI.2-3, pp. 372-418.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Tavani, Giuseppe (1993): “Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, p. 216.
- Tavani, Giuseppe (1993): “Fernand’Eanes”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, p. 267.
- Tavani, Giuseppe (1999a): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”. *Rassegna Iberistica* 65, pp. 3-12.
- Tavani, Giuseppe (1999b): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Ed. Colibri.
- Tavani, Giuseppe (2000): “Eterotopie et eteronomie nella lettura dei Canzonieri galego-Portoghesi”. *Estudis Romànics* 22, pp. 139-153.

- Tavani, Giuseppe (2002): *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma: Carocci.
- Ullmann, Walter-Turner, D. H. (1961): *Liber Regie Capelle*. A manuscript in the Biblioteca Publica, Evora [Compiled by William Say, Dean of St. Paul's]. Edited by W. Ullmann. With a note on the music by D. H. Turner, Londres: Henry Bradshaw Society.
- Vallín, Gema (2011): “Poemas no trovadorescos en los cancioneros gallego-portugueses. La *troba* de Fernand'Eanes”. Calderón, Manuel/Camões, José/Sousa, José Pedro (orgs.): *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 209-218.
- Varnhagen, F. Adolfo de (1849): *Trovas e Cantares de um Códice do XIV Século: Ou antes, mui provavelmente, O «Livro de Cantigas» do Conde de Barcellos*, Madrid: Imp. Alexandre Gomes Fuentenebro.
- Varnhagen, F. Adolfo de (1850): “*Post-Scriptum*”. *Trovas e Cantares de um Codice do XIV Século: Ou ante, mui provavelmente, 'O Livro das Cantigas' do Conde de Barcellos*, Madrid: Imp. Alexandre Gomes Fuentenebro, pp. 339-368.
- Varnhagen, F. Adolfo de (1868): *Novas Páginas de Notas às «Trovas e Cantares», isto é a edição de Madrid do Cancioneiro de Lisboa, atribuído ao Conde Barcelos*, Viena: Imp. C. Gerold Filho, pp. 371-397.
- Vasconcellos, Carolina Michaëlis de (1895): Recensão a Henry R. Lang [(1894 / 1972 / 2010): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, 2ª ed., Halle. Reimp. Hildesheim: Georg Olms, 1972. Trad. port.: *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e Estudos dispersos*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, pp. 55-380], *Zeitschrift für romanische Philologie* XIX, pp. 514-541; 578-615.
- Vasconcellos, Carolina Michaëlis (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, 2 vols., Halle: a.S., Max Niemeyer. Reimp. anastáticas: Torino: Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York: Georg Olms, 1980; Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na *Revista Lusitana*, XXIII, 1920 [separata de 1922; disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/etnologia-etnografia-tradicoes.html?limit=20&limitstart=20> e um prefácio de I. Castro].
- Vieira, Yara Frateschi (2012a): “Os ‘Lais de Bretanha’ e a questão da tradução na Idade Média”. Telles, Célia Marques/Santos, Rosa Borges dos (eds.): *Filologia, Críticas e Processos de Criação*, Curitiba: Ed. Appris, pp. 347-359.
- Vieira, Yara Frateschi (2012b): “Os *Lais de Bretanha*: voltando à questão da autoria”. Lênia Márcia Mongelli (org.): *De cavaleiros e cavalarias. Em terras de Europa e Américas*, São Paulo: Humanitas, pp. 655-668 [Disponível em: editora.ffch.usp.br/files/655-668.pdf].

- Vieira, Yara Frateschi (2013): “Tornada en linguagen palabra per palabra”. Álvarez, Rosario/Martins, Ana Maria/Monteagudo, Henrique/Ramos, Maria Ana (eds.): *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 545-560.
- Vieira, Yara Frateschi (2016): “Os Lais de Bretanha e a questão das ‘bailadas’”. Lopes, Graça Videira/Ferreira, Manuel Pedro (eds.): *Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-portuguesa. Nos cem anos do pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais – CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Medieval, pp. 43-57.
- Vieira, Yara Frateschi (2017): “Um caso de absorção linguística, literária e social no corpus lírico galego-português: as cantigas de Vidal, Judeu d’ Elvas”. *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega. Gallæcia. III Congresso Internacional de Linguística Histórica. Homenagem aos professores Ramón Lorenzo e Antón Santamarina*, 2015, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1069-1087. [<http://dx.doi.org/10.15304/cc.2017.1080.63>]
- Vieira, Yara Fratesch (2018): “Uma inclusão problemática nos cancioneros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”. Zinato, Andrea/Bellomi, Paola (org.): *Poesía, poéticas y cultura literaria*, I vol., Pavia: Ibis Como, pp. 345-359.
- Viterbo, Francisco M. de Sousa (1901): “A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel: memória apresentada à Academia Real das Ciências de Lisboa”, Lisboa: Typ. da Academia; sep. de *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Nova série, Classe de Ciências Morais, t. IX (1). [<http://purl.pt/60>]
- Viterbo, Francisco M. de Sousa (1904): “A cultura intelectual de D. Affonso V”. *Archivo Historico Portuguez* II, pp. 254-268.

