
ArGaMed 5/2022
eISSN 2695-3951

Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material

Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses

Déborah González
(ed.)



XUNTA
DE GALICIA

ArGaMed 5/2022
eISSN 2695-3951

Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material

*Cancioneiros e fragmentos
galego-portugueses*

Déborah González
(ed.)

XUNTA DE GALICIA

Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario xeral de Política Lingüística

Valentín García Gómez

Coordinador científico do CIRP

Manuel González González

Coordinadora do proxecto Arquivo Galicia Medieval

Pilar Lorenzo Gradín

Directora da colección

Déborah González

© Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Santiago de Compostela, 2022

Rúa de San Roque, 2. 15704 Santiago de Compostela
Tfno. +34 881 996 152 Fax. +34 881 996 140
Enderezo electrónico crpih@cirp.gal
<http://www.cirp.gal>

Imaxe: Ilustración de Tania Martins

(recreación baseada na iluminación do f. 21r do *Cancioneiro da Ajuda*).

Autores: Helena Bermúdez Sabel, Ângela Correia, Antonio Guiadanes,
Elvira Fidalgo Francisco, Déborah González, Juan Paredes, Stephen Parkinson,
Maria Ana Ramos, Carmen de Santiago Gómez, Yara Frateschi Vieira

Título: Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material
Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses

Este traballo monográfico corresponde ao número 5
da serie *ArGaMed. Arquivo Galicia Medieval*

eISSN: 2695-3951

Índice

Introdución

Sobre a verdade do texto e a verdade material

Déborah González 5

L'édition numérique au service de la philologie matérielle.

Modèles de la lyrique galégo-portugaise

Helena Bermúdez Sabel 11

Planeamento, execución e avaliación: as findas no *Cancioneiro da Ajuda*

Ângela Correia 31

Os copistas do códice *T* das *Cantigas de Santa Maria*

Elvira Fidalgo Francisco / Antonio Guiadanes 48

La tradición manuscrita de la poesía profana alfonsí: un problema de filología material

Juan Paredes 72

“Deus, Deus! non me maravillo”. Internal transmission and textual criticism in the *Cantigas de Santa Maria*

Stephen Parkinson 86

Cancioneiros. Entre lacunas e ausências textuais

O indício de uma letra de espera

Maria Ana Ramos 107

**Lagoas e dislocacións. Unha aproximación material
aos textos de Johan Soarez Somesso**

Carmen de Santiago Gómez 141

**Singularidades na preservación do corpus trovadoresco:
as cantigas de Vidal, Judeu d'Elvas**

Yara Frateschi Vieira 161

Introdución

Sobre a verdade do texto e a verdade material

Déborah González – Universidade de Santiago de Compostela

Na súa contribución titulada “I Canzonieri: Definizione di genere e problemi di edizione”, D’Arco Silvio Avalle¹ presentaba a *doppia verità* do libro medieval como unha realidade complexa constituída polo que o filólogo italiano denominaba “a verdade dos protagonistas”, que relacionaba con aquela a que se aspira na edición crítica da obra de cada trobador, e “a verdade dos testemuños”, que correspondería ao texto legado por cada un dos manuscritos², e que, sen dúbida, ten repercusión en todo tipo de edición que se faga do texto.

O presente volume leva por título *Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material*, ofrecéndose convenientemente matizado co subtítulo *Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses*. Tal designación obedece, por un lado, á vontade de evocar a reflexión de Avalle e, por outra parte, á intención de incidir na procura da “verdade do texto”, vista esta en relación coa actividade filolóxica, a crítica textual e a hermenéutica, con apoio da “verdade material” revelada por cada cancionero ou fragmento manuscrito, que poderá ser relativa á constitución e preservación dos contidos no seu interior ou versar sobre a copia nun testemuño concreto e o proceso da súa materialización. Precisamente pola información que facilita, o exame material dos cancioneros que legan as cantigas repercute en beneficio da edición destas, e igualmente pode favorecer a perspectiva sobre os casos de variación e ante a ocorrencia de calquera “pertur-

1 Recollido en *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del medioevo romanzo*, Firenze: SISMELE, Edizioni del Galluzzo / Fondazione Ezio Franceschini, 2002, pp. 155-173, o estudo “I Canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione” aparecera previamente no volume misceláneo *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma: Salerno Editrice, 1985, pp. 363-382.

2 En palabras de Avalle: “Alle varie operazioni di disintegrazione e di ricomposizione del libro medievale finalizzate all’edizione critica di singoli autori, andrà quindi affiancata un’altra operazione, forse più modesta, ma non meno produttiva di senso, e cioè il riconoscimento della verità delle singole antologie, indipendentemente da quella, occulta e molto spesso problematica, degli autori in esse compresi. E tutto questo non per una forma di malinteso bedierismo, ma in omaggio al principio di quella che oserei definire la ‘doppia verità’ dei documenti del passato: la verità dei protagonisti, che è quella cui aspirano le edizioni critiche di singoli autori, e la verità dei testimoni per il momento affidata (tranne le poche eccezioni dovute al fatto di costituire dei ‘codices unici’) alle edizioni diplomatiche o semi-diplomatiche”, p. 166 da edición de 2002.

bación” que poida darse (lagoas, alteracións na sucesión das pezas, modificacións de esencia ou orde de elementos paratextuais, etc.).

Cada libro manuscrito é un artefacto cultural único polas súas características materiais e polas especificidades que presente no plano textual, sen esquecer a concorrencia doutro tipo de singularidades derivadas de contidos musicais e/ou dun programa decorativo e iconográfico. O códice medieval non debe ser visto polo filólogo como un simple soporte no que é legado o texto literario, pois a observación minuciosa do plano material concede información valiosa sobre o proceso de materialización da copia, pode brindar datos oportunos para o estudo da constitución e transmisión dun texto ou dun conxunto textual, así como tamén ofrecer pistas de tipo cultural (sobre as coordenadas cronolóxicas, xeográficas e sociais de produción, sobre *scriptoria* e centros de recepción, etc.). Na actividade filolóxica tampouco debe desatenderse a presentación da copia en cada un dos testemuños manuscritos, no que fican implicados a identificación e o estudo da variación e de variantes (aspecto que as edicións dixitais permiten ilustrar de xeito particular). De tal maneira, alén de colaborar nunha percepción máis completa sobre o aspecto físico dun testemuño determinado, o exame material exercido desde a filoloxía pode repercutir en beneficio da valoración crítica do texto, a súa correcta interpretación e fixación. En síntese, se o labor ecdótico non debe prescindir dos indicios que proporciona o plano material e a materialización da copia en cada testemuño, a investigación que se realice desde a filoloxía material debe poñerse ao servizo da hermenéutica e da edición crítica do texto.

Constituído por oito contribucións, este monográfico foi concibido para explorar a *verdade textual* e a *verdade material* dos cancioneiros galego-portugueses, tendo en consideración tanto os códices da lírica trobadoresca como os ricos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria*, colaborando na fixación dun mellor coñecemento crítico dos cancioneiros e dos textos.

Na descrición e análise do libro medieval, a expresión “lagoa” ou “estado lacunar” non debería ser aplicada para facer referencia, indistintamente e sen maiores precisións, tanto ás carencias fisicamente marcadas como aos espazos sen texto, tal como chama a atención **Maria Ana Ramos** no seu estudo, “Cancioneiros. Entre lacunas e ausências textuais. O indício de uma letra de espera”. Nel establece unha plausible distinción entre a privación derivada dunha degradación material, que, con base nos indicios que proporcione o propio cancioneiro manuscrito, pode suporse mediante unha *conjectura de proximidade*, e aqueles lugares onde se pode estimar unha “ausencia textual” con apoio na observación doutros testemuños, o que a investigadora chama *conjectura à distância*. Con pertinencia para o estudo da lírica galego-portuguesa, estas consideracións son ilustradas por Ramos a través da exposición e análise de varios casos localizados no *Cancioneiro da Ajuda*: a ausencia textual da cantiga A69 no caderno II; a “alteración” que se observa a partir da inclusión do caderno VII na sucesión de fascículos con numeración primitiva; e atendendo á zona final do cancioneiro, caracterizada pola incorporación de ciclos breves, Ramos examina o indicio deixado por unha letra de espera, aínda claramente vi-

sible na marxe dun folio eliminado ou perdido. Estimando que esta sería a letra inicial da cantiga que inauguraría un novo ciclo de composicións, a análise comparativa co sector de *B* serve de apoio para que a investigadora portuguesa conxecture a inclusión (e posterior perda) da obra lírica dun novo trobador no *Cancioneiro da Ajuda*.

Este mesmo códice será obxecto de atención por parte doutras autoras no interior do volume, coa pretensión de dar resposta a distintas cuestións. De maneira destacada, a observación da nota marxinal *fjda* escrita no f. 44r do *Cancioneiro da Ajuda* e asociable á finda da cantiga A172 (*Senhor e lume destes olhos meus*, de Joan Soares Coelho) foi o estímulo que levou a **Ângela Correia** a preguntarse pola planificación e materialización da copia das findas no manuscrito lisboeta (“Planeamento, execução e avaliação: as findas no *Cancioneiro da Ajuda*”). Máis en concreto, a investigadora leva a cabo un exame e valoración dos tres factores que poden aparecer marcando distintivamente estas estrofas conclusivas de cantiga no interior de *A*: en primeiro lugar, sobresaíe a particular distribución textual condicionada polo espazo previsto para a pauta musical; os outros dous aspectos analizados no estudo, que resultan menos constantes segundo as observacións de Correia, son: por unha parte, a disposición textual que non encontra correspondencia coa segmentación versal; por outra, o deseño ou a previsión dunha maiúscula de corpo específico. Ademais de reflexionar sobre a reprodución destas secuencias finais no material utilizado e a proxección e execución da súa transcrición en *A*, nas súas conclusións Correia propón unha nova perspectiva sobre o valor da referida nota escrita nas marxes deste manuscrito.

Varios estudos atenderán a cuestións diversas con repercusión para un mellor coñecemento da tradición manuscrita da obra dun trobador concreto. Pola súa parte, e sen deixarmos totalmente o cancionero medieval *A*, **Carmen de Santiago Gómez** dedica a súa análise á produción de Joan Soares Somesso (“Lagoas e dislocacións. Unha aproximación material aos textos de Johan Soares Somesso”), trobador activo na primeira metade do século XIII que encontra a súa obra testemuñada, de xeito desigual, en *A* e no apógrafo quíñentista *B*: mentres que este último reproduce 24 cantigas de amor e unha sátira, que aparece igualmente no primeiro sector, con atribución a Joan Soares, a serie lírica que se reproduce no *Cancioneiro da Ajuda* está limitada a 17 composicións, localizadas entre lagoas privativas de texto. Destacarase que a presenza dislocada da sátira no testemuño italiano e a diverxencia no número de pezas transmitidas por cada un dos cancioneros levarán a investigadora á formulación dunha nova conxectura destinada a explicar a ausencia en *A* dunha parte dos textos transmitidos por *B*.

Fronte aos supostos principios que inicialmente puideron regular a confección das primeiras antoloxías, os apógrafos *B* e *V* dan indicios da transformación que experimentaría a “norma”, ante unha sorte de apertura nos criterios sociolóxicos e literarios para a selección e inclusión de autores e textos. Un exemplo disto encóntrase no traballo de **Yara Frateschi Vieira** (“Singularidades na preservação do *corpus* trovadoresco: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”), dedicado á

transmisión das dúas cancións de Vidal, atribuíbles a este trobador grazas á particular rúbrica explicativa que as acompaña, e na que tamén se recoñece a vontade de mandalas escribir con afán de preservalas, a pesar de que, como subliña Vieira, se declare ter un coñecemento incompleto delas. A partir da inclusión das dúas pezas de Vidal entre as composicións de Fernando Esquio, a ausencia dun paratexto propiamente atributivo e a formulación particular do explicativo, Vieira leva a cabo unha exposición analítica sobre as rúbricas explicativas que conteñen información atributiva, identificando certos trazos enunciativos comúns entre algunhas das prosas. En último termo, a contribución convida a reflexionar sobre aspectos relacionados coa organización e incorporación de materiais nunha última etapa do proceso de compilación, así como sobre o(s) ámbito(s) onde puido propiciarse o cultivo e a recepción da lírica trobadoresca na súa fase final. Segundo a conclusión da investigadora, sería posible estimar un espazo meridional distinto dos centros señoriais e rexios coñecidos para fases anteriores.

Localizado na conxecturada compilación de reis e magnates por A. Resende de Oliveira, o cancionero profano de Afonso X foi xa adxectivado como “irrequieto”³ precisamente polas non poucas particularidades con que se nos presenta, e boa parte das numerosas cuestións que suscita teñen captado a atención da crítica especializada de maneira recorrente. Na contribución titulada “La tradición manuscrita de la poesía profana alfonsí: un problema de filología material”, o editor crítico da produción afonsina de carácter profano, **Juan Paredes**, retoma varios casos seleccionados que poderán resultar ilustrativos da conveniencia de ter presente a copia do(s) apógrafo(s), así como tamén posibles aspectos condicionantes no proceso da súa materialización (como a intervención dos copistas que a levaron a cabo, o sistema de copia empregado para a elaboración de *B* e *V*, etc.). Na súa exposición, trata problemas de diferente natureza: en primeiro lugar, ante as dificultades detectadas na canción satírica *Mester avia don Gil*, testemuñada unicamente no apógrafo *B* (B457), o autor conxectura a interpolación dunha nota marxinal. O segundo caso comentado corresponde á celebre composición *O que da guerra levou cavaleiros*, que no interior do cancionero *B* ten o seu inicio no folio 110v, onde se le unha nota que sinala a súa continuación no “recolocado” folio 37r, no que as estrofas da cantiga se presentan riscadas. Por último, trata aínda da copia de B478, consistente unicamente no incipit, incidindo na relación deste con V61.

Malia a súa elocuente “desorde” e ocasional “disrupción”, os apógrafos *B* e *V* non deixan de ser os únicos testemuños directos da produción de Afonso X como trobador profano, o que non deixa de outorgarlles un carácter certamente valioso e excepcional. Se atendemos a libros manuscritos e cancioneros confeccionados co patrocinio do Rei Sabio no seo do seu *scriptorium*, boa parte deles encerran unha elaborada complexidade no que toca á súa xestación e transmisión, do que as *Cantigas de Santa Maria* non constitúen precisamente unha excepción. En “Deus, Deus!

³ Débese precisamente a António Resende de Oliveira (“O Irrequieto Cancioneiro Profano do Rei Sábio”. *Revista Portuguesa de História* XLIV, 2013, pp. 257-277).

non me maravillo’. Internal transmission and textual criticism in the *Cantigas de Santa Maria*”, **Stephen Parkinson** céntrase en tres milagres da colección mariana de Afonso X (as cantigas 335, 204 e 124), que, transmitidos nos manuscritos *E* e *T-F*, ofrecen distintas dificultades desde o punto de vista textual e ecdótico, e cuxa análise convida a ter presente un tipo de variación con raíces no proceso de (re)elaboración das pezas no interior do propio *scriptorium*. Os tres casos son detalladamente expostos por Parkinson, amosando que a variación detectada neles pode verse en relación co que o autor denomina *internal transmission*, isto é, o manexo de redaccións intermedias no obradoiro das cantigas afonsinas (unha variación intrinsecamente ligada ao propio proceso creativo dos textos, desde a perspectiva da crítica xenética). Se para o milagre 335 propón a existencia de, polo menos, dúas versións intermedias entre a redacción primitiva e a copia dos cancioneros *E* e *F*, para o milagre 204, exemplo de cantiga sometida a unha reelaboración textual e estilística consciente, o investigador estima un número aínda maior. Non menos complexa é a problemática do refrán de 124, pois para este ten en conta non só a repetición da secuencia na transcripción da cantiga no interior dos códices *T* e *E*, senón tamén a súa reprodución na táboa de contidos de *E*. En conxunto, a exposición feita por Parkinson sobre os tres casos ilustra a intrincada complexidade da tradición textual subxacente aos libros das *Cantigas*.

Con outra finalidade, os manuscritos afonsinos das *Cantigas de Santa Maria* son obxecto de investigación por parte de **Elvira Fidalgo** e **Antonio Fernández Guiadanes**. Máis concretamente, en “Os copistas do códice *T* das *Cantigas de Santa María*”, os autores centran o seu interese nas mans que executarían a transcripción do *Códice Rico* (RBME T-I-1). Tendo en consideración estudos paleográficos anteriores sobre este cancionero, Fidalgo e Fernández Guiadanes efectúan un exame paleográfico que os conduce a unha nova proposta sobre o número e as zonas de intervención dos distintos copistas no índice, no corpo textual que se estende polos folios do cancionero *T*, así como das lendas que glosan as súas miniaturas. As súas conclusións deseñan un cadro máis complexo e diverso do que ata agora se tiña contemplado para este rico manuscrito afonsino, pois, ademais de detectar a participación dalgunha man non recoñecida ata o momento, segundo a súa hipótese, terían intervindo dous copistas na confección de cada un dos tres sectores examinados (i.e., índice, cantigas e lendas), o que, de facto, duplica as que se viñan estimando na transcripción de cada sector.

A investigación sobre aspectos da materialización dun determinado libro medieval e a presentación do texto ofrecido por un testemuño concreto poderá, eventualmente, verse beneficiada por novas posibilidades procedentes das humanidades dixitais. Como sinala **Helena Bermúdez Sabel** no seu estudo, titulado “L’édition numérique au service de la philologie matérielle. Modèles de la lyrique galégo-portugaise”, o ecosistema dixital concede novas posibilidades de presentación e consulta da información, como a que a propia a investigadora nos amosa na súa contribución. En concreto, tras a revisión de modelos de edición dixital de tipo paleográfico, Bermúdez Sabel ilustra os avances que concede un novo prototipo de edición hi-

perdiplomática: a presentación de *DIGA* (*Édition hyperDiplomatique de la lyrique Galégo-Portugaise*) faise a través dunha pequena mostra consistente na edición dixital dun folio dos cioneiros *A* e *B*, e entre as súas singularidades sobresa a vinculación moito máis estreita entre a imaxe dixital do folio manuscrito e a súa correspondente transcripción, así como a posibilidade que se brinda ao usuario de seleccionar que información desexa visualizar en todo momento, con opcións de visualización e consulta descoñecidas noutros modelos de edición dixital paleográfica en uso.

Por último, queremos expresar o noso agradecemento a todos os autores que contribuíron coas súas respectivas investigacións a este monográfico dedicado ao estudo dos cioneiros e fragmentos galego-portugueses desde unha perspectiva filolóxica e da filoloxía material. Entre eles, de maneira especial, a Maria Ana Ramos, con quen nos recoñecemos en débeda na súa concepción e posta en marcha.

L'édition numérique au service de la philologie matérielle. Modèles de la lyrique galégo-portugaise*

Helena Bermúdez Sabel – Université de Neuchâtel

1. Introduction

Le présent article explore les possibilités qu'offrent les modèles d'édition paléographique numérique à l'analyse de la philologie matérielle. Nous accorderons une attention particulière à la façon dont les aspects codicologiques les plus pertinents de la transmission manuscrite du corpus lyrique profane galégo-portugais peuvent être analysés à partir de ce type de modèles d'édition. Dans cette optique, nous nous intéresserons exclusivement à des modèles qui ne se limitent pas à décrire les différents accidents textuels (corrections, ajouts, suppressions), mais qui rendent également compte d'autres éléments liés à la phénoménologie de la copie, tels que la mise en texte et la mise en page, l'identification des différentes mains ou encore la présence de contenu paratextuel. Outre l'analyse des projets d'édition paléographique numérique existants, l'édition numérique d'un folio de deux chansonniers galégo-portugais sera présentée comme prototype d'un modèle ecdotique hyperdiplomatique. Une caractéristique essentielle de ce type de modèle éditorial est l'exploitation de l'édition en fac-similé, un aspect clé de l'édition hyperdiplomatique elle-même. Contrairement à d'autres projets poursuivant des objectifs similaires, dans l'édition numérique présentée ici, l'image fac-similée n'est pas proposée comme élément complémentaire, mais est, comme nous le verrons, intrinsèquement liée à la transcription, et ce grâce à une mise en correspondance granulaire entre l'image et le texte.

La présente contribution s'inscrit dans le domaine de la philologie numérique, qui se caractérise par l'utilisation de méthodes informatiques lors du développement de la recherche philologique, notamment en ce qui concerne le processus de préparation des éditions. Compte tenu de cette définition, une édition imprimée ne peut être considérée, du point de vue méthodologique, comme un travail de philologie numérique, que si son développement dépend d'outils informatiques (par exemple, si une collation automatique a été mise en place). Il convient cependant de noter que la reconnaissance de la philologie numérique en tant que dis-

* Cette contribution a été préparée dans le cadre du projet *Cancioneros gallego-portugueses. De la Paleografía digital a la Gramática histórica* (PID2020-113491GB-I00), financé par le Ministère espagnol de la Science et de l'Éducation.

cipline ne fait pas l'unanimité. Ses détracteurs soutiennent, entre autres, que la philologie ne peut être définie par sa méthode et doit l'être par son objet d'étude et par ses objectifs : il n'y a donc pas de place pour la définition d'un nouveau champ philologique simplement caractérisé du point de vue méthodologique (Tomasin 2018).

La tendance actuelle dans le domaine de l'édition savante est moins axée sur la technologie en tant qu'outil auxiliaire dans la recherche de méthodologies facilitant le travail philologique que sur la création de ressources « intrinsèques » à l'édition elle-même, qui permettent une exploration et une exploitation plus efficace et plus complète des textes. Prenant comme référence la définition établie par Elena Pierazzo, une *édition numérique savante* (*digital scholarly edition*) est une représentation interprétative de documents historiques qui peut combiner des images des sources primaires, le texte édité (ou les textes) et les outils pour les exploiter (Pierazzo 2015 : 200). Avec cette définition, on met de côté les simples numérisations, c'est-à-dire les éditions qui sont simplement le résultat de la conversion d'un objet analogique en un objet électronique, ou ces éditions qui, bien qu'ayant été publiées dès leur conception sur un support numérique, ne perdraient pas de fonctionnalités si elles étaient transférées sur un support papier. Une fois défini l'hyperonyme *édition numérique savante*, des sous-catégories comme *édition critique numérique* ou *édition paléographique numérique* seront utilisées dans ce cadre et répondront, ainsi, aux mêmes restrictions. Par conséquent, une édition paléographique en support numérique ne sera pas toujours considérée, selon les critères établis, comme une *édition paléographique numérique*.

Derrière un travail ecdotique se cachent de nombreuses réflexions et décisions qui ne sont pas conditionnées par le support (papier ou électronique) du résultat final. Le support détermine nécessairement certaines procédures et routines de travail, mais les problèmes auxquels l'équipe éditoriale doit faire face restent, dans une certaine mesure, similaires. Ainsi, le processus d'identification des erreurs de copie sera pratiquement toujours le même indépendamment du support, mais la façon de représenter cette information dans une édition donnée pourra varier considérablement selon le support. L'un des avantages les plus évidents de l'environnement numérique est la possibilité d'inclure un grand nombre d'informations sans augmenter de façon exponentielle le coût de l'édition. Une édition critique numérique peut inclure, outre le texte critique, la transcription paléographique et la reproduction en fac-similé de toutes les sources primaires. Ainsi, l'appareil critique traditionnel, synthétique et succinct par définition, peut prendre des formes nouvelles. L'exploration et le développement de différentes méthodes de visualisation, la construction d'interfaces interactives, ainsi que l'application de techniques de codage permettant la combinaison de plusieurs critères philologiques de façon simultanée ont conduit à la création de nouveaux modèles éditoriaux (Pierazzo 2015 : 17-36). Par conséquent, les frontières que la philologie traditionnelle avait établies entre les différentes typologies éditoriales se sont dissipées. Les différences entre les éditions paléographiques, semi-diplomatiques ou interprétatives, par

exemple, cessent d'être pertinentes lorsque les lecteur·e·s peuvent décider du niveau d'intervention éditoriale qu'ils souhaitent observer. Les utilisateur·rice·s de certains modèles d'édition numérique savante peuvent alors librement choisir des critères plus ou moins conservateurs ainsi que les éléments sur lesquels ces critères s'appliqueront, selon leurs intérêts. Dans cette contribution, nous présenterons une nouvelle implémentation d'un modèle de ce type.

2. L'édition paléographique et la philologie matérielle

La capacité à collecter et à mettre à disposition un grand nombre d'informations de façon peu coûteuse a conduit de nombreux projets universitaires ou de recherche à prendre la forme d'archives. Ceci a permis de proposer des images et des transcriptions de la totalité des sources primaires, y compris dans de nombreux cas des éditions savantes étant passées du format papier au format numérique. Or, comme le notait G. Thomas Tanselle il y a près de vingt ans, même si cette accumulation d'informations au sein d'une même ressource favorise l'exploration des textes, elle ne remplace pas le travail philologique qui contextualise l'ensemble de ces renseignements, qui les organise et qui, s'il y a lieu, justifie la proposition d'un texte critique ou interprétatif (Tanselle 2006 : 5). De même, la disponibilité d'éditions numériques en fac-similé et d'éditions paléographiques imprimées (ou même numérisées) n'exclut pas la nécessité de devoir mener des projets d'édition paléographique numérique en raison des possibilités exclusives à ce format¹.

Grâce à une transcription paléographique conservatrice, soucieuse de la représentation fidèle des allographies, des abréviations, des signes diacritiques et de la ponctuation, il est possible d'examiner le système d'écriture d'un témoin donné (Fernández Guiadanes / Bermúdez Sabel 2018 : 50)². Cependant, ce même travail dans un écosystème numérique multiplie l'efficacité de l'étude grâce à la systématisme avec laquelle les données peuvent être récupérées. De plus, si la transcription est enrichie sémantiquement grâce à un balisage descriptif, les possibilités d'analyse augmentent encore davantage, comme nous allons le montrer dans ce qui suit.

Le balisage d'un texte consiste en l'introduction d'informations et de données, dont la fonction est d'identifier certaines caractéristiques logiques ou physiques de l'objet textuel, en plus de permettre de définir son traitement ultérieur (Renear 2004 : 219). Les éditions savantes numériques sont construites grâce à un langage de balisage, car ces langages deviennent des mécanismes de représentation numérique à travers lesquels nous pouvons développer des modèles

1 Voir dans Fernández Guiadanes / Bermúdez Sabel (2018 : 50-51) une justification de la nécessité de publier des transcriptions paléographiques numériques et leurs avantages pour réaliser certaines études de philologie matérielle.

2 Nous entendons par transcription conservatrice une transcription reproduisant les caractères présents dans l'original au moyen de glyphes morphologiquement similaires (Emiliano 2002 : 33). Un caractère est l'entité minimale d'un système d'écriture, c'est-à-dire chacun des éléments qui composent un alphabet. Un caractère est une entité abstraite, et chacune de ses représentations physiques est appelée un glyphe. Voir Emiliano (2002 : 32-33) pour une définition détaillée des deux termes.

d'artefacts textuels très complexes (Flanders 2011 : 68). Le langage XML (*eXtensive Markup Language*) est l'un des langages de balisage les plus utilisés. Dans le cadre des projets de recherche en sciences humaines en général, et en édition savante en particulier, le balisage des textes se fait majoritairement suivant les recommandations de la Text Encoding Initiative (TEI). Ces recommandations sont rassemblées dans les *TEI Guidelines*, qui proposent un vocabulaire XML (TEI Consortium 2021). Le standard TEI contient un ensemble très riche de balises qui permet de modéliser de nombreux aspects codicologiques et textuels. Par exemple, le retraçage de caractères, un aspect souvent ignoré dans les éditions diplomatiques traditionnelles, peut être encodé en TEI, en incluant même une catégorisation des causes à l'origine du phénomène.

Le support numérique apporte de nouveaux défis d'un point de vue méthodologique. La définition des critères ecdotiques est influencée par la réalité matérielle du support de publication. Les contraintes de l'imprimerie fonctionnent comme un mur de soutènement qui limite les informations pouvant être incorporées dans l'édition. Par exemple, les limitations du support papier déterminent les possibilités de reproduction des glyphes et de représentation de la mise en page. Le support numérique brise ce mur et, de prime abord, il peut sembler que la seule restriction est donnée par les limites de notre propre imagination, comme l'a évoqué Driscoll (2006 : 261). Il est vrai que les restrictions posées par l'écosystème numérique sont moins nombreuses et mineures par rapport au format papier, même s'il est indéniable que l'écran impose lui aussi des limites lorsqu'il s'agit de représenter l'agencement spatial de l'écriture, par exemple. C'est dans ce contexte qu'Elena Pierazzo met en garde contre le nouveau paradigme méthodologique de l'édition diplomatique numérique dans lequel se pose la question « où doit-on s'arrêter ? » (Pierazzo 2011 : 466).

D'une part, on peut se demander où s'arrêter quand il s'agit de la représentation fidèle des glyphes du texte original. Dans l'édition paléographique du *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* d'Enrico Molteni (1880) la distinction entre certains allographes comme < f > et < s > ou < r > et < r > est reproduite, mais d'autres moins fréquentes typographiquement comme le *r* rotunde < ʀ > ne sont pas préservés³. On ne sait pas si l'absence de cet allographe est due à un critère motivé par des questions philologiques ou par des obstacles techniques. Dans tous les cas, l'absence de caractères dans les polices était une réalité à laquelle les éditeurs ont dû faire face jusqu'à l'avènement de l'impression numérique. Ce type d'impression assimile les possibilités du papier et des supports numériques en ce qui concerne la représentation des caractères, en grande partie grâce au succès d'UNICODE, un standard multilingue pour l'encodage des caractères. Une des conséquences de la réussite d'UNICODE est qu'il a suscité la création de projets tels que la *Medieval Unicode Font Initiative* (MUFI) qui favorisent la normalisation des caractères typiques de l'écriture.

³ Voir, par exemple, la *cantiga* 210 dans l'édition de Molteni (1880 : 97) qui ne préserve pas les *r* rotundas après des lettres arrondies telles que < o >.

ture médiévale⁴, en plus de promouvoir la création de polices typographiques contenant ces caractères spéciaux (Haugen 2015). Un autre avantage de l'impression numérique est la possibilité de concevoir nos propres polices, ce qui permet de créer des glyphes lorsque l'on considère que les polices existantes ne contiennent pas de lettres ou de combinaisons de caractères (des abréviations et des signes diacritiques) dont la forme reflète adéquatement la forme de l'original. En outre, ces polices personnelles permettent d'inclure des allographes non répertoriés en tant que caractères dans UNICODE ou dans des initiatives telles que MUFI.

D'autre part, on peut aussi se demander où s'arrêter lorsque l'on représente les éléments de mise en page et de mise en texte de l'original. Une édition numérique peut reproduire avec une fidélité inhabituelle la réalité textuelle d'un manuscrit, surtout lorsqu'une transcription conservatrice est combinée avec une reproduction en fac-similé. On trouve déjà dans les supports analogiques des termes tels que *édition super-diplomatique* pour désigner des éditions qui essayaient de reproduire, dans la mesure du possible, la disposition topographique des différentes écritures, y compris les marques et signes fonctionnels (Pierazzo 2011 : 464). Ces types d'éditions ont été développés principalement dans le cadre d'éditions génétiques de manuscrits modernes et, en particulier, pour la transcription de brouillons de manuscrits. On trouve également des termes similaires tels que *transcription ultradiplomatique* pour désigner ce type d'éditions : « les transcriptions ultradiplomatiques se situent à la limite entre le fac-similé et la transcription, car elles reproduisent en fac-similé la page manuscrite en substituant les signes de l'écriture avec des caractères typographiques » (D'Iorio 2010 : 52). Dans les deux cas, par l'utilisation de ces termes, nous souhaitons préciser que l'accent est mis sur la reproduction fidèle de la mise en page, allant au-delà de la transcription précise du texte qui caractérise l'édition diplomatique. Dans cette contribution, nous utiliserons le terme *édition hyperdiplomatique numérique* pour désigner les éditions numériques conservatrices du point de vue de la reproduction du système d'écriture présent dans l'original et qui tentent aussi d'imiter fidèlement la mise en page de la source. Une édition numérique hyperdiplomatique exploite des techniques particulières d'hypertexte⁵ et des technologies web visant à traiter les problèmes de mise en texte et/ou pour établir des relations entre la transcription diplomatique et la reproduction en fac-similé⁶.

Afin d'illustrer le type d'éditions numériques que nous venons de décrire, nous souhaitons présenter brièvement l'édition *Proust Prototype* (Pierazzo / André 2012), qui présente

4 Il faut noter que MUFI se concentre exclusivement sur l'alphabet latin.

5 D'après la définition de Kline (1998 : 272), l'hypertexte est un système de stockage informatique et de manipulation de textes et d'éléments graphiques. Ce système se caractérise par l'utilisation de « liens » grâce auxquels différentes parties d'un document (ou différents documents) peuvent être reliés entre eux.

6 Voir Hofmeister-Winter (2003), où le concept de transcription hyperdiplomatique dans le contexte des éditions numériques est également discuté. Dans cette contribution, l'autrice présente certes un modèle d'édition conservateur incluant lui-aussi l'image en fac-similé, toutefois sans correspondance entre l'image et le texte.

l'édition numérique de quelques pages d'un des cahiers personnels de Marcel Proust (la Figure 1 montre, à titre d'exemple, l'une des doubles pages éditées). Le modèle d'édition génétique développé superpose la transcription diplomatique à chacune des zones d'écriture du cahier qui ont été composées indépendamment, c'est-à-dire dans un même acte d'écriture. Cependant, l'aspect le plus original de ce modèle est que la dimension procédurale a été encodée. Deux séquences possibles sont présentées pour la visualisation de la transcription. La première option fait apparaître la transcription de chaque zone selon l'ordre dans lequel elle a été écrite (Figure 2). La deuxième permet de suivre l'ordre de lecture dans le produit final. Compte tenu de la complexité de la mise en page dans cet exemple, le chevauchement de la transcription avec l'image permet une représentation fidèle de la mise en page des différentes unités d'écriture. Il est difficile d'imaginer une alternative qui aurait pu si bien saisir la mise en page de cet ouvrage de Proust (André / Pierazzo 2013). Plus difficile encore est la conception d'un modèle pouvant représenter une mise en texte aussi complexe que celle-ci sans faire appel à des lignes du temps (*timelines*) interactives à manipuler par l'utilisateur·rice.

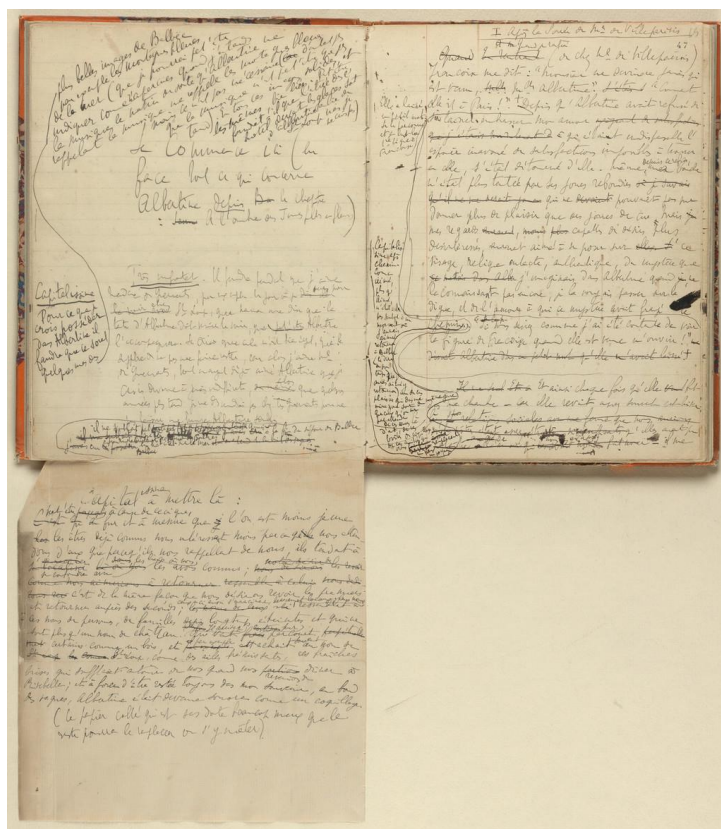


Figure 1. Double page 46v-47r du Cahier 46 de Proust⁷.

⁷ Source : Bibliothèque nationale de France [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000131k/f50.item.r=fonds+proust+NAF+16686.langFR>]

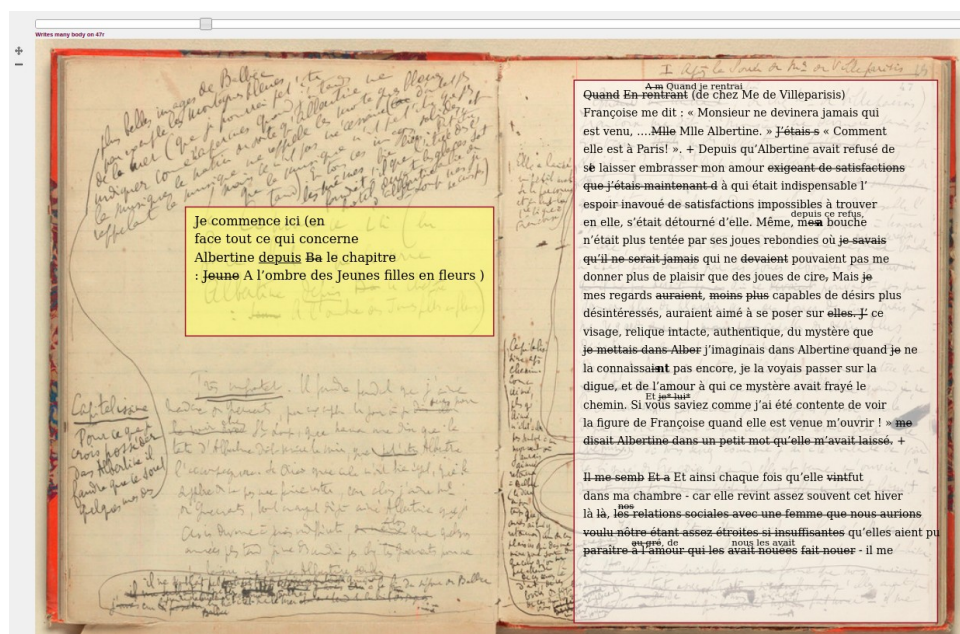


Figure 2. Capture de l'édition de la double page 46v-47r du Cahier 46 de Proust dans laquelle est affichée la transcription des étapes 1 et 2 de la séquence d'écriture⁸.

Dans la tradition manuscrite galégo-portugaise, la mise en page est moins complexe que l'exemple de Proust que nous venons de voir. C'est pourquoi l'image fac-similée comme *addendum* complémentaire pourrait être considérée comme « suffisante » pour contextualiser la représentation de la mise en page faite dans la transcription. Cependant, pourquoi s'arrêter là ? Pourquoi ne pas exploiter la reproduction en fac-similé en tant qu'élément intrinsèque de l'édition et non simplement en tant que partie du matériel supplémentaire ?

3. Éditions numériques hyperdiplomatiques du corpus profane galégo-portugais

La tradition poétique profane galégo-portugaise est préservée dans seulement trois chansonniers : le *Cancioneiro da Ajuda* (A), le *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa (B) et le *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V). A ces trois codex il faut ajouter d'autres témoins mineurs : le *Pergaminho Vindel* (qui ne contient que les sept *cantigas de amigo* conservées par Martin Codax, accompagnées, six d'entre eux, de notation musicale), le *Pergaminho Sharrer* (fragment qui contient sept chansons de Don Dinis avec sa notation musicale), V^a, qui contient les cinq *lais de Bretanha*, P et M, qui conservent une tenson entre Afonso Sanchez et Vasco Martinz de Resende. Il complète la série de témoins la *Tavola Colocciana* (C), compilée

⁸ Capture d'image réalisée par l'autrice en utilisant comme source : http://peterstokes.org/elena/proust_prototype

par l'humaniste Angelo Colocci, qui contient une liste de noms des auteurs des *cantigas* et qui correspond, très probablement, à l'indice de *B*⁹.

À notre connaissance, la seule édition numérique hyperdiplomatique du corpus lyrique profane galégo-portugais est *PalMed* (2020), un outil du Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades dirigé par Mercedes Brea, Antonio Fernández Guiadanes et Pilar Lorenzo Gradín.

Un second projet, le portail *Universo Cantigas* (Ferreiro 2018), a le but de mettre à disposition une édition critique de l'ensemble des *cantigas*, réalisée par l'équipe de recherche, et fournit également une transcription paléographique. Toutefois, ces transcriptions ne peuvent être considérées comme des éditions numériques si l'on tient compte des critères que nous avons établis dans la section 1. En effet, on pourrait imprimer ces transcriptions sur papier sans perdre d'informations par rapport à la version numérique.

Concernant d'autres projets dans lesquels le corpus lyrique a été partiellement édité avec des critères paléographiques, on peut citer Bermúdez Sabel (2019), mais ce projet ne sera pas abordé dans cette contribution puisqu'il a été conçu pour explorer des questions de recherche spécifiques liées à la variation linguistique entre les témoins et non pas comme une ressource orientée vers la philologie matérielle. En tenant compte des ressources existantes, nous analyserons dans cette section les aspects les plus pertinents de *PalMed* en ce qui concerne la philologie matérielle. Nous décrirons ensuite *DIGA*, un prototype d'édition numérique que nous avons développé et qui, comme nous le justifierons, fait un meilleur usage des technologies web dans le but d'offrir non seulement une interaction plus *conviviale*, mais aussi de rendre certains aspects matériels plus facilement reconnaissables.

3.1. *PalMed*

PalMed est une base de données rassemblant la transcription paléographique de tous les témoins de la lyrique profane galégo-portugaise. En plus, chaque *cantiga* de chaque témoin est reliée à son édition critique (ou interprétative) de référence, présente dans une deuxième base de données, *MedDB* (2016). Le lien entre les deux ressources permet de comparer le texte critique de la chanson avec les transcriptions des manuscrits qui la contiennent (Lorenzo Gradín / Santiago Gómez 2019) ; il s'agit d'une fonctionnalité particulièrement pertinente, étant donné que *MedDB* ne présente pas d'apparat critique. *PalMed* est donc un excellent complément à *MedDB*, comme discuté par Brea et Fernández Guiadanes (2014). Par ailleurs, *PalMed* permet également de consulter, côte à côte, les transcriptions d'une *cantiga* dans tous les manuscrits qui la transmettent. Il va de soi que la possibilité de comparer la transcription paléographique de différents témoins d'un même texte est une caractéristique particulièrement

⁹ Pour un aperçu de la tradition manuscrite galégo-portugaise, voir Gonçalves (1993).

pertinente pour toute étude paléographique ou scripto-linguistique, même pour des travaux qui ne se concentrent que sur un seul des manuscrits.

L'une des caractéristiques les plus originales de *PalMed* est cependant la navigation à facettes¹⁰, c'est-à-dire que l'accès aux informations des éditions s'effectue par l'application de différents filtres. L'un des moyens d'interroger la base de données consiste à utiliser un champ de recherche en texte intégral, qui permet l'utilisation de caractères spéciaux, de sorte que les occurrences de séquences de caractères contenant des abréviations ou des signes diacritiques peuvent être récupérées. Cette recherche peut être combinée avec différents filtres tant du point de vue littéraire (*cantiga*, troubadour) que matériel (manuscrit, copiste, folios). Il existe également un menu de recherche dédié exclusivement aux abréviations, dans lequel des filtres liés aux métadonnées sources peuvent aussi être appliqués : type de texte (texte de la *cantiga* ou des notes), manuscrit et copiste. Outre ces fonctions, l'aspect le plus novateur concerne les options de recherche liées aux aspects codicologiques. En effet, ont été implémentées des options de recherche permettant de filtrer différents types d'indications techniques (comme les lettres d'attente ou les réclames), les éléments fonctionnels de la copie (manicules, numérotation des *cantigas*...), d'autres aspects matériels, notamment les annulations ou les interpolations, ou encore des éléments liés à des activités éditoriales tels que les lectures conjecturales.

Après cette brève introduction dont le but était de décrire comment *PalMed* facilite la recherche de certaines caractéristiques matérielles des témoins, nous allons nous concentrer sur la description de la présentation du texte édité. Nous prêterons attention à la manière dont les différents aspects matériels sont montrés et comment cette présentation aide (ou gêne) son observation et son analyse.

La transcription du texte de la chanson et des rubriques conserve la mise en page originale : une boîte d'écriture rectangulaire, dans laquelle chaque ligne est numérotée et le texte transcrit conserve fidèlement la disposition en colonnes et en lignes de l'original, est présentée. Dans les marges des colonnes, on trouve des numéros cliquables qui ouvrent une fenêtre surgissante (voir dans la Figure 3 le numéro « 1 » en bleu, à la ligne 18, à droite de la colonne *b*). Cette fenêtre surgissante fournit des informations concernant la mise en texte et la transcription des notes marginales. Les numéros cliquables sont situés à l'emplacement dans la source de l'élément auquel les informations fournies dans la fenêtre surgissante sont liées. En plus de ces notes, *PalMed* a recours à d'autres stratégies pour présenter les informations contenues dans l'édition numérique. L'une d'elles est la présence d'info-bulles qui s'affichent lorsque l'on passe la souris sur certains éléments, comme les abréviations. Ainsi, lorsque l'on passe la souris sur une abréviation, une info-bulle nous indiquera la signification de cette abréviation. Une

¹⁰ Une facette est une dimension explicite utilisée pour classer une information. Par exemple, un moteur de recherche permettant de filtrer les éditions paléographiques selon l'origine du copiste et période de la copie signifie que les deux dimensions ont été explicitées dans la description des copistes.

autre stratégie repose sur l'utilisation de différentes couleurs pour certaines séquences de mots ou de caractères. Une séquence en couleur indique que des informations supplémentaires sur cette séquence sont affichées dans une info-bulle si l'utilisateur·rice passe sa souris sur celle-ci. La couleur de la séquence indique la nature de l'information disponible. Le bleu, par exemple, a pour but d'attirer l'attention du lecteur·rice sur divers phénomènes. Il s'agit, d'une part de lectures conjecturales et de caractères incomplets, qu'ils soient dus à des dommages dans le support ou à une erreur de copie. D'autre part, cette même couleur indique la présence d'autres éléments liés à la phénoménologie de la copie, tels que les effacements par grattage lisibles, les interpolations et même les changements de main, comme l'identification des interventions d'Angelo Colocci (1474-1549)¹¹. Outre la couleur bleue, d'autres couleurs sont utilisées, comme on peut le voir sur la Figure 3, où les lettres d'attente apparaissent surlignées en brun clair¹². Enfin, mis à part l'utilisation de couleurs, certaines informations sont représentées par des conventions graphiques couramment utilisées en paléographie occidentale, tel qu'illustré dans la Figure 3, où l'emploi des caractères < ' > et < ' > (identifiés en UNICODE comme U+2E22 et U+2E23 respectivement) délimitent les fragments de texte écrits sur un effacement par grattage.

00		
01	En guifa foubie mia coita dizger	
02	Algun fabo2 prend ome quando d13	
03	ia que da coita que soffr e do mal	
04	comeu soffro mais ei atemer al.	ceE fábe deus que muito mal
05	enos cantares que defenton fiz	
06	En guifa foubie mia coita dizger.	
07		
08		me uen. mais non dali donde
09		
10	pPo2 non faberen qual ben	
11		
12		fe cuid alguen
13		
14	defegei. e descio eno meu cozaço	
15		
16		
17		
18	nenos meu mal affi deus me	A dona que eu 'ui fempze' 'po2' 1
19		
20		

Figure 3. Premières lignes de l'édition *PalMed* du folio A56r¹³.

11 Chronologie tirée de Petrucci (1982 : 105). La date de naissance proposée est basée sur l'enquête de Lattès (1931) bien que le critique propose également d'autres dates ; cf. par exemple, Lowry (1985 : 330), qui propose une date plus ancienne (1467) pour la naissance de Colocci.

12 Les critères de transcription ne décrivent cependant pas l'utilisation d'autres couleurs en plus du bleu (Fernández Guadanes / Brea / Lorenzo Gradín 2020).

13 Capture d'image réalisée par l'autrice le 29 juin 2021.

PalMed contient également l'édition fac-similée des manuscrits. Il est possible d'accéder, à partir de la transcription paléographique, à l'image de son folio dans le témoin correspondant, celle-ci s'ouvrant dans une nouvelle fenêtre. L'utilité de la reproduction en fac-similé est multiple dans une base de données comme *PalMed*. En effet, elle permet non seulement de vérifier le contenu de la transcription paléographique et de la contextualiser, mais aussi d'obtenir des informations difficilement reproductibles dans une transcription.

3.2. Édition hyperDiplomatique de la lyrique Galégo-portugaise (*DIGA*)

Dans cette section nous présenterons *DIGA*, un prototype d'édition numérique qui ne comprend que l'édition deux folios : le premier appartient au *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* et le second a été sélectionné du *Cancioneiro da Ajuda* (Bermúdez Sabel 2021). Ce prototype ne possède pas de base de données pour structurer et gérer les informations et il ne dispose pas non plus d'un moteur de recherche. Les fonctionnalités de ce prototype ne peuvent donc pas être comparées à celles qui sont disponibles dans *PalMed*. L'objectif de *DIGA* se limite aux fonctions de présentation de la transcription paléographique et à de nouvelles fonctionnalités pour l'exploration du texte.

D'un point de vue technique, l'édition a été développée en langage XML-TEI. Dans un second temps, les technologies XML, notamment XSLT, ont été utilisées pour générer les fichiers HTML qui s'affichent dans le navigateur. Les différentes fonctionnalités interactives de l'édition ont été mises en œuvre grâce à la combinaison de CSS et JavaScript.

Quant à la transcription, le contenu est basé sur la version HTML disponible dans *PalMed*, qui a ensuite été convertie en XML-TEI. Nous pouvons donc attester que le prototype exploite les informations déjà disponibles dans les documents XML de *PalMed*¹⁴. La contribution du prototype réside dans la façon dont ces informations sont mises à disposition du public. Nous soutenons, comme d'autres avant nous, que l'interface utilisateur graphique fait partie intégrante de l'argumentation que les chercheurs·se·s proposent dans leur édition (Andrews / van Zundert 2018 : 6). Cela signifie que, même en travaillant à partir de transcriptions et modélisations XML identiques, les théories et interprétations transmises par deux éditions peuvent différer, car elles sont intrinsèquement médiatisées par l'interface.

Comme brièvement décrit dans la section précédente, *PalMed* utilise différentes stratégies pour présenter des informations en lien avec la mise en texte, aux marges ou à d'autres éléments liés à la phénoménologie de la copie : des couleurs, des info-bulles s'activant au pas-

¹⁴ Il faut bien préciser « dans les documents XML de *PalMed* », car le prototype de *DIGA* utilise des informations concernant la séparation et l'union des éléments selon les unités lexicales qui, au moment de la rédaction de cette contribution, sont aussi encodées dans les XML sources de *PalMed* mais pas exploités dans son interface graphique. Ni le modèle de données ni les fichiers XML contenant les manuscrits édités par le projet *PalMed* ne sont accessibles au public et c'est pourquoi nous avons travaillé à partir de la version HTML. Cependant, en tant que participant au projet, l'autrice connaît les fichiers sources de *PalMed*.

sage de la souris et des fenêtres surgissant en cliquant sur des numéros dans les marges de la transcription. Par contre, dans *DIGA*, le public utilisateur peut modifier les critères d'édition grâce à un menu interactif (Figure 4).

Modifier les critères d'édition

- ☐ Abréviations développées ☒ Marques d'abréviation
- ☐ Union / séparation des éléments selon les unités lexicales ☒ Disposition originale
- ☒ Visualiser notices techniques ☒ Visualiser notes marginales
- ☐ Indication des passages modifiés ☐ Indication des lacunes
- ☐ Visualiser copiste α (magenta) ☐ Visualiser main correcteur (olive) ☐ Visualiser main réviseur (turquoise)
- ☐ Visualiser main rubricateur (couleur de l'initiale) ☐ Visualiser main tardive (coral)

Figure 4. Capture du menu qui accompagne l'édition du folio A56r¹⁵.

Les options disponibles pour modifier les critères d'édition sont les suivantes :

- Transcription des abréviations (Figure 5) ou affichage des abréviations développées (Figure 6). Si cette dernière option est sélectionnée, les caractères correspondant à l'abréviation développée s'affichent en italique.
- Maintien de la disposition originale (Figure 5) ou possibilité d'établir l'union et la séparation des éléments selon qu'ils forment ou pas des unités lexicales (Figure 6).
- Affichage des indications techniques. Si cette option est sélectionnée, des éléments tels que des réclames seront affichés sur la transcription.
- Affichage des éléments fonctionnels de la copie, comme le numéro de *cantiga*, ou le marquage du refrain (Figure 7).
- Affichage des notes marginales (Figure 7).
- Visualisation des modifications textuelles: affichage des conventions éditoriales et des repères visuels identifiant les passages qui ont été corrigés (présence d'ajouts, de suppressions ou de texte écrit sur gratté, entre autres).
- Identification des différentes mains. Il est possible de distinguer la transcription effectuée par chacun des intervenants ayant participé à l'élaboration du folio grâce à l'utilisation d'une couleur différente pour chaque intervenant (Figure 7).

Tous ces critères peuvent être librement combinés. Cela nous libère de l'obligation de choisir entre une transcription paléographique conservatrice comprenant tous les éléments graphiques et une transcription semi-diplomatique, plus accessible à un public non spécialisé. Selon nos intérêts, nous pouvons créer la combinaison de critères la plus appropriée.

¹⁵ Les figures 4 et 12 sont des captures d'écran de [<https://helenasabel.github.io/DIGA/A56r.html>]; les figures 5-11 et 13 sont des captures d'écran de [<https://helenasabel.github.io/DIGA/B158v.html>].

1		1
2	epoffolho faḷḷ muj cōrazō	Ele qte ḡmj douḷ fenhōr
3	mais diḡē logo q̄ mal fen farey	e facolheu cada dia peyōr
4	mhas amigas mays hūa coufa fey	po amigaamj q̄r melhor
5	Poys meu	caalfy nē al eporlhalḡy auen
6		q̄lheu mal façe mel atal amor
7		Que faria
8	Eulhī farey bē e elas ueirā	
9	ḡgūtarmāte uos ḡ q̄o fiḡ	
10	e direy eu qual est aq̄o diḡ	
11	epoyf moyrē outorgarmho an	
12	calhis direi mhas amigas de prā	
13	Poys meu amigo mo	
14		
15		
16	Eantelhī q̄ralgū bē faḡer	

Figure 5. Transcription des premières lignes du folio B158v suivant les critères d'édition les plus conservateurs mais masquant les notes marginales et les éléments fonctionnels.

1		1
2	e posfo lho faḡer muj <i>con razōn</i>	El e <i>quite</i> por mj ḡ outra fenhōr
3	mais diḡen logo <i>que</i> mal fen farey	e fāco lh eu cada dia peyōr
4	mhas amigas mays hūa coufa fey	pero amigaa <i>myn quer</i> melhor
5	Poys meu	ca alḡy <i>nen</i> al e porf lh alḡy auen
6		<i>que</i> lh eu mal faḡ e m el atal amor
7		Que faria
8	Eu lhi farey <i>ben</i> e elas ueiran	
9	<i>preguntarm</i> ante uos <i>por que</i> o fiḡ	
10	e direy eu qual est a <i>que</i> o diḡ	
11	e <i>poyf m oyren</i> outorgar mh o an	
12	ca lhis direi mhas amigas de <i>pran</i>	
13	Poys meu amigo mo	
14		
15		
16	E ante lhi <i>quer</i> algun <i>ben</i> faḡer	

Figure 6. Transcription des premières lignes du folio B158v avec une intervention éditoriale plus importante.

7		7
8	Eulhī farey bē e elas ueirā	7 Que faria
9	ḡgūtarmāte uos ḡ q̄o fiḡ	
10	e direy eu qual est aq̄o diḡ	
11	epoyf moyrē outorgarmho an	Affonso meendez de beſteryros
12	calhis direi mhas amigas de prā	
13	7 Poys meu amigo mo	
14		
15		729
16	Eantelhī q̄ralgū bē faḡer	tōnel
17	cao leixar como moire moirer	
18	ḡlhi falar bē ou polo ueer	Falſſamigo per boa fe
19	nōlhi q̄reu leixar morte ḡnder	meu fey que queredes grā ben
20		outra molher epor mj ren
21	tōnel	nō ḡades mays poys alḡy e
22	728	7 Oy mays faḡede deſaḡuy
23	O meu amigo nona ḡemj al	capa ḡoutra ca nō de mj

Figure 7. Transcription des quelques lignes du folio B158v dans laquelle les différentes mains sont visualisées : copiste *b* en magenta et Colocci en vert olive.

Les techniques de présentation de l'information mises en œuvre dans le prototype facilitent la lecture. Bien que ce prototype fournisse les mêmes informations que celles disponibles dans *PalMed*, le public peut accéder plus aisément et rapidement aux informations. Par exemple, pour accéder à la signification des abréviations dans *PalMed* il faut passer la souris sur chaque occurrence et lire les caractères abrégés dans l'info-bulle. En revanche, dans *DIGA*, un simple clic permet de visualiser les formes développées de toutes les abréviations (celles-ci peuvent être masquées à nouveau au moyen d'une simple action utilisateur). Il en va de même pour les notes marginales ou pour les indications techniques et les éléments fonctionnels de la copie : dans *PalMed*, il faut cliquer sur les numéros aux marges de la transcription (à la position où se trouve l'élément auquel ils font référence) pour pouvoir accéder au contenu de chacun de ces éléments paratextuels. De plus, avant de cliquer, nous ne savons pas si le contenu qui sera affiché correspond à la transcription d'un élément fonctionnel, tel qu'un symbole indiquant la répétition du refrain, ou plutôt à la transcription d'une note marginale. Cette stratégie peut être inefficace dans l'édition de certains copistes du manuscrit *B* qui utilisent de nombreux éléments fonctionnels. Dans notre prototype, tous les éléments paratextuels ont été insérés directement dans la transcription, mais leur visibilité est optionnelle et modifiable de façon granulaire : dans la mise en œuvre des critères d'édition modifiables, ces éléments sont classés en différentes catégories (Figure 4). Il est donc possible d'afficher les notes marginales, par exemple, mais de masquer les éléments fonctionnels et les indications techniques. Dans les critères d'édition de *DIGA*, il y a une décision consciente de limiter l'utilisation de conventions graphiques pour transmettre des aspects matériels en les remplaçant par un autre type de repères visuels. Néanmoins, certaines représentations graphiques peuvent être rendues visibles par l'utilisateur, comme on peut le voir dans la Figure 8, où «¹» sont utilisés pour indiquer un passage écrit sur grattage et les crochets sont utilisés pour indiquer les lacunes, avec des astérisques pour indiquer le nombre de caractères manquants. Cependant, en choisissant l'identification des différentes mains avec des couleurs (Figure 9) on peut facilement examiner des informations complémentaires : on peut voir les passages du texte qui ont été ajoutés par le correcteur ainsi que les notes marginales du réviseur pour ces deux passages. Il est également clair que la troisième note marginale visible est un autre type d'annotation.

29			29
30	non dou ren. e que me uen	ʿtʿ en nen me quer ualer. [*]ona	30
31			31
32			32
33			33
34	o mal que me non uen.	ueg e non ueg eu. no mundo don	34
35	[*]ʿo2 nūca ia ren fāberen ¹ per mi		35
36	os que me ueen pozen pʾeguntar.		36

Figure 8. Fragment de la transcription du folio A56r avec les options “Indication des passages modifiés” et “Indication des lacunes” activées.

	33				33
	34	o mal que me non uen.		ueg e non ueg eu. no mundo don	34
"ren	35	oz nūca ia ren faberen per mi			35
	36	os que me ueen pozen pzeuntar.			36
	37	de que me ueen en gran coit andar.			37
	38	uro lles eu e digo lles affi		deu ueia pzeuntar.	38
	39	q Que defeio ben po2 que nō dou ren.		A que me faz uiuer en tal	39
	40	E po2 esto non poderan faber		affan e soffrer tanto mal	40
	41	nunca meu mal per mī mētreu poder.		que moztarei se me nō ual	41
	42	e poderei senp se ds quifer		e non quer mia coita creer	42
N ^{ta}	43	mentreu fezer as gentes entender.		Nona ueg e nō uegeu al	43
	44	Que defeio ben po2 que nō dou ren		A que eu quero mui gran ben	44
				e que nō coitado ten	45
				que non posseu per niun sen.	46

Figure 9. Fragment de la transcription du folio A56r avec la visualisation des mains (copiste α en magenta, correcteur en vert, réviseur en bleu et main tardive en orange).

L'autre fonctionnalité majeure de *DIGA* est l'insertion de l'image en fac-similé comme élément intrinsèque à l'édition. Pour ce faire, un système de *mapping* ou de mise en correspondance entre image et transcription a été mis en place. Comme on peut le voir sur la Figure 10, la correspondance entre l'image et la transcription peut être observée de manière immédiate, en déplaçant la souris sur l'image en fac-similé. Dans cet exemple, où la souris a été placée sur la ligne 9 de la colonne *a* du fac-similé, on observe comment la séquence de texte édité correspondant à cette ligne est mise en surbrillance. Le *mapping* a été réalisé avec un niveau de granularité dans lequel chaque ligne de texte (Figure 10) est « cartographiée » indépendamment des notes marginales (Figure 11) ou des indications techniques et des éléments fonctionnels (Figures 12 et 13).

Le *mapping* fonctionne dans les deux sens : lorsque l'on déplace la souris sur la transcription, la région correspondante de l'image en fac-similé est, à son tour, mise en surbrillance.

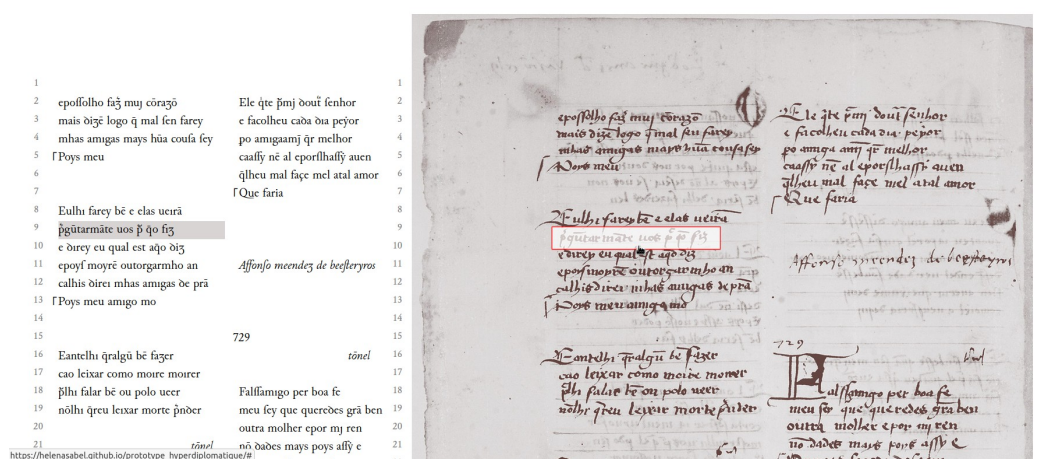


Figure 10. Transcription des premières lignes du folio B158v lors du passage de la souris sur l'une des lignes de texte de l'image en fac-similé.

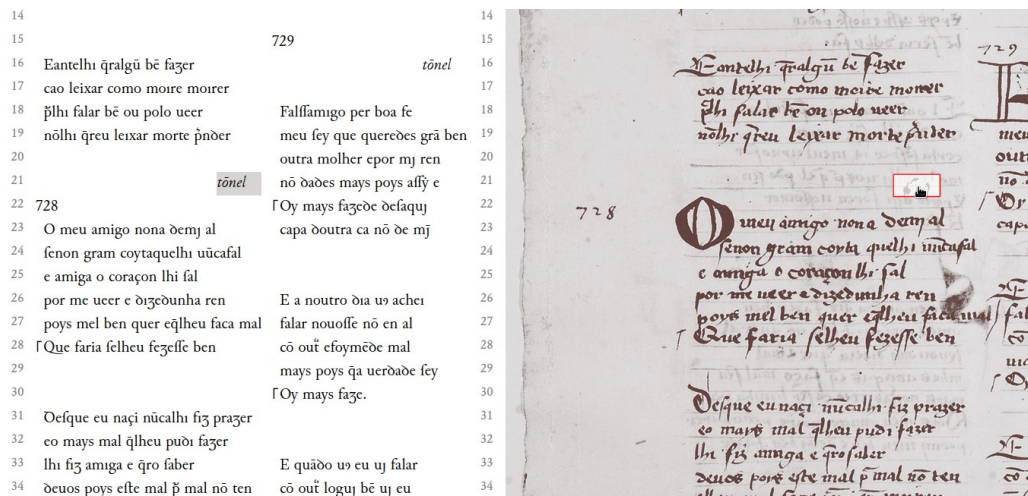


Figure 11. Fragment de la transcription du folio B158v en passant la souris sur l'une des notes marginales.

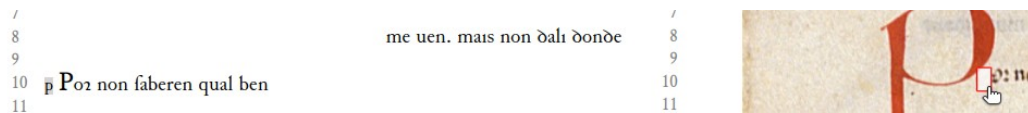


Figure 12. Fragment de la transcription du folio A56r en passant la souris sur l'une des lettres d'attente.

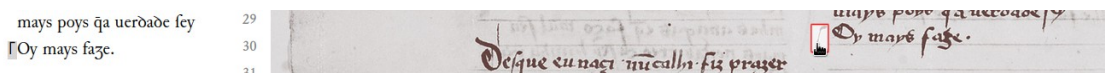


Figure 13. Fragment de la transcription du folio B158v lors du passage de la souris sur un angle indiquant un dicton.

Proposer l'édition en fac-similé à côté de la transcription, comme dans des projets tels que CoReMa (Klug 2020-2022), ou faire que l'image apparaisse dans une nouvelle fenêtre, comme dans *PalMed*, permet de vérifier la transcription paléographique. Cependant, en proposant le *mapping* ou mise en correspondance, nous offrons la possibilité d'effectuer plus facilement la lecture des deux objets ; il est possible de commencer la lecture à partir de l'édition en fac-similé, puis en passant simplement la souris sur une passage difficilement déchiffrable, de voir immédiatement la transcription proposée.

Il convient également de noter que les sources XML-TEI contenant l'édition de ces folios ainsi que le code avec lequel l'interface du prototype a été générée sont ouverts et librement disponibles. Cela permet donc à quiconque le souhaite de modifier la transcription si, par exemple, il n'y a pas d'accord avec aucune des lectures, ou d'ajouter l'édition d'autres folios et de régénérer l'édition numérique avec les modifications. Les fichiers source XML suivent la norme TEI et incluent une brève description des critères d'encodage mis en œuvre, permettant ainsi à quiconque d'éditer facilement de nouveaux folios et de créer l'édition numérique sans modifier le code. L'interface et ses fonctionnalités sont *browser-based* ; pour les exploiter ou les

utiliser localement sur un ordinateur personnel, il n'est pas nécessaire de disposer d'un serveur ou d'une connexion à Internet, un navigateur suffit.

4. Conclusion

Les éditions paléographiques sont un outil extrêmement utile pour les études de philologie matérielle. L'un des objectifs de cette discipline est de mettre en valeur les artefacts textuels en tant qu'objets matériels construits et modifiés dans différents contextes culturels. Dans les traditions textuelles telles que la lyrique galégo-portugaise, dont la transmission dépend de la figure du copiste, les informations pouvant être déduites des éditions paléographiques permettent d'identifier les mains ayant participé à la création et à la transmission de chaque témoin. À son tour, cette identification des mains permet de proposer des hypothèses sur l'origine de ces personnes ou l'endroit où elles ont été formées. Plus on dispose de renseignements sur les pratiques scripturales des agents impliqués dans le processus de transmission, plus on obtient d'informations sur le contexte sociopolitique et culturel dans lequel une œuvre a été copiée.

Une édition paléographique sera informative lorsqu'elle adopte des critères d'édition conservateurs, appliqués systématiquement. Cependant, la reproduction en fac-similé de l'artefact est une ressource qui peut difficilement être remplacée par une édition paléographique ou par une étude codicologique. L'écosystème numérique offre la possibilité d'insérer le fac-similé comme élément intrinsèque à l'édition et d'établir une parfaite correspondance entre la transcription et la photographie de l'objet physique. Dans ce scénario, la grande fidélité avec laquelle les caractéristiques matérielles de l'original peuvent être reproduites nécessite une réflexion approfondie sur les stratégies qui seront utilisées pour visualiser l'ensemble des informations. Donner à l'utilisateur·rice la possibilité de choisir les informations à afficher sur l'écran est, sans aucun doute, la technique la plus appropriée. De cette façon, il est possible de contrôler la quantité d'informations qui sont explorées à tout moment. La possibilité de combiner librement différents types de données permet au public d'utiliser plus efficacement l'édition en fonction de ses intérêts. S'il est vrai que les éditions paléographiques s'adressent généralement à un public spécialisé, la création d'éditions combinant des critères conservateurs et des critères semi-diplomatiques (comme le développement d'abréviations) permet l'utilisation didactique de l'édition numérique. Pour illustrer cette idée, considérons le prototype d'édition numérique hyperdiplomatique présenté dans cette contribution, *DIGA* (section 3.2) : grâce au *mapping* entre la transcription et la reproduction en fac-similé, la transcription peut être suivie facilement, ce qui permet d'observer de manière immédiate et efficace de quelle façon les différents glyphes sont interprétés. Ceci rend ce type d'édition utilisable dans un contexte pédagogique, par exemple dans un cours de paléographie. L'enseignement de la linguistique historique pourrait également profiter de ce type d'édition, où il est possible de faciliter la lecture du texte en modifiant à volonté les critères d'édition, selon les phénomènes sur

lesquels se porte notre intérêt. Si un modèle d'édition tel que celui du prototype présenté ici est combiné avec un système de recherche à facettes, tel que celui disponible dans *PalMed*, les questions de recherche pouvant être résolues augmentent de façon exponentielle. Ainsi, au lieu de créer une simple édition, de véritables *stations de travail* sont proposées à la communauté scientifique.

Bibliographie

- André, Julie / Pierazzo, Elena (2013): "Le codage en TEI des brouillons de Proust : vers l'édition numérique". *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention* 36, p. 155-161. [DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.1159>].
- Andrews, Tara L. / van Zundert, Joris J. (2018): "What Are You Trying to Say? The Interface as an Integral Element of Argument". Roman Bleier, Martina Bürgermeister, Helmut W. Klug, Frederike Neuber, Gerlinde Schneider (éds.): *Digital Scholarly Editions as Interfaces*, Norderstedt: Books on Demand, p. 3-33.
- Bermúdez Sabel, Helena (2019): *As humanidades digitais e a sua aplicação à variação linguística na lírica galego-portuguesa*, [thèse de doctorat] Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Bermúdez Sabel, Helena (2021): *Édition hyperDiplomatique de la lyrique GALégo-portugaise (DIGA)*. v0.1-beta, Zenodo. [DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5286364>].
- Brea, Mercedes / Fernández Guiadanes, Antonio (2014): "Recursos en línea del 'Centro Ramón Piñeiro' para la lírica gallego-portuguesa: MedDB, BirMed y PalMed". Lourdes Soriano, Helena Rovira, Marion Coderch, Gloria Sabaté, Xavier Espluga (éds.): *Humanitats a la xarxa: món medieval = Humanities on the web: the medieval world*, Bern: Peter Lang, p. 185-203.
- D'Iorio, Paolo (2010): "Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?". *Genesis. Manuscripts–Recherche–Invention* 30, p. 49-53. [DOI: <https://doi.org/10.4000/genesis.116>].
- Driscoll, Matthew James (2006): "Levels of transcription". Lou Burnard, Katherine O'Brien O'Keeffe, John Unsworth (éds.): *Electronic Textual Editing*, New York: Modern Language Association of America, p. 254-261.
- Emiliano, António (2002): "Problemas de transliteração na edição de textos medievais". *Revista Galega de Filoloxía* 3, p. 29-64. [<http://hdl.handle.net/2183/2586>].
- Fernández Guiadanes, Antonio / Bermúdez Sabel, Helena (2018): "Da transcripción paleográfica ás bases de datos: problemas e solucións na lírica galego-portuguesa". Déborah González, Helena Bermúdez Sabel (éds.): *Humanidades Digitales. Miradas hacia la Edad Media*, Berlin, Boston: De Gruyter, p. 49-63. [DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110585421-005>].

- Fernández Guiadanes, Antonio / Brea, Mercedes / Lorenzo Gradín, Pilar (2020): *Criterios de Transcripción. PalMed: Base de Datos Paleográfica Da Lírica Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [https://web.archive.org/web/20210722185440/http://bernal.cirp.gal/ords/palmed/r/113/files/static/v50/criterios_transcripcion.pdf; consulté le 22/07/2021].
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2018): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. [<https://universocantigas.gal/>; consulté le 30/08/2021].
- Flanders, Julia (2011): "Collaboration and Dissent: Challenges of Collaborative Standards for Digital Humanities". Marilyn Deegan, Willard McCarty (éds.): *Collaborative research in the digital humanities*, Farnham: Ashgate, p. 67-80.
- Gonçalves, Elsa (1993): s.v. "Tradição manuscrita da poesia lírica". Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (éds.): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, p. 627-632.
- Haugen, Odd Einar (éd.) (2015): *MUFI character recommendation v. 4.0*, Medieval Unicode Font Initiative. [<https://folk.uib.no/hnooh/mufi/specs/MUFI-CodeChart-4-0.pdf>; consulté le 20/03/2022].
- Hofmeister-Winter, Andrea (2003): *Das Konzept einer « Dynamischen Edition » dargestellt an der Erstausgabe des « Brixner Domesnerbuches » von Veit Feichter (Mitte 16. Jh.): Theorie und praktische Umsetzung*, Göttingen: Kümmerle.
- Kline, Mary-Jo (1998): *A Guide to Documentary Editing*, 2^e éd., Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Klug, Helmut W. (éd.) (2020-2022): *CoReMA - Cooking Recipes of the Middle Ages. Corpus - Analysis - Visualisation*, Graz: Centre for Information Modelling (ZIM-ACDH), University of Graz. [hdl.handle.net/11471/562.10].
- Lattès, Samy (1931): "Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci". *Mélanges d'archéologie et d'histoire* XLVIII, p. 308-344.
- Lorenzo Gradín, Pilar / Santiago Gómez, Carmen de (2019): "De MedDB a PalMed: bases de datos para el estudio integral de la lírica gallego-portuguesa". *Revista de Poética Medieval* 33, p. 25-50. [[http://hdl.handle.net/10017/43758](https://hdl.handle.net/10017/43758)].
- Lowry, Martin (1985): "s.v. Colocci, Angelo, of Iesi". Thomas Brian Deutscher, Peter G. Bietenholz (éds.): *Contemporaries of Erasmus: A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, vol. 1, Toronto: University of Toronto Press, p. 330-331.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* (2016-). Versión 3.0, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://www.cirp.gal/meddb>; consulté le 20/03/2022].

- Molteni, Enrico (1880): *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il Codice vaticano 4803*, Halle a. S.: M. Niemeyer.
- PalMed = *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa (PalMed)* (2020-). Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [187; consulté le 20/03/2022].
- Petrucchi, Franca (1982): “s.v. Colocci, Angelo”. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, p. 105-111.
- Pierazzo, Elena (2011): “A rationale of digital documentary editions”. *Literary and Linguistic Computing* 26.4, p. 463-477. [DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqr033>].
- Pierazzo, Elena (2015): *Digital scholarly editing: theories, models and methods*, Farnham: Ashgate.
- Pierazzo, Elena / André, Julie (2012): *Proust Prototype*. [https://web.archive.org/web/20190801061036/http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype; consulté le 20/03/2022].
- Renear, Allen H. (2004): “Text Encoding”. Susan Schreibman, Raymond George Siemens, John Unsworth (éds.): *A companion to digital humanities*, Malden, Mass.: Blackwell, p. 218-239.
- Tanselle, G. Thomas (2006): “Foreword”. Lou Burnard, Katherine O’Brien O’Keeffe, John Unsworth (éds.): *Electronic Textual Editing*, New York: Modern Language Association of America, p. 3-7.
- TEI Consortium (éd.) (2021): *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. Version 4.3.0. [<http://www.tei-c.org/P5/>; consulté le 20/03/2022].
- Tomasin, Lorenzo (2018): “Why digital philology does not exist. Nine and a half theses for philology in the era of digital liquidity”. *Proceedings of the Conference: « Textual Philology facing Liquid Modernity »* (Rome, Spring 2018). À paraître.

Planeamento, execução e avaliação: as findas no *Cancioneiro da Ajuda**

Ângela Correia – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Linguística

A investigação que conduziu a este artigo começou com uma interrogação, nascida da observação de um aspeto do *Cancioneiro da Ajuda* (A). A cantiga *Senhor e lume destes olhos meus*, do trovador Joam Soares Coelho, é transmitida por A (172) com uma finda de dois versos sem espaço para acompanhamento por partitura e, como acontece em muitas outras com estas características, foi reservado para a maiúscula que deveria dar-lhe início o espaço habitualmente destinado a uma inicial de estrofe¹. Nada disto é singular. O que torna este lugar do *Cancioneiro da Ajuda* fonte de interrogação é a nota marginal “fijda”. Não porque a nota não ocorra junto a outras findas, mas porque só aqui² encontramos esta nota marginal junto a uma finda

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00214/2020. Uma versão embrionária deste estudo foi apresentada ao VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Coimbra, 19-21 de outubro de 2006).

- 1 Distinguirei neste artigo as “iniciais de série”, das “iniciais de cantiga” e estas das “iniciais de estrofe”. No *Cancioneiro da Ajuda*, as primeiras marcam o início de um conjunto de cantigas de um autor, ou seja, são a inicial da primeira cantiga de um autor; são bastante maiores e mais decoradas. As iniciais de cantiga começam a primeira estrofe de uma cantiga (exceto a primeira de uma série) e as iniciais de estrofe marcam o início das estrofes que se seguem à primeira. A inicial de cantiga é maior que a inicial de estrofe, podendo ser também mais decorada. A “inicial de finda” tem um tamanho intermédio: maior que a inicial de estrofe e menor que a inicial de cantiga, embora seja só usada na cópia de algumas findas (Ramos 2008, I: 416; Arbor Aldea 2004: 70-71; Fernández Guiadanes 2012: 109-117). Note-se que os tamanhos aqui referidos são relativos. Isto é, são definidos no âmbito dos fólhos lado a lado, na circunstância de livro aberto, em relação às iniciais maiúsculas presentes, de forma aproximada. A medição exata destas iniciais mostra-nos diferenças significativas, pelo que se considerou o efeito relativo e não o tamanho exato. C. Michaëlis (1990, II: 143) fala do “capricho do escrevente”. Mas tanto o planeamento quanto a execução destas iniciais, parece ter sido, na verdade, norteado pelo equilíbrio perceptível das proporções, no momento da exposição do livro aberto, o que é de resto coerente com as dimensões do códice.
- 2 A finda da cantiga A170 foi tratada da mesma forma: no início do primeiro verso, foi deixado espaço suficiente para uma inicial de estrofe ou refrão, que nunca chegou a ser desenhada, e entre as linhas de escrita não há espaço para partitura. À margem, encontra-se uma nota que M. Arbor Aldea (2015: 84) descreve assim: “Na marxe derecha da columna de escritura quedan restos dunha nota; está moi apagada”. Na transcrição apresentada pela *Base de Datos Paleográfica da Lírica Galego-Portuguesa (PalMed)* lê-se, no mesmo lugar: “fijda”. A ser assim, este seria um segundo lugar com as características da finda de A172. Consultando o manuscrito na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, pude verificar, no entanto,

desacompanhada de espaço para partitura e cuja maiúscula inicial não deveria distinguir-se das maiúsculas de estrofe, uma vez que o copista reservou para ela o reduzido espaço necessário, precisamente, para uma inicial de estrofe.

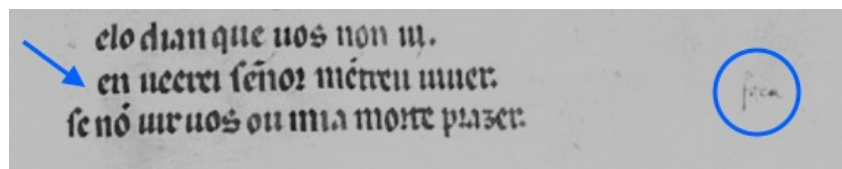


Figura 1

Já C. Michaëlis de Vasconcelos considerava, para este conjunto de notas, uma função preventiva, que nunca posteriormente foi questionada:

Para que o artista não desacertasse quanto ao tamanho das maiúsculas [...] e quanto ao typo que competia aos raros remates com musica propriamente d'elles, vem depois, em 21 casos, a palavra *fjda* (1990, II: 174).

Ou seja, para C. Michaëlis, as notas lançadas na margem, junto a 17 cantigas com findas³, teriam o objetivo de evitar que o artista, encarregue de desenhar e pintar certo tipo de iniciais, se esquecesse de as desenhar. Função preventiva, portanto. Contudo, no caso da cantiga A172, precisamente a cantiga de Joam Soares Coelho anteriormente referida, tal objetivo não se teria cumprido, já que a nota marginal se encontra junto a uma finda, para cuja inicial foi deixado o espaço habitualmente reservado ao desenho de uma maiúscula de estrofe ou refrão. Acresce que a finda também não foi tratada como todas as que receberam inicial de tamanho maior. A função preventiva não se teria cumprido ali, apesar de aquele ser o penúltimo destes lugares, ou seja, a finda número 16, junto à qual encontramos a nota marginal “fjda”. Isto é, já não haveria novidade em tal nota com tal função, que pudesse fazê-la passar despercebida ou incompreendida. Na verdade, o incumprimento não ficaria a dever-se ao artista que eventualmente descuidasse a nota com função preventiva, mas ao próprio copista⁴, já que a ele se deveria a decisão de

que a nota não deverá ler-se “fjda”, dado ser ainda legível uma letra antes do “f”. Poderá tratar-se de uma forma abreviada da palavra “refran”, o que talvez encontre justificação no facto de o primeiro verso da finda corresponder à repetição do penúltimo verso da segunda estrofe. Se assim for, tanto a forma como a natureza desta nota serão diferentes das das outras notas marginais relativas a refrões.

3 As notas são 21, como indica C. Michaëlis. Veja-se a transcrição completa e localização em S. Pedro (2016: 30). A cantiga A102 tem quatro findas e junto a ela foram lançadas três notas destas: uma na margem entre a primeira e a segunda findas e as outras duas, junto a, respetivamente, a terceira e a quarta findas. A cantiga A106 e a cantiga A133 têm ambas duas findas. Nos dois casos, foi lançada uma nota junto a cada finda.

4 Apoiando-se na opinião do paleógrafo E. Borges Nunes, M. A. Ramos (1994: 38-39) distingue pela primeira vez o trabalho de dois copistas no *Cancioneiro da Ajuda*: o primeiro teria copiado até ao fól. 79 e o segundo deste fól. até ao final do códice. Ou seja, a segunda mão ter-se-ia ocupado dos dois últimos cadernos (XIII e XIV). A paleógrafa S. Pedro

não tratar esta finda do mesmo modo que outras de 16 cantigas, junto às quais encontramos a nota marginal “fijda”, possibilitando a intervenção do rubricador, em conformidade com os outros casos. Ou seja, terá sido o copista a não deixar espaço para a partitura, nem espaço para a inicial de finda.

Apesar da confiança de C. Michaëlis na interpretação da nota marginal como uma nota de carácter preventivo na comunicação entre copista e rubricador, é justo reparar que as outras notas escritas à margem dos textos, aquando da produção do Cancioneiro, têm maioritariamente natureza corretiva⁵. Podemos, pois, interrogar-nos sobre se esta nota terá de facto tido função preventiva ou se terá tido, como outras notas marginais, função corretiva. Neste caso, no entanto, a interrogação seguinte visará, naturalmente, o objeto da correção: que pretenderia corrigir? Começemos pela apresentação esquemática de alguns dados.

[illegible]Figura 2⁶

(2016: 28-29) identificou posteriormente mais uma mão, cuja intervenção se reconheceria entre o fôl. 74v e o fôl. 78v (caderno XII), além de ter considerado que o copista responsável pelos cadernos finais (XIII e XIV) teria também copiado o fôl. 40r. Estas conclusões deixariam uma larga zona de trabalho (até ao caderno XI) atribuída a um único copista, precisamente a zona de trabalho onde se encontram as findas com tratamento diferenciado, que a partir do caderno XII deixam totalmente de ocorrer (não foi copiada nenhuma finda no fôl. 40r). O filólogo A. Fernández Guiadanes (veja-se em último lugar, 2012: 114), no entanto, considerou a hipótese de que também entre os primeiros 11 cadernos seja necessário considerar a participação de mais de um copista: um do fôl. 1r ao fôl. 39v, outro do fôl. 40v ao fôl. 74r, com exceção do fôl. 46v que teria sido copiado por outro copista. Considerando que esta hipótese é apresentada com certo grau de incerteza e que não se registam diferenças de comportamento, no que às findas com tratamento diferenciado diz respeito, nas duas zonas identificadas por A. Fernández Guiadanes; sempre que, neste estudo, me referir ao “copista”, estarei a referir-me ao copista que esteja em operação, salvo indicação em contrário.

5 Michaëlis (1990, II: 173-174).

Da lista de cantigas com findas foram excluídas a cantiga A167-168 por, no *Cancioneiro da Ajuda*, os versos que C. Michaëlis (1990, I: 334-336) tratou como uma cantiga seguida de um conjunto de findas, serem tratados como duas cantigas diferentes (Correia 2001: 348-351); a cantiga 259 por, em A, não ter sido transcrita nenhuma finda; e a cantiga 267 por se encontrar em A, provavelmente, a parte inicial da terceira estrofe, não uma finda, como já supõe C. Michaëlis (1990, I: 527-528). Estas exclusões decorreram de, neste estudo, me ter interessado compreender o entendimento de quem construiu o Cancioneiro A ao ler e interpretar o antecedente, para o reproduzir. Junto à cantiga 212 não se encontra a nota “fjda”, que achamos junto a todas as outras cantigas assinaladas. Encontra-se, no entanto, a nota “N^{ta}”, que creio poder estar relacionada com as outras e que, se for este o caso, interrompe a série. É por isso indicada no quadro com um quadrado azul, em vez da cor negra usada para assinalar a presença da nota “fjda” junto às outras cantigas. No caderno II e no caderno XIII não se encontram cantigas com findas, o que se assinala na figura com um traço a negro sem ligação com os quadrados a mesma cor, embora seja facto sem relevância para o presente estudo.

No quadro acima, estão indicadas todas as cantigas com findas transcritas no *Cancioneiro da Ajuda*, e estão assinaladas a vermelho as cantigas cujas findas receberam tratamento diferenciado. Ou seja, aquelas a que foi atribuído um tamanho específico de inicial, cujos versos não foram separados por linhas e para os quais foi previsto o acompanhamento por partitura. Afirmando, para simplificar, que estas findas receberam o tratamento diferenciado caracterizado pelos três aspetos referidos, mas, na verdade, nem sempre este tratamento diferenciado foi tão uniforme quanto pode sugerir uma tal afirmação.

A previsão de partitura é uma constante neste tratamento diferenciado, mas os dois outros aspetos estão longe de o ser. A divisão dos versos por linhas caracteriza a cópia das cantigas no *Cancioneiro da Ajuda*, a partir da estrofe II, ou seja, a partir do momento em que o texto deixa de ser acompanhado por espaços em branco para a cópia de uma partitura, que nunca chegou a ser copiada. Pelo contrário, na primeira estrofe de todas as cantigas, onde foi deixado espaço para cópia de partitura, os versos não foram separados por linhas, para que os versos acompanhassem o texto musical. Naturalmente, na maior parte das findas onde foi deixado espaço para cópia da partitura, também os versos não foram separados por linhas, de modo a acompanharem igualmente o texto musical, que não chegou a ser copiado. Nem sempre assim acontece, no entanto: nas findas de nove cantigas, entre as que receberam tratamento diferenciado, os versos foram separados por linhas, apesar da previsão de partitura. Veja-se o quadro:

Cantigas com findas no Cancioneiro da Ajuda																																													
Mud. de cad.																																													
Cant. c/ f	3	42	47	50	51	55	59	84	85	86	87	88	89	95	101	102	104	106	107	115	117	118	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	141	144	147	150	151	155	158	159	161	164	165	166	
Nota marg.																																													
Mud. de cad.																																													
Cant. c/ f	170	171	172	176	178	183	184	196	201	202	204	205	207	208	210	212	215	216	217	219	221	222	232	233	235	236	238	239	242	243	244	248	251	252	253	253a	255	256	257	260	261	262	263	264	
Nota marg.																																													
Mud. de cad.																																													
Cant. c/ f	268	270	271	273	274	275	276	280	293	296	298	299	300	301	305	306	307	308	309																										
Nota marg.																																													
Findas cujos versos foram separados por linhas Indicações no sentido da divisão dos versos por linhas																																													

Figura 3⁷

Na figura acima estão assinalados, entre outros, dois casos importantes, relacionados com este aspeto do tratamento diferenciado das findas de 36 cantigas no *Cancioneiro da Ajuda*. A cantiga A150 é da autoria de Vasco Gil e tem duas findas. A primeira não tem os versos separados por linhas, mas, ao copiar a segunda finda, o amanuense termina uma linha com uma palavra pertencente ao verso seguinte. Parecendo obedecer ao impulso de divisão de versos por linhas, risca a palavra e volta a escrevê-la na linha seguinte, de modo que os versos da segunda finda resultam divididos por linhas. A cor mais carregada da tinta, na segunda ocorrência da

7 Note-se que, no universo das cantigas cujas findas têm versos separados por linhas ou indicações manuscritas neste sentido, a mesma separação nunca se observa nas primeiras estrofes, com exceção de dois versos de A139. Este facto afasta a possibilidade de a divisão observada nas findas decorrer do acaso ou das características métricas dos versos.

palavra, indica paragem e recomeço da cópia. Note-se que, dado não haver substituições a fazer, a rasura da palavra riscada tornaria a coluna desalinhada à direita, característica que, em contexto de texto a acompanhar por partitura, os copistas se esforçam por evitar, usando, por exemplo, três pontos verticais (exceto nos cadernos XIII e XIV, onde este recurso de alinhamento não é usado). Podemos, ainda assim, admitir que o cancelamento da palavra, no final da linha se tenha devido a um revisor que tenha detetado uma duplicação da palavra. Mas também a duplicação pode ser lida como um impulso do copista para fazer coincidir com o início da linha o que encontraria marcado no antecedente como início do verso.

Esta cantiga de Vasco Gil termina o conjunto de cantigas cujas findas têm, total ou parcialmente, os versos divididos por linhas, apesar de acompanhadas por espaço para partitura. Todas as anteriores são cantigas de Roi Queimado, mas nem todas as cantigas de Roi Queimado cujas findas mereceram tratamento diferenciado apresentam esta característica.

Junto à cantiga A101 (mais exatamente: junto à nota “fjda”, lançada na margem ao lado da finda da cantiga A101), uma barra seguida e precedida de ponto indica divisão, separação. Este sinal, cujo traçado e cor se assemelha à letra de espera também escrita na margem, tem sequência na cópia dos versos onde se podem ver primeiro duas barras indicando o fim do primeiro verso e, depois, uma barra marcando o fim do segundo verso.

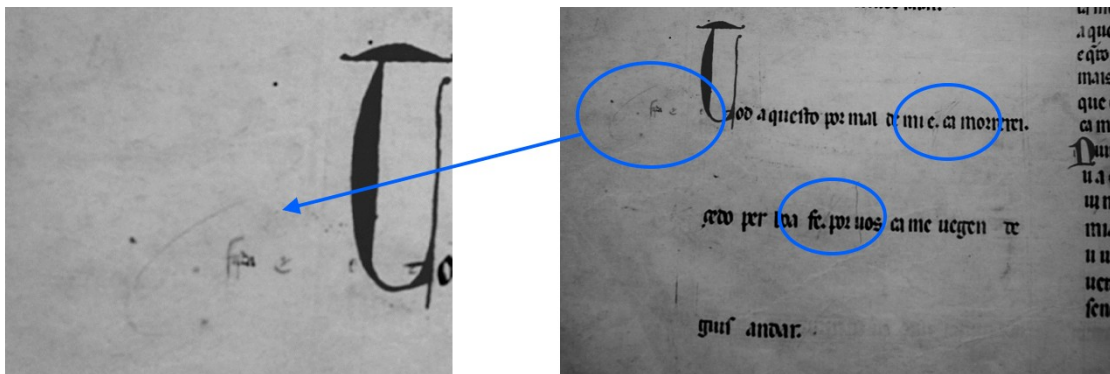


Figura 4

A mesma mão que assim apontou para a separação dos versos da finda por linhas terá assinalado também, nas duas colunas do fólio, a separação por linhas dos versos de todas as estrofes subsequentes às primeiras. Usou para o fazer um traço e um ponto, mesmo nas linhas de escrita já concluídas por um ponto.

Também em A95, a primeira cantiga cuja finda recebeu, no *Cancioneiro da Ajuda*, tratamento diferenciado, se pode observar uma barra a separar o primeiro do segundo versos. Igualmente aqui, a nota “fjda” foi lançada. Traços mais ou menos ténues se encontram a marcar a separação de versos também em A102 e A132.

Quanto ao segundo aspeto do tratamento diferenciado, isto é, a inicial de tamanho específico que distingue estas findas, será melhor começarmos por caracterizar o modo como foi tratado o conjunto de findas que não receberam tratamento diferenciado no *Cancioneiro da Ajuda*. No caso destas cantigas, cujas findas são copiadas sem previsão de acompanhamento por partitura e com versos separados por linhas, a inicial do primeiro verso, quando executada, tem o mesmo tamanho de uma inicial de estrofe. Quando não chegou a ser executada, o espaço deixado para a execução corresponde ao espaço necessário para uma inicial de estrofe.

O tratamento destas findas, de acordo com o padrão definido, é muito estável e aproxima-as, portanto, do ponto de vista gráfico e decorativo, da unidade da estrofe. Apenas na cantiga ateuída A176 se verifica uma falha, onde estará provavelmente refletida uma leitura deficiente do que se encontraria no antecedente: o copista deixou, no espaço para a inicial, a letra de espera correspondente à segunda letra da palavra inicial do primeiro verso e, depois, à margem, corrigiu a letra de espera, acrescentando a correspondente à inicial.

Pelo contrário, no caso das findas com tratamento diferenciado, os sinais de instabilidade acumulam-se em torno da marcação com inicial maiúscula. Dividirei as minhas observações em duas partes, correspondentes a duas fases diferentes do trabalho de marcação destas findas com inicial maiúscula: a fase do planeamento e a fase da execução.

Ao preparar o desenho das iniciais de finda com tratamento diferenciado, o copista usou um traço vertical para isolar o espaço que esta inicial deveria ocupar sobre a linha de escrita. Embora não seja totalmente claro, é possível que a altura deste traço pretendesse sugerir também indicações sobre o corpo da inicial maiúscula⁸. O copista procede, portanto, para estas iniciais como procede para as iniciais de cantiga desde cedo (veja-se, por exemplo, A3), embora nem sempre estes traços sejam visíveis e embora a presença deles se vá intensificando (veja-se, por exemplo, a marcação de inicial de cantiga de A137 a A156, e A159 a A164⁹), até praticamente desaparecerem nos cadernos XIII e XIV¹⁰. O copista começa a cópia do texto a partir deste traço e a execução da inicial pelo rubricador faz-se dentro do espaço por ele isolado, sendo certo que, por vezes, o rubricador se alarga para a esquerda. A função do traço não deverá limitar-se à indicação de medidas. É provável que vise igualmente alertar o próprio copista para que não se descuide, quando, no momento da cópia, possa ser pressionado pelo hábito a come-

8 Tal como as iniciais têm um tamanho relativo, desenhado tendo em conta a perceção dos dois fólios lado a lado do livro aberto, assim também os espaços definidos por estes traços são relativos, não tendo medidas que possam tomar-se como absolutas. Por outro lado, embora estes traços pareçam ter sido apoiados em instrumentos para que resultassem mais firmes, não deixam por isso de se mostrar muitas vezes inclinados. São aspetos que poderão ajudar a caracterizar o *scriptorium* onde o *Cancioneiro* foi produzido.

9 Estas sequências encontram-se na fronteira das duas zonas que A. Fernández Guiadanes (veja-se em último lugar, 2012: 114) considerou poderem ter sido copiadas por dois copistas diferentes. Não se notam diferenças quanto a este aspeto, o que, naturalmente, não invalida a proposta, podendo indicar apenas coordenação da equipa ou hábitos comuns.

10 Ambos atribuídos por M. A. Ramos (1994: 38-39) a um copista diferente.

çar a escrever onde o fez na maioria das linhas. E visaria igualmente alertar o rubricador para que, ali, a inicial deveria distinguir-se das iniciais de estrofe, para as quais é apenas deixado espaço, enquadrado por linhas de escrita.

Embora a indicação (um simples traço) seja parca, na medida em que apenas informa sobre largura e sugere uma altura, é-lhe confiado o papel de transmitir ao rubricador o corpo da inicial, numa hierarquia que deverá distingui-la da inicial de cantiga e da inicial de estrofe, que o copista não isola com traço vertical. Trata-se portanto de um sinal para comunicação entre duas pessoas, que sugere mais do que efetivamente transmite, pretendendo-se suficiente no contexto em que foi usado.

A observação destas marcações, no lugar das iniciais de findas com tratamento diferenciado, mostra-nos um copista francamente hesitante sobre as decisões a tomar, quanto ao tamanho da inicial de finda. Veja-se o quadro que se segue:

Cantigas com findas no Cancioneiro da Ajuda																																																																																																																												
Marca																																																																																																																												
Mud. de cad.																																																																																																																												
Cant. c/f	3	42	47	50	51	55	59	84	85	86	87	88	89	95	101	102	104	106	107	115	117	118	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	141	144	147	150	151	155	158	159	161	164	165	166																																																																																
Nota marg.																																																																																																																												
Marca																																																																																																																												
Mud. de cad.																																																																																																																												
Cant. c/f	170	171	172	176	178	183	184	196	201	202	204	205	207	208	210	212	215	216	217	219	221	222	232	233	235	236	238	239	242	243	244	248	251	252	253	253a	255	256	257	260	261	262	263	264																																																																																
Nota marg.																																																																																																																												
Marca																																																																																																																												
Mud. de cad.																																																																																																																												
Cant. c/f	268	270	271	273	274	275	276	280	293	296	298	299	300	301	305	306	307	308	309																																																																																																									
Nota marg.																																																																																																																												
																				Dupla marca																					Marca para inicial de finda																					Marca para inicial de cantiga																					Marca / Espaço para inicial de estrofe																					Marca irregular																				

Figura 5¹¹

Das 36 cantigas cujas findas receberam tratamento diferenciado, em cinco, o copista reservou espaços correspondentes a iniciais de cantiga (a vermelho no quadro). Em dois casos, optou por isolar espaços correspondentes a inicial de estrofe (a azul no quadro) e, em 20 casos, a opção foi para um espaço intermédio, de tamanho sensivelmente equivalente a metade do espaço destinado a uma inicial de cantiga: o espaço para inicial de finda (a laranja no quadro). Ao preparar a cópia de oito outras cantigas, o copista deixou expressa ainda mais hesitação, desenhando dois traços verticais (a amarelo no quadro), ao lado um do outro. Um primeiro deixaria isolado um espaço correspondente a inicial de cantiga (se estes traços tivessem sido mantidos, seriam 13 as cantigas cujas previsões de inicial de finda teriam o tamanho de iniciais de cantiga) e um segundo encurtou aquele espaço para cerca de metade. Sabemos que o movimento foi este (primeiro o traço que criou o espaço maior, depois o que o reduziu), porque o copista, em todos os casos referidos (a amarelo no quadro acima), começou a copiar o texto a partir do traço que reduziu o espaço. A hesitação expressa nesta correção da

¹¹ As cantigas A133 e A161 têm duas findas e apenas numa se observa a dupla marca. É o que representa o traço diagonal no quadrado amarelo do esquema.

marcação encontra-se logo, bem visível, na primeira cantiga cuja finda recebeu tratamento diferenciado (A95)¹².

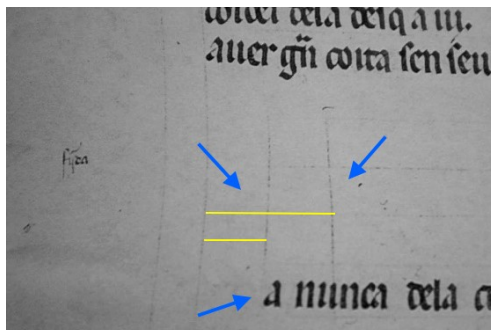


Figura 6: A95 (pormenor)

Note-se que esta perturbação afeta igualmente a marcação do espaço para as iniciais de cantiga de A96 e A97, copiadas no mesmo fólio que a finda de A95, uma vez que o copista lhes atribui um espaço menor que o habitual, próximo mas não igual ao espaço da inicial de finda, precisamente. Também na segunda cantiga (A101), cuja finda recebeu tratamento diferenciado, se encontra dupla marcação. Na terceira (A102), com quatro findas, a perturbação vai ao ponto de o copista optar por usar traço vertical para isolar espaço para inicial de estrofe, o que não voltará a acontecer, uma vez que, na cantiga A264, o espaço reservado é igualmente um espaço para inicial de estrofe, mas não se encontra ali nenhuma marca vertical. Nas três (A95, 101 e 102), como vimos, há também marcas indicadoras de inquietação com o facto de os versos não terem sido divididos. Trata-se, portanto, de um início de marcação destas iniciais claramente perturbado, que nunca chega a estabilizar-se prolongadamente, como se pode apreciar na figura acima.

Na cópia tanto de A133 quanto de A161, ambas com duas findas, volta a observar-se manifestações de insegurança, já que a marcação difere da primeira para a segunda. Em A133, na primeira finda, há duplo traço vertical e, na segunda, a marca isola um espaço de inicial de finda. Em A161, é reservado, para a primeira finda, um espaço intermédio e, na segunda finda, encontra-se duplo traço vertical. Quanto à cantiga A150, encontramos ali um traço de que resulta um espaço de tamanho irregular: nem de inicial de cantiga, nem equivalente a metade do espaço necessário para esta.

As dificuldades de quem se ocupa da cópia, nesta operação de marcação e, portanto, de comunicação com o rubricador, para preparação da fase de trabalho seguinte, impõem algumas considerações.

¹² Posteriormente, estes traços são também observados (um, ou dois paralelos) a isolar o espaço da inicial do refrão na primeira estrofe, igualmente não sem hesitações, cujo estudo deixo para outra sede.

- 1) O desenho destes traços verticais para criação de um espaço apropriado às iniciais de finda é o fim de uma operação que começa com a leitura do antecedente. A hesitação detetada revela que o responsável pela operação, neste caso pelo menos, não está só ocupado a replicar o que encontra no seu antecedente. Não se trata de um simples ato de cópia¹³. Não o sendo, a operação exigirá, além da leitura do antecedente, a interpretação e a adaptação do que ali se encontra. Isto significa que, fosse qual fosse o sistema de organização e marcação das unidades estróficas do antecedente de A¹⁴, este sistema não era igual ao sistema hierárquico de A, e o responsável pela adaptação tinha de interpretar o do antecedente (identificar as unidades) e convertê-lo no de A.
- 2) O grau de hesitação que encontramos na marcação de espaço para a inicial de finda com tratamento diferenciado não é compatível com as naturais falhas de quem se encontra a fazer uma conversão de sistemas e momentaneamente se esquece. A explicação para a instabilidade verificada deverá mais facilmente encontrar explicação, por um lado, na dificuldade em acomodar a novidade no sistema hierárquico de A. A resposta para esta dificuldade terá sido a redução do tamanho da inicial de cantiga a metade, o que é, em todo o caso, sintomático de que, para quem assim agiu, existia certa relação entre a inicial de cantiga e a de finda. A explicação para a referida instabilidade poderá encontrar-se, por outro lado, na dificuldade do copista em distinguir com clareza os momentos em que deveria optar por uma inicial intermédia e os momentos em que seria mais adequada a inicial de cantiga¹⁵. A hesitação constante, a este respeito, reflete a dúvida do copista.

¹³ Outro indício desta independência do copista de A em relação ao seu próprio modelo é a duplicação em que incorre, ao deixar letra de espera para o rubricador, ao mesmo tempo que escreve a letra maiúscula igual (Pedro 2016: 25). Também as correções que envolvem a inicial de refrão constituem indício do mesmo, como conclui S. Pedro (2016: 32): “Creio que é seguro concluir que a letra inicial do refrão não estava destacada no exemplar”. E a razão de, nesta intervenção do revisor feita à margem de ocorrências de refrão na primeira estrofe, se acrescentar à maiúscula a “informação complementar” (Pedro 2016: 32) “refram” prende-se provavelmente com o exercício de conversão de um sistema de marcação mais pobre num sistema de marcação mais rico. Ou seja, a palavra (“refram”) e a maiúscula deixadas à margem apontam para uma regra (maiúscula do tamanho estipulado para ocorrências do refrão na primeira estrofe), que seria dispensável indicar, se o copista pudesse vê-la aplicada no antecedente em cópia. Os casos referidos por M. A. Ramos (2008, I: 396) de ausência de marcação de refrões na primeira estrofe, já apontados em Correia (1998: 278-279), não invalidam as conclusões sobre a independência do sistema de marcação de A em relação ao modelo. Na verdade, reforçam-nas. Outras falhas de copista referidas por M. A. Ramos (2008, I: 423) são outros tantos indícios da mencionada independência: o início de uma estrofe com minúscula em A31 e A131, e também em A137, embora aqui a falha seja corrigida. Igualmente no outro ramo da tradição manuscrita galego-portuguesa há indícios da mesma pobreza de marcação do antecedente da tradição, que vemos refletida em falhas de marcação e divisão em B (Ramos 2008, I: 160).

¹⁴ “En realidad, la forma de presentación de los versos romances en el período trovadoresco es más variada de cuanto se viene suponiendo”, diz V. Beltran (2016: 258) no artigo onde dá inúmeros exemplos de disposição e marcação de unidades estróficas em manuscritos medievais, distinguindo entre mais arcaicos e mais modernos.

¹⁵ A cantiga A264 não foi marcada, tal como as findas com tratamento não diferenciado, e as quatro findas da cantiga A102 foram marcadas com espaço para inicial de estrofe.

- 3) A primeira decisão que o copista tomou informa-nos razoavelmente sobre a natureza da dúvida que o perturbou. Refiro-me à decisão de reduzir a cerca de metade o espaço de uma inicial de cantiga, de modo a criar um espaço apropriado a inicial de finda. Esta redução, além de relacionar ambas as iniciais no sistema de marcação, denuncia que, na interpretação do copista, aquilo que distinguia a unidade a marcar, com diferente inicial, era de natureza hierárquica. Para o copista, o que encontrou no antecedente e teve dificuldade em interpretar foi por ele visto como uma unidade estrófica equivalente às unidades estróficas a que já atribuíra um tamanho de inicial. Este raciocínio contraria a possibilidade, igualmente ponderável, de que o copista teria desejado atribuir um tamanho específico de inicial maiúscula às findas que estivessem acompanhadas de partitura, apenas por este facto. Não parece ter sido esta a natureza da resolução que tomou.

Esta mesma decisão e o próprio resultado dela, ou seja, a ideia de uma inicial de tamanho intermédio, a desenhar em metade do espaço ocupado por uma inicial de cantiga não terá sido de fácil apreensão pelo recetor das indicações que constituíam as marcas verticais; isto é, o rubricador. Na verdade, a observação da execução de iniciais nos espaços isolados pelo copista deixa entrever alguma dificuldade em compreender o que o copista procurou transmitir. Veja-se a figura seguinte.

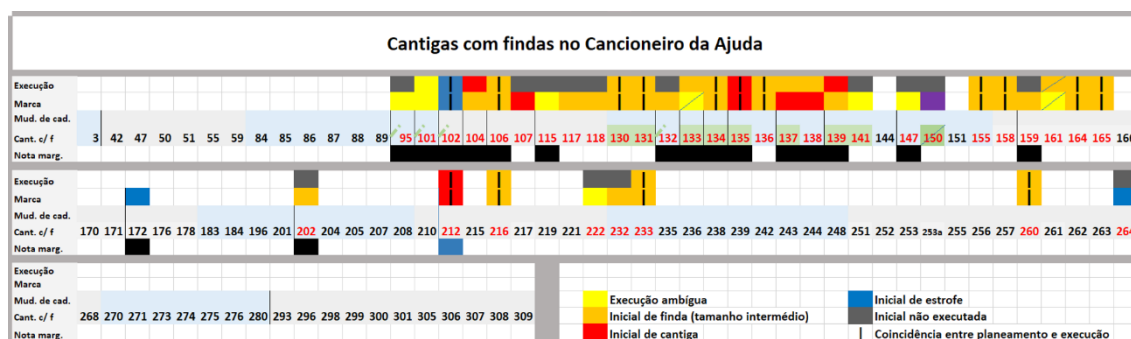


Figura 7

De todas as iniciais planeadas, 14 não chegaram a ser executadas. Quanto às restantes, o rubricador corresponde ao planeamento indicado pelo traço vertical em 15 cantigas, tratando-se dois destes casos (A135 e A212) de textos para cujas findas foram planeadas e executadas iniciais de cantiga.

Mas é sobretudo no início que encontramos manifestações do desconforto do rubricador, diante do que parece ter sido para ele uma novidade. Eliminemos do quadro a informação sobre as iniciais não executadas para uma melhor observação do comportamento do rubricador.

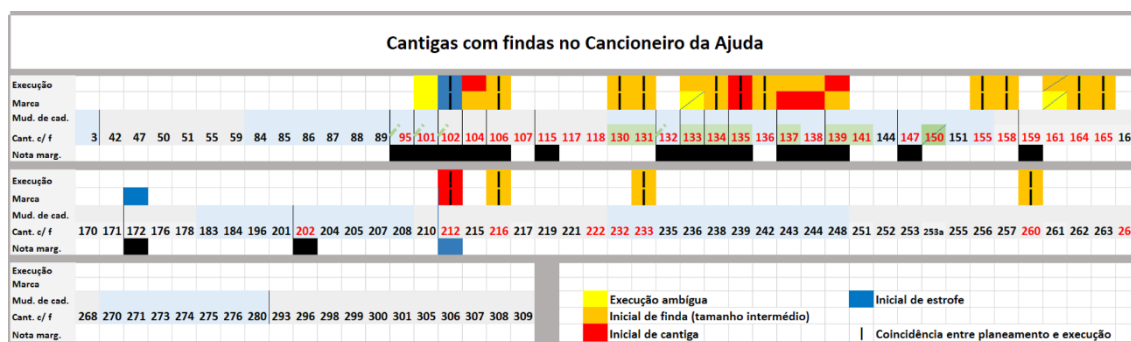


Figura 7a

Em A101 e A104, o rubricador não terá compreendido a exigência de uma inicial intermédia, porque, apesar de se conformar ao espaço reduzido, executa iniciais que, na altura e no corpo, se distinguem pouco ou nada das iniciais de cantiga. Entre A106 a A136 já se deixa conduzir pelas marcas do copista, mesmo quando este lhe deixa espaço para uma inicial de cantiga, como é o caso em A135. Mas em A137, A138 e A139 a desarticulação das marcas deixadas pelo copista é notória: nos dois primeiros casos, onde foi deixado espaço para inicial de cantiga, executa inicial de finda; no último, procede ao contrário: onde foi deixado espaço para uma inicial de finda executa uma inicial de cantiga. A partir de A155, passa a corresponder ao planeamento que encontra, mesmo quando este erradamente lhe pede uma inicial de cantiga (A212).

É importante sublinhar que o rubricador mostra ter compreendido a regra a aplicar, quando se esforça por corrigir os erros do planeamento em A135, em A137, em A138 e em A212. Em A137 e A138, simplesmente não ocupa todo o espaço que tinha ficado reservado para uma inicial de cantiga.

A forma de proceder em A135 e A212 é bastante parecida. Ocupando todo o espaço reservado no planeamento para uma inicial de cantiga, o artista procura restabelecer a hierarquia das iniciais (que certamente compreendeu, apesar da falha no planeamento) aumentando as iniciais de cantiga circundantes. Fá-lo alargando-as para a margem e em altura. O facto revela a consciência que o rubricador tinha da hierarquia e o objetivo de a transmitir.

A falha de execução em A139 poderá ter-se devido à influência de uma inicial de cantiga, na coluna b, exatamente na mesma linha.

Em todo o caso, embora o rubricador demonstre aprender a relacionar certo tipo de inicial com as findas cujo tratamento foi diferenciado, dá inicialmente sinais, tal como o copista, de dificuldade em lidar com a unidade que assim deveria ser marcada. É também claro haver certo desacerto na articulação entre copista e rubricador, ou mesmo entre estes e um coordenador, que acima tomasse decisões e resolvesse as dúvidas com que ambos parecem debater-se. Aparentemente, nenhum consegue obter esclarecimentos imediatos junto dos

outros¹⁶. Por outro lado, o facto de o rubricador hesitar inicialmente e, depois, se adaptar, corrigindo mesmo o trabalho de planeamento do copista, dá conta de um trabalho em sequência que parece contrariar a intervenção aparentemente não sequencial no *Cancioneiro da Ajuda*. Ou seja, a intervenção que deixou cadernos mais rubricados na sequência de outros com menos ou nenhuma rubrica. Este será um fator a ter em conta num estudo que futuramente procure explicar o comportamento aparentemente errático do rubricador¹⁷.

Em resumo, o tratamento diferenciado das findas em análise caracteriza-se sempre pela previsão de acompanhamento por partitura e, muito instavelmente, pela indivisão dos versos pelas linhas, assim como pela marcação com um tipo específico de inicial, na hierarquia de iniciais criada para o *Cancioneiro da Ajuda*, a partir da observação e interpretação do antecedente.

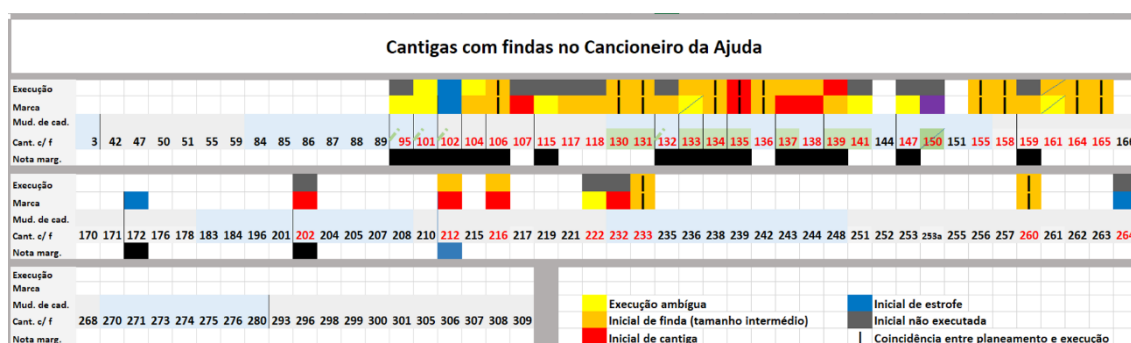


Figura 7

Voltando à figura acima, é tempo de notar que a ocorrência, no *Cancioneiro da Ajuda*, das findas que receberam o tratamento diferenciado já caracterizado concentra-se principalmente num ponto do *Cancioneiro da Ajuda*, “diluindo-se” posteriormente. Esta “diluição” ocorre —quer haja quer não haja uma correlação entre os dois factos— a partir de A172, onde a nota marginal “fijða” foi lançada junto a uma finda sem tratamento diferenciado¹⁸.

Devemos ainda notar que o tratamento diferenciado de findas começa (A95) após um conjunto de cantigas (A90, A91, A93) incompletas, o que pode indicar deterioração material do antecedente de A¹⁹. Na verdade, uma lacuna material no antecedente, que interrompesse

16 S. Pedro (2016: 26) nota a independência dos decoradores “em relação ao texto copiado, que não conferiam nem corrigiam”.

17 “Se a tarefa do miniaturista se definia por certa ordem sequencial, já o labor rubricativo não parecia obedecer a qualquer ordenação verosímil” (Ramos 2008, I: 391).

18 A cantiga A172 está copiada no fólho 44r. Como indicado na nota 3, nenhuma das propostas relativas à identificação de diferentes mãos no *Cancioneiro da Ajuda* considera haver neste fólho uma fronteira entre mãos diferentes.

19 Da cantiga *Senhor, queixo-me con pesar* (A90, B194), de Pero Garcia Buralês, foram copiadas em A apenas as duas primeiras estrofes, mas foi deixado espaço para a cópia da estrofe que se encontra no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B). Da cantiga *Moir’eu e praz-me, si Deus me perdon* (A91, B195), do mesmo trovador, foram transcritas apenas três

uma sequência de cantigas pobremente marcadas e parcamente separadas, poderia confundir um copista forçado a retomar, sem apoio, “o fio à meada”. Ou, admitindo a possibilidade de o antecedente de A não se tratar de um códice estruturalmente definido, mas de um conjunto de materiais ainda por articular, como defende Maria Ana Ramos²⁰, poderíamos ver aqui a mudança de um material cuja parte final estivesse deteriorada, com práticas de marcação de unidades mais reconhecíveis durante a cópia de A, para outro com práticas de marcação mais difíceis de interpretar. Esta possibilidade, no entanto, parece-me menos aceitável, por duas razões. Primeiro, porque apenas encontramos um ponto de articulação destes, logo no início. Segundo, por ser difícil admitir que o antecedente de A tivesse já adquirido uma organização interna (sequência de autores e de cantigas) como a que encontramos refletida em A, sem que as características codicológicas dos materiais constitutivos tivessem sido minimamente uniformizados. Parece, portanto, mais verosímil supor que o responsável pela construção de A tenha querido elaborar um cancionero profusamente marcado com iniciais, a partir de um antecedente com um sistema de marcação mais pobre, em que as cantigas estariam copiadas sem separação de versos pelas linhas e talvez mesmo sem separação entre elas (em bloco). Na verdade, não surpreende a existência de material deste tipo num tempo em que a tradição lírica ainda vive e se podia esperar que a memória fresca e ativa ajudasse na leitura e identificação de estruturas minimamente marcadas. O que não significa que, no desconhecido ambiente em que A foi produzido, tais expectativas se concretizassem com facilidade.

Obrigado a interpretar constantemente para converter um sistema de marcação pobre num sistema de marcação rico e hierárquico, o copista teria sido confundido por uma interrupção, devido a lacuna material, da sequência de textos. Isto significaria que o tratamento diferenciado, dispensado às findas que o receberam, teria decorrido de uma interpretação deficiente do ponto onde terminava um texto e começava outro. O copista ter-se-á convencido de estar a copiar uma parte inicial de uma composição e não a parte final²¹. Uma parte inicial e não a fin-

estrofes (de quatro), sendo a ordem diferente da que se observa em B, onde a cantiga se apresenta com quatro estrofes. Da cantiga *Pola verdade que digo, senhor* (A93, B197), ainda de Pero Garcia Buralês, foram copiadas em A apenas as duas primeiras estrofes das três que se encontram em B. Considerando que a datação aproximada do antecedente de A e do próprio A os colocam num tempo em que a tradição lírica galego-portuguesa ainda circulava oralmente e, portanto, permanecia na memória viva de criadores, executantes e mesmo de público, é necessário manter presente a hipótese de que a transmissão para o ramo dos cancioneros B e V tenha sido contaminada por via oral, quando os responsáveis pelas cópias tenham querido sanar falhas de modelos escritos, devidas a lacunas materiais ou outras. Esta hipótese poderia justificar não só as diferenças entre A e B, nestes casos, mas também as divergências na ordem das estrofes que se verificam em A91 / B195. A cantiga A94 está incompleta, mas devido a lacuna material do próprio Cancioneiro A.

20 Veja-se, em último lugar e em síntese, Ramos 2016: 151-182.

21 M. A. Ramos, nos seus estudos sobre as findas com tratamento diferenciado, afasta sempre a possibilidade de acidente, embora não dê pormenores sobre as análises em que se baseia e que refere: “Ce dernier cas nous a amené à observer soigneusement si, en réalité, il s’agissait d’un espace volontaire pour noter la musique de la fin, ou si tout simplement, le copiste n’aurait pas confondu la fin d’une composition avec fin et le début de la composition suivante. Cela pourrait être une erreur très compréhensible, mais en analysant cas par cas, nous voyons que l’erreur n’est pas admis-

da que já copiara antes em diversas composições anteriores a A95. Uma parte inicial, repito, mas não o início da primeira estrofe, o que explicaria a redução a metade do espaço reservado para uma inicial de cantiga, decisão que relaciona, ao mesmo tempo que distingue, ambas as unidades, na visão de quem toma esta decisão.

O copista poderá ter acreditado estar diante de uma unidade inicial de cantiga, como um refrão inicial ou um mote²², se quisermos supor um copista cuja experiência cultural estivesse próxima deste âmbito criativo. Mas creio devermos manter em aberto a possibilidade de outras experiências culturais e mais especificamente musicais, por exemplo, de âmbito clerical. Esta experiência, que levou o copista a pensar ter encontrado uma unidade inicial nas cantigas do *Cancioneiro da Ajuda* poderá, na verdade, ser uma pista valiosa para a identificação do ambiente em que o Cancioneiro foi produzido. O facto de as cantigas, no *Cancioneiro da Ajuda*, estarem copiadas em sequência sem intervalo e também o facto de às iniciais maiúsculas e decoradas estar atribuída a função de as separar poderiam favorecer a confusão.

Quanto à nota “fijda” que encontramos junto às findas de 17 cantigas, é tempo de voltarmos a considerar se terá cumprido função preventiva ou corretiva, ou mesmo se esta questão faz sentido. Diante dos dados reunidos, creio podermos afastar a função preventiva, tal como Carolina Michaëlis a entendeu. Ou seja, a nota não foi ali lançada para lembrar o rubricador do tamanho de inicial a desenhar. Esta função foi atribuída aos traços verticais que isolaram um espaço para tais iniciais. E não faria sentido que, com esta função, tais notas estivessem junto a apenas algumas findas. Também não creio que a nota tenha tido função corretiva, no sentido de o responsável pelo cancioneiro ter tido a intenção de vir a uniformizar as iniciais de findas, quando se deu conta de que a unidade considerada diferente de finda era na realidade uma finda, exatamente como aquelas que não receberam tratamento diferenciado. Creio, na verdade, que a nota resulta da tomada de consciência de que a mesma unidade estrutural (finda) estava a ser tratada de forma diferente, razão pela qual a encontramos junto a findas cujo tratamento diferenciado tem as mais diferentes características, como pode ser apreciado na figura (7) acima, e também junto à cantiga A172, cujo tratamento não foi diferenciado. E, apenas neste sentido, a podemos considerar corretiva. Creio também que a nota procura chamar a atenção para a ne-

sible et que, en réalité, il s'agit d'un espace clair, volontaire pour la finda” (Ramos 1986: 222-223; 2008, I: 300); “todos os espaços previstos para a notação musical, destinados à finda não são atribuíveis nem à responsabilidade do copista, nem podem ser considerados de caráter erróneo, nem sequer consequentes a uma mudança de fólio” (2008, I: 303). Não obstante, em nota, admite a possibilidade ocasional: “Uma confusão entre um final e um início de cantiga poderia ser, em um ou outro caso, justificado como um equívoco facilmente compreensível em este tipo de textos com a primeira estrofe prevista para a transcrição musical” (Ramos 2008, I: 300). Afastando, ainda assim, um erro na confeção do cancioneiro, M. A. Ramos explicou a diferença de tratamento das findas no *Cancioneiro da Ajuda* como reflexo de um recurso a fontes diversas e, também, como testemunho de uma tradição musical única (Ramos 2008, I: 300-311).

22 Nos cancioneiros galego-portugueses há dois exemplos de cantigas transmitidas com mote inicial: *O genete*, de Alfonso X, e *A lealdade do Bezerra pela Beira muito anda*, de Airas Peres Vuitorm. Sobre estes casos e outros com refrão inicial, veja-se Correia 1992: 123-126.

cessidade de, nos cadernos que ainda faltasse copiar, evitar o erro de interpretação que tinha conduzido às falhas apontadas. Se considerarmos que, a partir da última nota marginal, os casos de findas com tratamento diferenciado rareiam, o objetivo terá sido em grande parte atingido. Neste sentido, estas notas podem ver-se como preventivas²³.

Do momento em que o autor destas notas se deu conta de não haver diferença entre as findas sem e com tratamento diferenciado e, portanto, que estas constituíam o fim de uma composição e não o início da seguinte, será também a nota “Out^a”, que se pode ler à margem do início da cantiga A103, depois das quatro findas da cantiga A102. Relembro que, destas quatro findas, nas duas primeiras, junto a cada uma das quais se encontra uma nota marginal exclusiva “fijda”, encontram-se também traços a indicar a divisão dos versos. Nas duas últimas, para as quais foi lançada apenas uma nota marginal “fijda” já não encontramos estes traços. E note-se ainda que esta é a primeira cantiga cujas findas receberam tratamento diferenciado com que o copista abre a coluna a de um fólio, antes do início da cantiga seguinte. A nota “Out^a”, sinalizando que ali (a seguir às quatro findas) começava outra cantiga (Michaëlis 1990, I: 214), deixa entrever dificuldades na acertada separação das cantigas.

De acordo com S. Pedro (2016: 27, 30), o autor destas notas terá sido o copista cujo padrão de comportamento representaria o modelo “seguido (imposto?) no scriptorium”, o que aponta para uma figura de autoridade, consentânea com o “discurso” subjacente ao lançamento das notas no *Cancioneiro da Ajuda*. Esta figura difere, no entanto, do único revisor, que S. Pedro (2016: 35) identificou no *Cancioneiro da Ajuda*.

Mais uma vez, devemos guardar o que aqui observamos para um futuro estudo sobre a articulação da equipa que construiu o *Cancioneiro da Ajuda*. Ou seja, uma comunicação que acontece por escrito nas margens do Cancioneiro, mesmo quando possa ter sido complementada por discurso oral, fazendo notar diferenças que não deveriam ter acontecido.

No que respeita à previsão de acompanhamento das findas por partitura, a questão pendente é se tal elemento poderá ter constituído um fator a avolumar a dúvida do copista no momento da leitura e interpretação do antecedente, ou se, pelo contrário, a previsão de partitura é consequência do erro de interpretação cometido pelo copista. Dito de forma mais concreta: terá a presença, no antecedente, de uma partitura ou de espaço a ela destinado ajudado a con-

23 A. Fernández Guiadanes (2012: 130) e D. González (2020: 850-852) chamaram a atenção para a ocorrência da palavra “fijnda” junto a findas ou antes de findas, nos cancioneiros B e V, considerando a hipótese de uma relação com as notas marginais de A. A respeito destes casos, manteria em mente a possibilidade de situações diferentes. A própria operação do copista de A, que já descrevi e o levou a lançar a nota “fijda” em A, pode tê-lo levado a deixar notas semelhantes no antecedente; seria uma forma de melhor se orientar na identificação da sequência de cantigas e das unidades estruturais. Tais notas poderiam ter feito caminho na transmissão pelo ramo da tradição que desembocou em B e V. Noutros casos, a existência de títulos anunciando a finda poderia ter tido, em materiais anteriores à integração nos grandes cancioneiros, a intenção de prevenir dúvidas sobre o estatuto e a integridade da estrofe final. Estes seriam casos de materiais chegados à tradição manuscrita mais tardiamente, como tantos outros de que se conservaram rubricas redundantes, em tempos de pressa para salvar o que ainda restava, e em que, portanto, se dispensaram operações de uniformização.

fundir o copista? Ou por ter interpretado mal o que viu no antecedente terá o copista indevidamente previsto um espaço para partitura junto às findas com tratamento diferenciado? Os casos, anteriormente apontados, em que não houve separação dos versos por linhas parecem apoiar a segunda possibilidade. Tanto estes, como todos os lugares onde se detetou haver expectativa no sentido desta separação. Principalmente, o sinal que, junto à nota “fj̃ða” lançada à margem da cantiga A101, indica divisão de versos, também assinalada sobre a linha.

Esta dedução levanta naturalmente muitas questões. Se o copista não tinha no antecedente a partitura cujo espaço previu em A, poderemos perguntar-nos que razões poderia ter para esta previsão. Ou seja, estaria disposto a manter sem partitura o espaço, indiferente ao silêncio ou satisfazendo-se com a informação que o branco transmite? Ou consideraria possível recolher a partitura noutra fonte, incluindo uma fonte oral? Em consequência, perguntas semelhantes se podem levantar acerca das partituras que deveriam acompanhar as primeiras estrofes de todas as cantigas, cujos espaços foram previstos, sem exceção, embora nunca preenchidos. E acerca destas é forçoso notar que também ali encontramos marcas a assinalar a divisão dos versos, nomeadamente em A77, A78, A79, A80, A81, A104, A106, A184, A278.

As respostas que nos faltam encontram-se no quadro mais vasto, que ainda não conseguimos alcançar, do ambiente de produção do *Cancioneiro da Ajuda*, dos objetivos que nortearam esta produção e também das razões que impuseram a interrupção do projeto. Será necessário prosseguir o esforço no sentido de atingir este mais vasto enquadramento.

Bibliografia

- Arbor Aldea, Mariña (2004): “Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- Arbor Aldea, Mariña (2015): *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas*, Washington: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. [<https://blogs.commonsg Georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/ArborAldea-Ajuda-Intro-Final2.pdf>]
- Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* (PalMed) [base de dados on-line]. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [07/04/2022].
- Beltran, Vicenç (2016): “La mise en page de los cancioneros”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 251-274.
- Correia, Ângela (1992): *O refran nos cancioneros galego-portugueses (escrita e tipologia)*, [Dissertação de Mestrado] Lisboa: Universidade de Lisboa.

- Correia, Ângela (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros”. *Congreso “O mar das cantigas”. Actas do congreso*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 267-290.
- Correia, Ângela (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o “Ciclo da ‘Ama’”. Edição e Estudo*, [Dissertação de Doutoramento] Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2012): “Da articulación textual nos testemuños da lírica profana gallegoportuguesa”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 1, pp. 105-160 [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2012.1.04>].
- González, Déborah (2020): “Cancioneros manuscritos y *mise en texte*. La *fiinda*, en *acabamento de sas cantigas*”. *Zeitschrift für romanische Philologie* 136.3, pp. 833-871 [DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0041>].
- Michäelis de Vasconcellos, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2 vols.
- Pedro, Susana Tavares (2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 23-59.
- Ramos, Maria Ana (1986): “L’éloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”. *Actes du XVIIe 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, Maria Ana (1994): “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”. *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-Similada do Códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa: Távola Redonda, pp. 27-47.
- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, [Dissertação de Doutoramento] Lisboa: Universidade de Lisboa [<http://hdl.handle.net/10451/553>].
- Ramos, Maria Ana (2016): “Tradição textual do ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 151-182.

Os copistas do códice *T* das *Cantigas de Santa María*

Elvira Fidalgo Francisco / Antonio Guiadanes – Universidade de Santiago de Compostela & Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Nun curso de verán da Universidad Complutense de Madrid, celebrado no Escorial no xa moi afastado 1998, Martha Schaffer reclamaba un estudo paleográfico dos manuscritos das *Cantigas de Santa María* xa que, en ausencia de descrições codicolóxicas e paleográficas rigorosas —advertía—, os investigadores corrían (corremos) o risco de “formular conclusiones que los datos no respaldan o a entregarse a la especulación” (Schaffer 1999: 130). A pesar da pertinencia do reclamo, polo que sabemos, a súa voz perdeuse no deserto ata que, dúas longas décadas despois¹, Elisa Ruiz e Laura Fernández, acometeron a tarefa reivindicada por Schaffer e no volume de estudos que acompaña a última edición facsimilar do Códice Rico (RBME T-I-1, a cargo de Fernández Fernández e Ruiz Souza 2011), as estudosas ofreceron a descrición codicolóxica (Fernández Fernández / Ruiz 2011: 109-143) e o estudo paleográfico (Ruiz 2011: 147-186) do rico códice. Aínda que a primeira destas achegas contén unha magnífica exposición dos elementos materiais do manuscrito, utilísima para comprender como se planeou non só este volume, senón a obra en si mesma, neste momento nós ímonos interesar polo segundo traballo, o estritamente paleográfico. As páxinas que veñen a continuación non teñen outra aspiración que seguir tirando do mesmo fío, atendendo a algúns aspectos puntuais xa subliñados por Elisa Ruiz, particularmente no relativo ao número de copistas que interviñeron na confección da obra, e pretenden unicamente engadir o resultado da nosa reflexión ás valiosísimas conclusións da ilustre paleógrafa.

1. Preliminares

No traballo mencionado, Elisa Ruiz distingue cinco mans claramente diferenciadas, que, en efecto, poden recoñecerse perfectamente ao longo do códice tal como está conservado. Unha man A (copista principal); unha man A' (responsable de copiar o índice: fols. 1r-3v); unha man B (que trasladaría o texto do fol. 4r); unha man C (encargada de transcribir os *tituli* nas páxinas iluminadas e que presenta unha tipoloxía escrituraria moi próxima á do copista princi-

¹ Décadas salpicadas, non obstante, pola publicación dalgúns estudos illados, que empezaron a encher o baleiro existente neste campo: Ferreira (2009) (que parte dun estudo previo realizado en 1994) e Avenoza (2016).

pal); e unha man D (que acometeu a copia das prosificacións). Malia que a estudosa non lle asigna un nome cunha letra específica, distingue, ademais, unha man de finais do século XV ou comezos do XVI, que enchería, en castelán, algúns dos *tituli* das lendas que quedaran en branco, en concreto as correspondentes ás cantigas 166-168, e, con respecto á escrita das prosificacións, isto é, o texto en prosa castelá que se copia na marxe inferior dos folios 6v a 38v, manifesta así mesmo que “sufre un proceso progresivo de cursividad hasta el punto de que la última adición parece ser de una mano diferente” (Ruiz 2011: 179).

De entrada, neste estudo nós non nos imos ocupar da man que máis conspicuamente destaca na copia do manuscrito, aquela do “amanuense menos diestro” (Ruiz 2011: 165) que se encargou de transcribir o fragmento da cantiga *Pois que dos Reis Nostro Sennor...*, que figura co número 424 na edición de Mettmann (1986-1989) e que aparece en estado fragmentario no fol. 4r de *T*. Se cadra, unha reflexión acerca de por que este texto foi copiado neste lugar, por que aparece interrompido e por que a súa copia foi o resultado da intervención dunha man “extraña” (que Elisa Ruiz identifica como man B) podería levarnos a conclusións interesantes², precisamente, por ter quedado circunscrita a este texto, sen que se volva apreciar a súa intervención ao longo do códice³. Non obstante, como a nós non nos proporciona máis información da que agora temos, focalizaremos a nosa atención nas áreas das outras tres mans identificadas pola eminente paleógrafa, a saber:

- a) Aquela que Ruiz sinala como “Mano A”, que, segundo ela, pertence ao único amanuense que transcribiu todos os textos deste impresionante códice, que, como se sabe, debería de conter as duascenas primeiras cantigas da obra completa, aínda que a día de hoxe está interrompido á metade da cantiga 195, copiada no fol. 256 (recto e reverso), bastante danado polo paso do tempo, pero que transmite íntegras quince estrofas das vinte e cinco das que consta o texto.
- b) A “Mano A”, sempre en terminoloxía da estudosa, que transcribiu os tres folios iniciais que conteñen parte da *tabla* ou índice (que reflectiría o contido de todo o manuscrito), pero que, debido ao actual estado fragmentario da mesma, só contén a referencia das cantigas 141 a 200.

2 Ruiz ofrece unha interesante hipótese que xustificaría a existencia deste texto: “Por su emplazamiento y temática, recuerda la escena y el relato de un pasaje similar que se encuentra en algunos Beatos, como colofón a la genealogía de Cristo. Como es sabido, este asunto es un préstamo tomado de las Biblias hispanas. Constituía un elemento preliminar en ambas obras, de ahí que se haya podido colocar en esta versión de las Cantigas, en idéntica posición, en recuerdo de una tradición peninsular bien establecida en el terreno de unha literatura de carácter religioso. Incluso el hecho de que el folio esté en blanco en su primera mitad permite conjeturar que tal vez se proyectó ilustrar el texto con una miniatura que lo glosara” (2011: 176).

3 Neste estudo tampouco imos tomar en consideración a intervención do copista (man D) que levou a termo a transcripción dos textos en prosa que aparecen por baixo das miniaturas e/ou das columnas de texto entre os fols. 6v e 38v (en liñas xerais).

- c) A “Mano C”, que copiou as lendas (ou *tituli*) que, escritas sobre cada unha das viñetas das miniaturas, tratan de explicar as imaxes contidas nas mesmas.

Como dicíamos, o traballo da profesora Ruiz foi fundamental para empezar a encher o baleiro contra o que clamaba Martha Schaffer e que a mesma estudosa americana procedeu a completar coa edición paleográfica de *To* en 2010 (Schaffer 2010). O meritorio de ambos os dous traballos, o paso do tempo e o estímulo que para outros investigadores supuxeron os seus resultados, desembocaron na creación dun sedimento teórico que permite que hoxe nos poidamos achegar con maior seguridade á escritura dos manuscritos e levar a cabo observacións precisas coas que seguir engadindo novas percepcións que poidan contribuír a un mellor coñecemento do labor realizado no obradoiro afonsino. Así, a partir do imprescindible estudo de Ruiz, tivemos a ocasión de constatar que, aínda que maioritariamente, as súas deducións son correctas, algunhas cuestións poden ser matizadas, como intentaremos evidenciar ao longo destas páxinas, escritas co único desexo de engadir nova información que permita un coñecemento máis aproximado ao que debeu ser o programa afonsino e como foi levado a cabo para satisfacer as demandas do monarca.

2. Nova proposta

Grazas á excelente edición facsimilar arriba mencionada⁴, tivemos a oportunidade de estudar detidamente o facsímile do *Códice Rico* do Escorial e cremos advertir que na transcripción do texto interveu unha sexta man (ou unha segunda, se pensamos estritamente na copia do corpo do códice), diferente da “Mano A” (que nós imos renomear como *Man 1*, para evitar confusións), a quen Ruiz atribuíra a transcripción íntegra de todos os textos, ou sexa, a man única responsable desta inxente tarefa. Así mesmo, detectamos que o traballo de copia da *tabla* inicial⁵ (tal como se nos conserva na actualidade) distribuíuse entre dous copistas: os primeiros folios son obra daquela “Mano A”, agudamente diferenciada por Ruiz (e que nós chamaremos *Man 2*), pero apreciamos que o reverso do último folio da *tabla* é obra dun operario diferente que, por agora, imos indicar como *Man x*. Por outra parte, cremos poder afirmar que tampouco os *tituli* que presentan cada unha das viñetas das páxinas miniadas son froito do esforzo dun único copista, aquela “Mano C” da que falaba Ruiz.

Recollido todo isto de forma sintética, temos que:

⁴ Ao longo da elaboración deste traballo, a biblioteca escurialense puxo en liña a dixitalización dos dous códices das cantigas que preserva, é dicir, o *Códice Rico* ou *T* (RBME 1-I) e o *Códice dos Músicos* ou *E* (RBME I-b-2), que nos permitiu confirmar as nosas suposicións, obtidas a partir do estudo sobre a edición facsimilar.

⁵ Como se sabe, as tablas iniciais que contiñan a lista das partes en que se dividía a obra enteira (neste caso, o elenco das cantigas) adoitaban confeccionarse a posteriori, cando o manuscrito estaba xa terminado. Da súa confección podía encargarse o copista (ou un deles) xeral ou podía ser labor que se delegase en aprendices, como parece que aconteceu en *To* (Ferreira 2009: 211). Vid. Hasenohr (1990); Rouse / Rouse (1990); Fidalgo Francisco (2019).

- A *tabla* ou índice: segundo Elisa Ruiz é obra dun único copista (“Mano A”), pero segundo as nosas deducións, é responsabilidade de dous operarios distintos: fols. 1-3r son responsabilidade da *Man 2*, pero o fol. 3v foi copiado pola *Man x*.
- O corpo do códice é obra dun copista único (“Mano A” ou *Man 1*), pero coas excepcións que se reflectirán máis abaixo, pois cremos que podemos sinalar a intervención de, polo menos, outro amanuense a maiores.
- Os *tituli* das viñetas das miniaturas tamén serían de dous copistas distintos, cuxa intervención tentaremos delimitar máis adiante.

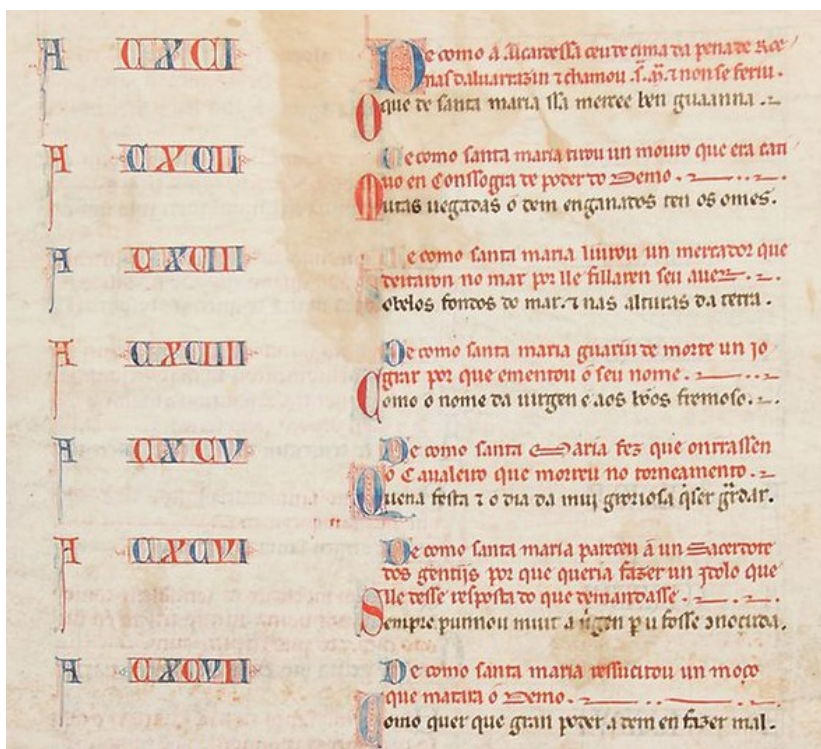
Para facilitar a confirmación das nosas suposicións, procedemos seguidamente a indicar, en cada un dos campos textuais sinalados por Ruiz, as características gráficas que nos permiten individualizar as diferentes mans.

2.1. A *tabla*

Efectivamente, o que queda da *tabla* que foi copiada nos folios iniciais é obra de dous escribas que teñen trazos gráficos e estilísticos suficientemente diferentes como para poder aseverar a súa existencia. Isto é evidente se comparamos o reverso do terceiro folio, que contén a última parte do índice (cantigas 190 á 200), cos folios precedentes, e incluso co recto deste mesmo terceiro folio. Máis abaixo sinalaremos os trazos gráficos e morfolóxicos que o distinguen do copista dos primeiros folios, pero antes de nada, e aínda tendo en conta que o programa decorativo era levado a termo por outro especialista (Ruiz 2002; Barbier 2005), queremos deixar constancia doutra variación neste campo que se produce, aparentemente, en coincidencia co cambio de copista, aínda que podería ter que ver cun desaxuste que se produce xa cara ao final da páxina anterior⁶. A simple vista, no reverso do terceiro folio advírtese que se perdeu a alternancia de tintas coa que se viñan debuxando as letras iniciais da rúbrica e do refrán de cada cantiga, pois nos primeiros folios establecérase a secuencia azul/vermello (para a rúbrica e o refrán, respectivamente, na primeira cantiga), azul/azul (na segunda), azul/vermello (na terceira), azul/azul (na seguinte) e así sucesivamente ata completar a cara do folio coa correspondente cantiga de loor, con ambas as iniciais en azul. O fol. 3v comeza mantendo a alternancia de cores (cantiga sinalada como CXCI), pero incórrese nun erro na segunda cantiga, erro que trata de emendarse a partir da terceira, malia que o xogo de simetrías xa se romperá: a cantiga CXCII, cuxas dúas letras iniciais deberían estar pintadas en azul, aparecen decoradas en azul, a correspondente á rúbrica, e en vermello a

⁶ Aínda que a alternancia de cores nas letras capitais é a que se describirá a continuación, cara ao final do fol. 3r, o copista esqueceu debuxar a capital que indica o comezo de refrán e que, por tanto, tería que ir en vermello. Ao terse producido este lapsus, a impresión, a primeira vista, é que as seguintes letras capitais terían que ir en azul e vermello respectivamente, aínda que deberían estar as dúas en azul, como corresponde a secuencia de cores, e como corresponde a unha cantiga decenal. Pero este erro non xustifica o erro do reverso, xa que, en calquera caso, a páxina debería empezar pola secuencia azul/vermello.

correspondente ao refrán; na cantiga CXCIII, alguén se deu conta do erro e, malia que parece que ambas as dúas iniciais foron trazadas en azul nun primeiro momento, posteriormente procedeuse ao seu borrado. A partir da CXCIIII recupérase a alternancia de cores por cantigas, que se volve romper na seguinte (CXCVIII), cuxas iniciais aparecen debuxadas a dúas cores, igual que a última de loor, como se pode observar seguidamente:



(RBME, Patrimonio Nacional. *T*, fol. 3v)

Cómpre destacar tamén o cambio de fórmula que encabeza cada unha das rúbricas identificadoras das cantigas. Mentres que nos primeiros folios conservados estas introducións presentan secuencias que flutuán entre “Esta é como Santa María...”, “Esta é como...”, “Esta é dun...”, “Esta é dunha...”, “Esta é do...”, dependendo do contido do texto seguinte —a pesar de que se trata, invariablemente, de fórmulas que se abren cun deíctico⁷—, pola contra, no re-

7 Así se procedeu tamén na extensísima táboa de *E* (RBNM B-I-2). Todas as cantigas empezan cun deíctico: “Esta nº é como Santa María” (ou “como o/a protagonista do relato”), ata o punto que nalgúñas ocasións, o copista, levado pola inercia, comeza a transcribir sen darse conta de que se trata dunha de loor e corríxe sobre a marcha (“Esta LXXX é como Santa María de loor”; “Esta C é de como de loor se Santa María”; “Esta CCXLC é de como de de loor de Santa María”, etc.). En *T*₀, non obstante, prescínlese absolutamente do deíctico e principiase co numeral (precedido do artigo determinado), en letra as dez primeiras, en cifras romanas as restantes: “A primeira cantiga é de loor...”, “A segunda como Santa María...”, “A terceira como Santa María...”, etc., ata a XXXI, que introduce o verbo na secuencia (“Esta XXXI é como...”), fórmula que, despois dun par de folios de balbucidos, se instala definitivamente a partir da cantiga XLI, para alternar coa outra “A nº é de como...” ata o final, heteroxeneidade que talvez poida deberse á intervención dos

verso do terceiro folio, ningunha das nove cantigas de milagre sinaladas empeza con algunha das propostas anteriores, senón que todas prescinden do deíctico e arrancan directamente coa preposición nunha única fórmula, “De como Santa María”, que se reitera ao longo de toda a páxina, con excepción das CSM 191 e 199, nas que Santa María cede a preponderancia ao protagonista do relato e, loxicamente, a CSM “DOCENTAS ” (así aparece, non co esperado numeral), que, ao ser “de loor”, responde a unha dinámica propia e recupera a coñecida fórmula: “Esta é de loor de Santa María”.

Non obstante, esta indicación, que coincide na súa formulación con todas as cantigas decenais precedentes, contén un dato de suma importancia tanto para corroborar o exposto ata agora, como, e sobre todo, para confirmar a hipótese que se establecerá no apartado seguinte, pois a forma de grafar o M expansivo difire radicalmente dos *M* dos folios precedentes, perfilados con trazos completamente distintos, como se detallará máis abaixo.

A esta característica deberíamos engadir outra serie de trazos individualizadores que se perciben no verso do terceiro folio, como son os perfís cos que se debuxaron certos signos gráficos que reflicten unha morfoloxía particular. Se nos fixamos no trazado do z (sempre cunha silueta que imita un 3), observaremos que sobresaie un leve trazo ascendente no ángulo superior dereito, polo que é fácil distinguilo do z do copista dos primeiros folios (*Man 2* ou *A*), que debuxa unha letra máis “redondeada”, e que, así mesmo, presenta unha marca particular, pero esta vez no ángulo inferior esquerdo (os exemplos da fila superior pertencen á *Man x* — fol. 3v— e os da inferior á *Man 2*):



fol. 3v13



fol. 3v17



fol. 3v25



fol. 1v30



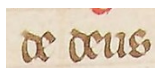
fol. 2r5



fol. 2v31

diferentes copistas aos que se lles encargou a tarefa, como sinala Ferreira (2009: 211). Volvendo ao códice *T*, cómpre sinalar, ademais, outra curiosidade: nas últimas cantigas que contén o volume (lémbrese que, debido ao seu estado mutilado, só se conserva ata a metade da CSM 195), as rúbricas de presentación da cantiga, copiadas inmediatamente antes do refrán de cada unha delas, principian tamén de maneira diferente ás rúbricas das series anteriores, e o texto só se diferencia das rúbricas que foron copiadas na última parte da táboa en que prescinden da preposición “De”, pero, en ningún caso recuperan as tradicionais fórmulas introdutorias (“Esta é como...”) coas que adoita presentarse o contido da cantiga, tanto na tabla como no corpo do códice.

Algo semellante pode sinalarse con respecto ao trazado do *ð* uncial, normalmente de aspecto redondeado na caligrafía do copista dos primeiros folios, fronte ao trazado máis “xeométrico” (ou “apuntado”, xa que parece xurdir da combinación dunha liña curva á esquerda sobre rombo á dereita) propio da *Man x*, que debuxa un *ð* máis lixeiro ca o primeiro, como se pode observar na transcripción da rúbrica e no refrán da segunda cantiga copiada no fol. 3v (*de poder do, vegadas, enganados* etc.), tal como se amosa a continuación:



fol. 1v3



fol. 3r8



fol. 1v31



fol. 3v5



fol. 3v6



fol. 3v6

O R expansivo, debuxado como unha superposición dun erre sobre o trazado dun ele maiúsculo que sostén o trazo anterior, conforme aparece ao final do segundo verso do refrán da terceira cantiga no fol. 3v (*aueR*), é claramente diferente do trazado da mesma grafía en idéntica posición nos folios previos, como se pode comprobar nos refráns das cantigas 158 (*poR*), 165 (*fillaR*) ou 172 (*MaR*), e cuxa morfoloxía está máis próxima ao trazado dun erre maiúsculo que puidésemos escribir hoxe en día⁸:



fol. 1v27



fol. 2r16



fol. 2v69



fol. 3v8

Así mesmo, a abreviatura xeral foi trazada de dous xeitos distintos. O copista dos primeiros folios segue dous modelos: un trazo a modo de zigzag e outro feito cun trazo horizontal simple,

⁸ É certo que no fol. 3v só hai un caso de R expansivo final co que se intenta encher o espazo sobrance do verso, pero cremos que é significativo que nos folios anteriores non teñamos ningún modelo coma este.

⁹ Este último vocábulo, como se pode apreciar, presenta adicionalmente o característico eme expansivo destes primeiros folios, arriba mencionado.

aínda que grosso. Ambos os dous se diferencian do sistema empregado polo segundo copista, que, malia que adoita servirse deste mesmo trazo grosso como sinal de abreviatura xeral, non emprega o zigzag para representar a nasalización vocálica nin para abreviar unha consoante nasal, e prefere un signo que recorda un punto e coma horizontal en dirección ascendente:



fol. 2v15



fol. 3r27



fol. 3v12



fol. 3v23



fol. 3v, l. 25

Na nosa opinión, cos exemplos amosados, non cabe dúbida de que, efectivamente, estamos diante de dous copistas que actúan nestes tres primeiros folios conservados do Códice RBME T-I-1.

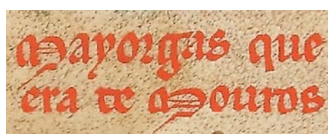
2.2. O corpo do códice

Deixando a un lado o texto *Pois que dos reis...* que outro amanuense, distinto de todos os demais como xa sinalou a profesora Ruiz, copiou inseríndoo na metade inferior do fol. 4r e, avanzando no corpo do manuscrito, a medida que imos pasando os folios, un a un, segundo se foron incorporando ao volume, pode observarse que, en efecto, un mesmo copista parece ser o responsable de transcribir os textos que se van atopando, acometendo a escritura tanto coa tinta vermella (rúbrica e refráns) como coa tinta negra (texto da estrofa). Non obstante, da atenta observación das páxinas centrais do códice, cremos que se poden facer un par de matizacións ao expresado por Ruiz con respecto ao operario que levou a cabo a copia do grosso do manuscrito.

En primeiro lugar, é certo que a maioría do traballo recae sobre un mesmo copista (“Mano A” na nomenclatura da paleógrafa madrileña, *Man 1* para nós), distinto daquel que copiara os folios iniciais, con excepción do fol. 3v que, tal como nós o vemos, é produto doutra man, por agora *Man x*¹⁰. Foi precisamente a constatación dunha gran diferenza na morfoloxía do M (maiúsculo, en caracteres expansivos), como xa mencionamos arriba, o que nos alertou sobre a posibilidade da intervención doutro copista distinto, xa que en todo o códice, con excepción dos dous primeiros folios e no recto do terceiro, o M con formato maiúsculo foi debuxado como unha letra expansiva, inspirada “en el trazado de una *e* minúscula” en ambos os

¹⁰ Falaremos de *Man x* ou *Man y* cada vez que nos enfrontemos á escrita dun novo copista mentres non poidamos identificalo como un dos anteriores ou como un novo ao que se lle asignará un número definitivo.

dous extremos (no da dereita, a letra aparece invertida), unidos por dúas barras horizontais paralelas, tal como foi descrita por Ruiz (2011: 159), quen sinalou igualmente que “la *a* uncial ha servido para crear un segundo alógrafo de la *M*” (2011: 160), pero a ilustre paleógrafa non chegou a circunscribir este segundo alógrafo *exclusivamente* aos primeiros folios da *tabla*, onde nunca se ve reproducido o primeiro descrito. Dito doutro xeito, a forma con que se trazou o *M* expansivo en todos os folios do códice coincide con aquela forma con que foi debuxado no fol. 3v, e este *M* é distinto do alógrafo que se observa nos fols. 1, 2 e 3r:



fol. 2v19-20

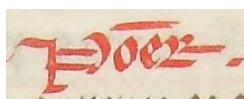


fol. 3v13

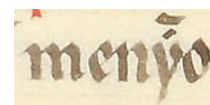
Ademais deste *M* expansivo construído sobre o *e* claramente observable en todo o códice, podemos recoñecer no resto do manuscrito os demais trazos propios da *Man x* que se encargou de copiar o fol. 3v, tal como os describimos anteriormente, polo que podemos concluír que a *Man x* e a *Man 1* son a mesma e que esta man é a responsable de copiar non só o folio 3v senón que, en liñas xerais, acometeu a tarefa de transcribir todo o códice, así que, tendo despexada a incógnita, en adiante identificaremos tamén o copista do fol. 3v como *Man 1*.

Se máis arriba acudiamos ao trazado do que comunmente chamamos “abreviatura xeral” para delimitar a participación de unha ou varias mans no exercicio de copia, imos ver que agora vai ser igualmente rendible para definir algunhas características deste copista, como se poderá constatar nas páxinas seguintes. En efecto, este amanuense principal (*Man 1*) realiza a abreviatura con tres grafos claramente diferenciados:

- a) un debuxado como un trazo recto e grosa (máis ou menos longo segundo necesidades de marcaxe, dependendo da letra á que vai sobreposto ou as posibilidades espaciais).

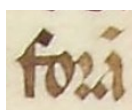


fol. 24v8



fol. 25r29

- b) un segundo consistente nun punto romboidal.



fol. 42va10

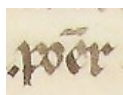
- c) e, fronte a estes, un terceiro que se forma sobre un punto romboidal con saída ascendente cara á dereita.



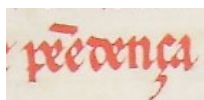
fol. 37va1

Se ben non podemos afirmar con rotundidade que haxa unha especialización para cada un destes grafos, si fomos quen de advertir determinadas tendencias de uso xeral ao longo do cancionero.

O primeiro dos trazos adoita aparecer representando vogais nasais ou enriba de *y*, *ij* marcando a consoante palatal e, polo xeral, para sinalar a palatalización no diminutivo *-inno*, *-inna* (independentemente da opción gráfica escollida) e demais secuencias que coincidan foneticamente coa palatalización anterior:



fol. 16va4



fol. 39Ra4



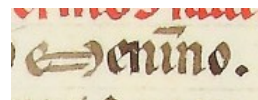
fol. 13ra32



fol. 9rb34



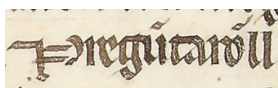
fol. 13ra31



fol. 77vb12

Os outros dous tipos de abreviatura xeral foron empregados indistintamente para a representación de vogais nasais e da consoante nasal, como se pode advertir nos fols. 37v, 40r, 62v, só por ofrecer un número mínimo de exemplos que constaten esta impresión, aínda que non é menos certo que nalgúns folios se observa unha clara preponderancia de uso do segundo para marcar o elemento nasal, como por exemplo nos fols. 30r, 33r, 36r, 46r ou 61r.

Aínda así, o signo de tipo romboidal con prolongación ascendente cara á dereita, ademais de nos contextos nos que entra en xogo a representación da consoante nasal ou da nasalidade vocálica (*bōa*, *atā*, *pozē*, *hūa*, *gētes*, etc.) e da nasal palatal (*cōnocer*), obsérvase regularmente nas abreviaturas de *-en* despois de <m> (*m̄tir*, fol. 7vb28; *acom̄do*, 32rb18; *mandam̄t9*, 48rb1, etc.) e para abreviar *santa/o* (*ſ̄ca*, 30ra12, 32rb18; *ſ̄cos*, 41ra6, etc.):



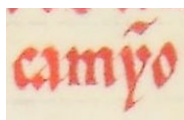
fol. 9rb24



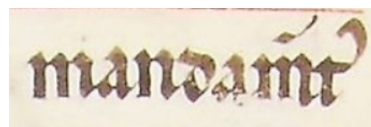
fol. 37va1



fol. 37va17



fol. 72r2



fol. 48Rb1

En liñas xerais, estes trazos sinalados ata o de agora como propios da *Man 1* poden identificarse ao longo de todo o manuscrito, porén, o texto transcrito de determinadas cantigas revela datos interesantes que nos obrigan a falar de excepcións no medio desta homoxénea copia.

Así, se observamos de preto un pequeno grupo de cantigas, en concreto as 53, 57-63, 145¹¹, 149 e 152, é posible identificar características morfolóxicas diferentes entre os textos do refrán (loxicamente copiados en tinta vermella) e os textos do corpo das cobras (que, caligraficamente, coinciden coas particularidades do texto das rúbricas, copiadas igualmente en tinta vermella, como viña sendo habitual). Mentres estas últimas dúas categorías textuais foron reproducidas pola mesma man que copiou o fol. 3v e o resto do códice (*Man 1*), na copia dos re-
trousos do puñado de cantigas sinalado, actuou unha man nova, que non se pode emparentar con ningunha das recoñecidas por Elisa Ruiz e que nosoutros imos nomear, polo de agora, como *Man 3*.

Esta nova man ten unha caligrafía persoal que permite identificala no medio das demais. En primeiro lugar, o trazado do ð uncial destaca porque o hastil, que segue sendo moi breve, non está tan inclinado cara á esquerda, como o trazaban os outros copistas, senón que parece máis ben vertical, malia que trazado lixeiramente cara á esquerda (non cara á dereita nin seque-
ra á metade da letra). Así, se o copista xeral debuxa uns *des* que, ás veces, parecen incluso esmagados polo peso deste hastil que cae sobre a superficie do trazo redondeado, o novo copista adoita trazar un ð máis esvelto, máis redondeado e tendente cara á liña superior. Véxanse nes-
tes exemplos na primeira fila a grafía da *Man 3* fronte aos da segunda fila da *Man 1*:

¹¹ Hai que advertir que os primeiros tres refráns desta cantiga, transcritos no fol. 200v, son froito do copista xeral; os trazos novos empezan a observarse na primeira secuencia do refrán que se copia ao fondo do fol. 200v e xa en todo o fol. 201r.



fol. 84rb2



fol. 84rb8



fol. 84Rb14



fol. 84rb18



fol. 84rb37

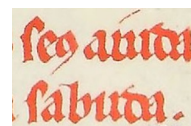


fol. 84rb42

Aínda así, nestes mesmos folios e en tinta vermella, tamén podemos achar estoutra morfología nos *ð* realizados polo copista, que seguen a ser diferentes de como os debuxa a *Man 1*:



fol. 77vb20



fol. 90rb37-38

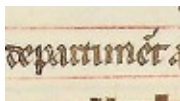
Páxinas atrás mencionabamos que o copista dos primeiros folios (conservados) da *tabla* (*Man 2*) debuxa un *z* que se diferencia claramente do do copista xeral (*Man 1*); pois ben, este novo amanuense que acabamos de identificar (*Man 3*) escribe un *z* máis parecido ao da *Man 2* que ao que aparece no resto do texto. Se este se distinguía polo trazo da marxe superior dereita, o novo escriba debuxa o *z* cun trazo da parte inferior esquerda, como amosan (de maneira máis ou menos clara) algúns dos *z* presentes no refrán da cantiga 61:



fol. 89rb8

Outro trazo particular deste novo interventor é a dobre modalidade empregada para representar o signo de abreviación xeral, coincidindo neste hábito escriturario coa *Man 2*. Unha delas, a modalidade máis habitual, é común a todos estes copistas, pero na *Man 2* e na *Man 3* realízase de maneira máis sutil, máis fina, e non usan o trazo ascendente da *Man 1* nin o punto romboidal do que parte este trazo, como xa se indicou arriba. Este trazado máis fino pode observarse na transcripción dos refráns da CSM 58, en *grādes* (liñas 2 e 8, fol. 84r), fronte a *ladrões* ou *mãos* (liñas 34 e 36 do texto das cobras); na CSM 59, *virgē* e *bē*; na CSM 60, *departimēt* (fol. 88r), fronte ao mesmo vocábulo da liña 3a ou *prijō*, liña 9a do folio anterior; na CSM 145, *dōes*, *galardōes*, *virgē* no refrán do fol. 205r.

Man 1



CSM 60, fol. 88ra3

Man 3



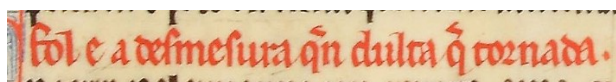
CSM 60, fol. 88rb2

Man 2



Índice, fol. 1v15

A outra modalidade de debuxar a abreviatura xeral, que podería invitarnos a emparentar as *Mans* 3 e 2, é a que responde a un trazado en zigzag, que pode ser identificada nos refráns da CSM 149 (fol. 205r) e, como dicíamos, no índice:



CSM 149, fol. 205r16, *Man* 3

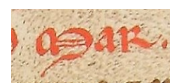


Índice, fol. 1v25, *Man* 2

A morfoloxía do *m* uncial, a comezo de verso de refrán, coincide coa do *m* expansivo da *Man* 2 que copia os primeiros folios, posto que o traza sobre un *a* cursivo, e no formante da dereita usa dous trazos horizontais a modo de adorno. Pola súa banda, a *Man* 1 nesta mesma posición distintiva de comezo de refrán emprega dous caracteres: un semellante ao dos outros dous copistas (sen os trazos horizontais e malia que o *a* do que parte semella un *a* uncial co formante superior da barriga recto e normalmente sen o hastil ascendente) e outro similar á mesma letra usada con intención expansiva para encher a caixa e formada sobre un *e* como sucede no texto das cobras¹²:



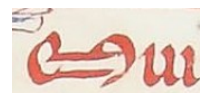
fol. 84r2 (*Man* 3)



fol. 2v6 (*Man* 2)



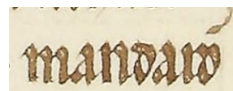
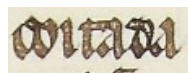
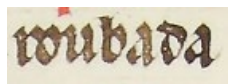
fol. 127vr (*Man* 1)



fol. 76vb4 (*Man* 1)

¹² Véxanse, entre outros, os seguintes exemplos de comezo de refrán: CSM 3, 11, 21, 52 (uncial e expansivo); 22, 30, 37, 87 (só uncial); 36 (só expansivo).

Así mesmo, a *Man 3* realiza a unión de curvas contrapostas no grupo *da*: compárese a grafía de *dar* no refrán da CSM 57 (copiado no fol. 84r), fronte a como transcribe o mesmo grupo o copista do texto (*Man 1*) en *roubada* (liña 9), *coitada* (liña 10) ou *mandarō* (liña 34) do mesmo folio:



Na CSM 149, pode verificarse a mesma oposición ao comparar o termo *tornada*, copiado en tinta vermella pola *Man 3*, fronte ao copiado pola *Man 1* na liña 6a; *sagrada* (6a); *cada* (liñas 19a e 22a); *daquelo* (liña 24a), *damia* (liña 9b), etc.

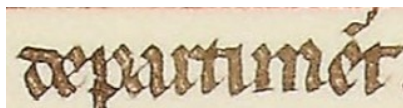
O mesmo proceso se observa no trazado do grupo *pa*, verificable na CSM 60 onde, na transcripción do mesmo vocábulo, *departimēt* / *ð'partimēt*, se observan os diferentes trazos gráficos no segundo verso de refrán (liña 2b) e no último copiado (liña 11b) propios da *Man 3*, fronte aos da *Man 1* que transcribiu o mesmo, pero ao seu xeito particular, na liña 7a, ou no vocábulo *paraís* da liña 9a:



fol. 88rb2



fol. 88rb11



fol. 88ra7



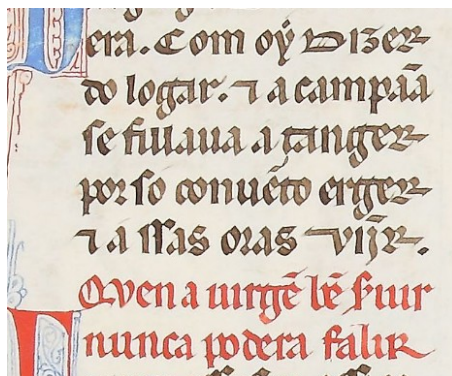
fol. 88ra9

Por último, debemos resaltar que o trazado do R expansivo a final de verso é tamén significativo, pois esta *Man 3* debuxa unha letra máis esvelta que a da *Man 1*, que partía dun L perfectamente identificable por debaixo do R, pero cun terceiro trazo recto, curto e de tendencia horizontal. No R da *Man 3*, contrariamente, é máis difícil identificar un suposto L como punto de partida porque, en xeral, trátase unicamente dun trazo vertical ou ondulado cun formante descendente que pode chegar ata a liña de escritura¹³. Pode verificarse este aspecto coa observación do R final do verbo *fahR* do refrán da CSM 59 (fol. 87r)¹⁴, fronte aos R finais dos

¹³ Unha morfoloxía semellante é a que presenta algún dos R trazados pola *Man 2* no índice, como se pode comprobar na palabra *MaR* reproducida liñas arriba cando tratamos as particularidades do m expansivo.

¹⁴ Compárese este r co presente no refrán da cantiga 56 (fol. 82v: *seeR*).

versos da terceira estrofa da columna a: *DizeR*, *tangeR*, *ergeR*, *vijR* (entre outros), ou nos refráns da CSM 63 (fol. 91r) e compárese coas liñas 9, 10, 25 e 26 da columna b do fol. 91v.



CSM 59 (fol. 87ra)

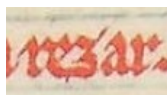
3. Lendas ou *tituli* das miniaturas

Finalmente, o outro apartado textual que sinalaba Elisa Ruiz era o dos *tituli* que tratan de poñer por escrito o contido do que se representa nas imaxes que se foron debuxando en cada unha das seis (ou doce, no caso das cantigas quinquenais) viñetas que amosan de maneira gráfica o contido do texto en verso. No parecer da investigadora, estes rótulos serían a “obra de un tercer copista igualmente hábil y muy próximo a la mano principal en lo que respecta a la tipología de la letra” (2011: 165). Sen ánimo de entrar agora en se o texto destas lendas reflicte máis ou menos axustadamente o contido das imaxes que presenta, ímonos interesar unicamente polos trazos gráficos que amosan, xa que podemos constatar que tampouco se trata dunha única man (Mano C), como afirma Ruiz, a que se ocupou da transcripción destes textos. Pola contra, a copia destas lendas parece ser froito do traballo de dous copistas diferentes: ao primeiro deles (que imos designar como *Man x*) pódenselle atribuír, *grosso modo*, cento dez cantigas e a un segundo (que chamaremos *Man y*) outras sesenta e seis. Un grupo de cantigas (da 166 á 168, ambas incluídas) quedaron en branco por razóns descoñecidas e un terceiro copista (que identificaremos como *Man 5*) rotulounas posteriormente en castelán, mentres que as cantigas 122 e 181 ademais de todas as de loor a partir da noventa (incluída e a setenta precedente) quedaron definitivamente sen rotular (véxase o cadro que proporcionamos en apéndice).

A que polo momento estamos denominando *Man x* intervén maioritariamente na transcripción das lendas das primeiras cen cantigas (en concreto en setenta e nove, fronte ás dezasete do outro). A partir desta primeira centena é a *Man y* a que toma o relevo e o traballo vaise repartindo de maneira máis equilibrada, de xeito que a *Man x* copia vinte e cinco cantigas, pero a *Man y* vai asumindo maior responsabilidade e encárgase xa da copia do texto de corenta e nove miniaturas.

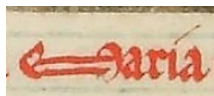
Tras examinar os elementos relativos á estrutura gráfica, á morfoloxía e ao *ductus* das grafías e, obviamente, despois de avaliar aqueles contextos que permiten verificar a observancia das regras que rexen a combinación dos trazos escriturarios na escritura gótica, nunha metodoloxía similar á empregada na observación dos textos das cantigas (segundo o que fomos expoñendo nas páxinas anteriores), pódese corroborar a presenza de certas características que nos poderían indicar que estamos ante dous individuos que interviñeron na copia das lendas, pero tamén no propio texto das cantigas. Así, por exemplo, nestes *tituli* recoñécense facilmente unha serie de trazos gráficos propios da *Man 1*, polo que cremos poder afirmar que esta *Man x* das lendas pode identificarse coa *Man 1*, aquel escriba que copiou practicamente todo o códice. Entre os elementos gráficos que nos permiten facer esta identificación, achamos os seguintes:

- 1) A grafía do z, con ese trazo distintivo na parte superior dereita¹⁵:



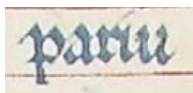
fol. 28vB (*Man x*)

- 2) O trazado do *eme* expansivo, construído sobre un *e* uncial:

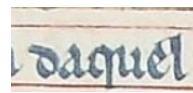


fol. 28vF (*Man x*)

- 3) A non unión de curvas contrapostas do *a* en palabras que ofrecen esta posibilidade:



fol. 29vB (*Man x*)



fol. 29vC (*Man x*)

Estes trazos, non obstante, non se encontran naqueloutras lendas que foron transcritas por outro individuo (*Man y*) e que debuxaba eses caracteres coas súas propias características.

Un dos trazos máis salientables desta segunda “nova” man que acabamos de sinalar é a escritura do *g*, construído sobre un *o* e non sobre un *u* (como adoita facelo a *Man 1*): é dicir,

¹⁵ Aínda que, en puridade, cómpre dicir que a *Man 1* ás veces xoga cos dous modos de trazar o *z*, pero a presenza dos trazos habituais cando debuxa un *z* sen “sombreiro” lévanos a deducir que se trata deste copista xeral e non do outro. Vid., por exemplo, a cantiga 16, onde os cadros B, C e D presentan o trazado habitual, pero na viñeta E percíbese que esta grafía amosa trazos diferentes; malia a isto, a presenza do *m* expansivo característico deste escriba, presente na viñeta F, confirmanos a man do mesmo copista.

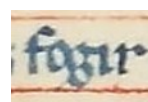
fronte un *g* de aspecto cadrado e aberto do amanuense principal, estoutro copista partiría dun elemento cunha parte superior completamente redondeada:



fol. 28vF (*Man 1*)



fol. 100rE (*Man y*)

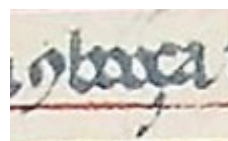


fol. 100rF (*Man y*)

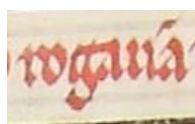
A este respecto, pode ser tamén relevante que este segundo amanuense realice de forma case sistemática a unión de curvas contrapostas nos contextos en que intervéñ o grupo *oc/ç*, *og* ou a vogal *a*, feito este último habitual —dito de paso— na escrita do copista dos folios 1-3r (*Man 2*) e na do que interveu na copia dos refráns (*Man 3*):



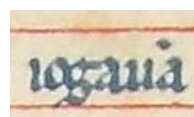
fol. 101rC (*Man 1¹⁶*)



fol. 101rD (*Man y¹⁷*)



fol. 11vB (*Man 1¹⁸*)



fol. 61vB (*Man y¹⁹*)

¹⁶ Vid., entre outras, 2C (*locaja*), 22F (*Rocamaðoɹ*), 38F (*boca*), 58C-D (*poço*).

¹⁷ Vid., entre outras, 67E (*cōnoceu*), 68F (*gbóoca*, *conbóocha*), 147E-F e 153B-C (*rocamaðoɹ*), 147F (*uellocino*).

¹⁸ Vid., entre outras, 5M (*rogo*), 8C (*logar*), 8D (*mōge*), 8E (*rogou*, *jograr*), 8F (*jograr*), 10A (*rogou*, *mōge*), 10C (*mōge*, *rogou*), 10D-F (*mōge*), 11A, C-D (*mōge*), 13D (*fafogaffe*). Aínda así, existen casos en que a *Man 1* comprime os grafos por falta de espazo, polo que se acaba producindo o rozamento destes trazos: 30E (*roḡmḡ*).

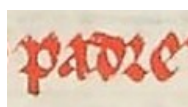
¹⁹ Vid., entre outras, 67F (*fogir*), 69A, E e 73A-C (*mōge*), 72A (*iogauā*), 72C (*mōgo*), 112D (*alōgar*). En 69D o copista, forzado polo espazo, vese obrigado a case pegar, pero non unir, o artigo o ao sustantivo gal(o).



fol. 98rA (*Man I*²⁰)



fol. 101rF (*Man y*²¹)



fol. 9vF (*Man I*²²)



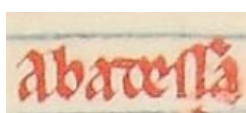
fol. 101rF (*Man y*²³)



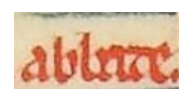
fol. 12rG (*Man I*²⁴)



fol. 131rC (*Man y*²⁵)

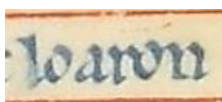


fol. 14vB (*Man I*²⁶)



fol. 108rC (*Man y*²⁷)

-
- 20 Vid., entre outras, 84A-B (caða), 101D (ða, ðas). Existen casos en que a Man 1 comprime os grafos por falta de espazo ou por outros motivos, polo que se acaba producindo o rozamento destes trazos: 63C (lðar), 93E (ða enfermidað'), 95E, G (ða)
- 21 Vid., entre outras, 85E (ðali), 85G (ðangeos), 85M-N (toðalas), 86B (āðar), 115A (caftidaðe), 117F (toðalas). Existen casos en que esta man separa os caracteres, polo que só se produce un leve rozamento ou só o acaroamento: 152E (ðali).
- 22 Vid., entre outras, 91E (parou), 98D (partiu), 99F (ðefampararon), 102C (paftor), 105L (apareceu). Tamén existen casos en que se tocan ambos os dous caracteres, algúns deles por comprensión na parte final da lenda: 102F (paftoref), 103A (paraifó).
- 23 Vid., entre outras, 85C (pareceulli), 85G (gpana), 86B (parto), 86D (parou, pariu), 89B (parto, parir), 115D-E (papa), 115E-F (pat'arc'), 115I (pães), 116A (cōpāneyro). Existen casos en que esta man separa os caracteres, polo que só se produce un leve rozamento ou só o acaroamento: 145A-B (patriarca).
- 24 Vid., entre outras, 82C (chamou), 83A (crifchãos), 94A (chauel), 105I (chagar).
- 25 Vid., entre outras, 85L (crichãos), 89C (chamas), 89D (chamou), 107A (achaða), 107C (chamou), 112E (chegarō, acharō), 114C-D (chaga^s, chagaf). Existen casos en que esta man separa os caracteres, polo que só se produce un leve rozamento: 89F (crifchãos), 114B (chagarō), 117E (chartes).
- 26 Vid., entre outras, 99C (conbateron), 126C (baefta). Existen casos en que a Man 1 comprime os grafos por falta de espazo, polo que se acaba producindo o rozamento destes trazos: 11B (baíragãa).
- 27 Vid., entre outras, 89E (bateaffen), 112E (batees), 116B (baron), 117A (fabaðo). Nalgúns casos só se produce o rozamento entre a parte cóncava e convexa: 112A, D (batees). Tamén se rexistran casos en que non se produce a unión nin o rozamento: 129B (baefteýro)

fol. 70RF (*Man 1*²⁸)fol. 128rF (*Man 7*²⁹)

O máis relevante, con todo, é que estas diferenzas morfolóxicas na grafía vense confirmadas por algunhas outras tendencias escriturarias propias de cada copista ao transcribir determinados vocábulos. Por exemplo, o copista maioritario das lendas (*Man 1*) adoita empregar as formas *ome*³⁰, *egreia/ejgreia*³¹, *romaria*³² e *menyo/a*³³ (ou calquera outro termo que conteña -inn-, como *ðyeiros* ou *faryā*), mentres que na escrita do novo copista se rexistra *omē(s)/ōe*³⁴, *egreia/jgreia*³⁵, *romeria*³⁶ e *meninno-a/menino-a*³⁷.

A isto aínda habería que engadir dous últimos aspectos:

-
- 28 Vid., entre outras, 54F, 56F, 83F, 91F, 92 F, 98F, 101F (loaron), 55F (fōaff), 95N (loar), 107D (loando).
- 29 Vid., entre outras, 114C-F e 118A (bōa); 112F, 114F e 117F (loarō). Tamén se rexistran casos en que non se produce a unión nin o rozamento, como en 73F. En 86D temos de soa auga sen contacto entre a preposición e o artigo, quizais porque era consciente de que apertara demasiado o comezo da liña e no final o espazo era moi folgado.
- 30 Véxanse, por exemplo, o texto das ilustracións 101A, 121A, 124A, 171A. Sinalamos o número correspondente á cantiga miniada e á lenda (A, B, C, D, E, F, G, H, I, L, M, e N) onde figura o termo grafado. Así procederemos en adiante.
- 31 Vid. 12F, 19B, 24F, 27C-E, 62F, 107E, 126D, 156D, 158E, 169F, 171E, 189F. Non obstante, en 105B, o copista, limitado quizais por razóns de espazo, vese obrigado a escribir igreia, botando man dunha variante que tamén lle era coñecida.
- 32 Vid. 9B, 57C, 146B, 171B, 172F, 173B e E, 189A.
- 33 Vid. 6B, C, e F, 15F, 21C e E, 23B e F, 26B, 79A, D e F, 102B, 103C, 105A, 108F, 123A, 146C, 155B, 157A-B, 194A. Con todo, hai que sinalar, que a *Man 1* non descoñece as formas en -io e -ino, como se pode comprobar na cantiga 4, onde se aprecian diferentes grafías (judeýcyno, judeicio, judeicyo, judeicyno) pero cremos que as emprega segundo llo diten as necesidades de cubrir ou aforrar espazo. O mesmo se pode dicir de 13B-C (meýrýñño, meirýñño) e de 102C, onde ao final da lenda copiou golfinos.
- 34 Vid. 67 A-C, 87D, 109A, 115A, 116B, 129B, 134A, B, 135D, 142D, F, 144A, 161A, 177A, C. En 144D, obsérvase a grafía ome, talvez por erro ou omisión non se marcase a abreviatura propia deste copista.
- 35 Vid. 76D, 86A-C, 89E, 109C-D, 116B, 117D, 127C, 139B, 145E, 151B, 179C, 186E. Porén, en 77C temos eýgreia, se cadra obrigado pola sobra de espazo, pois non hai abreviaturas, nin letras expansivas (excepto a maiúscula inicial), e a oración cabe folgadamente no oco reservado para tal fin na lenda.
- 36 Vid. 73F, 109B, 114E, 127B, 161A, 175G, 175A, 179B.
- 37 Vid. 73B, 75B, 85A, 115C-H, I-N, 129D, 133A-C, E-F, 134B, F, 135A-I, 138B, 139A, C e F, 145F, 147E e F. En 138C rexístrase unha forma eþinas, non sabemos se por erro ou descoido ao non grafar do xeito habitual a nasal palatal, ben porque se esqueceu de duplicar o n ou de reproducir a abreviatura ou se se trata dun castelanismo ou dunha grafía simple con valor palatal.

- a) O emprego de signos de abreviatura diferentes para representar a mesma sílaba en posición inicial, como a abreviatura de *con-*: ɔ, característica da *Man 1*³⁸, fronte a ɟ do segundo dos copistas das lendas³⁹.
- b) Un uso notablemente máis profuso das plicas da *Man 1*. Polo que atinxe a este aspecto cómpre advertir que a *Man y* individualiza con moita menos frecuencia con este sinal que a *Man 1* as palabras formadas unicamente por unha vogal ou a presenza dunha sinalafa realizada graficamente. En efecto, en moitas das lendas a *Man y* reduce o emprego da plica a marcar soamente os casos de *i* en contexto de *minin* ou a sinalar a presenza de vogais ou consoantes iguais contiguas.

Chegados a este punto será ben bautizar este segundo copista das lendas como *Man 4*. Aínda así, dadas as reducidas dimensións destes fragmentos textuais, non sempre é posible observar todos (ou case todos) os trazos propios que determinan a paternidade da copia de todos os *rotuli* dunha mesma páxina miniada a unha man ou a outra, polo que tamén nos fomos guiando pola presenza de trazos distintivos dunha man determinada nalgunha lenda e a ausencia doutros trazos adxudicables á outra para decidir se toda a páxina é obra da mesma man ou non.

Non obstante, do mesmo xeito que no cancionero podemos atoparnos con páxinas nas que unha ou máis lendas quedaron en branco⁴⁰ (quizais por incapacidade de poder resumir o contido das imaxes), achamos outras en que se pode ver claramente a intervención de ambos os dous copistas: a páxina miniada correspondente á cantiga 68 e un bo exemplo disto. Nela apréciase que a *Man 1* é a responsable da copia da lenda A (na que se observa o uso das plicas, a abreviatura de *con-* e a non unión do grupo *oc*) e C (véxase o *z* característico desta man; obstaría un grupo *da* con unión de curvas contrapostas, que quizais estea xunta por falta de espazo), mentres que o resto das lendas foron rotuladas pola *Man 4*.

Lamentablemente, o texto que conforma os refráns que foron transcritos pola *Man 3*, ademais de ser moi reducido, é moi repetitivo, polo que resulta moi difícil comprobar a existencia dos trazos morfolóxicos distintivos para confirmar ou refutar que se trata do mesmo amanuense. De todas as formas, o peculiar trazado da letra <g> destoutro copista dos rótulos das miniaturas non parece coincidir co que aparece nos refráns das cantigas 57, 62, 63 ou 145, polo que nos inclinamos a crer que non se trata do mesmo escriba (a non ser que esteamos ante un caso de “digrafía” por parte do copista).

³⁸ Vid. 5L, 114A, 15G, 23F, 24C, 25H, 28C, 79D, 81D, 82A, 83C, 57A, 59F, 62C, 108F, 123E, 125I, 126A, 155N, 173A, 194B.

³⁹ Vid. 75C, 78A e B, 85G e I, 132C, 162F, 176E, 177E.

⁴⁰ Vid. 10F, 29, 50, 51C, 70, 80, 90, 100, 105B (parcialmente rasurada), 110, 113A, 120, 122, 130, 140, 151C (parcialmente rasurada) e D, 153A, 160, 165G-N, 166 (castelán), 167 (castelán), 168 (castelán), 169B, D e E, 170, 180, 181, 190, 194E e F,

4. Conclusións

A partir da atenta observación do códice pola nosa parte, fomos quen de:

- a) Establecer a distribución do traballo de copia dos poucos folios que conservamos do índice inicial entre a *Man 2* e *Man 1*, respectivamente, que pasara desapercibida en estudos paleográficos anteriores.
- b) Detectar a participación dunha man que ata este momento non fora recoñecida e que colaborou na copia dalgúns textos do códice, en concreto na transcripción dos refráns (*Man 3*).
- c) Así mesmo, constatar que foi o copista xeral quen se ocupou tamén de rotular a maioría das lendas do primeiro centenar de cantigas, pero repartindo esta tarefa con outro copista que o axudou neste cometido ao facerse cargo dos rótulos da maior parte do segundo centenar das miniaturas (*Man 4*).

Non obstante, ao longo do noso estudo corrobóramos que as *Man 2*, *Man 3* e *Man 4* comparten diversos trazos escriturarios que poderían tentarnos a pensar que se trata dun mesmo individuo. Con todo, malia estes trazos comúns, a día de hoxe, non podemos supoñer que se trate dun único axente porque os trazos compartidos son insuficientes para determinalo con seguridade. Agora ben, sendo coñecedores de que a *Man 1* participou de xeito puntual na copia da parte final de *To*, que practicamente copiou todo o *Códice T* e o *Códice F* enteiro, e que ten unha intervención importante na copia do *Códice E* (Fidalgo / Fernández Guiadanes 2019 e 2020), cabería preguntarse se outro individuo o puido acompañar tamén ao longo dese proceso tan dilatado no tempo, pero intervindo de maneira puntual e que, por esa razón, se aprecien na súa escrita trazos permanentes (que nos permitirían falar dunha soa man), á par doutros que amosan características morfolóxicas distintas que puidesen ser froito da evolución da súa caligrafía co paso do tempo. Quizais un experto paleógrafo ou alguén cunha vista máis aguda e un coñecemento máis específico ca nós poida achegar luz sobre este aspecto.

Bibliografía

- Avenza, Gemma (2016): “Codicologia alfonsí (Códice de los Músicos ESC. B. I.2)”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio «Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)»*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 113-150.
- Barbier, Frédéric (2005): *Historia del libro*, Madrid: Alianza.
- Fernández Fernández, Laura / Ruiz Souza, Juan Carlos (coords.) (2011): *Cantigas de Santa Maria. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME* (edición facsimilar), Madrid: Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial, 2 vols.

- Fernández Fernández, Laura / Ruiz, Elisa (2011): “*Quasi liber et pictura*. Estudio codicológico del Ms. T-I-1, RBME”. Laura Fernández Fernández, Juan Carlos Ruiz Souza (coords.): *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*, Madrid: Testimonio Editorial, Patrimonio Nacional, vol. II, pp. 109-143.
- Ferreira, Manuel Pedro (1994): “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”. *Cantigueiros* 6, pp. 58-98.
- Ferreira, Manuel Pedro (2009): *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular, vol. 1: Música palaciana*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Fidalgo Francisco, Elvira (2019): “Texto y paratexto: los índices de los códices de las *Cantigas de Santa María*”. *Spolia. Journal of Medieval Studies*, Número especial 2019 (*La lirica del / nel Medioevo: esperienze di filologi a confronto*), pp. 111-128.
- Fidalgo, Elvira / Fernández Guiadanes, Antonio (2019): *O Códice de Florencia das Cantigas de Santa María (B. R. 20). Transcripción Paleográfica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*Argamed* 1) [<http://www.cirp.gal/publicacions/pub-0491.html>].
- Fidalgo, Elvira / Fernández Guiadanes, Antonio (2020): “La escritura de los códices de las “Cantigas de Santa María”. Elvira Fidalgo (ed.): *Alfonso X el Sabio: cronista y protagonista de su tiempo*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 249-267.
- Hasenohr, Geneviève (1990): “Les systèmes de repérage textuel”. Henri-Jean Martin, Jean Vezin (eds.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris: Promodis, pp. 273-287.
- Mettmann, Walter (1986-1989): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 3 vols.
- Montoya Martínez, Jesús / Domínguez Rodríguez, Ana (coords.) (1999): *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid: Editorial Complutense.
- Rouse, Mary A. / Rouse, Richard Hunter (1990): “Concordances et index”. Henri-Jean Martin, Jean Vezin (eds.): *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris: Promodis pp. 219-228.
- Ruiz, Elisa (2002): *Introducción a la codicología*, Madrid: Fundación G. Sánchez Ruipérez.
- Ruiz, Elisa (2011): “Escribir para el rey. Estudio paleográfico del Ms. T-I-1 de la RBME”. Laura Fernández Fernández, Juan Carlos Ruiz Souza (coords.): *Cantigas de Santa Maria. El Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME*, Madrid: Patrimonio Nacional, Testimonio Compañía Editorial (2 vols.), vol. II, pp.147-186.
- Schaffer, Martha (1999): “Los códices de las «Cantigas de Santa María»: su problemática. Jesús Montoya, Ana Domínguez (coords.): *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 127-148.
- Schaffer, Martha (2010): *Afonso X o Sabio. Cantigas de Santa María. Códice de Toledo*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Apéndice

Intervención das mans nas lendas

Cantiga	Man
1-41	Man 1
42	Man 4
43-66	Man 1
67- ⁴¹ 69	Man 4
70	branco/loor
71-78	Man 4
79-84	Man 1
85-89	Man 4
90	branco/loor
91-99	Man 1
100	branco/loor
101-108	Man 1
109	Man 4
110	branco/loor
111-112	Man 4
113	Man 1
114-119	Man 4
120	branco/loor

⁴¹ Na CSM 68 a lenda A e C son da Man 1.

121	Man 1
122	branco
123-126	Man 1
127-129	Man 4
130	branco/loor
131-139	Man 4
140	branco/loor
141-145	Man 4
146	<i>Man 4⁴² e Man 1</i>
147-149	Man 4
151 ⁴³ -153 ⁴⁴	Man 4
154	<i>Man 1</i>
155-159	Man 1
160	branco/loor
161-165 ⁴⁵	Man 4
166-168	Man 4
169 ⁴⁶	Man 1
170	branco/loor

⁴² Só pertence a esta man a lenda A.

⁴³ A lenda C ten unha parte rasurada e a D non foi escrita.

⁴⁴ Lenda A está en branco.

⁴⁵ A segunda das follas está en branco.

⁴⁶ Lenda B, D e E están en branco.

La tradición manuscrita de la poesía profana alfonsí: un problema de filología material

Juan Paredes – Universidad de Granada

La poesía profana alfonsí se nos ha transmitido en dos copias realizadas por Angelo Colocci en Roma a principios del siglo XVI, más concretamente en torno a 1525-1526 como parecen indicar algunas anotaciones de los manuscritos y como confirmaría la probable presencia de su antecedente en la Curia de estos años (Ferrari 1993 y 1993a). Son los conocidos como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, hoy llamado de la *Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y *Cancioneiro da Vaticana* (V)¹. El hecho de que ambas fueran realizadas en un ámbito muy distante del original y por copistas que no dominaban la lengua de los textos que reproducían, unido a las condiciones específicas de la materialización de los manuscritos, llenos de lagunas y deturpaciones, plantea problemas de filología material que resulta absolutamente necesario considerar para una correcta fijación e interpretación del texto y su correspondiente valorización crítica. La aproximación a la materialidad del texto resulta en este caso fundamental por los problemas ecdóticos y hermeneúticos que los apógrafos plantean.

Además, no todas las composiciones aparecen en ambos manuscritos, lo que impide en muchos casos la colación. En B, que es el más completo, bajo la rúbrica *El Rey don Afonso de Castela e de León* se incluyen las numeradas 467 a 496, y con la de *El Rey de León*, de la 456 a 466. Ocupan los fols. 101r al 110v, donde se remite —y aquí encontramos ya una relevante anomalía desde el punto de vista formal— al fol. 37r, en cuya columna b termina la cantiga 496. Las tensones con Vasco Gil y Pai Gomez Charinho aparecen en el apartado correspondiente a ambos autores y ocupan los fols. 316v ab y 346 v b-347r a, respectivamente. En V están numeradas del 61 al 79 y ocupan los fols. 13v a 17v, que corresponde al 3 bis v y 7 bis v, ya que después del fol. 10 comienza de nuevo la numeración, y todas agrupadas en este caso bajo la rúbrica unitaria de *El Rey don Afonso de Castela e de León*. La tensón con Pai Gómez se encuentra en el fol. 190v ab.

¹ Contamos también con una copia de V, realizada en Italia a finales del siglo XVI o principios del XVII, conocida como *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*, que desde 1983 pertenece a la Bancroft Library de la Universidad de California, Berkeley (signatura 2MS DP3 F3, MS UCB 143, vol. 131), de ahí su denominación como *Cancioneiro da Bancroft Library* (Askins 1993, I: 43-47; Askins 1993a), pero se trata de un *descriptus* y por lo tanto carente de valor filológico.

En ambos apógrafos, los textos aparecen junto a la poesía amorosa —que es la dominante en la primera parte— de Don Dinis, lo que puede inducirnos a pensar que la intención del compilador era recoger la poesía de Alfonso X basándose precisamente en la condición real del autor². Pero de lo que no hay ninguna duda es que los textos se encontraban dispersos en hojas sueltas, *rolos*³, o en una colectánea desorganizada, y de ahí la manera desigual y sin ningún intento de clasificación genérica en que se nos han transmitido. Hay que hacer notar, sin embargo, que todas las cantigas incluidas en *V* pertenecen al género satírico, lo que plantearía la hipótesis de una recopilación pensada para una colectánea por géneros. Por el contrario las cantigas no coincidentes de *B* suponen una amalgama muy heterogénea formada por cuatro cantigas de amor, una de ellas único testimonio, junto a otra de Alfonso XI, en castellano (Paredes 2006: 131-147 y 2011: 77-86); una discutida cantiga de amigo⁴; quince de escarnio y maldecir (Paredes 2001), a una de las cuales le falta el primer verso (Paredes 2001: 164); un fragmento de una paródica cantiga de amigo, que Lapa (1965: 5) califica como “escarnho d’amigo”; dos tensones, una de ellas bilingüe; dos loores marianos, uno de los cuales, fragmentario también, no aparece recogido entre las cantigas marianas; y un verso aislado, que podría ser el primero de una estrofa perdida.

Independientemente de la casuística particular de algunas cantigas puntuales —como ocurre con la que comienza *Mester avia don Gil*, donde solo el error del copista al incluir la glosa aclaratoria “a Don Gil” como parte del texto puede explicar el problema de la irregularidad de las dos últimas estrofas—, el corpus de la poesía profana alfonsí que se nos ha transmitido plantea problemas de mucho mayor calado desde el punto de vista de la filología material —como la inclusión del verso aislado (*Joan Rodriguiz vejo-vos queixar*) de la cantiga *B* 478 (fol. 105v), que no tiene continuación, mientras el fol. 106 aparece en blanco, o la interrupción de la cantiga *B* 496,

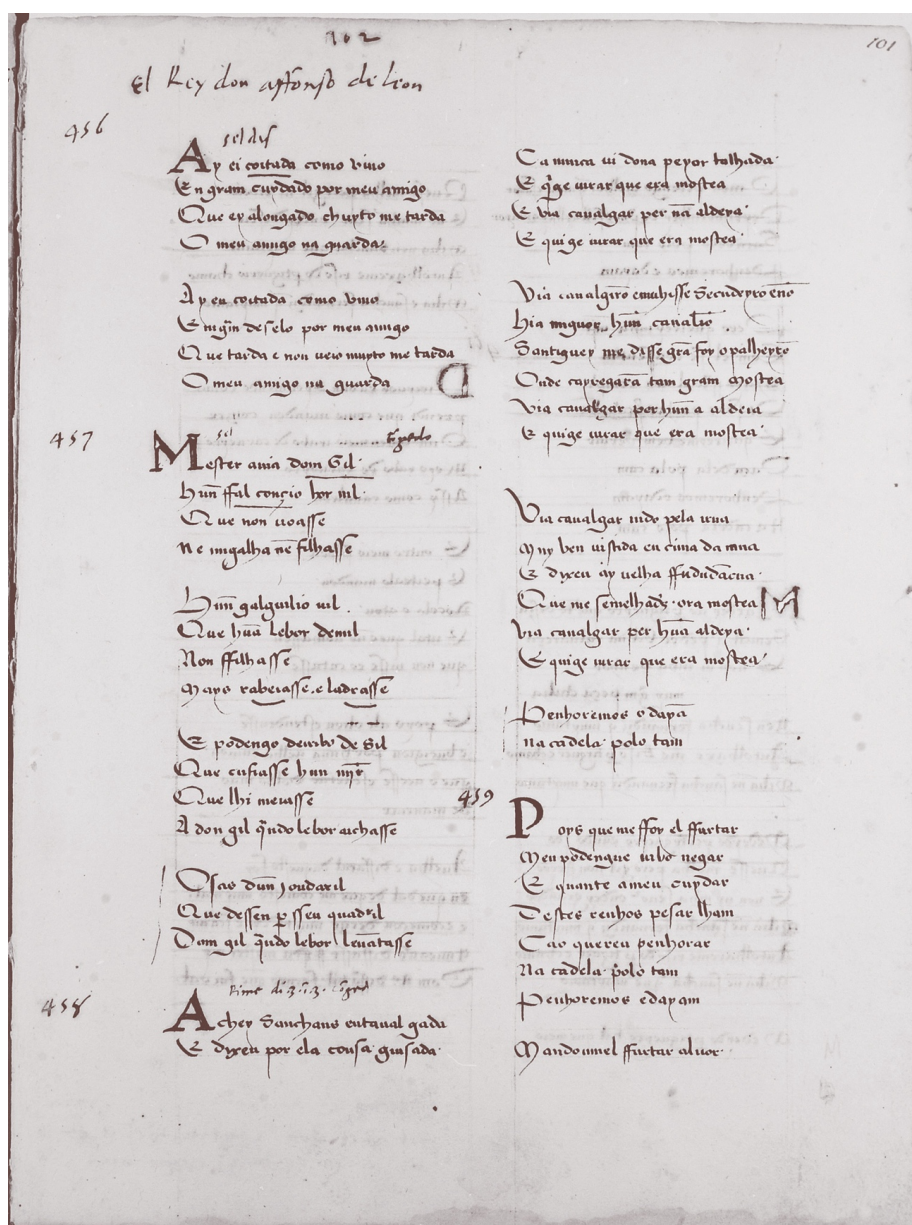
2 Cobra en este sentido particular interés la hipotética “antología de reis e magnates” (Oliveira 1994: 193-194).

3 Como ya demostró Gröber (1877: 354 y ss.) para la lírica provenzal, también por lo que se refiere a la lírica galaico-portuguesa puede pensarse en la existencia de hojas sueltas, *rolos* —cuya existencia quedaría demostrada por el Pergamino Vindel, el testimonio indirecto de los fragmentos conocidos con las siglas *P* y *M*, pertenecientes a la Biblioteca Municipal de Oporto y Biblioteca Nacional de Madrid, respectivamente, que contienen una tensón entre Afonso Sanches y Vasco Martins de Resende, y el propio *B* —como punto de partida para la formación de la tradición manuscrita.

4 La cantiga *B* 456, “Ai eu coitada como vivo en gran cuidado”, viene precedida en el ms. de dos rúbricas contradictorias, de mano de Colocci. En el margen inferior derecho del fol. 100v se lee: *Rº [Rolo] outro Rº das Cantigas q’ fez o mui / nob’ Rey don Sancho dero’it e / diz ai eu coitada como uiue*. Sigue a continuación un fol. en blanco, y en el siguiente, numerado 101 (r) aparece la segunda rúbrica: *El Rey don affonso de leon*. Michaëlis (1904a: 418-419 y 1904, II: 593-594) sostiene la atribución a Sancho I de Portugal, basándose para ello en la posible alusión contenida en la cantiga (vv. 4 y 8) a la fortaleza de Guarda. Pero, como señala Pellegrini (1935: 78-93), la lectura de *guarda* como Guarda (ciudad), aunque naturalmente posible, no es en modo alguno obligatoria, sobre todo si tenemos en cuenta la abundante documentación del término como sustantivo común. Por otra parte, las dos rúbricas encabezan un *corpus*, el comprendido por las cantigas numeradas 456 a 466, que están asignadas, incluida la primera *Ai eu coitada*, a un único autor. La propia Michaëlis señalaba cómo algunas de estas composiciones presentaban elementos que remitían a Alfonso X; sin duda “El Rey don affonso de leon” de la rúbrica.

transcrita fragmentariamente en el fol. 110v, y continuada en el fol. 37r, donde aparece tachada por la mano de Colocci—, que exigen un estudio minucioso de los apógrafos conservados, que pueda permitir la reconstrucción del proceso de formación del corpus manuscrito alfonsí.

Efectivamente, la cantiga *Mester avia don Gil* presenta un problema de filología material (Gonçalves 1995: 411-427; Paredes 2001: 98-102 y 2014: 141-158), cuya consideración puede solventar algunas de las lecturas erróneas inducidas por las propias dificultades de la transmisión textual.



B, f. 101r (BNP, cod. 10991)

Así por ejemplo, Carolina Michaëlis, que en una primera versión mantiene el irregular eneasílabo cuarto verso de la tercera estrofa, aunque no en la cuarta, donde conjetura además un tercer verso, *lhe rasgasse*, ausente en el manuscrito (Vieira et al. 2004: 475, n. 209); en una versión posterior (Michaëlis 1910: 149-432) introduce conjeturalmente también un nuevo verso en las dos primeras estrofas que, como las dos últimas, pasan a tener cinco versos, manteniendo también la suposición del tercer verso de la cuarta estrofa y realizando una nueva lectura del segundo verso de la tercera estrofa, que tantas dudas había suscitado en la versión anterior:

Mester avia Don Gil
un falconcinho bornil,
que non voasse,
nemigalha nen filhasse.

Uũ galguinho vil,
que ãa lébor, de mil,
non filhasse,
mais rabejasse e ladrasse.

E podengo de riba do Sil,
que cufiasse (?) seu ril (?)
que lhi mejasse
a Don Gil quando lebor achasse.

Osas que un javaril
que desse per seu quadril,
lhe rasgasse
quando lebor levantasse.

Mester avia don Gil
un falconcinho bornil
que non voasse
[a don Gil],
nemigalha nen filhasse!

[E] un galguinho lebril
que ãa lebor, de mil
non filhasse
[a don Gil]
mais rabejass(e) e ladrasse!

[E] podengo de riba (de) Sil
que rufiasse'e tam vil
que lhi mejasse
a don Gil
quando lebor [lhe] achasse!

[E] osas d'un javaril
que dessén por seu quadril,
[e que rasgasse]
A don Gil
quando lebor levantasse!

Lapa (1965: 51-52) adopta una solución intermedia, respetando la lectura del manuscrito por lo que se refiere a las dos primeras estrofas y adoptando la misma solución que Michaëlis para las dos últimas, aunque con una reconstrucción diferente del tercer verso de la última estrofa:

Mester avia don Gil
un falconcinho bornil,
que non voass'e
nemigalha nen filhasse.

Uũ galguilinho vil,
que ùa lébor, de mil,
non[a] filhasse,
mais rabejasse e ladrasse.

Podengo de riba Sil,
que cufiasse un muril,
que lhi mejasse
a Don Gil,
quando lébor i achasse.

Osas dũũ javaril,
que dessén per seu quadril,
[e embargasse]
[a] Don Gil,
quando lébor levantasse⁵.

Ninguna de estas lecturas respeta en mi opinión la literalidad del manuscrito y todas ellas además se mueven en el plano de lo conjetural. Sin embargo, si analizamos el texto desde el punto de vista de la filología material, parecen resolverse todos los problemas que la cantiga plantea: dada la imprecisión del verso 11 (*que lhi mejasse*), cuyo sujeto de referencia tanto puede ser el caricaturizado Don Gil, como su podenco, no sería nada raro que se introdujera la glosa burlesca “a Don Gil”, con la clara intención de deshacer el posible equívoco, que luego el copista erróneamente incluiría como parte del texto. La falta de un verso en la última estrofa justificaría su inclusión también en ella:

Mester avia don Gil
un falconcinho bornil,
que non voass’e
nemigalha nen filhasse.

Uũ galguilinho vil,
que ùa lébor, de mil,
non[a] filhasse,
mais rabejasse e ladrasse.

Podengo riba de Sil,
que enfiasse un [...-il],
que lhi mejasse
quando lébor i achasse.

⁵ Lopes (2003: 46 y 555-556) mantiene esta lectura, sustituyendo *muril* por *mujil*, ‘muge’, pequeño pez, también designado como ‘tainha’ o ‘fataça’; y *javaril* por *joubaril*, referido a un pescador de “xoubas”.

Osas dũũ javaril,
que dessen per seu quadril,
[.....-asse]
quando lébor levantasse (Paredes 2001: 98).

Por ello, resulta absolutamente necesario detenerse en la consideración de la propia materialidad de la copia de ambos apógrafos, no sólo para resolver estos problemas puntuales sino para una consideración mucho más amplia de la tradición manuscrita⁶.

Mientras *V* aparece transcrito por un único copista, que escribe en cursiva humanística con tinta sepia muy corrosiva, lo que a veces dificulta la lectura (la otra mano de Colocci anota el nombre de los autores, las numeraciones y las apostillas), en *B* las manos presentes son tres: una que transcribe en gótica caligráfica de proveniencia ibérica (fols. 107-108) y dos que lo hacen en bastarda, tal vez de origen francés (fols. 108r b 17-110 y 37) y tal vez de origen italiano (fols. 101-105). Las tensores con Vasco Gil y Pai Gomez (fols. 316v ab y 346v b –347r a, respectivamente) en cursiva itálica. Colocci, por su parte, escribe las rúbricas, numera las cantigas, anota las referencias numéricas de inicio de los cuadernos, incluye numerosas notas marginales de carácter lingüístico, métrico y literario, corrige y reintegra los textos y señala lagunas y supresiones⁷.

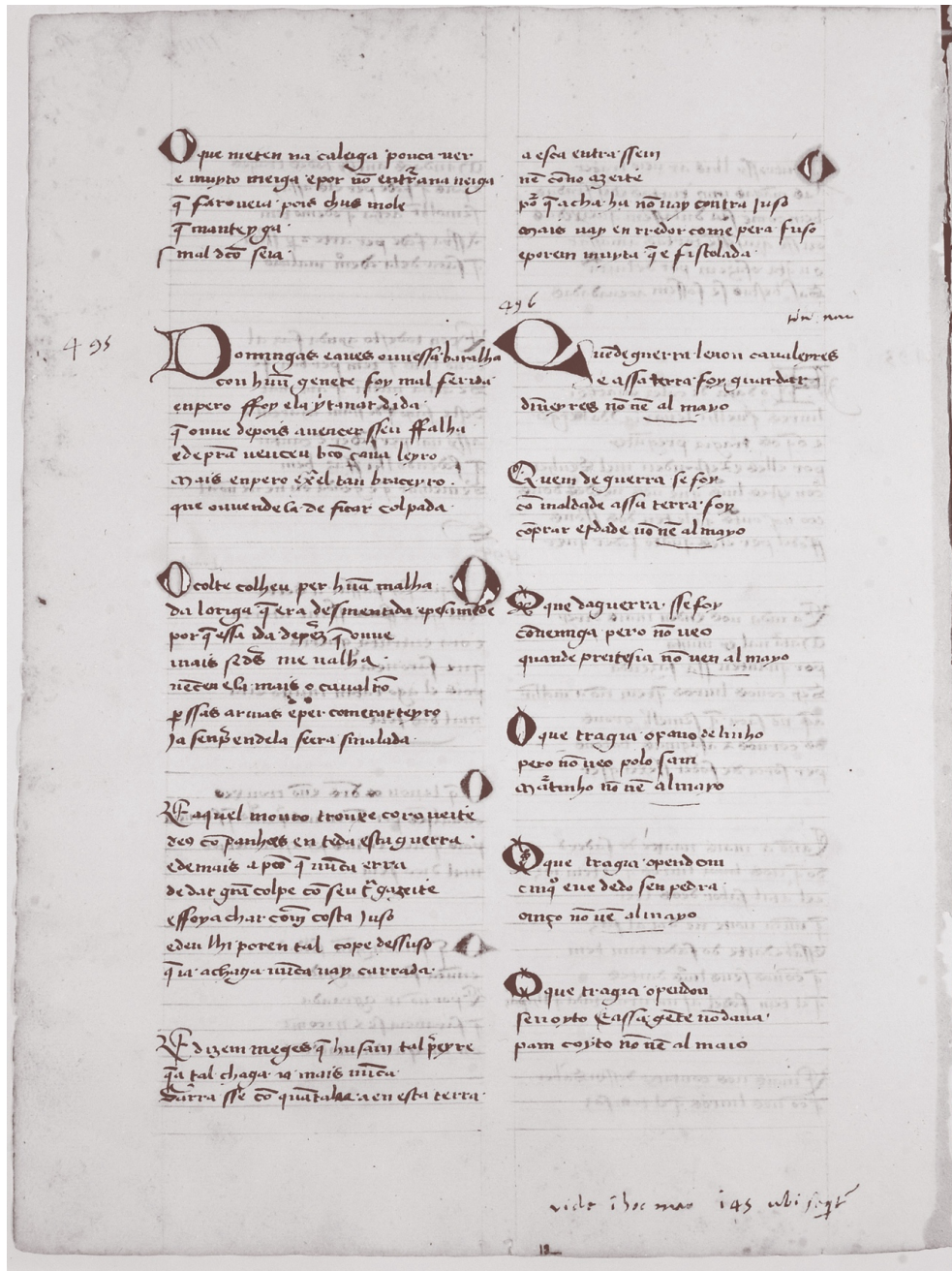
El hábito del segundo copista, denominado escriba *d*, de numerar los folios que va a utilizar para formar sus cuadernillos permite reconstruir el proceso de formación de los cuadernillos 5, 13 y 14, que constituyen el *corpus* de las cantigas de Alfonso X (Ferrari 1979: 97-102 y 112-115).

Efectivamente, el copista *d* preparó un conjunto de cinco hojas, que ordenó señalándolas con pequeñas barras verticales de una a seis y los números 7, 8 y 9. Las dos primeras forman el cuadernillo 12, integrado por los fols. 97, 98, 99 y 100; este último blanco por ambas caras, y el 99 por el reverso. Las tres restantes se dedicaron a copiar las cantigas de Alfonso X que debían terminar los textos del autor regio copiados en el cuadernillo 13 primitivo (fols. 101-106). Sin embargo, en los dos últimos folios, que había numerado 7 y 8 y que constituyen los actuales 37 y 38, el copista transcribió seis cantigas de Pai Soarez de Taveirós. Colocci cortó estos folios con la intención de desplazar las cantigas de Pai Soarez a un lugar más adecuado, junto a las de Martín Soarez. Pero al arrancarlos arrancó también el final de la cantiga B 496 de Alfonso X, que por eso se encargó de tachar. De ahí que al final del fol. 110v señalara “vide in hoc

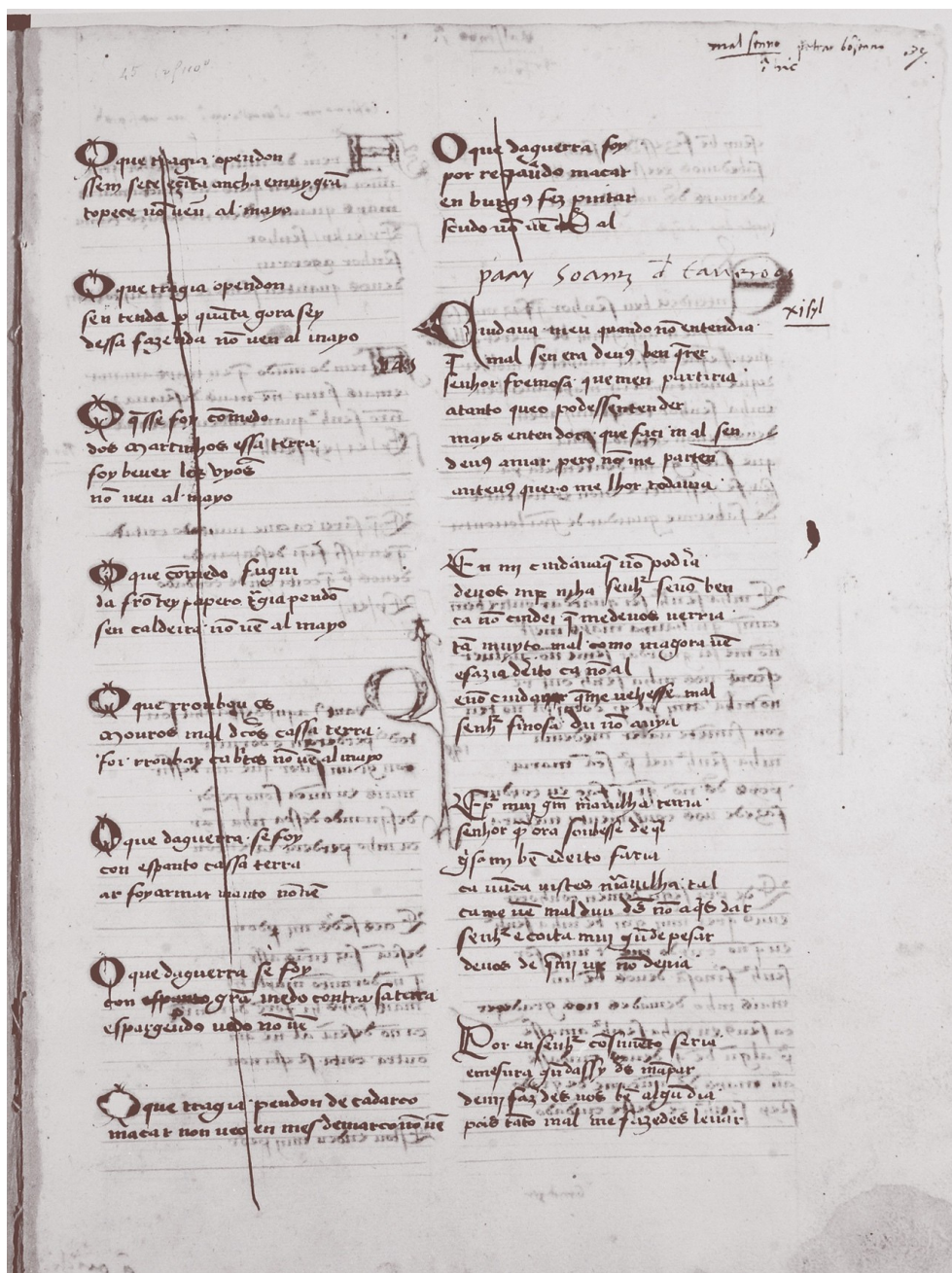
6 Para el estudio de la tradición manuscrita de la poesía lírica galaico-portuguesa *vid.* Tavani (1967: 41-94; 1979: 372-418 y 1999: 3-12), D'Heur (1974: 3-43 y 1984: 23-34), Gonçalves (1976: 387-448 y 1995: 36-51), Ferrari (1979: 27-141 y 1991: 301-327), Oliveira (1988: 691-751 y 1994), y los capítulos correspondientes de Lanciani / Tavani (1993).

7 Las manos que intervienen en el texto son seis, con exclusión de la de Colocci, que corresponden a dos tipos de escritura: gótica, usada por cinco copistas diversos, y humanística, por una única mano (Ferrari 1979: 83-86).

meo 145 ubi sequitur” (Gonçalves 1999: 415 n.12), indicación que corresponde al fol. 37, donde se encuentra el final de la cantiga B 496 mutilada.



B, f. 110v (BNP, cod. 10991)

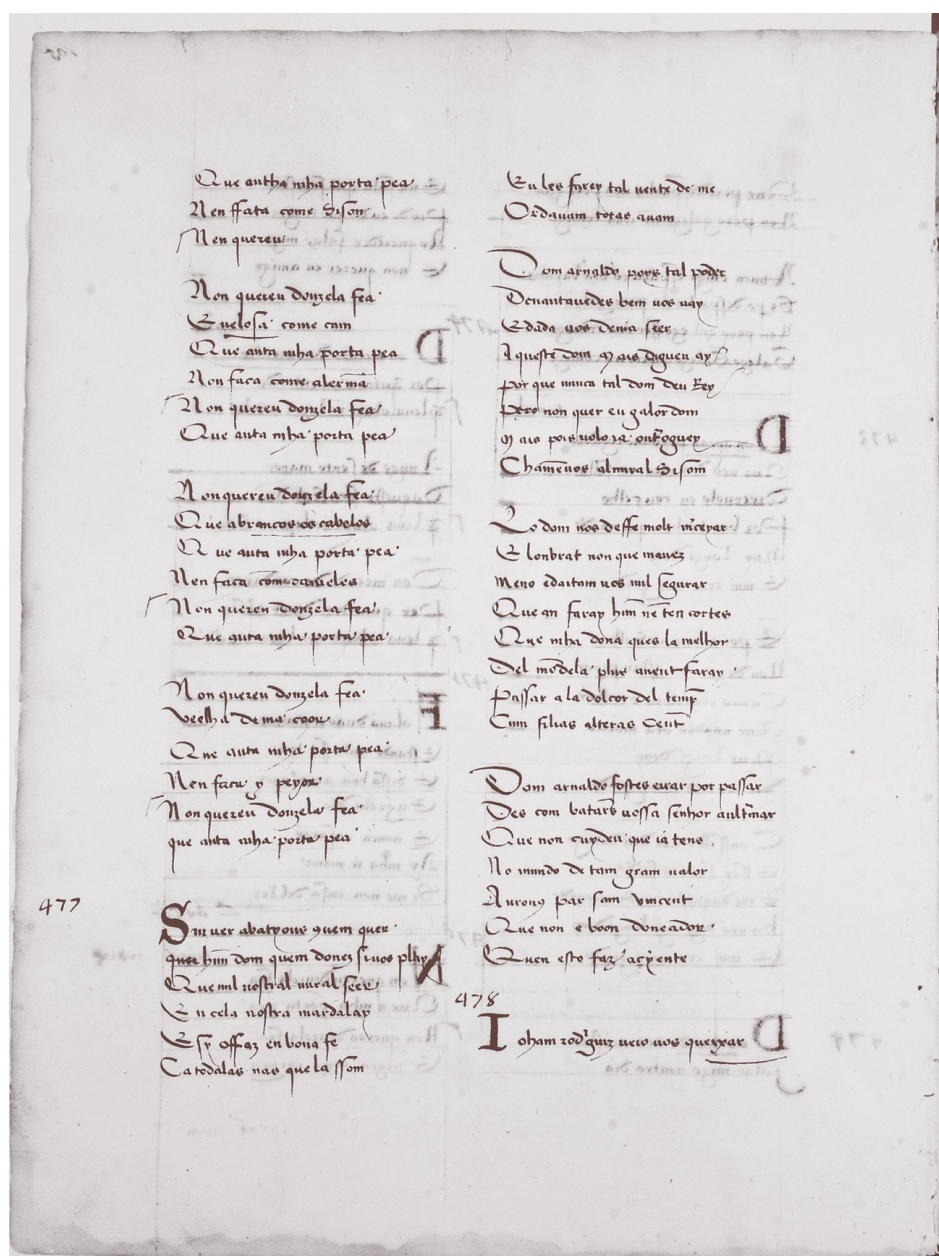


B, f. 37r (BNP, cod. 10991)

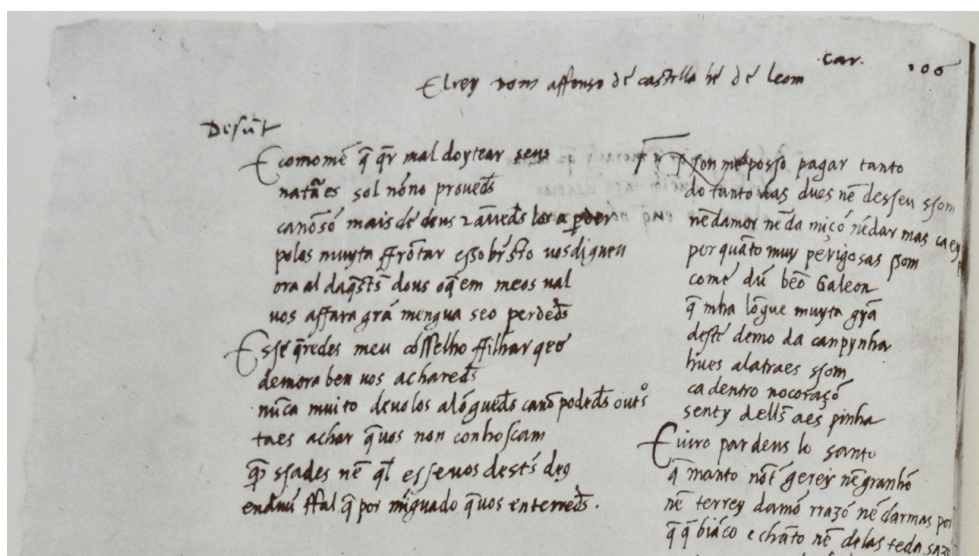
También unió al cuadernillo 13 el primer folio, marcado con tres pequeñas líneas verticales, actualmente fol. 107. El actual cuaderno 14 queda así formado por los fols. 108, 109 y 110, señalados con cuatro, cinco y seis rayas verticales por el copista *d*. El fol. 105v b termina con el primer verso de la cantiga B 478, *Joan Rodriguiz veio vos queixar*, que debería continuar en el fol. 106, pero éste aparece en blanco por ambas caras.

Es la colación de manuscritos la que en este caso podría permitir la resolución de este último problema señalado.

El corpus poético alfonsí transmitido por *V*, que se corresponde con los fols. 107r a 110v y 37r de *B*, comienza con una cantiga incompleta, como Colocci se encarga de precisar con la nota *Desunt*. Y en el margen superior derecho señala: *car. 106*, que podría remitir al fol. 106 de *B*, donde parece que debía continuar la cantiga 478: *Joan Rodriguiz vejo vos queixar*, iniciada en el fol. 105v.



B, f. 105v (BNP, cod. 10991)



Detalle del f. 3v de V (reproducción fotográfica del facsímil del ms. Vat.Lat. 4803 publicado en 1973)

Todo parece indicar, pues, que el verso aislado que aparece al final del fol. 105v, primero de la cantiga B 478, tiene su continuación en V 61. Hipótesis que puede confirmarse con el estudio formal y temático de la cantiga (Paredes 2000: 1423-1432 y 2001a: 493-504).

Joan Rodriguiz vejo-vos queixar

[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]
[.....]

E com'omen que quer mal doitear
seus naturaes sol nõno provedes,
ca non son mais de dous e averedes-
los a perder polos muit'afrontar;
e sobr'esto vos digo eu ora al:
daquestes dous o que en meos val
vos fará gran mêngua se o perdedes.

E se queredes meu conselho filhar,
creede-m'ora, ben vos acharedes:
nunca muito de vo-los alonguedes,
ca non podedes outros taes achar
que vos non conhoscen quen sodes nen qual;
e se vos d'estes dous end'u fal,
que por minguido que vos en terredes! (Paredes 2001: 194).

La explicación habría que buscarla en el sistema de copia fragmentaria, con la intervención de diversos copistas trabajando de manera simultánea. El fragmento asignado al copista *e*, que es el que transcribe los fols. 101-105, terminaría probablemente con el primer verso de la composición *B* 478, que es el que aparece al final del fol. 105. Por eso el fol. 106 está en blanco, porque ya no habría material para copiar. Por su parte el escriba *b*, al que correspondía copiar el fragmento donde continuaba la cantiga *B* 478, dejó sin reproducir la primera cantiga, que además se encontraba sin numeración y fragmentaria, pensando que el otro copista o incluso el mismo Colocci ya lo habría hecho. El copista de *V*, que no recibió el fragmento correspondiente al cuaderno 13 de *B*, no trasladó la primera estrofa incompleta que abre la parte que le correspondía copiar.

Anna Ferrari lleva el tema más lejos y quiere ver en este cotejo la confirmación del “sistema de *pecia* cruzada com o qual os dois cancioneiros foram copiados de um mesmo antecedente” (1993a: 125), lo que supondría una modificación sustancial del *stemma codicum* fijado por Tavani (1967: 41-94; 1979: 372-418 y 1999: 3-12). Elsa Gonçalves (1999), por su parte, realiza una conjetura sobre la disposición material de los textos de Alfonso X en el original, base de la copia. La notación colocciana 102, que aparece en el fol. 101r de *B*, primero del fascículo 13 donde comienza el corpus alfonsí, y la 109 del fol. 111r, primero del cuadernillo 15, que inicia la producción de Don Dinis, obliga a situar los textos de Alfonso X entre los fols. 102-108 del original. La anómala estructura fascicular de *B* le hace pensar que estos siete folios formaban parte de un quinterno numerado del 99 (sugerido por la notación *XCViiiij* del fol. 2 bis de *V*) al 108, en el que el corpus alfonsí ocuparía el cuadernillo central de cuatro folios, cuya transcripción en *B* fue asignada al copista *e*, y los numerados 106, asignado al copista *b*, y 107 y 108 al *d*. A esta distribución habría que imputar la laguna de *B* 478, con cuyo único verso terminaría el cuadernillo central del ejemplar, así como el cambio de mano a partir de *B* 108r b16, verso con el que terminaría el fol. 106 del ejemplar.

El tema dista mucho de quedar zanjado. Habría que aclarar, por ejemplo, como señala la propia Gonçalves, la más problemática numeración de *V*, con dos tipos de envíos numéricos que no tienen correspondencia en *B*. El sistema de copia cruzada puede explicar como hemos visto algunas lagunas, pero difícilmente la enorme cantidad de textos que faltan en *V*⁸. La coincidencia de lagunas y errores en ambos apógrafos podrían ser explicadas también por las condiciones del arquetipo. Por lo demás, la realización de dos copias al mismo tiempo de un mismo manuscrito: una transcrita por seis manos distintas y destinada al parecer al propio uso de Colocci; y otra, por una sola mano y mucho más descuidada, destinada a cambio o regalo, no parece ser en principio la solución más económica. Son muchos los problemas que aún quedan por resolver. Pero sin duda el estudio de la formación material de los manuscritos puede aportar datos para la comprensión de la formación y la propia estructura de los cancioneros y del corpus poético de Alfonso X.

8 En el folio en blanco que precede al inicio de los textos se lee: “Manca dal fol. ij, infino a fol. 43”.

Bibliografia

- Askins, Arthur Lee-Francis (1993): "The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*". Aires A. Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro (orgs.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 43-47.
- Askins, Arthur Lee-Francis (1993a): "Cancioneiro da Bancroft Library". Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (eds.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 118-119.
- D'Heur, Jean-Marie (1974): "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais (contribution à la bibliographie général et au corpus des troubadours)". *Arquivos do Centro Cultural Português* 8, pp. 3-43.
- D'Heur, Jean-Marie (1984): "Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci". *Boletim de Filologia* 29, pp. 23-34.
- Ferrari, Anna (1979): "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)". *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 27-141.
- Ferrari, Anna (1991): "Le chansonnier et son double". Madeleine Tyssen (ed.): *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Liège: Université de Liège, pp. 301-327.
- Ferrari, Anna (1993): "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)". Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (eds.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 119-123.
- Ferrari, Anna (1993a): "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana". Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- Gonçalves, Elsa (1976): "La tavola collociana *Autori portugueses*". *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- Gonçalves, Elsa (1995): "Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa". Yara Frateschi Vieira (coord.): *Actas do I Encontro internacional de estudos medievais*, São Paulo: USP, UNICAMP, UNESP, pp. 36-51.
- Gonçalves, Elsa (1999): "Appunti di filologia materiale per una edizione critica della poesia profana di Alfonso X". Anna Ferrari (ed.): *Filologia classica e Filologia romanza: esperienze ecdotiche e confronto*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 411-427.
- Gröber, Gustav (1877): "Die Liedersammlungen der Troubadours". *Romanische Studien* II, pp. 337-670.
- Lanciani, Giulia / Tavani Giuseppe (orgs.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho.

- Lapa, Manuel Rodrigues (1965): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia.
- Lopes, Graça Videira (2003): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 2 vols.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904a): "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: XIV-Guarvaya". *Zeitschrift für romanische Philologie* 28.4, pp. 385-434. [DOI: <https://doi.org/10.1515/zrph.1904.28.4.385>]
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1910): "Mestre Giraldo e os seus tratados de Alveiteria e Cetraria". *Revista Lusitana* 13, pp. 149-432.
- Oliveira, António Resende de (1988): "Do Cancioneiro da Ajuda ao *Livro das Cantigas* do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω". *Revista de História das Ideias* 10, pp. 691-751. [DOI: https://doi.org/10.14195/2183-8925_10_38]
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Paredes, Juan (2000): "La cantiga V 61 / ¿B 478? de Alfonso X. Un problema de tradición manuscrita". Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. Año Jubilar Lebaniego, AHLM, pp. 1423-1432.
- Paredes, Juan (2001): *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Áquila, Roma: Japadre Editore (2ªed. *Verba*, anexo 66, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010).
- Paredes, Juan (2001a): "La tradición manuscrita de la lírica profana de Alfonso X el Sabio". Leonardo Funes, José Luis Moure (eds.): *Studia in Honorem Gemán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 493-504. [Recogido en Juan Paredes: *Alfonso X y otras escrituras del trovar*, Mercedes Brea (ed.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2019, pp. 103-113.]
- Paredes, Juan (2006): "Castellanismos en el Cancionero profano de Alfonso X". *Studi Mediolatini e volgari* 5, pp. 131-147. [Recogido en Juan Paredes: *Alfonso X y otras escrituras del trovar*, Mercedes Brea (ed.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2019, pp. 167-180.]
- Paredes, Juan (2011): "Textos castellanos en los cancioneros galaico-portugueses". Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzochi, Paolo Pintacuda (eds.): *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como / Pavia: Ibis, vol. I, pp. 77-86. [Recogido en Juan Paredes: *Alfonso X y otras escrituras del trovar*, Mercedes Brea (ed.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2019, pp. 251-258.]

- Paredes, Juan (2014): "Del manuscrito al impreso: variantes y errores de transcripción (Cancioneros gallego-portugueses)". Josep Lluís Martos (ed.): *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant: Universitat d'Alacant, pp. 141-158.
- Pelegrini, Silvio (1935): "Sancio I o Alfonso X". *Studi romanzi* XXVI, pp. 71-89. [Recogido en: *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriática Editrice, 1959, pp. 78-93.]
- Tavani, Giuseppe (1967): "La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese". *Cultura Neolatina* 27, pp. 41-94. [Reimpreso en: *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica: problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 77-179.]
- Tavani, Giuseppe (1979): "A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese". *Medioevo Romano* VI.2-3, pp. 372-418.
- Tavani, Giuseppe (1999): "Ancora sulla tradizione della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)". *Rassegna Iberistica* 65, pp. 3-12.
- Vieira, Yara Frateschi / José Luis Rodríguez / María Isabel Morán Cabanas / José António Souto Cabo (eds.) (2004): *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra: Universidade.

“Deus, Deus! non me maravillo”. Internal transmission and textual criticism in the *Cantigas de Santa Maria**

Stephen Parkinson – Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria,
University of Oxford

1. Introduction

The four manuscripts of the *Cantigas de Santa Maria* are a rare case of a manuscript tradition made up of independent compilations of poems drawn from a central archive¹. This means that the focus of textual criticism has to be the individual poem rather than the manuscript. Previous studies have found evidence of revision (Bertolucci 2000), recomposition (Parkinson 2007), parallel composition (Parkinson 1998, 2014), and merging of separate compositions (Parkinson 2012), all of which point to the complexity of the gestation of the poetic texts. Less attention has been given to the textual variation resulting from the preparation of texts for compilation. In this article we study three poems —*cantigas* 335, 204 and 124— in which the differences between the two extant versions (in MS E and in MS T or MS F) cannot be explained as divergent copyings of a common model, but require the reconstruction of a sequence of intermediate copies, which we term *internal transmission*.

* This research was carried out as part of the Critical Edition of the Cantigas de Santa Maria, funded by British Academy (Research Grant BR100062) and the Leverhulme Trust (Emeritus fellowship EM-2015-35). All textual citations are from draft editions from this project. Lines are identified by strophe number and line number, rather than by the thorough-numbering of the standard edition (Mettmann 1986-1989). This article is an expanded version of parts of my unpublished plenary lecture “The Construction of the Cantigas de Santa Maria” at the Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary University of London, June 2018. I am grateful to the two anonymous reviewers whose comments have helped me improve this text.

1 The four manuscripts are: E = Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. b-I-2 (*códice de los músicos*); T = Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. T-I-1 (*códice rico*); F = Florence, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari, 20; To = Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/10069.

2. *Cantiga* 335

In the standard edition of *cantiga* 335 the first line of the first strophe contains a surprising outburst: “En amar os que ben fazen, | Deus, Deus! non me maravillo” (Mettmann 1986-1989, III: 175). While the punctuation is editorial (Mettmann follows Lapa 1933), the text faithfully reflects MS E. The alternative reading from MS F is hypometric and difficult to interpret: “En amar os que ben fazen | Deus non me maravillo”.

While the narrative of *cantiga* 335 has been studied for its sources², this strange piece of text has attracted no comment. In the *CSM* the only other case of *Deus* being used as an exclamation is the refrain to *cantiga* 182, “Deus que mui ben barata...” (182:R.1). More common are *par Deus* (2, 5, 75, 8, 103, 233, 258), *por Deus* (65, 119, 124, 128, 235, 239, 263, 266) and *ai Deus* (5, 12 repeated for effect and rhyme, 25, 84, 115). Emphatic duplication is also rare: all the other examples are in rhyming position with the duplication serving to complete the line³:

mais los angeos chegaron dizendo: “Estad’, estade!”	45:8.4
e poi-os ouv’ acalçados disse lles: “Estad’, estade!”	175:5.4
que contar non saberia. E diss’ ela: “Estad’, estade”	365:6.4
E a voz, come chorando, dizia: “Ai Deus, ai Deus”	12:3.1
e travou log’ en sa madre dizendo: “Ai eu, ai eu!”	53:6.2

There is good reason to believe the E reading to be corrupt. The curious sequence “Deus Deus” is spread over two pages, the first word being the last form on f. 299v col b (image 1a), and the second being the first on f. 300r col a (image 1b). Having ended the folio with the first word of the second hemistich of 1.1, the copyist then copied the whole of the text line onto the first text line of f. 300r, with the resulting duplication of the word *Deus*. On f. 299v the word is abbreviated *de9*, to avoid the text running beyond the right hand ruling, while on f. 300r, with no such constraints, it is written in full.

In evaluating this part of the text it is important to remember that the copying of the text beneath the staves (underlaid text) was a different operation from the copying of the plain text (running text). The underlaid text was executed before the music was inserted, and possibly from an exemplar which consisted entirely of text (Parkinson 2014). The copyist has inserted a *punctus* before *deus* in the final line of f. 299v: this could be either a metrical point

² Mettmann (1988), Montoya (1999: 220-221).

³ In the first three cases the *-ade* rhyme is the extended rhyme of the refrain and vuelta.

indicating metrical line divisions which do not correspond with the division into staves⁴, or a syntactic point indicating syntactic breaks which do not coincide with the line breaks, which suggests that in the exemplar, or its antecedent, the opening strophe was laid out in short lines (hemistichs). On f. 300r there are seven short text lines inserted under seven staves, suggesting that the organiser expected f. 300r to begin with line 1.1b.

It should also be noted that the two folios concerned, f. 299 and f. 300, are part of two separate bifolia, nos 4 and 3 of quire 39 (figure 1):

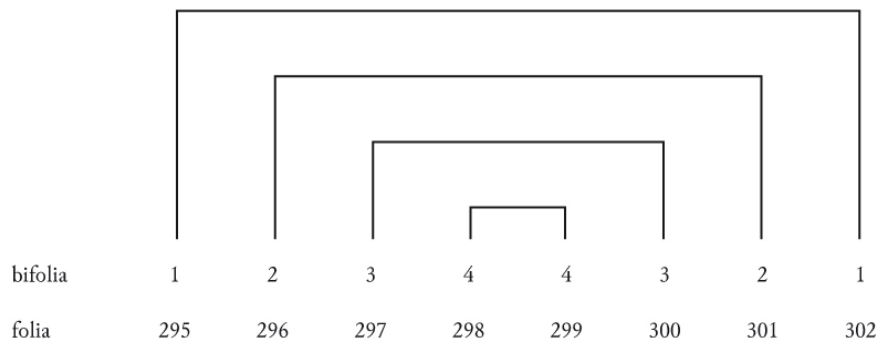


Figure 1. Quire 39

If the text was executed separately on each bifolium (rather than the copyist handling the entire quire as a unit) the copyist would have to remove bifolium 4 before continuing copying on bifolium 3⁵.

Our reconstructed master copy for E, with a single occurrence of *deus*, is textually identical to the copy in F. In F (f. 127v, image 2), the poem has a different page layout, with a single column of staves above three columns of text. As several long text lines appear on each stave, the metrical point is used only to mark the end of the long lines. The text under discussion *En amar os que ben fazen Deus non me maravillo* appears in the centre of the third stave, which confirms the hypothesis that the duplication in E is caused by the interruption of the copying.

⁴ As is the point separating *bondade* and *cõ* on stave 2 of f. 300r. See Montoya (2000) for the uses of the *punctus* in the CSM.

⁵ Avenoz (2016) suggests that MS E was copied as uncut quaternions.



Image 1. MS E *cantiga* 335, underlaid text, Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms b-I-2, ff. 299v/300r. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>>

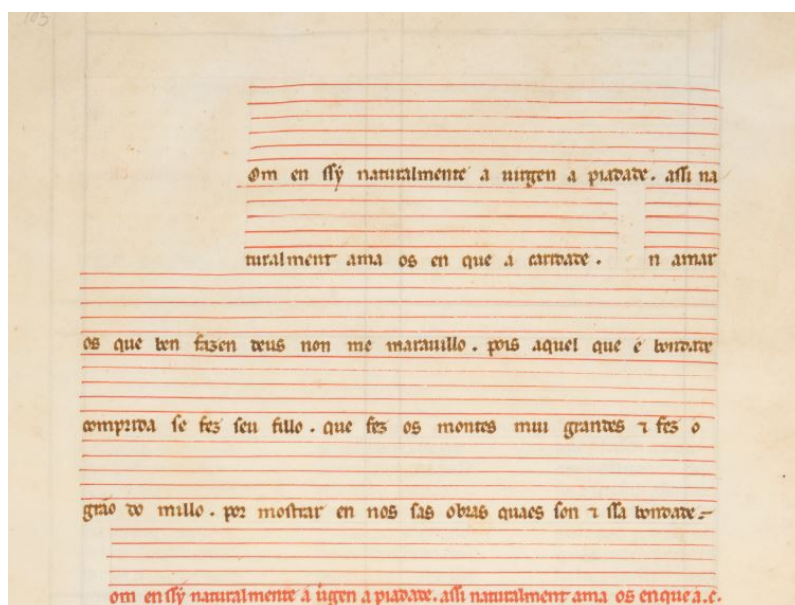


Image 2. MSF *cantiga* 335, underlaid text, f. 127v. <<https://archive.org/details/b.-r.-20/>>

F also avoids a second error in the E copy. The initial letter of the opening strophe is always assigned a decorated coloured capital occupying the whole height of the stave, to separate it from the preceding refrain. In the incomplete page of F, where none of the decorated initials have been inserted, the letter *n* has been written after a space on the text line, and the stave scribe has interrupted the stave ruling to create the requisite space for an initial *E*. In E the opening word appears as an undecorated majuscule *N*. The text scribe left sufficient space for the capital *E* but neither the scribe responsible for ruling the staves nor the scribe responsible for executing the initials noticed this cue, so no visible space was left for an initial, and the transition from refrain to opening strophe lacks its normal marking. (This confirms the supposition that the two folios were not visible to the scribes at the same time, as a piece with no decorated capital on the staves after the illuminated initial would stand out as incomplete.) It is not clear whether the majuscule *N* was part of the original copy, reflecting the occasional practice of scribes to use a majuscule in the letter following a decorated initial (evident in the copy of the refrain in F where the *o* of *Com'* is treated in this way) or whether an original minuscule *n* was amended in E.

The comparison of E and F leads us to the conclusion that there was no textual difference between the exemplars used by the two MSS. If so, the copyists' exemplar was defective, as the version of line 1.1 it contained is hypometric. There is no lack of cases where the text copied into the manuscripts, and especially the text inserted beneath the staves, is metrically deficient (Parkinson 2014). In most cases, however, the deficiency is laid bare by the process of insertion of the music, which leads the music scribe to adjust the music or emend the text, in some cases generating new textual problems. Here, by a combination of accidents, the problem is not detected. In E the accidental duplication of *Deus* has the consequence of rectifying the hypometric line, and the music scribe has no difficulty in aligning the music with the text. In F, where the music was never inserted, no issue arises.

To explain the origins of the error we need to look in more detail at the syntax of the refrain and opening strophe.

Com' en si naturalmente | a Virgen á piadade
assi naturalment' ama | os en que á caridade

En amar os que ben fazen | Deus [Deus] non me maravillo
pois aquel que é bondade | comprida se fez seu fillo (335.R and 1.1-2)

The refrain's assertion that the Virgin loves the charitable —*ama os en que á caridade*— is echoed by the opening of the strophe *En amar os que ben fazen*, which has *A Virgen* as its implied subject. This is a normal device in this type of opening strophe, a *glossing strophe* or *estrofe expansiva*, which develops and recapitulates the devotional content of the refrain, before

the narrative proper is introduced⁶. This linkage removes any possibility that *Deus* could be the grammatical subject of *amar*, and indeed no editor has entertained the suggestion, all treating the material between *fazen* and *non* as an interjection.

Linguistically, nevertheless, the phrase is anomalous, because it does not conform to the syntax of the verb *maravillar-se*. This verb normally requires the preposition *de*, or a contracted form such as *dele*, *desto*, *daquesto*, to introduce a complement⁷:

mais de que a non achavan mēos se maravillava	55:6.2
e pois que llos ouv' oídos, muito se maravillou // de tanto mal que fezera,	272:5.2-3
Desto foron maravillados // todos	38:1.5-6
e desto maravillados // foron end' os outros oito	277:8.2-3
Ca se ela quer que seja o seu nom' e de seu fillo nomeado pelo mundo, desto non me maravillo,	328:1.1-2
Daquesto foron mui maravillados // quantos das terras i foron juntados	39:6.1-2
a que logo todos foron juntados // e deste miragre maravillados,	54:15.1-2
maravillavan se dele; mais quise Deus que sabudo	333:8.2

The complement phrase is often pronominalised in *ende* or *en*:

Os romeus, quand' esto viron, foron en maravillados	175:6.1
Maravillou s' ende muito e ficou tan espantado	196:7.1
muito s' en maravillaron; des i treguas se pediron	344:7.3

Cantiga 328 in particular provides a model, as it incorporates the construction in its own glossing strophe:

*Sabor á Santa María, | de que Deus por nos foi nado,
que seu nome pelas terras | seja sempre nomeado.*

⁶ The terminology comes from Parkinson (2021), where it is argued that some glossing strophes, particularly in the later part of the collection, were added during the compilation phase to bulk out shorter poems. The original version of 335 might thus have begun with the opening of the narrative, in what is now strophe 3.

⁷ The verb also occurs without complements *maravillou se muito* (187:11.1, 253:11.1) or with the conjunction *como* introducing a phrasal complement (38, 277).

Ca se ela quer que seja | o seu nom’ e de seu fillo
nomeado pelo mundo, | desto non me maravillo. (328:R, 1.1-2)

If we restore the syntax of *maravillar-se* on the model of 328:1.2 we arrive at a reading which is both metrically and syntactically well-formed: *En amar os que ben fazen | desto non me maravillo*. The miscopying of *desto* as *deus* is graphically unsurprising (particularly if the forms confused were *deſto* and *deſ*). The awkward combination of *En* and *desto* might itself be an attempt to emend a repetitive but consistent version *De amar os que ben fazen | desto non me maravillo*, in a copy preceding the copy in which *desto* was miscopied. This example is similar to the multiple wrong attempts to copy the first line of the refrain of *cantiga* 267, *Na que Deus pres carne | e foi dela nado* (Parkinson 2001). Alternatively *En* may be a miscopying of the conjunction *E* in an earlier exemplar.

We can now suggest a sequence of copyings and miscopyings in the exemplars of *cantiga* 335:

Archive copies	I	De amar os que ben fazen desto non me maravillo
	II	En amar os que ben fazen desto non me maravillo
Working copy		En amar os que ben fazen deus non me maravillo
E N amar os que ben fazen deſ deus non me marauillo		F []n amar os que ben fazen deus non me maravillo

The materiality of the *CSM*, and the scriptorial processes underlying that materiality, are key to the correction of this passage. We have to assume at least two intermediate copies between the separate copies of each poem and a reconstructed antecedent, creating a transmission sequence which is completely internal to the Alfonsine scriptorium.

2. Composition and recomposition: the expansion of *cantiga* 204

Cantiga 204 appears in two strikingly different versions in MSS E and F. The two versions are given in parallel text below. The edited poem would normally be laid out in long lines with caesura, but is here presented in short lines to facilitate comparison.

While a number of differences result from copying error or divergent scribal preferences, the larger textual divergences show that the poem was revised or recomposed during its passage through the archive⁸. The two versions differ in length, with F32 having nine strophes against the eight in E204. The two versions deploy different rhyme words and organise the narrative in different ways. The editor must go beyond the simple process of collating and as-

⁸ The E version has the forms *entendeo* (1.3), *ongir/ongido* (5.4, 9.1), uncommon in the *CSM*. Their status in the stratigraphy of the *CSM* requires further work.

sessing variants, and reconstruct the processes by which the two versions emerged, before deciding which one is to be preferred and whether the unfavoured version should be represented in the final edition.

This is not an unusual situation in the *CSM*. Several poems from the original collection in To were amended in the process of inclusion in the later collections, in a way which clearly implies conscious improvement (Bertolucci Pizzorusso 2000). This was usually in the direction of eliminating repetitions of rhyme-words which run counter to the evolving metrical precepts of the *CSM* (Parkinson 1999). The To versions were subsequently annotated with these later corrections. These metrical improvements came, nevertheless, with costs in terms of textual cohesion and fluency, which warrants the preservation of the original text as more than a casual variant. This is not limited to poems from the first phase of compilation: *cantiga* 113 is a prime case of recomposition yielding variants in T and E (Parkinson 2007).

The textual evidence for *cantiga* 204 points clearly to F32 being an expanded and improved version of E204.

Two versions of *cantiga* 204

	F 32	E204
R.1	<i>Aquel que a virgen Santa</i>	<i>Aquel que a virgen Santa</i>
	<i>Maria quiser servir</i>	<i>Maria quiser servir</i>
R.2	<i>quand' ouver coita de morte</i>	<i>quand' ouver coita de morte</i>
	<i>ben o pod' ela guarir</i>	<i>ben o pod' ela guarir</i>
1.1	Daquesto a San Domingo	Daquesto a San Domingo
	un miragre conteceu.	un miragre conteceu.
1.2	El un bon arcediago	El un bon arcediago
	en sa orden recebeu	en sa orden recebeu
1.3	que era mui letrado	que era mui letrado
	e por aquest' entendeu	e por aquest' entendeo
1.4	que podia en começo	que podia en começo
	per ele mui mais comprir	per ele mui mais comprir
	R	
2.1	El daquel arcediago	El daquel arcediago
	avia mui gran sabor	avia mui gran sabor
2.2	e con ele preegava	ca con ele preegava
	o ben de Nostro Sennor	o ben de Nostro Sennor
2.3	e andando preegando	e andando preegando
	vêo lle mui gran door	vêo lle mui gran door
2.4	de guisa que non podia	e San Domingo coitado
	per ren folgar nen dormir	foi de ll' aquel mal viir
	R	

3.1	e era tan mui coitado	Ca el era tan coitado
3.2	que non avia en si	que non avia en si
3.2	nen sol un sinal de vida	nen sol un sinal de vida
3.3	e os fisicos d' ali	e os fisicos d' ali
3.3	dizian que poderia	dizian que poderia
3.4	daquela guarir assi	daquela guarir assi
3.4	como poderia morto	como poderia morto
	de so terra resorgir.	de so terra resorgir.
	R	
4.1	El jazend' assi por morto	E jazend' assi por morto
4.2	Santo Domingo rogou	Santo Domingo rogou
4.2	a virgen Santa Maria	a virgen Santa Maria
4.3	que se logo demostrou	que lle valess' e entrou
4.3	ao enferm' u jazia	ela u ele jazia
4.4	e mui ben o confortou	e mui ben o confortou
4.4	e o doente mercee	e o doente mercee
	começou lle de pedir	começou lle de pedir
	R	
5.1	Pos ela virgêes muitas	Pos ela virgêes muitas
5.2	entraron, e a dizer	entraron, e a dizer
5.2	se fillaron orações	fillaron sas orações
5.3	e per seus livros leer	e per seus livros leer
5.3	e des i ar começaron	e des i ar começaron
5.4	elas de mui gran lezer	elas de mui gran lezer
5.4	a cabeça e o corpo	a cabeça e o corpo
	e os pees a ungir.	e os pees a ungir.
	R	
6.1	A cabeça log' ungiron	A cabeça log' ungiron
6.2	por lle Deus i siso dar	por lle Deus i siso dar
6.2	e o corpo por ja sempre	e o corpo por ja sempre
6.3	de forniço se quitar	de forniço se quitar
6.3	e os pees por con eles	e os pees por con eles
6.4	ir no mundo preegar	ir no mundo preegar
6.4	e que fizesse as gentes	e que fizesse as gentes
	que erravan repentir	que erravan repentir
	R	
7.1	San Doming' en outra casa	San Doming' en outra casa
7.2	jazia log ⁹ e viu mui ben	jazia long' e viu ben
7.2	com' entrou Santa Maria	com' entrou Santa Maria
7.3	e muito lle per prougu' en	e muito lle per prougu' en
7.3	e viu o enferm' ungido	e viu com' era ongido
	e deu lle graças por en	e deu lle graças por en

⁹ E logué.

7.4	e disse “Ai Groriosa quen te podera gracir R	e disse “Tan piadosa sennor dev’ om’ a servir”
8.1	tantos bēes que tu fazes	
8.2	aos que o mester an	
8.3	e ar quan ben tu oes	
8.3	aos que te rogar van	
8.3	e de como ced’ acorres	
8.4	os que en coita estan	
8.4	e de mais nas tas mercees	
	nunca pod’ ome falir.” R	
9.1	Pois que foi mui ben ungido	Pois que foi mui ben ongido
	Santa Maria saiu	Santa Maria saiu
9.2	se dali con sas virgēes	se dali con sas virgēes
	e ao ceo sobiu	e ao ceo sobiu
9.3	e log’ o arcediago	e log’ o arcediago
	a essa ora guariu.	a essa ora guariu.
9.4	Por esto de seu serviço	Por esto de seu serviço
	non se dev’ om’ a partir. R	non se dev’ om’ a partir.

The narrative of *cantiga* 204 is of how the Blessed Virgin Mary hears the prayers of St Dominic and heals an archdeacon who worked alongside him¹⁰. In strophe 4, St Dominic beseeches the Virgin to cure the archdeacon who is lying gravely ill in another room. In the E version there are multiple potential ambiguities of 3rd person reference, exacerbated by the miscopying of *El* as *E*:

E jazend’ assi por morto	Santo Domingo rogou
a virgen Santa Maria	que lle valess’ e entrou (E204:4.1-2)

Out of context these lines could be read as suggesting that Dominic was lying sick and asking for help, with the subject of *entrou* remaining unclear. The continuation of the strophe, with the enjambed subject *ela* specifying the subject of *entrou*, and a belated reference to the archdeacon as *o doente*, resolves the problem, but at the cost of stylistic awkwardness.

¹⁰ Disalvo (2013: 47) notes that this is the only miracle directly involving Dominicans. Lappin (2002: 131-136) shows it to be a diluted version of the tale of Magister Reginaldus, a French cleric, who was cured of his libidinous urges by a vision of the Virgin, and groups it with other miracles inspired by Dominican ideas on the remedy for lust. The only remnant of the original motif is the anointing of his body by the virgins who accompany Holy Mary “por ja sempre | de forniço se quitar”, which Lappin describes as “menos el sacramento de la extrema unción que un masaje erótico” (136). Interestingly, the *CSM* version prefers French and Italian versions of the life of St Dominic over a Galician version in which the Virgin herself performs a five-fold anointing of the friar. Corti 2001 analyses the miniatures.

E jazend’ assi por morto | Santo Domingo rogou
a virgen Santa Maria | que lle valess’ e entrou
ela u ele jazia | e mui ben o confortou
e o doente mercee | começou lle de pedir (E204:4:1-4)

The version in F avoids these pitfalls, at the cost of an artificial alternation of *enfermo* and *doente* as references to the archdeacon:

El jazend’ assi por morto | Santo Domingo rogou
a virgen Santa Maria | que se logo demostrou
ao enferm’ u jazia | e mui ben o confortou
e o doente mercee | começou lle de pedir (F32:4.1-4)

The same process is at work in 7.3a, where the bare 3rd person reference in E *E viu com’ era ongido* is tied down in F *E viu o enferm’ ungido*.

Strophe 2 and the transition to strophe 3 are also complicated by ambiguous 3rd person references resulting from the mention of Dominic and the archdeacon in the same phrase.

El daquel arcediogo | avia mui gran sabor
e con ele preegava | o ben de Nostro Sennor (F32:2.1-2)

The F reading *e con ele preegava* suggests St Dominic preaching with the archdeacon, only for the following line to associate the act of preaching with the archdeacon

e andando preegando | vëo lle mui gran door.

Here the E version, using the conjunction *ca*, facilitates the change of subject,

El daquel arcediogo | avia mui gran sabor
ca con ele preegava | o ben de Nostro Sennor
e andando preegando | vëo lle mui gran door. (E204:2.1-3)

but continues with an awkward repetition of *coitado* (referring successively to the two protagonists) in the unrhymed half-lines:

e San Domingo coitado foi de ll’ aquel mal vïir
R
ca el era tan coitado (E 204:2.4-3.1)

This is rectified by F where the entire passage refers to the archdeacon:

de guisa que non podia per ren folgar nen dormir
R
 e era tan mui coitado (F32:2.4-3.1)

Both E and F have miscopyings of their divergent antecedents: F has the conjunction *e* as the opening word of 2.2 and 3.1, creating ambiguous reference, while E has *ca* in both cases, creating confusing causal links¹¹. It seems clear that the desired reading should be *ca* in 2.2 and *e* in 3.1.

The final major emendation concerns the addition of a strophe in F between strophes 7 and 8, and the associated change in the final line of 7 from the E version to the enjambed F version:

e disso “Tan piadosa | sennor dev’ om’ a servir” (E 204:7.4)

 e disso “Ai Groriosa | quen te podera gracir
R
 tantos bẽes que tu fazes (F32:7.4-8.1)

From the formal metrical point of view the E version is imperfect, as the verb *servir* which fulfils the pervasive rhyme in *-ir* has already been used in the refrain. The verb *gracir* which substitutes it in F triggers the interstrophic enjambment, as a direct object clause is needed to satisfy its complementation structures. The added text is effective in that it replaces a brief phrase of thanks to the Blessed Virgin Mary with an expansive direct address of gratitude. This expansiveness is mirrored in the layout of the poem in F, where this relatively short poem is laid out on two pages in a format which is only deployed for poems of nine strophes and more, in the early quires of the codex. It is impossible to tell whether the compilers of F requested an expansion of the poem, or whether the expansion arose naturally from the textual improvements and gave the compilers more latitude in their layout choices. The alternative possibility, that the nine-strophe version in F was shortened for inclusion in E, seems very unlikely.

We can thus identify two distinct archive versions of the poem, one with 8 strophes which was used to compile E, and a subsequent improved version used to compile F.

In strophe 8, unique to F, we find an additional textual complication.

e disso “Ai Groriosa | quen te podera gracir
R
 tantos bẽes que tu fazes | aos que o mester an
 e ar quan ben tu oes | aos que te rogar van
 e de como ced’ acorres | os que en coita estan
 e de mais nas tas mercees | nunca pod’ ome falir.” (F32:7.4-8.4)

¹¹ There is a further miscopying in F, of *ne* for *nen*.

Line 2 is hypometric, as the first hemistich is a hexasyllable 6' instead of the required heptasyllable 7'. The strophe also has the grammatical oddity of the verb *oir*, which usually takes a direct object, used with an indirect object, followed immediately by *acorrer*, which usually takes an indirect object, apparently used with a direct object. There has clearly been an exchange of text, either of half lines or of verbs, in the F version. Closer investigation indicates that the latter hypothesis provides the best explanation.

The inversion of half lines in F implies that the antecedent had one of two possible readings: one where the second hemistichs of 8.1-2 are in a different order from F

e ar quan ben tu oes | os que en coita estan
e de como ced' acorres | aos que te rogar van (8.1-2, hypothesis 1a)

and another where it is the order of the first hemistichs that is different

e de como ced' acorres | aos que te rogar van
e ar quan ben tu oes | os que en coita estan (8.1-2, hypothesis 1b)

Neither of these hypothetical antecedents explains the hypometry of 8.1-2. The inversion of the verbs *acorres* and *oes*, with their different syllable counts, provides a much better explanation, implying an antecedent in which *acorres* occurs in 8.1, and *oes* in 8.2, each with their correct argument structure.

e ar quan ben tu acorres | aos que te rogar van
e de como cedo oes | os que en coita estan (8.1-2 hypothesis 2)

Line 8.1 is now not hypometric, and the restoration of the unelided form *cedo* avoids hypometry in line 2. (The elision of *ced'* in the MS F version is itself a metrical adjustment to avoid hypometry in the miscopied line.)

In both manuscripts the copyists have introduced additional errors and textual variation. Line 7.1 in F has two independent mistakes, *long'* (=longe) miscopied as *log'* (=logo) and subsequently rendered *logu* to preserve the hard *g*, and an intrusive hypermetric *mui*

E San Doming' en outra casa | jazia long' e viu ben

F San Doming' en outra casa | jazia logu' e viu mui ben

Line 5.2 in E is grammatically anomalous, using the construction *fillar a* in place of the expected *fillar-se a* which is found in the F reading:

E Pos ela virgêes muitas | entraron, e a dizer // fillaron sas orações

F Pos ela virgêes muitas | entraron, e a dizer // se fillaron orações

The probable common source of these two readings is *a dizer // fillaron se orações*. The E version wrongly amends *se* to *sas*, while the F improvement inverts *fillaron se* to avoid the necessary hiatus in *se orações*.

The pattern of errors and emendations strongly suggests that there were at least four versions of the poem, preceding the two manuscript versions. Figures 2a and 2b represent this progression, 2a presenting a table of variants, and 2b a *stemma rotulorum*:

A Original (8 strophes)	B Improved version (9 strophes)
	expansion to 9 strophes with correction of repeated rhyme word <i>fillaron se</i> amended to <i>se fillaron</i>
C E model based on A	D F model based on B
<i>ca</i> for <i>e</i> fillaron sas	<i>e</i> for <i>ca</i> log' for long' exchange of oes/acorres
E E copy (E 204)	F F copy (F 32)
ongir, entendeo	elision of <i>ced'</i> ; <i>logu'</i>

Figure 2a: Internal transmission of *cantiga* 204

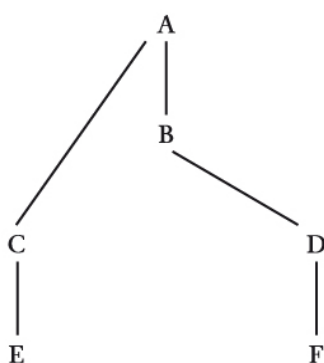


Figure 2b: Stemma rotulorum of *cantiga* 204

4. The refrains of *cantiga* 124

Cantiga 124, notable for its pervasive interstrophic enjambment, has significant variation in its refrain, which points to a separation of strophes and refrain in the copying and compilation process¹².

There are two separate *loci critici* in the edited refrain:

O que pola Virgen leixa | o de que gran sabor á
sempre aqui lle demostra | o ben que pois lle fará.

Both lines are hypometric in at least one witness. In the second line of the initial refrain both MSS have an initial reading *sempr aqui lle demostra*, corrected in two different ways. In E a superscript *e* inserted by a later hand restores the full form *sempre* (image 3a). The T reading *sempr' el' aqui lle demostra*, in which *el'* is an elided form of *ela*, has the *el* written in the space between *sempr* and *aqui* (image 3b); the regularity of the spacing of the remainder of the underlaid text and the alignment of musical figures with text shows that this is an addition made at the time of the insertion of the music. Similarly to the case of *cantiga* 204, the emendation attempts to clarify an ambiguous 3rd person reference, to specify *ela* (= *Santa Maria*) as subject of the verb *demostra*. The correction is unnecessary, as this construction, by which the beneficiary of the miracle is indicated by a topicalized noun phrase which becomes the object of the main clause, is found in other refrains, such as *cantiga* 222, *Quen ouver na Groriosa fiança con fe complida // non lle nozirá poçoia...*



Image 3a. Cantiga 124, MS E, Património Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms b-I-2, f. 127v. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11338>>

¹² There is a curious mismatch between the refrain and the text. The text narrates how a man was saved from death by stoning until he could receive absolution, while the refrain refers to the rewards of self-denial. Parkinson (2021) has compared the refrain of 124 with the equally mismatched refrain of 88, proposing that they were selected from a common store for their metrical match with the strophes, rather than for their effectiveness as an expression of the *razon* of the *cantiga*. This implies a degree of separation between the composition of strophes and refrain.

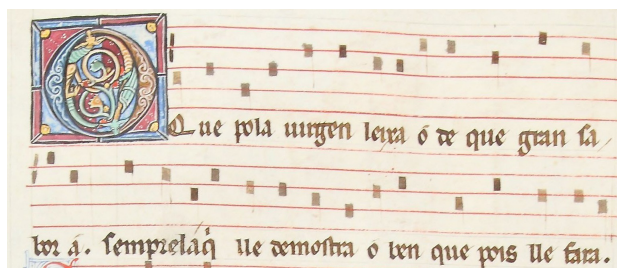


Image 3b. Cantiga 124, refrain MS T, Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms T-I-1, f. 174v. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337>>

In the first line of the repeated refrain, in T, we find a defective copy — *O que gran sabor a*— following strophes 2, 4, 5, 7, and 9, with two of them (2R, 7R) corrected by the insertion of the abbreviated form *q̃* above the line.

These two cases need to be approached in the light of our understanding of the location and copying of refrains in the *CSM*. There are four separate ways in which refrains appear in the manuscript record. The only consistent location of a complete refrain is as the opening underlaid text of the poem. The refrains following each strophe, written in red ink, are typically truncated according to the space available for them, either beneath the staves (particularly in MSS T and F where more than one strophe is underlaid, and the refrain may be reduced to a single word) or between the strophes, where they are typically reduced to one or two text lines corresponding to complete lines or half-lines of verse¹³. Finally, a version of the refrain is incorporated into the Table of Contents of the complete manuscripts (To T E), often complete but once again affected by constraints of space. These different locations typically involve distinct patterns of variation.

In the body of the manuscript, the opening refrain, which was executed separately in black ink by the copyist responsible for the main text, frequently diverges from the repeated refrains and the Table of Contents refrain. In a significant number of cases the opening refrain contains errors which may or may not be rectified by the scribe who subsequently inserts the musical notation (Parkinson 2014). By contrast, the repetition of the refrain after each strophe was executed in red ink by the scribe who also completed the rubrics. These repetitions were conditioned by the space left for them by the black-ink scribe: where the refrain repeat was included in the section ruled with staves for musical notation (the underlaid text) it had to fit into whatever portion of the staves remained after the text had been inserted; where the repeat was in the middle of the un-notated text laid out in verse lines, it was assigned one or more complete lines (and was omitted where no space was allocated).

¹³ Parkinson (2000) provides the relevant calculations.

These decisions were themselves conditioned by the global layout strategy of the individual manuscripts and the dimensions of the poem (Parkinson 2000). In the *códices historiados* T and F each poem is laid out on a number of complete pages, with the available space divided between underlaid text and running text to make the best use of space: it is not uncommon for more than one strophe to be underlaid, and for refrains to be omitted at the end of columns. In E and To, by contrast, it is very rare for more than one strophe to be underlaid, and the refrain for the opening strophe is frequently part of the running text. Additionally, in the completed manuscripts (To T and E), the refrain is incorporated in the Table of Contents, for which each entry is made up of a rubric and an incipit, the refrain being by definition the incipit for any poem of zagal structure (all the *miragres* and many of the *loores*).

In the case of *cantiga* 124, MS T copies the refrain in full following every strophe in running text; only the refrain following strophe 1, underlaid, is truncated, to *O que pola virgen*, thus omitting all the *loci critici*. The Table of Contents of T is incomplete, beginning at *cantiga* 141, so there is no extant entry for this poem. Ms E truncates all repeated refrains to *O que pola virgen leixa*, so that the full refrain is only found at the beginning of the poem. Its Table of Contents does however have a version of the full refrain.

O que pola uirgen leixa o de que gran
sabor a sempr aqui lle demonstra o
ben que pois lle fara. MS E f. 17r

The issues with the first line of the refrain are not relevant to the establishment of a critical text, as both MSS represent the underlaid text as *O que pola Virgen leixa | o de que gran sabor á*¹⁴.

The variation in the second line of the refrain is of a different order. Here it seems clear that the starting point for both witnesses is a defective (hypometric) text *Sempr aqui lle demonstra | o ben que pois lle fara* which the music scribes of the two witnesses have emended in different ways in the underlaid text, to achieve a proper alignment of music and text. In E the emending scribe has changed *sempr* to *sempre* by the addition of a superscript *e*, implying that the copy or the model had made a false elision. In T the scribe has accepted the elision and has resolved the hypometry by adding an additional word which is itself subject to elision, *el[a]*. The refrain repeats in T and the Table of Contents of E, based on the original without sight of the music, preserve the hypometric variant without any attempt at emendation.

This implies that the archive version of *cantiga* 124, which we must presume to have been metrically correct, was copied into a compilation model with a metrical error. The refrain was further copied, still with the error, into a red-ink model used by the scribes inserting refrain repeats and by the compilers of the Table of Contents in E, originally a separate codico-

¹⁴ This error may be revealing for the study of the copying process, which is the subject of future publications.

logical unit. The error was corrected separately by the music scribes, but the red-ink model and the copies made from it remained uncorrected. Figures 3a and 3b represent this pattern of transmission.

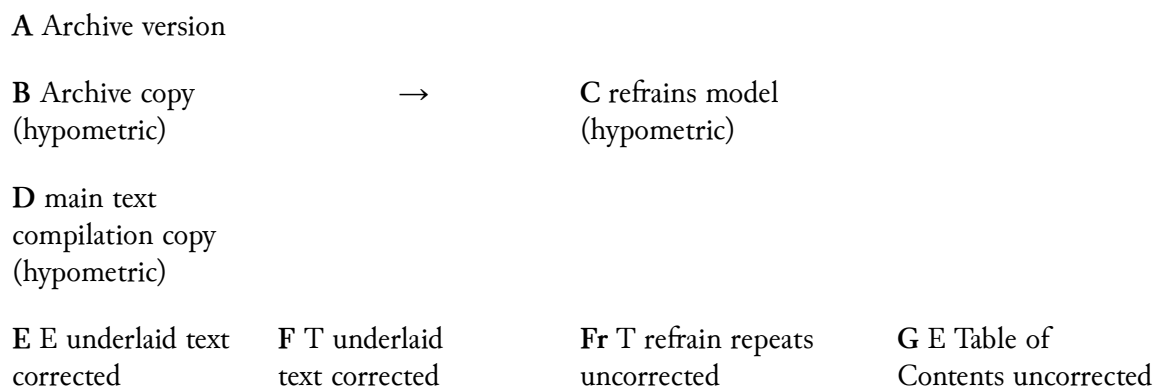


Figure 3a. Internal transmission of *cantiga* 124

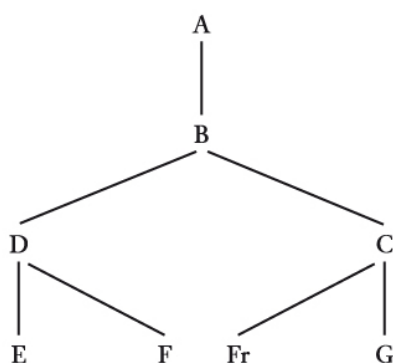


Figure 3b. Stemma of components of *cantiga* 124

6. Conclusions

It has long been known that the four manuscripts of the *CSM* are not linked by direct transmission, as none is a copy of any other. Instead, we have an organised *scriptorium* in which copies of individual poems are archived and distributed to copyists for incorporation in the order determined by the compilers of the manuscripts.

The examples we have studied show that the process of copying in compilation was the last stage in a complex sequence of versions. The archive could contain two versions of the same poem, resulting from systematic revision and improvement of original texts. These versions were not used directly by the copyists of the manuscripts, but were presumably copied again before being sent for compilation and insertion in the manuscripts. At each stage vari-

ants and errors can be inserted, often in response to the variants inserted at an earlier stage. At some point in the compilation process a separate compilation was made of the refrains, which was used by the scribes inserting refrains after the main text copying was complete. These multiple layers of copying will have produced complex stratigraphic effects.

These insights are important for linguistic study and editing. The assessment of internal linguistic variation in the *CSM* must consider not only the different linguistic preferences of the ultimate copyists of the individual manuscripts (Parkinson / Barnett 2013) but the possible influence of intermediate copyists in generating inconsistent patterns of variation. The comparison of textual variation in the *CSM* manuscripts with the manuscript tradition of the secular lyric, in particular the suggestion that the *Cancioneiro da Ajuda* and the Vindel fragment are closer to the *CSM* manuscripts than to the archetype of MSS B and V (Brea 2020, Monteagudo 2019: 309-13), will need to take this additional complexity into account¹⁵.

The editing of refrains needs to follow different principles from the editing of strophes, with the Table of Contents relevant as an additional witness.

In these ways the materiality of the *CSM* manuscripts reveals a complex textual tradition beneath the artistic elegance of the combination of text, music and image.

Bibliography

- Avenoz, Gemma (2016): “Codicología afonsí (*Códice de los Músicos* ESC B.I.2)”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa de Moeda, pp. 113-150.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (2000): “Primo contributo all’ analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria*”. Stephen Parkinson (ed.): *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*, Oxford: Legenda, pp. 106-118.
- Brea, Mercedes (2020): “Lingua e tradición manuscrita”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades (*ArGaMed* 2/2020), pp. 37-64. [<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; 05/05/2022]
- Corti, Francisco (2001): “Hagiografía visual en las *Cantigas de Santa María*”. Manuel José Alonso García (ed.): *Literatura y Cristiandad. Homenaje al prof. Jesús Montoya Martínez*, Granada: Universidad, pp. 209-217.
- Disalvo, Santiago (2013): *Los monjes de la Virgen; representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X*, Newark: Juan de la Cuesta.

¹⁵ Brea 2020: 58 refers to “un modelo lingüístico homoxéneo para a fixación do texto das *Cantigas de Santa Maria*”.

- Lapa, Manuel Rodrigues (1933): *Textos de Literatura Portuguesa I: Afonso X, o Sábio*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lappin, Anthony John (2002): "Lujuria, tentación e impotencia: desde Hugo de Avalon a las *Cantigas de Santa Maria*". Juan Casas Rigall, Eva María Díaz Martínez (eds.): *Iberia Cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de publicacións, pp. 129-152.
- Mettmann, Walter (1988): "A Collection of Miracles from Italy as a Possible Source of the *Cantigas de Santa Maria*". *Cantigueiros* 1, pp. 75-82.
- Mettmann, Walter (ed.) (1986-1989): *Afonso X el Sabio, Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 3 vols.
- Monteagudo, Henrique (2019): "Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (séculos xiii-xiv): os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-e> final". *Boletín da Real Academia Galega* 380, pp. 289-381. [<https://doi.org/10.32766/brag.380.775>]
- Montoya Martínez, Jesús (1999): "Italia y los italianos en las *Cantigas de Santa María*". *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 212-231.
- Montoya Martínez, Jesús (2000): "Algunas precisiones acerca de la puntuación de las *Cantigas de Santa Maria*". Stephen Parkinson (ed.): *Cobras e Son: Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, Oxford: Legenda, pp. 119-132.
- Parkinson, Stephen (1998): "Two for the price of one: on the Castroxeriz *Cantigas de Santa Maria*". Derek W. Flitter, Patricia Odber de Baubeta (coords.): *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, Birmingham 1997*, Birmingham: Seminario de Estudos Galegos, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, pp. 72-88.
- Parkinson, Stephen (1999): "*Meestria metrica*: metrical virtuosity in the *CSM*". *La corónica* 27.2, pp. 21-35.
- Parkinson, Stephen (2000): "Layout in the *códices ricos* of the *Cantigas de Santa Maria*". *Hispanic Research Journal* 1, pp. 243-274.
- Parkinson, Stephen (2001): "Para uma nova edição das *Cantigas de Santa Maria*: duas leituras novas". Manuel José Alonso García (ed.): *Literatura y Cristiandad. Homenaje al prof. Jesús Montoya Martínez*, Granada: Universidad, pp. 387-394.
- Parkinson, Stephen (2007): "The Evolution of *Cantiga* 113: Composition, Recomposition, and Emendation in The *Cantigas de Santa Maria*". *La coronica* 35.2, pp. 227-272 [DOI: <https://doi.org/10.1353/cor.2007.0007>].
- Parkinson, Stephen (2012): "Cut and Shut: On the Hybridity of *Cantiga* 173". *eHumanista* 22, pp. 49-64. [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/3%20Parkinson.pdf]

- Parkinson, Stephen (2014): “Text-music mismatches in the Cantigas de Santa Maria”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 1.1, pp. 15-32. [<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm>]
- Parkinson, Stephen (2021): “Aberturas e finais: rubricas, refrões, estrofes iniciais e estrofes terminais nas *Cantigas de Santa Maria*”. Mercedes Brea, Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Afonso X e Galicia*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 447-477.
- Parkinson, Stephen / Barnett, David (2013): “Linguística, codicologia e crítica textual: interpretação editorial da variação interna nas *Cantigas de Santa Maria*”. Rosario Álvarez Blanco, Ana Maria Martins, Henrique Monteagudo Romero, Maria Ana Ramos (eds.): *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 467-480.

Cancioneiros. Entre lacunas e ausências textuais

O indício de uma letra de espera*

Maria Ana Ramos – Universität Zürich

1. O exame da materialidade do *Cancioneiro da Ajuda*, que nos legou apenas uma parte limitada das *cantigas de amor* galego-portuguesas, tem demonstrado que, na sucessão textual, além de deficiências físicas, ainda hoje reconhecíveis, houve variações de essência como carências ou suspensões, vinculadas à qualidade das fontes¹. É, por isso, possível identificarmos a evidência de faltas textuais, provocadas por acidentes palpáveis, mas, por outro lado, a apreensão de outras ausências de texto tem de ser resultante de outras circunstâncias que afetaram a transmissão das cantigas. Não é apenas o inacabamento final do *Cancioneiro da Ajuda* que fundamenta uma cópia inconclusa. São, pelo contrário, as abundantes descontinuidades internas que mais reforçam um tipo de *work in progress*². Numerosíssimos outros elementos legitimam esse estado textual imperfetivo ou faltoso deste testemunho, que, decididamente, afetou a integridade

* Este estudo integra-se no âmbito das atividades realizadas para o Projeto de investigação *Cancioneros gallego-portugueses. De la Paleografía digital a la Gramática histórica* PID2020-113491GB-I00 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 Roma com o título, “Como se faziam (os) cancioneros? A (re)organização de sectores”, no *XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Roma, 26-30 de setembro de 2017.

1 Embora a crítica tenha considerado o *Cancioneiro da Ajuda* como uma cópia incompleta de um “cancioneiro” mais amplo, dados codicológicos impõem uma transcrição, pelo menos em certos setores como proveniente de fontes múltiplas e não apenas de uma única (Michaëlis 1904; Tavani, além de vários estudos, onde a sua opinião é expressa, pode consultar-se a sua síntese de 2002; Ramos 2008, II: 689-696). 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).

2 É indubitável que o *Cancioneiro da Ajuda* é um *fragmento*, que sofreu danos físicos relevantes, ainda bem perceptíveis através da mutilação de alguns fólhos, mas é a cessação do trabalho que é incontestável. Na última composição, atribuível a RoyFdz, a transcrição do *refran* persistiu incompleta no final da coluna à esquerda do fólho, o que nos permite reconhecer a real suspensão da cópia a meio de um verso. De modo comparável, no final do ciclo conferido a JLpzUlh, o *incipit*, [E]u desejo meu mal, com ausência de capital inicial identificadora, tanto pode pressupor um primeiro verso de uma nova composição, como o início de uma *fiinda*. E, na série atribuível a EstFai, constata-se situação análoga com a inscrição de um início textual, [P]or muitas cousas eu que..., sem continuidade. De qualquer maneira, estes começos de verso são um vestígio irrefutável de paralisação de cópia, por escassez, ou por deficiência da matriz, ou por qualquer outro motivo, que impôs uma paragem na transcrição textual (Ramos 2008, I: 128-228).

das séries de cantigas e da sua atribuição incontestável a nomes de autores, que nunca chegaram a ser incluídos neste *Cancioneiro*³.

Nestas condições, entre faltas textuais —*lacunas e ausências*—, o nosso procedimento crítico deverá ter em conta que uma cantiga, parcialmente omissa, por extravio *visível* de fôlio, será mais facilmente preenchida pelo comparativismo com outros cancioneiros. Muito mais complexa será a recomposição global de séries de textos, ou mesmo da integralidade de ciclos de autores, que poderiam ter, por suposição, estado na coleção, mas, para os quais, não possuímos qualquer indício tangível, além da pretensão de um *restauro perfeito*, que retrocederia até à apreciação literária do(s) primeiro(s) compilador(es).

Quando Charles Stuart publicou em 1823, *Fragmentos de hum Cancioneiro inedito*, dando à comunidade científica românica acesso ao fragmento que será, depois, conhecido como *Cancioneiro da Ajuda*, não só o emblemático e acertado título —*Fragmentos*— sublinhava a precariedade material deste *Cancioneiro*, como a introdutória *Noticia do Manuscrito*, esclarecia que o códice

está mutilado, porque lhe faltaõ folhas do principio, e outras pelo meio. [...] está não só interrompido com o Nobiliario de permeio, mas falto de folhas, porque a primeira mostra ser parte de obra antecedente, e a segunda, que se segue depois do Nobiliario, não ata, nem pega com a primeira, alem disto na parte direita interior da pasta do codigo, se ve pegada como guarda huma folha, que claramente pertencia ao mesmo Cancioneiro, que he a ultima da prezente copia (Stuart de Rothsay 1823: V-VI).

A *Advertencia*, mais extensa, sem assinatura, mas atribuída a Timothée Lecussan-Verdier, vai também persistir no caráter truncado do códice. Informa não apenas de que nos forros das pastas de encadernação, encontravam-se

...duas folhas de pergaminho pertencentes ao Cancioneiro: a da pasta esquerda, ou do principio do livro, nenhum seguimento indica, nem sentido faz com a seguinte que serve de folha de guarda ao Nobiliario; esta folha de guarda, escrita de ambos os lados, acha-se n'este livro a folhas 103, onde

3 Como é bem conhecido, o *Cancioneiro da Ajuda* não nos transmitiu rubricas atributivas nem aos ciclos autorais, que atualmente o constituem, nem individualmente a alguns textos. Este silêncio tem sido interpretado pela interrupção do trabalho de cópia, mas o exame dos fôlios iniciais de ciclo, em livro de grande formato para o canto e *performance* musical, e não em livro para suporte manual, podem explicar esta ausência. Além da miniatura identificadora de separação de autor, a *mise en page* e *mise en texte* não parecem validar a previsão de um espaço específico para a inclusão de nome de trovador (Ramos 2008, I: 469-472). Em estudo recente, a reprodução de iniciais de ciclo e dimensão de miniatura ilustram essa falta de espaço (Penafiel 2019: 172). Subsiste, no entanto, uma única advertência autoral a P Pon à margem de uma cantiga incompleta, atribuível a PaySrZTav (fl. 9v). De facto, ao lado do *incipit*, mais exatamente junto à inicial rubricada da cantiga A 39, atribuível a PaySrZTav, *Meus ollos, gran cuita d'amor*, encontra-se uma indicação, que deve ser qualificada como nota atributiva, ainda que seja proveniente de uma revisão textual. S. Pedro, pela primeira vez, chamou a atenção para esta anotação, lendo *p° da pont* com um traço horizontal sobreposto a *pont* (Pedro 2016: 36-37). A interpretação desta marca atributiva, provavelmente inexata, foi examinada por E. Gonçalves, que preconizou judiciosamente um erro de revisão, provocado por uma verificação de um elenco de *incipit* com nomes de autores em uma *Tabula* (Gonçalves 2016 [2011]: 535-542).

parece competir ao lugar [...] O Cancioneiro, além de interrompido pelo Nobiliário, he fulto de folhas, pois a primeira (103) mostra seguir-se a outra, ou a outras que a precediam; e a segunda (41), logo depois do Nobiliário, nem ata, nem concorda em sentido com a dita primeira (Stuart de Rothesay [Lecussan-Verdier] 1823: i-ij)⁴.

Atente-se como, antes da edição crítica de C. Michaëlis (1904), era reiterado o estado desagregado e inconstante do códice. A passagem de um *fragmento* a um *livro de cantigas de amor*, a um *Cancioneiro*, é corolário do labor reconstitutivo da filóloga alemã.

2. A recomposição de um *livro de cantigas de amor*, completo e finalizado, constrangia a um empreendimento comparativo com o restante da tradição e ao restabelecimento de um quadro textual e autoral verosímeis⁵. Perante o propósito de promover um estado fragmentário a um estado incólume, C. Michaëlis empregará bastante a palavra *lacuna*, ao descrever as *falhas* do *Cancioneiro da Ajuda* na sua condição de objeto destruído e inacabado, esforçando-se por reconstituí-las para um imaginado *livro de poesia*, concluído e completo⁶.

Percorrendo a inspeção de C. Michaëlis, é possível apurarmos que as suas *lacunas*, tanto podem ser atribuídas a uma localização de deficiência material, como a intuições que pressentem ausências de cantigas ou séries, apoiadas pelo cotejo com as sequências textuais presentes, em particular, no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*.

Na descrição sintética dos cadernos, a ilustre filóloga incluiu no próprio esquema a relação —*Lacuna I* a *Lacuna XXVII*— ao realçar a perda dos “cadernos do principio e do fim”, como as faltas mais difíceis de completar. Depreende-se que as suas maiores dificuldades re-

⁴ A edição stuartiana do *Cancioneiro*, largamente comentada por Michaëlis (1904, II: 5-12), apresenta modificação de cantigas, alterações da ordem textual presente no manuscrito e leitura deficiente. Tem, no entanto, a enorme vantagem de podermos confrontar o estádio do *Cancioneiro* antes da intervenção da filóloga (Arbor Aldea / Pulsoni 2004). Timothée Lecussan-Verdier, conhecido letrado e erudito francês dos finais do século XVIII, que estabeleceu vários contactos com a cultura e com a política portuguesas da época, é o Autor desta introdução à publicação de Stuart (Michaëlis 1904, II: 9, 143). Deve-se a Cunha Rivara a identificação da autoria desta *Advertência*: “A curta, mas erudita *Advertencia*, que no livro anda impressa, é obra do bem conhecido Thimotheo Lecussan Verdier, tão benemerito das letras portuguezas; e postque não traga o seu nome, facilmente se revela pelo estilo, e fóra de toda a duvida no-lo affirma o nosso amigo, dono do livro, pelo saber do proprio Verdier” (Rivara 1842: 406). A esta introdução também se refere I. Francisco da Silva: “Tem no principio uma breve, mas erudita advertência, que se crê ser de Thimotheo Lecussan Verdier” (Silva 1859, II: 317).

⁵ Procurei documentar esta metodologia na reflexão sobre a restituição textual do *Cancioneiro da Ajuda* por C. Michaëlis (Ramos 2004).

⁶ O termo *lacuna* comparece tanto no desenho da estrutura dos cadernos, como através de uma numeração sequencial na passagem de ciclos no volume dedicado à edição crítica (Michaëlis 1904, II: 146-150; 1904, I: 1, 30, 66, etc.). Na descrição dos cadernos, numerou-as até ao nº XXVII (correspondente à transição entre MartMo e RoyFdz), mas, podemos supor que na sua análise existiria ainda uma lacuna XXVIII, correspondente, pelo menos, à conclusão da cantiga A 310 de RoyFdz, e talvez mesmo ao final do ciclo amoroso do clérigo de Santiago. Em nota afirmou: “O copista do CA interrompeu aqui o seu trabalho, deixando uma coluna inteira em branco. — As ultimas duas estrophes proveem do CV” (Michaëlis 1904, I: 623).

construtivas se atenuavam no interior do códice, dado que o resultado do exercício contrastivo com a tradição italiana a confortava na restituição do que aparentemente faltava (Michaëlis 1904, II: 150).

O paleógrafo americano, H. H. Carter, ao publicar a edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*, enumerou um dos seus apêndices —*Lacunae*— (*Appendix III*). Aí reputou os espaços vazios para miniaturas, o número de linhas não preenchidas, ou as colunas não utilizadas, aceitando, por exemplo, que o espaço calculado para uma miniatura, não executada, constituiria similarmente uma lacuna. *Lacuna*, portanto, é termo adotado em sentido bastante genérico (Carter 2007 [1941]: 188-190).

Em 1994, o fascículo, que acompanhava a edição fac-similada do *Cancioneiro da Ajuda*, proporcionava um esquema com a descrição física do estado do códice naquele momento, mantendo a mesma terminologia —*lacuna*— para as falhas, embora a observação daquele ano não coincidissem já na íntegra com o que C. Michaëlis dera a conhecer em 1904 (Martins / Ramos / Leão 1994)⁷.

A base de dados, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, recupera em parte esta enumeração, não acolhendo, no entanto, todas as proposições lacunares⁸. Após o restauro de 2000, tanto a minha própria descrição (Ramos 2008, I: 127-228), como a que foi, depois, publicada por A. A. do Nascimento com o relatório minucioso da operação de refazimento do códice, descrevem o seu atual estado físico⁹.

Todas as zonas, destituídas de qualquer transcrição textual, não estavam realmente pressupostas para texto e não podem, por isso, ser reputadas como *lacunas* concretas, mas como áreas decorrentes de um projeto material e estético para inclusão e disposição dos autores com uma *mise en texte* e *mise en page* bem delineadas¹⁰. Podemos relembrar que a planificação de um

7 As diferenças são resultantes sobretudo da observação das “rebarbas” (rebarbas novas, rebarbas montadas, rebarbas originais) e da disposição, por exemplo, do caderno III em estado diferenciado do descrito em 1904 (*Cancioneiro da Ajuda* 1994: 68-70). A terminologia para estas sobras, ou postigos, de fólhos perdidos, ou fólhos sem homólogos, oscila entre “rebarba”, “carcela”, “pestana”.

8 A título exemplificativo, as lacunas assinaladas no caderno III, constituído por ciclos breves (Anon.? RoyGmzBret?, AyCarp; NuRdzCan), numeradas por C. Michaëlis como *Lacuna VI* e *Lacuna VII*, mantidas pela observação de 1994, não foram tidas em conta na base de dados (Lopes / Ferreira *et al.* 2011-).

9 Ainda que sejam nítidas as duas unidades codicológicas (bastaria aludir às diferenças paleográficas entre os dois fragmentos do códice), a operação de restauro contemplou-as como uma única, referindo inclusivamente uma numeração fascicular sucessiva entre o *Nobiliário* e o *Cancioneiro da Ajuda*, o que, aparentemente, não parece efetivamente cómodo, quando pretendemos comparar com o estado do ms., publicado por C. Michaëlis em 1904, ou pela edição fac-similada de 1994. Aires A. Nascimento descreveu esta recuperação, esclarecendo que os técnicos tanto tiveram em conta a degradação natural do códice, como os condicionamentos impostos por limitações temporais (Nascimento 2016: 298-304). Descrição também disponível com algumas diferenças de perspectiva e de contagem em Arbor Aldea (2009).

10 Espaços vazios são também patentes na falta de rubricação de letras capitais distintivas para abertura de um ciclo poético, para o início de uma composição, de uma estrofe, de um *refran*, ou de uma *finda*. Além da inconclusão das miniaturas, identificadoras de separação entre ciclos autorais (representação do trovador, sentado, a assistir ao desempenho

livro de canto, não pressupunha incluir no mesmo fólio dois autores distintos. Um novo trovador impunha novo fólio e marcas decorativas, que ilustrariam a modificação autoral (miniatura nova, capital ornamentada para abertura de ciclo, com a primeira cantiga e elementos decorativos menores para as outras cantigas pertencentes ao mesmo trovador, etc.¹¹).

Deste modo, retomando o primeiro levantamento de C. Michaëlis, notamos que podem ser definidos como *lacunas físicas* os casos de VaFdZSend (A 1 e A 13); JSrzSom (A 30); PaySrzTav (A 31); MartSrz (A 40); MartSrz (A 61); PGarBu (A 94); PGarBu (A 95); FerGarEsg (A 114); JPrzAv? (A 180); MenRdzTen (A 226); JGarGlh (A 228); FerVelho (A 264); VaRdzCal (A 302); MarMo (A 303).

Outro tipo de defeitos deve reportar-se a *lacunas por deficiência de fonte*, e não a um dano material sofrido pelo códice. É o caso de PaySrzTav (A 39); NuRdzCand (A 69); JLpzUh [A 209^{bis}]; EstFai (A 241); RoyFdZ (A 310).

Grande parte de vazios textuais está, por certo, dependente de circunstâncias, que podem ser reconhecidas como *lacuna por deficiência de fonte*, mas também podem assemelhar-se a uma *suficiência de fonte*, no momento em que o *Cancioneiro da Ajuda* foi confeccionado. Assim devem ser entendidos os casos de Anon.? RoyGmzBret? (A 63)¹²; AyPrzCarp (A 67); NFdzTor (A 81); PGarBu (A 110); JNzCam (A 113); FerGarEsg (A 128); RoyQuei (A 143); VaGil (A 156); JPrzAv? (A 157); JSrzCoe (A 179) JPrzAv (A 184); Anon. [EstTrav? EstReim?¹³] (A 185); RoyPaezRib (A 198); FerGvzSeav (A 221); PGmzBarr (A 223); AfLpzBay (A 225); MenRdzTen (A 227); JGarGlh (A 239); JVqzTal (A 245); PayGmzCha (A 256); BonGen (A 266); Anon. [VaPrzPar] (A 276); Anon. [AfEaCot] (A 277); Anon. [JMrzSant] (A 280)¹⁴; PEaSol (A 284); FerPad (A 287); PPon (A 292); MartMo (A 307).

Ao tomarmos consciência de que o qualificativo *lacuna* é usado por numerosos críticos de forma indistinta, entre o que é decorrente de estrago material e o que se conserva em branco, subsequente a uma regra organizativa, devemos persistir na conjuntura particular do

das suas cantigas, com cantor, músicos e instrumentos musicais), flagrantes são os espaços completamente desguarnecidos para as miniaturas que não foram sequer esboçadas (Ramos 1986; 2008, I: 259-327).

- 11 Permito-me reenviar para a minha interpretação sobre a *Decoração do Cancioneiro da Ajuda* e suas implicações textuais, sublinhando que, neste *Cancioneiro*, os critérios ilustrativos, não exercem apenas uma funcionalidade estética, mas uma forma de “rubricação atributiva” (Ramos 2008, I: 377-445).
- 12 A atribuição complexa da cantiga, A 62 / B 173, *Pois non ei de dona’lvira*, que abre este breve ciclo, foi recentemente examinada por G. Vallín, propondo nova autoria (Vallín 2020).
- 13 Para A 185, A. Resende de Oliveira propôs Estevan Travanca, mas E. Gonçalves admite que possa tratar-se de outro Estevan (Estevan Reimondo). A sua sugestão é apoiada pela análise de F. Barberini (Oliveira 1994: 335; (Gonçalves 2016: 192-193; Barberini 2014).
- 14 A. Resende de Oliveira conservou o anonimato, mas E. Gonçalves, para este autor, propõe o nome Johan Martinz de Santarém, filho do trovador Martin Soarez, mencionado como *trobador* nos *Livros de Linhagens* e no *Livro dos Bens de D. Joan de Portel* e em outros documentos referentes à família de D. Joan Perez d’Aboim, pertencente à aristocracia portuguesa, natural de Santarém, ou aí residente (Gonçalves 2016: 194-200).

Cancioneiro da Ajuda. Não é possível adotar indistintamente *lacuna*, tanto para *lacunas físicas*, como para os espaços desprovidos de texto. Nestas circunstâncias, considereei produtiva a distinção, bastante funcional, entre o que seria realmente derivado de um desgaste, ou outros danos, do que seria consecutivo a um planeamento codicológico. Para a crítica textual deste *Cancioneiro*, devemos operar com dois tipos de conjeturas no que se relaciona com a restituição crítica das cantigas ajudenses. Para a *lacuna*, derivada de *degradação*, a sua reconstituição passará por uma *conjetura de proximidade*, que permitirá o seu provimento, apoiada pela evidência tangível do acidente material (texto defeituoso por fólio desaparecido, por exemplo). Nesta situação, devem ser considerados do mesmo modo os vazios calculados para estrofes, sobretudo em interior de ciclo. Parece incontestável que para o compilador de *A*, essas cantigas não estavam finalizadas. Ao não deter uma *fonte suficiente*, aguardaria aperfeiçoar a sua cópia em outra oportunidade com melhor material¹⁵. Mas a *lacuna*, equivalente a *texto(s) ausente(s)*, não pode beneficiar da mesma corroboração material, mesmo se a colacionamos com lugares que poderiam acolher traslado textual. Uma coluna em branco e um fólio vazio não justificam imediatamente que esses espaços poderiam ter recebido outros textos, só por que os *Cancioneiros* posteriores nos legaram mais cantigas nesse setor. Por este motivo, a *conjetura à distância*, não podendo basear-se em qualquer indício material, só deverá ser presumida, ao exigir anuência com a paridade, muitas vezes vacilante, nos outros *Cancioneiros*. C. Michaëlis tanto se serviu da *conjetura de proximidade* para complementar textos que, por perdas de fólhos, estavam truncados, como se socorreu da *conjetura à distância* para concluir ciclos que possuíam maior número de textos na tradição italiana, reconstituindo um *cancioneiro ideal*, detentor de “toda” a tradição amorosa que o seu *comparativismo* e *(re)construtivismo* consentia¹⁶.

3. Esta cautela metodológica pode ser exemplificada com uma intervenção importante no caderno III, efetuada pelo último restauro (Nascimento 2016)¹⁷. Um caderno constituído na sua primeira parte por fólhos, detentores de ciclos breves, que compareciam isolados e com

¹⁵ Estes textos, que alguns autores consideraram *coplas esparsas*, no *Cancioneiro da Ajuda*, não foram assim avaliados pelo responsável pela coleção ajudense. Materialmente revelam-se deficientes, mas com espaço calculado para a sua conclusão. Examinei estes casos não como *coplas* isoladas, mas como textos inacabados (Ramos 2006). A este propósito, cf. também S. Marcenaro (2012).

¹⁶ Procurei explicar o procedimento de C. Michaëlis, tanto no modo de examinar o *Cancioneiro da Ajuda*, como no de o editar, proporcionando-nos um *cancioneiro ideal* com “Appendices contendo poesias tiradas dos Cancioneiros Colocci-Brancuti e da Vaticana e que preenchem provavelmente lacunas do Cancioneiro da Ajuda” (Michaëlis 1904, I: 625-467; Ramos 2004).

¹⁷ Em sessão pública de 27 de junho de 2000, no termo da Exposição *Imagem do Tempo nos manuscritos ocidentais*, foi dado conhecimento na Fundação Calouste Gulbenkian das intervenções efetuadas no restauro do *Cancioneiro da Ajuda*. No *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, na sessão realizada na Biblioteca da Ajuda (12 de Novembro de 2004), Aires A. Nascimento apresentou as circunstâncias e o tipo de intervenção realizada no códice (Nascimento 2016).

pestanas, o que permitia supor que se trataria de um conjunto de fólhos soltos (meias folhas¹⁸), preparados propositadamente, pelo menos no início, para este tipo de ciclos curtos. Na descrição física do *Cancioneiro*, que acompanhava a edição fac-similada (*Cancioneiro* 1994), anterior portanto ao restauro mais recente, os dois fólhos estavam separados, o que poderia abonar em favor de uma suposição de que teriam existido dois fólhos homólogos, hoje perdidos (com textos, ou em branco), correspondentes aos atuais fl. 16 e fl. 17¹⁹. O carácter avulso destes fólhos soltos poderia fundamentar o facto de se terem desprendido do conjunto, dado que fazem parte dos que se encontravam “perdidos” em Évora (fl. 15, *A* 62-*A* 63 [Anon.?, MartSrz? RoyGmzBret?]; fl. 16, *A* 64-*A* 65-*A* 66-*A* 67 [AyCarp]; fl. 17, *A* 68-*A* 69 [NuRdzCand?]). A brevidade destes ciclos é, aliás, reforçada por deslocamentos e atribuições divergentes em *B*²⁰. A insuficiência textual, que se pode constatar em *A* 69 (uma única estrofe), revela que este ciclo breve já circulava em situação precária no tempo da confeção ajudense e que, mesmo na tradição posterior, não chegou a ser melhorada. Logo, não se poderá considerar a imperfeição desta cantiga *A* 69 como uma *lacuna física*, mas como uma *insuficiência de fonte*, que não a pôde rematar. O defeito da fonte subsistiu na tradição posterior (*B* 182)²¹.

Outros elementos, além da nova ordenação do caderno III, consequentes ao restauro, convidam a reflexão mais demorada sobre o estado primitivo do códice e, sobretudo, explicam esta diferenciação fundamental entre *texto ausente* e *texto lacunar* e da premência de recorrermos à *conjetura de proximidade* e à *conjetura à distância* para o estabelecimento textual não apenas de cada ciclo autoral, mas de todo o *Cancioneiro*. O que terá efetivamente sido transcrito?

18 Foi recentemente sugerida por A. Penafiel esta designação —meias folhas—, na análise de alguns cadernos irregulares do *Cancioneiro da Ajuda* (Penafiel 2018).

19 Quando observei o códice, pela primeira vez, estes dois fólhos estavam, na realidade, desunidos, situação que interpretei como deterioração ulterior à descrição de C. Michaëlis, que os descrevia como unidos. Efetuei uma primeira atualização da descrição do estado do códice, “Descrição codicológica do *Cancioneiro da Ajuda*” em uma comunicação apresentada ao Congresso *Problemi della lirica galego-portoghese*, realizado em Pisa de 8 a 10 de fevereiro de 1979. Estes dois fólhos encontravam-se realmente separados nesta altura e no momento em que o códice foi fac-similado em 1994, contrariamente ao que foi descrito por C. Michaëlis, que os tinha associado (1904, II: 147).

20 Seria suficiente mencionar o caso das duas cantigas atribuíveis a NuRdzCand. A primeira delas, *A* 68, a que abre o ciclo é, em *B*, atribuída a NuRdzCand, mas a segunda, *A* 69, encontra-se incompleta na tradição, apesar de em *A*, depararmos com espaço disponível no final da coluna *b* e de todo o verso do fólho (fl. 17v), que poderia ter acolhido outras estrofes. Além disso *B* e a *Tavola* atribuem esta *una stāza* pela mão de Colocci (*B* 182, fl. 45v), a outro poeta, NuPor (Gonçalves 2016 [1976]: 26, 53). E. Gonçalves procurou refletir na contingência dos *textos ausentes* do *Cancioneiro da Ajuda*, afirmando que “...não havendo textos lacunares nem fólhos com rebarbas antigas, não é materialmente possível provar a perda desses homólogos, devendo, portanto, a conjectura sobre o seu desaparecimento partir do confronto com o testemunho de *B* relativo aos autores copiados nesta zona de *A*” (Gonçalves 2016: 187).

21 C. Michaëlis considerou os dois textos atribuíveis ao mesmo trovador (NuRdzCand) e é um facto que a disposição material de *A* fortalece a sua decisão. Fólho com miniatura introdutória de ciclo novo e dois textos com decoração adequada ao interior de um ciclo poético (Michaëlis 1904, I: 144-147). Resende de Oliveira manteve também esta atribuição (Oliveira 1994: 68-70).

E o que estaria previsto, dado que o projeto foi suspenso? Se houve fólhos perdidos, conteriam outras cantigas? Estariam em branco? O novo restauro, ao juntar estes dois fólhos em um único bifólio, eliminou algumas pressuposições²².

É por isso que, para o fragmento *Cancioneiro da Ajuda*, um fólho restaurado com pestana, voltada à esquerda, ou à direita, não será indiferente do ponto de vista da restauração textual. Surgirá sempre a pergunta: as eventuais cantigas perdidas em um fólho extraviado, estariam antes ou depois do fólho sobrevivente com pestana refeita?²³

4. Os obstáculos, com que se defrontaram os técnicos do restauro, estavam naturalmente vinculados ao estado de conservação do códice e ao posicionamento do pergaminho (lado da carne / lado do pêlo), mas, mais do que a busca desta verdade material, a complexidade maior foi derivada da observação de um objeto que não legou uma numeração sistemática dos fólhos, dos cadernos, nem qualquer outra espécie de ordenamento numérico na seriação autoral ou textual.

É, no entanto, um facto que persistiram dois registos primitivos, especificados por um sistema de numeração fascicular, inscritos no início do caderno, à esquerda na margem inferior, e, no seu final, também na margem inferior, mas à direita. O primeiro deles encontra-se no atual caderno VI, e reporta a numeração romana X^oJ, o que legitima presumir que este caderno VI equivaleria ao primitivo caderno XI (fl. 33r, fl. 39v)²⁴.

22 As conjecturas, que normalmente eram consideradas, poderão, agora, ser reequacionadas pelo último restauro. Além da inclusão de lombada, que o códice nunca possuiu, poderíamos mencionar que no caderno V, o fl. 29 [fl. proveniente de Évora] apresenta agora a carcela moderna voltada à direita e não à esquerda; no caderno VI, o fl. 36 [fl. proveniente de Évora] mostra também agora a carcela moderna voltada à direita e não à esquerda; no caderno VII^a, o fl. 46 foi cosido separadamente, isolado, quer do caderno VII, quer do caderno VIII, mantendo-se a pestana de origem; no caderno XI^a, o fl. 74 foi também cosido separadamente, isolando-o quer do caderno XI, quer do caderno XII, apresentando a carcela voltada para a direita; no caderno XIV —descolagem do fl. [87] e inserção neste caderno constituindo um bifólio com o fl. [86]; e no caderno XIV^a —o fl. [88], cosido separadamente, apresenta a carcela voltada para a direita e não para a esquerda (Ramos 2008, I: 454-456; Nascimento 2016: 298-305).

23 Observem-se as várias hipóteses propostas por E. Gonçalves para a reconstrução do caderno III (Gonçalves 2016: 188-191).

24 Todas as imagens, aqui reproduzidas, beneficiaram da autorização da Direção da Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, Dr^a. Cristina Pinto Basto, a quem renovo o meu agradecimento. Algumas delas foram exibidas em Roma na apresentação da minha intervenção “Como se faziam (os) cancioneiros? A (re)organização de sectores”, no *XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Roma, 26-30 de setembro de 2017.

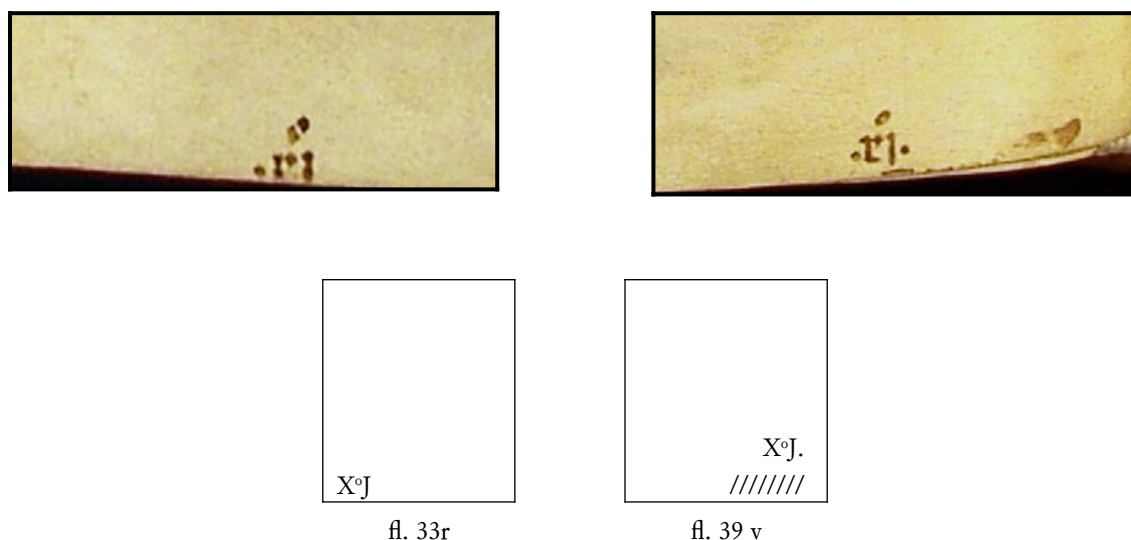


Figura 1. Colocação da assinatura primitiva do caderno VI.

Outra numeração original, que segue a mesma técnica identificadora —no rosto do fôlio na abertura do caderno e no verso do fôlio no termo do caderno— ocorre no atual caderno X, com a anotação XIII (fl. 61r e fl. 67v), sem <º> sobrescrito, o que consente também prever identidade com o originário caderno XIV. Em prática, estes dois registos, não só admitiriam a presunção relativa ao número de cadernos iniciais desaparecidos, no caso do caderno XI, como o intervalo entre estes dois cadernos —XI e XIV—, viabilizaria o cômputo, pelo menos nesta zona interna, de uma seriação correta dos cadernos e dos textos e autores que os compõem:

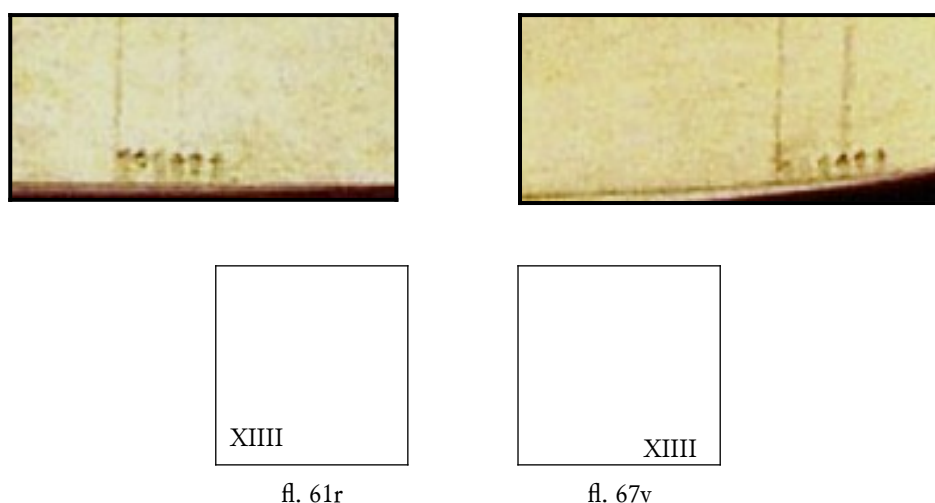


Figura 2. Colocação da assinatura primitiva do caderno X.

Na realidade, nem uma, nem outra destas expetativas proporcionou resultados concluintes. Nem para os cadernos iniciais desaparecidos, nem sobretudo para esta parte interna. A restituição do número de cadernos iniciais só poderia ser efetuada pela comparação com os cancioneiros quinhentistas, embora nada nos certifique que todas as cantigas, copiadas em Itália, nos primeiros fascículos, compareceriam de idêntico modo no *Cancioneiro da Ajuda*²⁵. Acreditando na simetria entre os *Cancioneiros*, assim supôs C. Michaëlis ao intitular o seu § 134. *Marcas de registo*, e ao considerar que estes vestígios ajudá-la-iam no restabelecimento do códice original²⁶.

As lacunas iniciais, preenchidas pelo confronto com o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, solejavam problemas de vária ordem. Seria suficiente evocar a improbabilidade da presença no códice ajudense da série de *lais*, que inaugura o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, mas essa indagação não a impossibilitou de a editar (*A* 311 a *A* 315) na abertura do *Appendice*²⁷.

Mais intrincada é a inserção do caderno VII por diligência da ilustre filóloga, ao fundamentar-se na conformidade italiana, embora esta interpolação viesse quebrar a correta sucessão primitiva entre os cadernos XI e XIV:

- o primitivo caderno X^oJ corresponde ao atual caderno VI
- a numeração primitiva não validaria a inserção do caderno VII
- o primitivo caderno [X^oII] corresponderia ao caderno atual caderno VIII
- o primitivo caderno [X^oIII] corresponderia ao caderno atual caderno IX
- o primitivo caderno XIII corresponde ao atual caderno X

Ora, o caderno VII, não apenas é constituído por um conjunto de fólios, que se encontrava desagregado em Évora, como é depositário de um final de ciclo poético de um autor com a cantiga, *Nostro Sennor que mi a min faz amar* (*A* 157), sem qualquer correspondência na tradição quinhentista, e com um começo atípico de novo ciclo poético no verso do fólio, aberto

25 Assim pensava C. Michaëlis: “Ambas deviam ser nossos guias na apreciação das lacunas e coordenação dos cadernos, mas infelizmente não são guias de absoluta confiança. Sendo o que tem a marca XIII o decimo dos que permanecem, devemos concluir, parece, pela falta de quatro dos que o precediam. Mas sendo o sexto o que tem a marca XI, depreende-se que faltavam cinco! E entre os cadernos registados com as marcas XI e XIII haviam de, evidentemente, só existir dois. Hoje só estes existem, de facto (f. 76 - 83 = Cad. VIII e f. 84 - 89 = Cad. IX); mas as partes soltas dos cordões acusam neste sitio a falta de outros tantos, conforme já expliquei — o que me levou a introduzir ahi as folhas 121-126 [= fl. 40r - fl. 45v] achadas em Evora” (Michaëlis 1904, II: 150-151 [p. 150]).

26 Com base neste cômputo, C. Michaëlis calculou “por analogia com os apógrafos italianos”, que faltariam no início quatro cadernos, e quanto à segunda dificuldade, não hesitava em confessar “não sei como ssahir d’ella” (Michaëlis 1904, II: 150-151).

27 É plausível conjecturar que estes materiais poéticos tivessem alguma autonomia codicológica, não só por comparecerem de forma isolada na abertura do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (fl. 10r - fl. 11v), mas também por se encontrarem copiados de forma isolada em outra *Miscelânea*. Também sob o empenho de Angelo Colocci conservam-se na Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 7182) três folhas de papel com a transcrição de cinco *Lais de Bretanha* galego-portugueses (fl. 276r- fl. 278v) (Lorenzo Gradín 2013; Ramos 2016).

com a cantiga, *En grave dia, sennor que vos vi* (A 158), também sem paridade nos cancioneiros posteriores. Observem-se as figuras seguintes com a norma separativa no mesmo fólio (rosto e verso) entre final e início de ciclo:

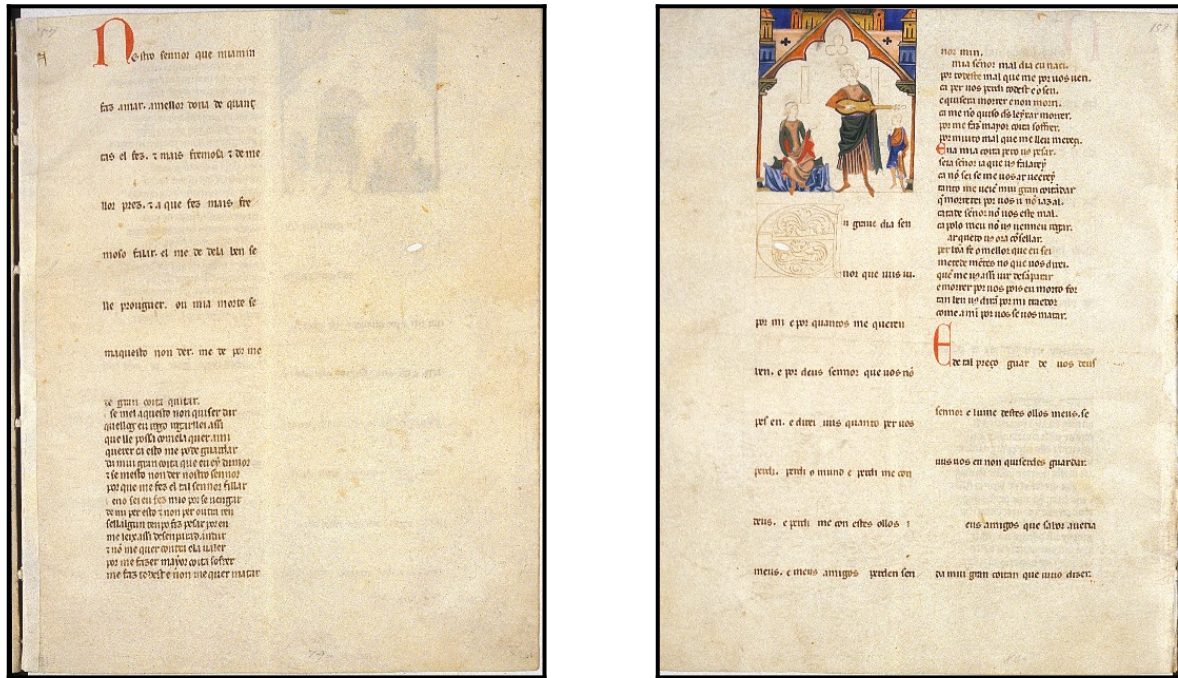


Figura 3. Fl. 40r, final de autor, final de ciclo, e fl. 40v, início de novo ciclo. Miniatura no verso. *Mise en page* diferenciada.

É um facto que a cantiga A 157 / [...], *Nostro Sennor que mi a min faz amar*, no fl. 40r, desprovida de miniatura, não pode constituir um começo de ciclo pela organização decorativa de A. Por outro lado, a coluna b, desprovida de texto, constrange-nos a considerar esta cantiga como um final de série e que os fólhos antecedentes perdidos incluiriam, ao que tudo indica, as primeiras cantigas deste trovador com a miniatura adequada. Foi a consulta da *Tavola Colocci-ana* que, para esta sequência de autores e de composições, promoveu o nome do autor desta cantiga —JPrzAv—, o que denotaria que estaríamos então perante o final de ciclo de Aboim, trovador que precederia imediatamente JSrzCoe²⁸.

Além da situação lacunar no *Cancioneiro Colocci-Brancuti* e no *Cancioneiro da Vaticana* que, neste caso, não sustenta, sem controvérsia, a similitude entre cancioneiros, a transformação material no *Cancioneiro da Ajuda* soleva mais inseguranças quanto ao posicionamento deste caderno, pelo menos na programação inicial. Parece-me imprescindível insistir na circunstância

²⁸ As estudosas de B e de C pronunciaram-se sobre as lacunas desta zona e sobre a presença provável de um conjunto de poetas, GonçEaVin, JPrzAv, JSrzCoe, proposta que foi acolhida por A. Resende de Oliveira na reconstituição da autoria e no restabelecimento da lacuna. O setor tinha sido examinado também por J.-M. D'Heur (D'Heur 1974; 1975: 24-25; 44-45; Gonçalves 2016 [1976]: 18-21; Ferrari 1979: 106-108; Oliveira 1994: 358-360).

de que os registos primitivos —XI e XIII— não autenticam a anexação neste lugar deste caderno. E quem diz caderno, diz também os ciclos de JPrzAv e de JSrZCoe nesta posição na planificação preliminar do códice. O facto deste conjunto ter ressurgido, também desagregado, como os fólhos desunidos do caderno III, em Évora, intensifica a sua inexistência na planificação primeira do *Cancioneiro*²⁹.

A sustentar esta incógnita, devemos recapitular que, pela primeira vez no códice, este caderno (atual VII) não só alterou o programa decorativo inicial (as miniaturas de todos os cadernos precedentes encontram-se sempre no rosto do fólho e não no verso), como a *réglure* foi marcada diversamente, como se pode notar nas figuras seguintes pela mutilação na margem da cabeça, que ocorreu certamente em um dos momentos de alguma das encadernações (fl. 44v-fl. 45r):

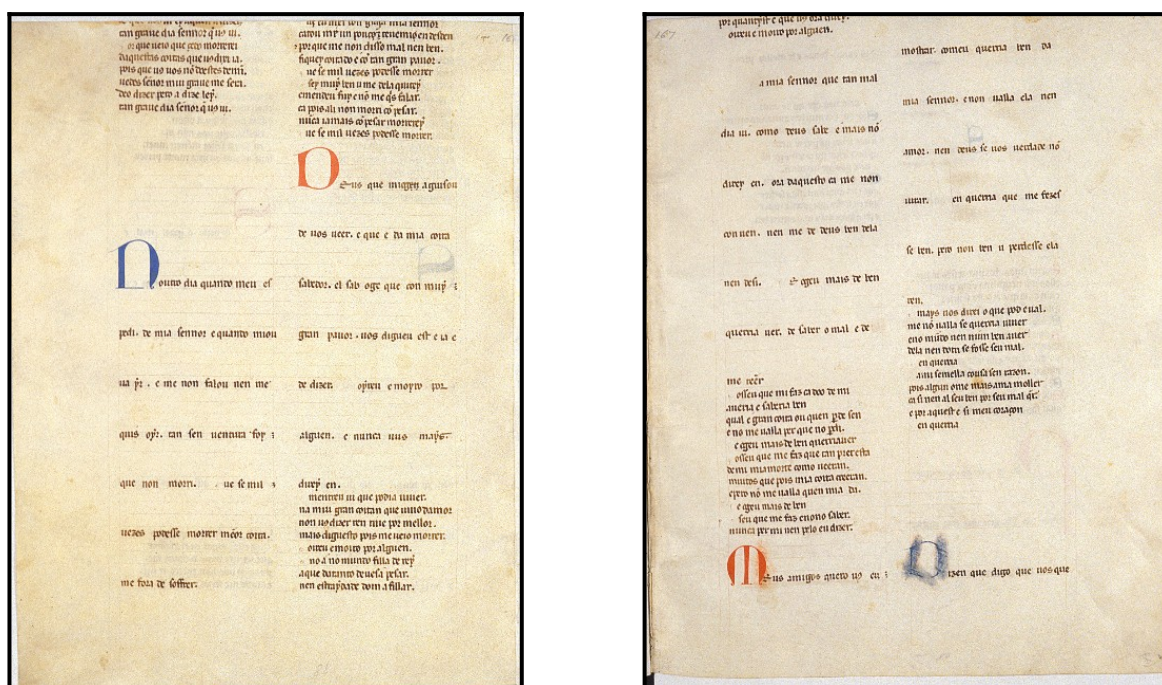


Figura 4. Fl. 44v e fl. 45r. Mutilação visível na margem da cabeça.

A edição fac-similada, pela ampliação de margens, indispensável à publicação, evidencia bastante bem a branco o dano ocorrido naquelas margens superiores³⁰:

29 Sobre este complexo setor do códice ajudense, além da descrição, procurei propor algumas conjecturas, que me pareciam plausíveis (Ramos 2008, I: 232-239).

30 É aliás curioso notar que boa parte dos cortes na margem da cabeça, que afetaram texto, situam-se neste caderno VII. Observe-se o desgaste textual no primeiro verso nos fl. 42r, fl. 42v, fl. 43r, fl. 43v, fl. 44r, fl. 44v, fl. 45r, fl. 45v.

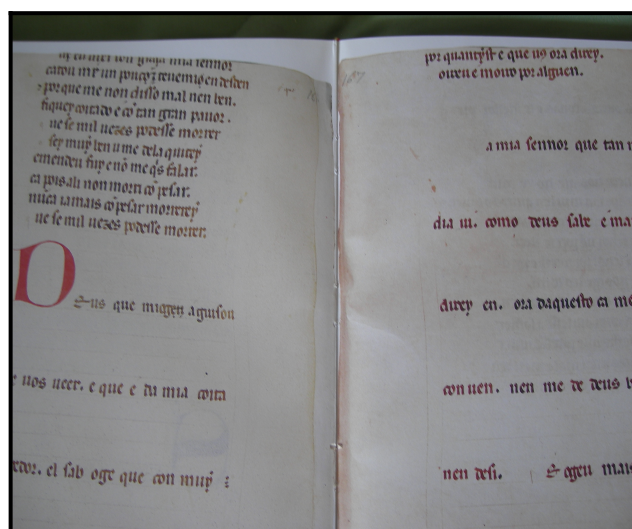


Figura 5. Fl. 44v / fl 45r [Ed. facs.] - Mutilação textual em cantigas de [JSrxCoe].

Além do preparo divergente dos fólhos, o que permite pressupor outra conjuntura, para não antever um metamorfismo mais radical (uma transferência de *scriptorium*, ou outra forma de transcrever), há marcas paleográficas reveladoras que, apesar da uniformidade da *littera textualis*, fazem pensar também em uma alteração. Observem-se nas figuras seguintes os traços paleográficos, em A 171, fl. 44r [JSrxCoe] com prolongamentos finais de <r> e com morfologia particular ainda para a morfologia do <r>:

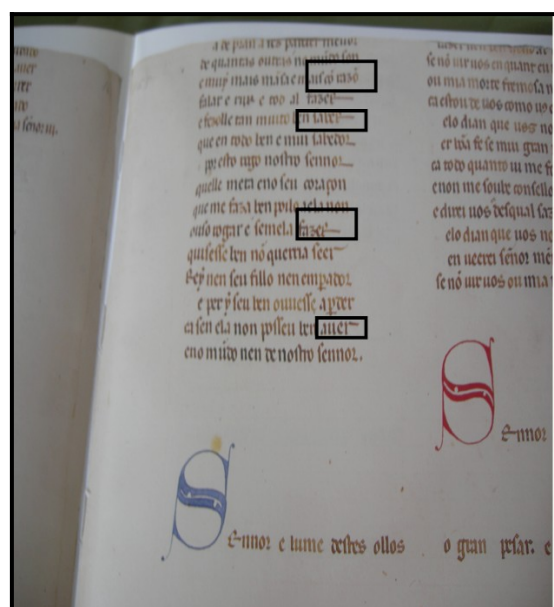
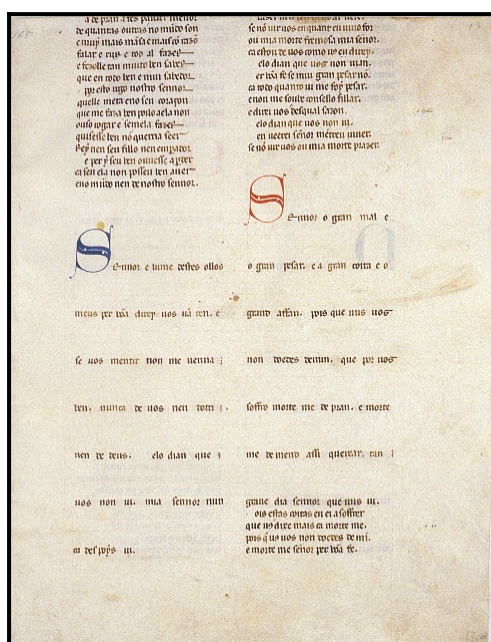


Figura 6. Fl. 44r [Ms.] - fl. 44r [Ed. facs.]. Imagem mais nítida dos efeitos da mutilação na Ed. facs.

Assinalada a morfologia de <r> final.

O <R> maiúsculo é bastante raro no códice, mas está presente neste caderno VII, e muito concentrado neste ciclo poético:

A 162 lazera**R** (fl. 41v)
A 171 senno**R** (fl. 43v)
A 171 rij**R** (fl. 44r)
A 171 (2x) faze**R** (fl. 44r)
A 171 sabe**R** (fl. 44r)

Não deixa ainda de ser expressivo notar que este tipo de <R> maiúsculo ocorre no ciclo inicial, VaFdzSend, mas, em contextos, que são consecutivos a intervenção corretiva, o que quer dizer que é devido à ingerência de outra mão:

A 7 tramete**R** (fl. 2v)
A 9 morre**R** (fl. 3r)

Também deve ser posta em relevo a convergência desta morfologia para o <R> no setor final no primeiro ciclo da série de Anónimos:

A 268 leua**R** (fl 74v)
A 268 Razon (fl 74v)
A 268 fogi**R** (fl 74v)
A 269 guarda**R** (fl 74v)
A 270 parece**R** (fl 74v)
A 270 entende**R** (fl 74v)
A 270 morre**R** (fl 74v)
A 272 morre**R** (fl. 75v)
A 273 q're**R** (fl. 75v)
A 273 graçi**R** (fl. 75v)³¹

Susana Pedro, a quem muito agradeço, confirma que na passagem do fl. 40r para o fl. 40v, ocorreu efetivamente uma mudança de mão. Esta transição sustenta o facto de não nos encontrarmos perante uma constância de cópia. Transcrevo o seu comentário acerca do caderno VII, que me foi pessoalmente comunicado em julho de 2021:

Apesar da notável homogeneidade da escrita do *Cancioneiro*, a mudança de mão do fl. 39v (último do caderno VI) para o fl. 40r pode também ser detectada (para além da diferente tipologia da letra de espera e da morfologia do <z> no fl. 40v anteriormente referidas [Pedro 2016]) nestes dois elementos gráficos:

³¹ Reenvio para o quadro que sistematiza o uso do <R> no *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2008, II: 26-30 [pp. 28-30]). A verificação destas ocorrências é possível pela *Base de dados paleográfica da lírica galego-portuguesa* (PalMed 2020). Algumas observações de natureza paleográfica neste setor foram também postas em relevo por A. Fernández Guiadanes (2010).

- 1) na utilização da nota tironiana <ʝ> para a conjunção copulativa, não usada pelo copista anterior no caderno VI e empregue seis vezes na única coluna de texto do fl. 40r;
- 2) na morfologia do conjunto <fa>: o copista do fl. 40r tem um modo muito próprio de traçar o travessão horizontal do <f> a partir da haste da letra, e de começar o traço vertical descendente do <a> seguinte no ponto em que termina esse travessão horizontal. O copista do cad. VII faz recuar ligeiramente o ataque do travessão do <f> de modo a cruzar a haste da letra e, no traçado do <a>, faz um pequeno ângulo no início do traço vertical descendente que se eleva acima do travessão do <f>. Esta é, aliás, a figura típica do conjunto <fa> no CA.

Este mesmo elemento distintivo revela que no fl. 40v temos a presença de um novo copista, que não pode ser identificado com nenhum dos dois anteriores. O terceiro copista é responsável pelo resto do caderno VII até ao fl. 46v. As características distintivas da sua mão são:

- 1) a figura do <ʝ>, cujo segundo traço oblíquo, traçado em sentido descendente da direita para a esquerda, é completado com um outro tracinho na base, traçado da esquerda para a direita, que realça a cauda do <ʝ> formando um losango;
- 2) a figura da nota tironiana <9> para abreviar -os, em que aos dois traços curvos inscritos na altura do corpo das letras e que formam a figura típica de um 9 é acrescentado um terceiro traço curvo na base do traço da direita, feito em contracurva descendente da esquerda para a direita, estendendo-se abaixo da linha de escrita;
- 3) a utilização do carácter maiúsculo <R> em posição de fim de verso nos fls. 41v, 43v e 44r.

A conturbação da zona entre os primitivos cadernos XI e XIII (atuais cadernos VI e X), não viria só do acréscimo do caderno VII, proveniente de Évora com o ciclo de JSrCoe. O fl. 46 isolado [caderno VII^a], fixado no final de ciclo de JSrCoe, muito provavelmente em posição deslocada, conteria outro conjunto poético com admissível marca de final de ciclo. Se assim é, a produção de JSrCoe estaria, por isso, circundada por *dois finais de ciclo*, um contíguo no seu início, no fl. 40r (A 157), e outro descontínuo, em fólio solto, no seu final, fl. 46 (A 180 a A 184)³². Parecerá admissível que estes *dois finais de ciclo* sejam atribuíveis ao mesmo trovador,

³² C. Michaëlis interrogava-se quanto à legitimidade desta zona, mas integrou, apesar de dúvidas, este caderno eborense, apoiada pela atribuição de B a JSrCoe da série B 316 a B 330. Como esta série coincidia com a ajudense A 163 a A 179, nada mais plausível do que associar ao mesmo autor a parte inicial, de A 158 a A 162, que não comparecia em B por mutilação (Michaëlis 1904, I: 311-314; 1904, II: 148, 151, 193, 206). Por dedução, o autor, que precederia, JSrCoe, deveria ser, pelo comparativismo com a tradição quinhentista, JPrzAv (A 157), sobretudo com a *Tavola Colocciana* que regista com o nº 295, Joan d'Avoyñ, e com o nº 312, Johan Coelho (Gonçalves 2016 [1976]: 17-19, 26; 54; Ferrari 1979: 106-108). O. Nobiling questionava também este setor na recensão à edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda*: a folha solta [fl. 46] “teria então de estar antes e não depois das seis folhas, outrora roubadas do códice e reencontradas em Évora, que a Sra. Vasconcelos designou como f. 40-45 [caderno VII]” (Nobiling 2007 [1908-1909]: 224-225). A. Resende de Oliveira retoma a questão, propondo, apesar do estado lacunar em todos os mss., a existência de um caderno que faltaria em A, um caderno posicionado antes do VII atual, e onde teriam sido copiadas as cantigas de amor de GonçEaVi e de JPrzAv antes de JSrCoe. Por outro lado, insistia na incorreta colocação do fl. 46 que, contendo uma das cantigas, A 184 / B 677 / V 279, *Muitos veg'eu que se fazem de mi*, atribuída a JPrzAv, autorizaria atribuir todo o conjunto, A 180 a A 184 ao mesmo trovador, quer dizer JPrzAv (Oliveira 1994: 358-359). Também em uma breve reflexão sobre a autoria de A 157, D. Fernández Graña, com base em elementos formais e estilísticos, propôs como C. Michaëlis e Resende de Oliveira, o nome de JPrzAv (“Así pues, a nuestro parecer, el resultado del análisis de los elementos internos del Corpus literario de los dos autores en causa es claro: indica la necesidad de que esta cantiga pase a incrementar

JPrzAv? Não será necessário conjecturarmos outro autor para *A* 157, materialmente precedente ao ciclo de JSrzCoe (fl. 40v)? Tratar-se-ia de GonçEaVi (fl. 40r)? O que parece claro é que, apesar da incerta localização do fl. 46, a sua *mise en page* não se coaduna com o que se presencia no fl. 40r (*A* 157), que, como agora sabemos, foi transcrito por outra mão³³. A perturbação prossegue com um novo ciclo, sem correspondência em *B/V*, limitado a um único texto *A* 185 (fl. 47r), *Pois m'en tal coita ten amor*, com atribuição hesitante³⁴.

A sequência atual, fundamentada pelo ordenamento estabelecido por C. Michaëlis, não deixa, por aqueles motivos, de nos colocar algum embaraço. A intercalação do caderno resultou do cotejo com a tradição quinhentista, mas esta disposição no cancioneiro ajudense, tendo em conta as numerações primitivas, não pode deixar de indigitar um setor com tradições textuais desligadas e, aqui, não estamos em presença de uma equiparação tão perfeita entre os dois ramos da tradição lírica galego-portuguesa.

Podemos, por isto, anuir que um códice sem marcas sequenciais (inexistência de *Tavola*, de numeração de fólhos, de reclamos, de numeração de ciclos, de numeração de cantigas, etc.), não é apropriado para pressentirmos uma ordenação inquestionável e concludente. Mas, além destes

el repertorio de la obra de Joan de Avoin” Fernández Graña 2000: 699). No entanto, como tive já oportunidade de argumentar, a sequência textual entre *A* 157 e *A* 180 a *A* 184 com idêntica atribuição, seja ela JPrzAv, ou seja ela conferida a outro autor, não pode ser apoiada nem pela *mise en page* e *mise en texte* do *Cancioneiro da Ajuda*, nem pelo sistema decorativo adotado por este códice (Ramos 2008, I: 182-183, 247, 425). A primeira cantiga fragmentada desta série (*A* 180-*A* 184) foi recentemente examinada por F. Barberini, concluindo o autor que o contexto codicológico-textual “sea también el resultado de la concomitancia de todos estos factores: cambio de proyecto, cambio de copista, inserciones de material textual llegado sucesivamente a la elaboración del proyecto original y, sobre todo, materiales no homogéneos, perturbados y todavía no asentados de manera definitiva” (Barberini 2017: 25). Além deste ensaio, F. Barberini retoma o exame das outras cantigas deste fólho (*A* 180-*A* 183), proporcionando a edição crítica das quatro composições, com nova hipótese textual para *A* 180, ao reanalisar ainda a questão atributiva. Pela originalidade métrica, inclina-se para a atribuição a JPrzAv (Barberini 2017a). A. Penafiel, em relação a este fólho (fl. 46), sublinhou pertinentemente a sua peculiaridade, mostrando as diferenças de medida (fólho com dimensão mais curta com corte da margem da goteira) e admitindo que se tratasse talvez de uma meia folha original (Penafiel 2018: 407-408).

33 O caderno VII, que contém o ciclo de JSrzCoe, iniciado no fl. 40v, mostra-nos que a cantiga, *A* 157, que o precede, inscrita no fl. 40r, foi copiada por outra mão (*mão 2*). Esta mudança de mão denuncia também um momento diferenciado na cópia, quando vamos constatar que esta *mão 2* é a mesma que se ocupará da transcrição dos últimos cadernos, XIII e XI (Pedro 2016). Além de C. Michaëlis e de H. H. Carter, que consideraram o *Cancioneiro* copiado por uma única mão, foi o paleógrafo português, E. Borges Nunes, quem, pela primeira vez, alertou para mudanças paleográficas significativas. A sua opinião foi por mim incluída no fascículo, que acompanha a edição fac-similada do *Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis 1904, I: XII-XIII; II: 156-166 [p. 157]; Carter 2007 [1941]: XII-XIII; Ramos 1994: 38-41). S. Pedro, aprofundando a análise paleográfica, descreve maior intervenção de mãos na cópia (Pedro 2016). Uma síntese sobre o processo de cópia e de revisão do *Cancioneiro da Ajuda* está disponível no capítulo dedicado à “Descrição Paleográfica” (Ramos 2008, II: 3-46). Cf. também outros elementos paleográficos, adicionados por Fernández Guadianes (2010).

34 Pela localização das suas cantigas de amigo na parte inicial de *B/V*, admitiu A. Resende de Oliveira que a cantiga poderia ser atribuída a EstTrav por o trovador poder ter sido integrado no núcleo de autores que teria estado na “compilação colectiva que deu origem a *A*” (Oliveira 1994: 335, 64-78 [pp. 70-72]). E. Gonçalves propôs o nome do nobre Estevan Reimondo de Portocarreiro com base na sua condição social e nas características métricas dos seus textos (Gonçalves 2016: 192-193). F. Barberini, revendo toda a questão atributiva, com elementos retórico-estilísticos e codicológicos, inclina-se também para este trovador, EstReim (Barberini 2014).

carecimentos, não devemos suprimir, nem sobretudo deixar de realçar a importância daquelas *duas únicas numerações primitivas* (dois cadernos com registo numérico). É bem razoável que estas duas enumerações, quando foram registadas (atuais cadernos VI e X) não estava calculada a incorporação do que, hoje, é designado como caderno VII. Só ali foi colocado por metodologia comparativa com a tradição quinhentista que, pelo seu estado lacunoso, não é incontestável. Tratar-se-ia de um *acrescento* em outro momento com estes trovadores (GonçEaVi? JPrzAv? JSrzCoe)? As mudanças de mão entre o fl. 40r e fl. 40v proporcionam-nos um argumento robusto para, mais uma vez, chamarmos a atenção para a *variabilidade* da cópia ajudense e para alguma prudência em relação ao determinismo subjacente à apreciação dos ramos da tradição manuscrita galego-portuguesa.

5. Os setores finais do *Cancioneiro da Ajuda* distinguem-se similarmente por *acrescentos* complexos. Um fólio, também solto, que se encontrava deslocado no início do códice, “custode do volume”, no momento em que foi identificado (fl. 74r / fl. 74v), mas igualmente indigitado por mudança de mão, vinculada à inserção de ciclos “anónimos”, que não se encontram reproduzidos na tradição italiana. O ordenamento de autores nestas secções finais, levou A. Resende de Oliveira a procurar reconhecimento nominativo pela sucessão autoral em outras secções, decorrentes de ulteriores deslocações organizativas. O primeiro trovador nos fl. 74r-76v (*A* 267-*A* 276) identificar-se-ia com VaPrzPar; o segundo, no 77v (*A* 277) com AfEaCot; o terceiro, nos fl. 78r-78v (*A* 278 a *A* 280), muitas vezes relacionado com Santarém, mantinha-se anónimo³⁵.

O caderno XIII, assim como o seguinte caderno XIV, copiado pela *mão 2*, principia com novo ciclo, atribuído a PEaSol, precedido de miniatura (fl. 79r³⁶). O conjunto, constituído por quatro cantigas, apresenta sérios problemas textuais (*A* 281, *A* 282 / *B* 1219 [PEaSol] / *V* 824 [PEaSol] / *C* 1219 [PEaSol]; *A* 283 / *B* 1220 / *V* 825; *A* 284 / [...])³⁷.

Não só o posicionamento destas cantigas em *B/V*, como os próprios obstáculos textuais, autorizam uma apreciação do ciclo no momento da cópia de *A*, talvez mais completo em número de cantigas (o espaço previsto para mais textos reforça igualmente esta hipótese), mesmo

³⁵ Como vimos, para este anónimo de Santarém, foi proposto o nome de *Johan Martinz trovador* (Gonçalves 2016: 194-200).

³⁶ Sobre as particularidades deste fólio, consulte-se o estudo de Fernández Guiadanes (2010).

³⁷ Foi G. Tavani, quem, em primeiro lugar, evidenciou a particular tradição manuscrita deste trovador PEaSol, mostrando como o *Cancioneiro da Ajuda*, reputado como manuscrito com mais autoridade textual oferecia, neste caso, leituras divergentes e de inferior qualidade (Tavani 1988). O texto *A* 282 / *B* 1219 / *V* 824^a, [N]on esta de nogueyra a frey, apresenta uma dupla tradição com deficiências métricas, novo motivo na quarta estrofe e uma irregularidade paralelística, além de uma particular rutura na passagem da primeira para a segunda estrofe. Apesar da autoridade textual de *A* em relação aos outros cancioneiros, Tavani não considera a aliciante conjectura de “variante de autor”, devido às imprecisões temáticas e formais. Pelo contrário, admite uma reelaboração textual por um poeta, que já não se adaptava à rigidez do paralelismo. Das várias vezes que foi republicado este importante ensaio, refiro a edição portuguesa (1988: 350-360; Oliveira 1994: 406-407).

se as propriedades técnicas não parecem ser as mais ajustadas. Esta insuficiência textual em *A* afirma-se, por conseguinte, como um sinal de que os materiais integrados, neste setor, não desfrutavam da mesma vitalidade, proporcionalmente às coleções incluídas nos primeiros blocos do códice.

No fólio seguinte, fl. 80r, temos o início do ciclo de FerPad com espaço calculado para a miniatura³⁸. Trata-se de um ciclo com apenas três cantigas, das quais a última *A* 287 / *B* 978 / *V* 565, [O] *s meus ollos que mia*, é copiada já no fl. 80v. Daquele fólio sobra praticamente toda a coluna *d* e todo o rosto do fl. 81 que permanece igualmente em branco. Todo este espaço pode ser previsível para eventual enriquecimento da coletânea, quer de FerPad, quer de um outro trovador, o que, de novo, acentua a singularidade destes últimos cadernos finais do códice com insuficiência material, mas ainda com determinação programática na conservação de fólhos inteiros vazios.

Deparamo-nos, de certo modo, com uma situação organizativa idêntica à do caderno III. Um conjunto de autores com uma produção poética, aparentemente breve, e que, no momento da cópia, se apresentava neste estado de exiguidade, ou de suficiência textual para o compilador (ciclos breves).

6. Nesta sucessão de autores com diminuta produção (uma cantiga, *A* 277, Anon., [AfEACot]; três cantigas, *A* 278-*A* 279-*A* 280, [Anon.? JMrzSant?]; quatro cantigas, *A* 281-*A* 282-*A* 283-*A* 284 [PEaSol]; três cantigas, *A* 285-*A* 286-*A* 287, [FerPad]), é muito estimulante reobservar uma passagem material entre fólhos, que tem sido entendida apenas como *lacuna física*.

No *Cancioneiro da Ajuda*, e em alguns manuscritos, depositários da lírica galego-portuguesa, subsistem, como sabemos, letras de espera para que o iluminador, ou rubricador, pudesse pintar adequadamente a inicial, que introduziria a cantiga, a estrofe, o *refran* ou a *fiinda*. Por vezes, esta pequena letra não está assinalada, ou foi rasurada, após a execução decorativa, ou até suprimida por eventual corte de margens em algum dos momentos de uma das encadernações³⁹.

Examinemos, mais uma vez, este setor final, constituído por ciclos curtos, tendo em conta a preservação possível da letra da espera. A cantiga *A* 277, *Senhor fremosa, pois me*

38 Em *B*, a série de FerPad inicia-se, de facto, em *B* 976. Colocci cometeu uma imprecisão ao transcrever a numeração correspondente ao primeiro texto de FerPad, *B* 976 (Gonçalves 2016 [1976]: 61, n. 977; D’Heur 1974: 38).

39 H. H. Carter, na sua importante edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*, teve a preocupação de conservar e de assinalar, corretamente, na maior parte das vezes, estas letras de espera (Carter 2007 [1942]). De um ponto de vista mais sistemático e com resultados produtivos para a diferenciação entre copistas, S. Pedro estabeleceu uma tipologia entre as letras de espera, conservadas pelo códice lisboeta (Pedro 2016: 25-32). A recente *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* (PalMed) também assinala a presença destas letras de espera, tanto quando há um espaço em branco, mas a letra ou não foi inscrita ou não sobrevive, como quando se conserva e mesmo quando concorre com a inicial que foi decorada (ou situada no interior do próprio espaço da inicial), ou ao lado na margem.

vej'aqui Amor (fl. 77v) no setor de Anónimos, conferida por Resende de Oliveira a AfEaCot pelas suas cantigas aparecerem integradas no setor das cantigas de amigo, não nos mostra letra de espera⁴⁰:

Espaço para miniatura [Anónimo? Afons'Eanes do Coton?]

fl. 77v *A 277/[...], [S]ennor fremosa pois*

[previsão textual? / final de autor? / espaço col.^d / lacuna material]

O ciclo do autor seguinte, também do grupo dos Anónimos, ou Johan Martins, *trobador* (fl. 78r), como vimos, abre com a cantiga [A] *mais fremosa de quantas vejo* (A 278) e, neste caso, a letra de espera <A> perdeu⁴¹:

Espaço para miniatura [Anónimo? Johan Martins, *trobador*]

fl. 78r *A 278/[...], [A] Mays fremosa de*

fl. 78r *A 279/[...], [P] Ero eu ueio aqui troba/*

fl. 78v *A 280/[...], [A] Migos desque me party*

[final de autor / espaço col.^{c d} / final de caderno]

A reconstituição do determinante no *incipit* da primeira cantiga do ciclo é autenticada pela letra de espera, que ainda se conserva, embora oculta pela pestana, como se pode comprovar pela reprodução abaixo. As imagens disponíveis, tanto na edição fac-similada, como na *Base de dados* (Lopes / Ferreira *et al.* 2011-), não permitem esta observação, mas com a foto, agora disponível em *PalMed*, é possível recuperar a subsistência da letra de espera <A>, que estava camuflada pela pestana do fólio precedente:

⁴⁰ Apoia esta sua conjectura a presença dos autores dos setores finais do *Cancioneiro da Ajuda* (PEaSol; FerPad, PPon, VaRdzCal; MartMo, RoyFdz) justamente integrados na zona das cantigas de amigo de *B* e *V* e numa zona onde fora abandonada a organização por géneros (Oliveira 1994: 305-306).

⁴¹ Para a diferente tipologia das letras de espera, baseio-me na opinião de S. Pedro: “A opção por uma forma maiúscula ou minúscula para determinada letra [de espera] é constante em ambos os copistas [...]. Assim, são maiúsculas as letras A, G, M e N, minúsculas as B, C, D, E [...]” (Pedro 2016: 28).

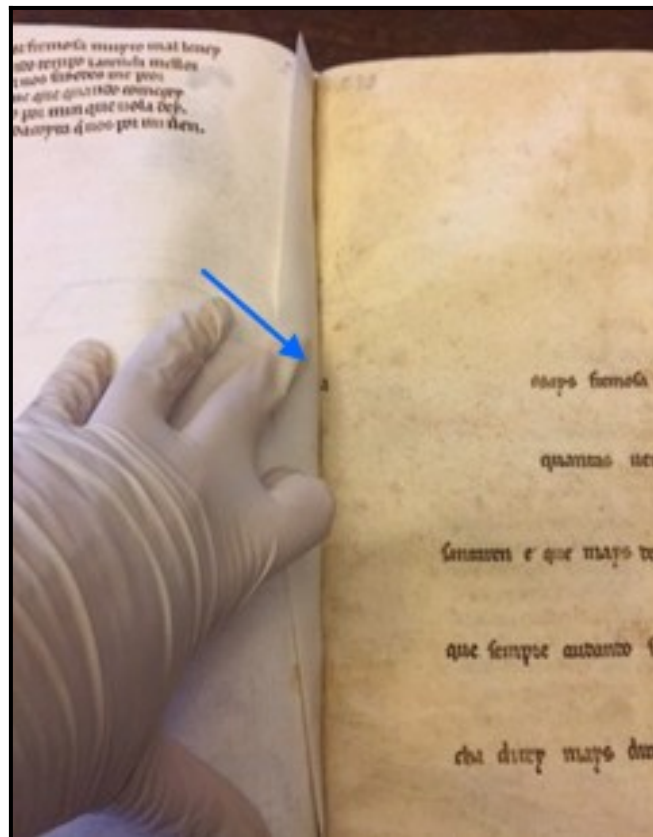


Figura 7. Letra de espera <A> (fl. 78r) para [A] *Mays fremosa de quantas vejo* [Anon.? JMrz?].

Para o ciclo subsequente, é possível constatar de igual modo uma discreta presença da letra de espera <e>, um pouco mais deslocada do que é hábito, que permite reconstituir o início do primeiro verso [E] *v sey la dona uelh-/da*:

Espaço para miniatura [Pedr'Eanes Solaz]

- fl. 79r A 281 / [...], [E] *v sey la dona uelh-/da*
 fl. 79r A 282 / B 1219/ V 824, [N] *on est a de nogueyra a frey*
 fl. 79r A 283 / B 1220/ V 825, [A] *que ui ontr as amenas de9*
 fl. 79v A 284 / [...], [V] *ou meu fremosa per al rey*

[final de autor/ previsão textual/ espaço fim col.^{c d}
 / lacuna material de dois fôlios]

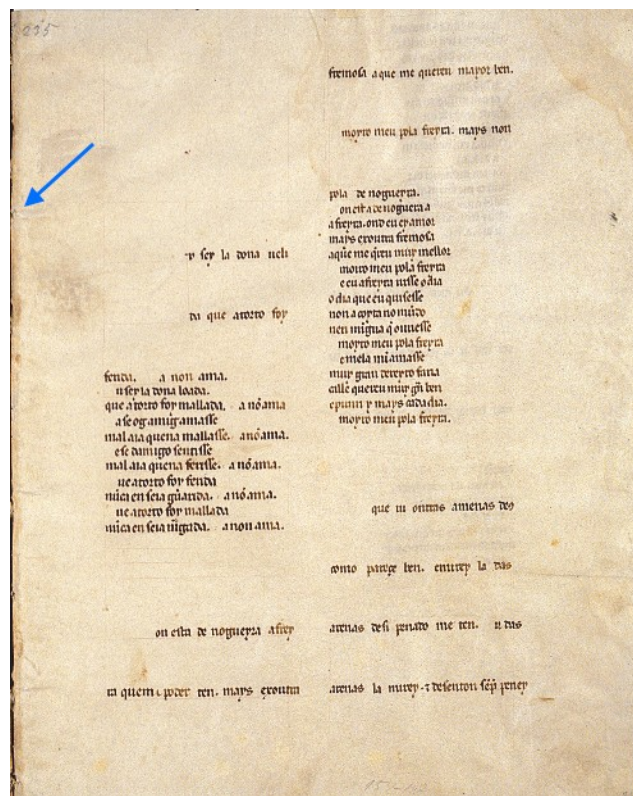


Figura 8. Letra de espera <e> (fl. 79r) para [E] *v sey la dona uelh-/da* [PEaSol].

A breve série do autor seguinte, FerPad, também nos proporciona a letra de espera <S>:

Espaço para miniatura [FERNAN PADRON]

- fl. 80r A 285 / B 976 / V 563, [S] *e uos proguess á/mor*
fl. 80r A 286 / B 977 / V 564, [N] *ullome non pode saber. mia*
fl. 80v
fl. 81r A 287 / B 978 / V 565, [O] *s meus ollos que mia*
 [em branco]

[final de autor / previsão textual / espaço col.^{d, a, b}]

A subsistência de <f> longo para o *incipit*, [S]*E uos prouguess á/mor*, é nítida, sendo indispensável levantar a pestana, como se observa na reprodução abaixo:

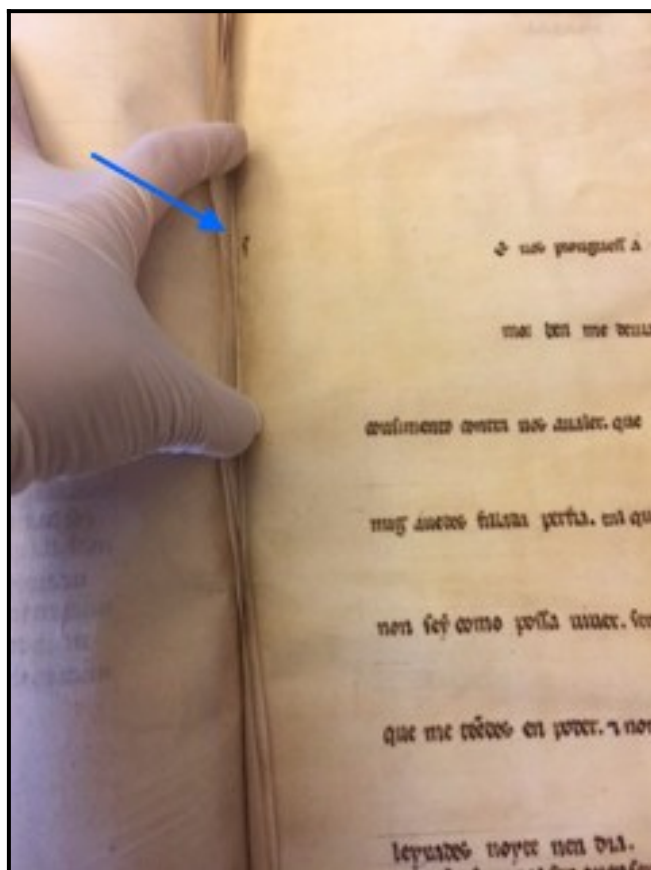


Figura 9. Letra de espera <f> (fl. 80r) para [S]*e uos proguess á/mor* [FerPad].

Nesta zona, devemos, agora, pôr em evidência outro vestígio, através da presença de uma pestana, que permite presumir que houve um fôlio desaparecido. No entanto, deste fôlio extraviado, subsistiu apenas a letra de espera, o que nos obriga a antever um ciclo, que foi copiado

nesta localização. Pela existência da letra de espera, pressagiamos que o fólio desaparecido não era um fólio em branco.

A letra de espera <A>, inscrita na pestana, antes do fl. 80r, embora oculta, permite comprovar que este fólio cortado conteve texto e deve ter comportado sobretudo um ciclo poético identicamente breve, entre a série precedente, atribuível a PEaSol, e a série seguinte conferida a FerPad. Não é crível que a letra de espera <A> tenha sobrevivido sem que o traslado da composição inicial, ou mesmo todo o ciclo, não tenha sido copiado.

S. Pedro, na sua descrição paleográfica do *Cancioneiro da Ajuda* não apenas identificou melhor as mãos que tinham participado na cópia dos textos, como chamou a atenção para a morfologia das letras de espera, particularizando, pela primeira vez, em nota a presença deste <A> no que restava de um fólio cortado. Assim revelava: “Na edição fac-similada a letra de espera do fl. 80[r], um ‘s longo’, está tapada por uma pestana [...] na qual, por seu turno, se vê uma outra letra de espera, um ‘A’”⁴².

Esta letra de espera, embora de modo imperfeito, consequente a uma inexata reprodução fotográfica, é visível na reprodução da *Base de dados* (Lopes / Ferreira *et al.* 2011). Um leitor atento aperceber-se-á, no entanto, de que, na imagem, este <A> não se adequa ao texto que inicia o ciclo, atribuído a FerPad, [*S*]e uos proguess ámor, A 285, que, como vimos acima, exhibe a sua correta letra de espera <f>.

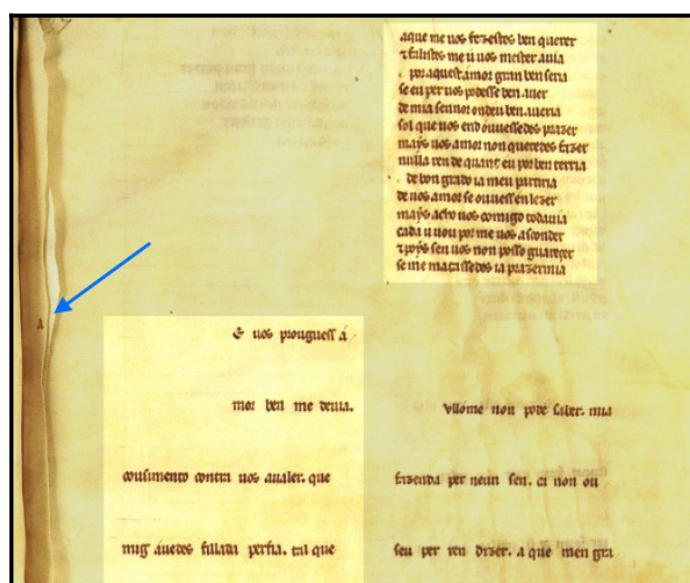


Figura 10. Letra de espera <A> em fólio extraviado, antes do fl. 80r [FerPad])

[*Base de dados* (Lopes / Ferreira *et al.* 2011-)].

⁴² Se o *Cancioneiro da Ajuda* tivesse sido concluído, certamente que estas letras de espera teriam sido rasuradas, ou cobertas pela pintura das iniciais que indicavam (Pedro 2016: 25-29 [p. 27, n. 8]).

Ainda que não referencie a novidade apontada pela paleógrafa, A. Penafiel examinou também a presença desta letra de espera, ilustrando-a com reprodução fotográfica e considerando que, apesar de não haver “qualquer paralelo com os testemunhos italianos, pode-se dizer apenas que a primeira letra do primeiro verso da primeira cantiga era um *A*” e que, neste caso, nos encontrávamos perante a “perda de poeta desconhecido” (Penafiel 2018: 403; Penafiel 2019: 186).

Levantando a pestana, verifica-se que este <A> tem de corresponder ao início de uma série perdida por fólio extraído. O fólio terá sido eliminado por acidente, ou por voluntarismo? Dito por outras palavras: o fólio foi retirado por interesse por este ciclo poético? O fólio foi arrancado por se ter considerado que, afinal, aquele autor não deveria figurar na série? Ou simplesmente estamos perante um fólio perdido pela fragilidade material do *Cancioneiro da Ajuda* (manuscrito inacabado e inicialmente não encadernado)⁴³:

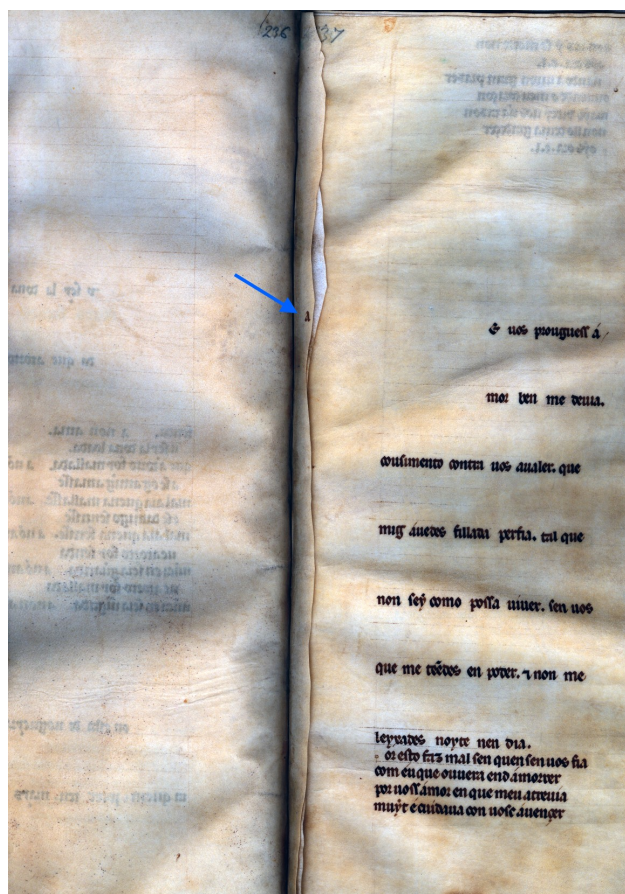


Figura 11. Letra de espera <A> em fólio extraviado (antes do fl. 80r [FerPad]).

⁴³ Procurei interpretar e hierarquizar as diferentes fases da encadernação do *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2017).

Esta letra de espera <A> incita à elaboração de uma conjectura. O fólio cortado, ou extraído de modo arrebatado, detinha uma série textual ou, pelo menos, exibia a transcrição da primeira cantiga (ou de uma única cantiga) de um novo ciclo devido à posição que permite calcular o espaço, que foi deixado para a miniatura. Qual seria o autor e qual seria o ciclo que, aqui, estariam intercalados entre PEaSol e FerPad? Qual seria o *incipit* da série que esta letra de espera <A> permitirá recuperar?

Se equacionarmos a sequência no setor das *cantigas de amor* em B, comprovamos que não há, como tem sido notado, uma similitude confortável, que possa validar o comparecimento de outro autor entre PEaSol e FerPad. O cancionero colocciano não só não contém as séries anónimas, presentes em A, como as equivalências textuais entre PEaSol e FerPad, não são consistentes. O *Cancioneiro da Ajuda* revela a seguinte sucessão:

[Anon.? – AfEaCot?] – fl. 77v
A 277 / [B...]

[Anon.? – JMrzSant?] – fl. 78r
A 278 / [B...]
A 279 / [B...]
A 280 / [B...]

[PEaSol] – fl. 79r
A 281 / [B...]
A 282 / B 1219 [PEaSol] / V 824 [PEaSol] / C 1219 [PEaSol]
A 283 / B 1220/V 825
A 284 / [B...]

[Anon.? Autor com *incipit* iniciado por <A>] – fl. extraído
A [...] [letra de espera <A>]

[FerPad] – fl. 80r
A 285 / B 976 / V 563
A 286 / B 977 / V 564 / C 977 [FerPad]
A 287 / B 978 / V 565

A *Tavola Colocciana*, por sua vez, propõe a seguinte sequência:

968. Affons'Eanes [do Coton]
969. Pero da Ponte et A[ffons]o Anes do Coton
972. Ayras Engeitado
[973.] Ayras Engeytado
[974.] Ayras Engeytado

b 977. Fernam Padrom

A 975. Rodrigu'Eanes d'Alvares⁴⁴

A série em *B*, conferida a FerPad, principia com a numeração 976 com o nome de “FERNAM padrom”, *Se vos prouguess'Amor ben me devia* (*B* 976). De facto, no fl. 211r, em *B*, antes da cantiga de amigo, *Ai amiga, tenh'eu por de bon sen* (*B* 975), comparece o traslado apenas de uma estrofe, encimada pelo nome do trovador português “Rod'gue anes Dalauares”⁴⁵. A conclusão desta cantiga de amigo só comparecerá em *B* 978^{bis}, quer dizer na segunda coluna do verso do fólho (fl. 211v), o que salienta, mais uma vez, a inconstância deste setor.

Se anuirmos à metodologia comum, de natureza comparativa entre cancioneiros, poderíamos corroborar que, não contando com a estrofe única, conferida a RodEaAlv, os dois poetas, AfEaCot e FerPad, têm a sua produção integrada nesta secção desequilibrada —pouco depois dos clérigos, presentes na secção das cantigas de amigo dos cancioneiros quinhentistas, e entre vários trovadores, cujas cantigas de amor, foram transcritas total ou parcialmente em *A* (VaPrzPar, PEaSol, PPon, VaRdzCal, MartMo, RoyFdz). Os materiais destes trovadores foram, posteriormente, removidos para a zona da secção das cantigas de amigo, o que pode justificar a desestruturação, como apurou A. Resende de Oliveira (1994: 305-306; 342-343; 427-428).

Nesta remoção, entre AfEaCot e FerPad, encontramos o nome do poeta Ayras Engeitado. A. Resende de Oliveira admitia que, “dada a sua ausência de *A*, pode pensar-se numa inclusão tardia do autor nas compilações colectivas, certamente já na primeira metade do século XIV”⁴⁶. Com indícios de contextura atribulada, provocada pelas inserções e transferências posteriores, deve reparar-se como o ciclo, concedido a AfEaCot (*B* 268, *B* 269, *B* 270, *B* 271), elucida este desequilíbrio organizativo (uma cantiga de escárnio, uma tenção, uma rubrica mal interpretada, um fragmento, apenas com o seu início, *A q'ntos sabem trobar*, numerado como *B*

⁴⁴ E. Gonçalves explica as imprecisões de Colocci: “Nel compilare la *Tavola*, Colocci ha fatto due errori: 1) ha copiato il nome di Fernam Padron e solo dopo si è accorto della presenza del nome di Rodrigu'Eanes d'Alvares; 2) nell'anteporre il numero corrispondente alla prima rubrica egli ha scritto 977 anziché 976. Avvertito il primo lapsus, l'umanista l'ha corretto, facendo ricorso alle consuete lettere *a* e *b*. Il secondo errore è rimasto” (Gonçalves 2016 [1976]: 61-62; D'Heur 1974: 27). Deve ainda assinalar-se que a transcrição da cantiga de amigo, atribuída a Rodrigu'Anes de Alvares, sofreu uma perturbação na cópia, dado que as duas últimas estrofes são apenas transcritas depois de *B* 978, quer dizer na coluna *d* do verso do fólho (fl. 211v), com um pequeno elemento floral, desenhado à esquerda da 1ª estrofe.

⁴⁵ Colocado na secção das cantigas de amigo em *B* e *V*, RodEaAl, cavaleiro português da região beirã, originário de Alvares (hoje Dalvares), perto de Lamego, é autor de uma única cantiga de amigo (*B* 975 / *V* 562) e a sua inclusão no segundo quartel do séc. XIV neste setor vem associada a outros autores portugueses inseridos na mesma zona dos cancioneiros quinhentistas (Oliveira 1988: 705-707; Oliveira 1994: 427-428).

⁴⁶ Esta anotação comparece no perfil biográfico dedicado a Ayras Engeitado (Oliveira 1994: 316; Oliveira 1995: 106), que já tinha sido examinado em estudo precedente. A inclusão de Ayras Engeitado, precisava o historiador, no conjunto de trovadores portugueses, e sobre o qual nada se sabe de concreto, é efetuada pela sua localização no cancionero. “Note-se, no entanto, a sua associação ao trovador português Rodrigu'Eanes d'Alvares, entre as composições de João Airas de Santiago e as de alguns autores deslocados de *A* [FerPad, PPon, VRdzCal] numa situação igual à de Rui Martins d'Oliveira e de D. Pero Gomes Barroso, ambos também trovadores portugueses” (Oliveira 1988: 705-709 [p. 706]).

970 (fl. 209v), e, de modo mais completo, em V 557 (fl. 88r), *A quantos sabem trobar quero...*⁴⁷). Examinemos então a sequência nos cancioneiros quinhentistas:

Afons'Eanes do Coton

B 968 / V 555, cantiga de escárnio, *As mias jornadas vedes quaes son*

B 969 / V 556, tenção, *Pero da Pont', en un vosso cantar*

B 970 / V [557], fragmento espúrio, *A q'ntos sabem trobar*

B 971 / V 558, cantiga de amor, *A gran dereito lazerei*⁴⁸

Ayras Engeitado

B 972 / V 559, cantiga de amor, *A ren que mi a mi mais valer*

B 973 / V 560, cantiga de amor, *Tan grave dia vos vi eu*

B 974 / V 561, cantiga de amor, *Nunca tan grave coita sofri*

Rodrigu'Eanes d'Alvares

B 975 / V 562, cantiga de amigo [primeira estrofe], *Ai amiga, tenh'eu por de bon sen*

Fernan Padron

B 976 / V 563, cantiga de amor, *Se vos prouguess'Amor ben me devia*

B 977 / V 564, cantiga de amor, *Nulh'home non pode saber*

B 978 / V 565, cantiga de amor, *Os meus olhos, que mia senbor*

Ayras Engeitado precede o trovador português RodEaAl, participando da disposição da obra dos trovadores portugueses, presentes na zona da secção das cantigas de amigo onde, como se sabe, as composições não obedecem à tripartição inicial por géneros. O qualificativo do seu nome, ligado ao desprezo ou ao abandono, levou C. Michaëlis e alguns autores subsequentes, a considerar “Engeitado” como atributo dado a um jogral⁴⁹.

Contudo, A. Resende de Oliveira insistia na probabilidade de o considerar como trovador, de acordo com a categoria social dos autores portugueses que o rodeiam. Além disso, o qualificativo, mais do que uma indicação da sua condição social, poderia ser um sinal da sua

⁴⁷ Corrijo a transcrição, que figura no meu texto, “Cancioneiros e textos imprevisíveis” (Ramos 2020: 202, n. 27). Reenvio, agora, para a mais correta transcrição paleográfica, disponível em *PalMed* (2020). S. Marcenaro comenta esta passagem textual na sua edição de AfEaCot, considerando-a também uma anotação de procedência espúria (2015: 23-25).

⁴⁸ V 558 atribui esta composição a AyEng, autor da série seguinte.

⁴⁹ Calculando os jograis que teriam composto cantigas de amor —“ha dois ou tres que creio foram villões”— e, neste pequeno número, incluía C. Michaëlis o nome de “Ayras o Engeitado” (Michëlis 1904, II: 625-628 [p. 627]). Na verdade, na tradição quinhentista, “Engeitado” não vem precedido de determinante. Do mesmo modo, J. J. Nunes considera que: “Da alcunha Engeitado, que acompanha o seu nome de baptismo, *Airas*, parece depreender-se que seria *jogral* o autor das cantigas n^{os} CXCVII a CXCV [B 971, B 972, B 973, B 974] [...]” (Nunes 1972 [1932]: XXXII). Mais tarde, G. Tavani também se inclina por esta hipótese: “*Airas Engeitado*, jogral português, c. 1250-1275 [...]” (Tavani 2002: 382). E é ainda com a identificação de “Engeitado” a alcunha que leva V. Minervini a considerá-lo também jogral, apontando a sua atividade para a primeira metade do séc. XIII (Minervini 1993: 26). Na edição crítica das cantigas do poeta, A. M. M. Querido, ao propor novos dados para a análise da obra de Ayras Engeitado, inclina-se para um perfil social nobre (Querido 2016).

origem nobre e de uma possível deserdação, ou de outro desentendimento familiar. O autor teria mesmo pertencido à nobreza, quando o historiador o inclui no grupo de trovadores portugueses, ao afirmar que todos eles pertenceriam “na sua maioria, a uma nobreza secundária ou mesmo obscura que cumpria certamente funções de ordem vassálica junto de casas senhoriais mais importantes, a recolha das suas composições poderá ter sido mais morosa do que a de alguns trovadores, ligados à corte régia” (Oliveira 1988: 707).

Ayras Engeitado está inserido, portanto, num conjunto de autores, cujas cantigas de amor foram transcritas em *A*, embora em *B* estejam dispostos com organização diferenciada (os clérigos MartMo, RoyFdz) e FerPad; PPon, VaRdzCal com alguns trovadores portugueses entre as composições de JAy e PEaSol, no interior de um conjunto de autores apenas com cantigas de amigo:

Martin Moya
Roy Fernandes de Santiago
Afons'Eanes do Coton
FERNAN Padron
Pero da Ponte
Vasco Rodrigues de Calvelo
Pedr'Eanes Solaz

Todos eles emergem no setor final do cancionero ajudense que, como tem sido evidenciado, se caracteriza por uma zona com problemas textuais e materiais muito mais avulsos.

Excluindo a estrofe isolada da cantiga de amigo, atribuída a RodEaAl, *B* 975, a ordem revela-se então por AfEaCot, FerPad e, entre os dois, foram transcritas as três cantigas de amor, atribuídas a Ayras Engeitado. Ao ler o *incipit* da sua primeira cantiga de amor, *A ren que mi a mi mais valer*, contatamos que é iniciada por um <A>. Este *incipit* consente, por isso, ponderar a hipótese de que talvez fosse este o ciclo com três cantigas de amor, que teria estado inserido no *Cancioneiro da Ajuda*, antes de FerPad. Um fólio desaparecido, mas cuja pestana nos deixou a letra de espera <A> que anunciaria a abertura da série de AyEng, *A ren que a mi...*

Esta possibilidade vem provavelmente dar razão à intuição de A. Resende de Oliveira ao associar Ayras Engeitado ao estatuto de trovador e não ao de jogral. Um trovador ligado ao ambiente da nobreza, ou da pequena nobreza portuguesa. Este pressentimento acerca do seu estatuto legitimaria a sua presença no *Cancioneiro da Ajuda*. A autora da recente edição crítica, ao analisar a produção textual de Ayras Engeitado, não deixa de concluir que nos encontramos perante

“um autor culto, com conhecimento acima da média da tradição provençal, e uma surpreendente capacidade de desvio relativamente à tradição da cantiga de amor. Neste horizonte de expectativas, desenha-se mais facilmente a figura de um nobre, com algum grau de instrução, do que a figura de um jogral, como o nome levou a crer” (Querido 2016: 167).

A sua *ausência* textual em *A* deixou um rasto com uma *lacuna* que conservou a *presença* de uma letra de espera. É este simples <A> que pode proporcionar, através de uma *conjetura de proximidade*, à aquiescência da transcrição do ciclo amoroso de Engeitado no cancionero mais antigo com a sua primeira cantiga, *A ren que mi a mi mais valer* (B 272) e presumivelmente com as outras duas (B 273 e B 274), coligando-se este trovador ao conjunto dos ciclos breves desta zona final, compostos por poucos textos. AyEng com três cantigas de amor, teria estado no conjunto de AfEaCot com uma cantiga de amor, e com JMrzSant? e FerPad, os dois com três cantigas de amor.

7. O caderno III revela, no seu início, uma organização material para ciclos breves, onde não é possível registar com firmeza *lacunas materiais*. Pelo contrário, é plausível aludirmos a *ausências textuais*. A única estrofe de *A* 69 [NuRdzCand] pressupõe que se aguardaria material mais completo para concluir a composição, mas a cantiga *B* 175, no início do ciclo de AyCarp, pode considerar-se como *ausente*, pois não deveria estar disponível no momento da cópia de *A*. O caderno VII, por sua vez, condicionado por diversos fatores, afigura-se como resultante de outro momento organizativo, devendo ter estado *ausente*, ou não programado na planificação inicial, que numerou os cadernos XI e XIV. A sua *presença*, demarcada com diferenças de mão e de transcrição, tem de ser posterior àquele registo numérico inicial.

Os setores finais em *A* (cadernos XII, XIII, XIV, XIV^a), que contêm *presenças*, omissas na tradição quinhentista (os Anónimos), e outras conturbações sequenciais, documentam, além de tudo isso, uma *lacuna material* que, através do vestígio de uma letra de espera, permite a apreciação de um indício que pode reaver a *presença* do trovador Ayras Engeitado no *Cancioneiro da Ajuda*.

Referências bibliográficas

- Arbor Aldea, Mariña (2009): “Un código de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*”. *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.
- Arbor Aldea, Mariña / Pulsoni, Carlo (2004): “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”. *Critica del Testo* VII.2, pp. 721-789.
- Barberini, Fabio (2014): “*Pois m’en tal coita ten Amor (A 185)*”. *Cultura Neolatina* LXXIV, pp. 157-180.
- Barberini, Fabio (2017): “*Philologie du regard* y testimonio único: *Cancioneiro da Ajuda*, cantiga 180”. Josep Lluís Martos (ed.): *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant: Universitat d’Alacant / Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones (Colección *Cancionero, romancero e imprenta*), pp. 13-33.
- Barberini, Fabio (2017a): “*Cancioneiro da Ajuda*, cantigas 180-183”. *Verba. Anuario galego de filoloxia* 44, pp. 317-346.

- Cancioneiro da Ajuda* (1994): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda, (apresentação de Manuel C. de Matos, N. S. Pereira e Francisco G. da C. Leão. Estudos de José Vitorino de Pina Martins, M. Ana Ramos e Francisco G. da C. Leão,) Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Carter, Henry 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 Maria Ana Ramos, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.]
- D’Heur, Jean-Marie (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais (Contribution à la Bibliographie générale et au *Corpus des Troubadours*)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* VIII, pp. 3-43.
- D’Heur, Jean-Marie (1975): *Recherches Internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais. Contribution à l’étude du ‘Corpus des troubadours’*, [Liège: Université de Liège] [policopiado].
- Fernández Graña, Dulce (2000): “La utilidad del método del análisis retórico-estilístico para la resolución de problemas atributivos, ejemplificado en ‘Nostro senhor, que mi a min faz amar’ (A 157)”. Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.): Laura Fernández (col.): *Actas do VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria año Jubilar Lebaniego, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 693-699. [Disponível em: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas8.1/55.pdf>; consultado: 05/05/2022]
- Fernández Guiadanes, Antonio (2010): “Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do *Cancioneiro da Ajuda*: o seu copista é ¿um copista-correktor?”. Mariña Arbor Aldea, Antonio Fernández Guiadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 67), pp. 163-194.
- 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.
- Gonçalves, Elsa (2016 [1976]): “La Tavola Colocciana Autori portughesi”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os Cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 5-87. [*Arquivos do Centro Cultural Português* X, 1976, pp. 387-448.]

- Gonçalves, Elsa (2016): “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 183-201 [Colóquio *Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004.] [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.]
- Gonçalves, Elsa (2016 [2011]): “Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do Cancioneiro da Ajuda”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os Cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 535-542. [Românica 20. Para Teresa Amado, 2011, pp. 10-20.]
- 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 (2013): “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”. *e-Spania* 16. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22767>].
- Marcenaro, Simone (2012): “Coblas esparsas nella lirica galego-portoghese?”. *Medioevo Romanzo* XXXVII.2, pp. 406-424.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2015): Afonso Anes do Coton. *Cantigas*, (edizione critica, traduzione, note e glossário a cura di...), Roma: Carocci Editore.
- Martins, José V. de Pina / Ramos, Maria Ana / Leão, Francisco G. da Cunha (1994): *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação. Estudos e Índices* [fascículo que acompanha a edição fac-similada do *Cancioneiro da Ajuda*], Lisboa: Edições Távola Redonda. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Michaëlis. Cf. Vasconcellos, Carolina Michaëlis de.
- Minervini, Vincenzo (1993): “Airas Engeitado”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (orgs.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, p. 26.
- Nascimento, Aires A. (2016): “O restauro do Cancioneiro da Ajuda: entre conservação de salvaguarda e estima pelos maiores”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 275-293 [Colóquio *Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004.]
- Nobiling, Oskar (2007 [1908-1909]): “A edição do *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos”. Yara Frateschi Vieira (ed.): *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilbade e estudos dispersos*, Niterói - Rio de Janeiro: EdUFF, 2007, pp. 219-256 [Recensão crítica a: Vasconcellos, Carolina Michaëlis (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e

- commentada, Halle: a.S., Max Niemeyer, 2 vols., *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, 121, 1908, pp. 197-208; 122, 1909, pp. 193-206].
- Nunes, José Joaquim (1972 [1932]): *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses* (ed. lit. e anot. José Joaquim Nunes), [S. l.: s. n.,] Coimbra: Imp. da Universidade. [Reed. *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972].
- Oliveira, António Resende (1988): "Do Cancioneiro da Ajuda ao 'Livro das Cantigas' do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω". *Revista de História das Ideias* 10, pp. 691-751. [DOI: https://doi.org/10.14195/2183-8925_10_38]
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de (1995): *Trovadores e Xograres. Contexto histórico*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- PalMed. *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* [base de datos en liña] (2020-): Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:1:9313236190541>]
- Pedro, Susana Tavares (2016): "Análise paleográfica das anotações marginais e finais no 'Cancioneiro da Ajuda'". Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 23-59 [*Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004.]
- Penafiel, André B. (2018): "Cadernos irregulares: meias-folhas e sua contribuição para o estudo do *Cancioneiro da Ajuda*". Andrea Zinato, Paola Bellomi (eds.): *Poesía, poéticas, y cultura literaria*, Pavia: Ibis, pp. 391-411.
- Penafiel, André B. (2019): "Compilação dos Cancioneiros galego-portugueses primitivos". *Verba. Anuario de Filoloxía Galega* 46, pp. 161-206. [DOI: <https://doi.org/10.15304/verba.46.4564>]
- Querido, Andreia Margarida Martins (2016): *O cancioneiro de Airas Engeitado, trovador*, Tese de mestrado em Crítica Textual, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [https://bibliotronicaportuguesa.pt/wp-content/uploads/2015/03/Andreia_Querido_Cancioneiro_Airas_Engeitado.pdf; consultado: 05/05/2022]
- Ramos, M. Ana (1986): "L'éloquence des blancs dans le Chansonier d'Ajuda". *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en Provence, 29 août-3 septembre 1983)*, vol. VIII, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 215-224.
- Ramos, M. Ana (1994): "O Cancioneiro da Ajuda: História do manuscrito, Descrição e Problemas". *Cancioneiro da Ajuda, Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa: Edições Távola Redonda, pp. 27-47.

- Ramos, M. Ana (2004): “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”. *O Cancioneiro da Ajuda, cem anos depois. Congreso Internacional*, 25 a 28 de Maio 2004, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 13-40.
- Ramos, M. Ana (2006): “Fragmentos na lírica galego-portuguesa”. Pietro G. Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatteroni (eds.): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa: Pacini Editore, vol. II, pp. 1343-1367.
- Ramos, M. Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica, vols. I e II.
- Ramos, M. Ana (2016): “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais”. Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira (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.
- Ramos, M. Ana (2017): “Os segredos das encadernações de um cancionero inacabado. A propósito do *Cancioneiro da Ajuda*”. Virginie Dumanoir (ed.): *De lagrymas faziendo tinta. Memórias. Identidades y territorios cancioneriles*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 9-33. [<https://books.openedition.org/cvz/3407>; consultado: 05/05/2022]
- Ramos, M. Ana (2020): “Cancioneiros e textos imprevisíveis”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolinguística e pragmática*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2), pp. 195-231. [Disponível em: <https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; consultado: 05/05/2022]
- Rivara, Joaquim Heliodoro da Cunha (1842): “O Cancioneiro do Collegio dos Nobres”. *O Panorama* I, 1º da 2ª Série, n.º 51, 17 de Dezembro de 1842, pp. 406-407. [Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1842/N51/N51_item1/P6.html; consultado: 05/05/2022]
- Silva, Inocêncio Francisco da (1858-1958): *Diccionario bibliographico portuguez: estudos de Innocencio Francisco da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, 24 vols. Fac-símile da edição de Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1958.
- 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 (1967): *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.

- Tavani, Giuseppe (1988): “As duas versões de uma cantiga de Pedr’Eanes Solaz”. *Ensaioes Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 350-360.
- Tavani, Giuseppe (2002): *Trovadores e Jograis. Introdução à Poesia Galego-Portuguesa*, Lisboa: Ed. Caminho, Estudos de Literatura Portuguesa.
- Vallín, Gema (2020): “La cantiga *Pois non ei de dona Evira*: una proposta de autoría”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2), pp. 233-242. [Disponível em: <https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; consultado: 05/05/2022]
- Vasconcellos, Carolina Michaëlis (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, Halle: a.S., Max Niemeyer, 2 vols. [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 e um prefácio de I. Castro].

Lagoas e dislocacións.

Unha aproximación material aos textos de Johan Soarez Somesso*

Carmen de Santiago Gómez – Universidade de Santiago de Compostela
& Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

1. Introducción

Describir o proceso de xestación das colectáneas da lírica profana galego-portuguesa esixe a análise profunda e comparada dun código medieval inacabado e singularizado pola presenza de diversas mutilacións, o coñecido *Cancioneiro da Ajuda (A)*¹, e de dous manuscritos renacentistas non exentos de imperfeccións materiais, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)*² e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*³. A pesar destas limitacións, diversos especialistas souberon sacar proveito das particularidades que presentan os códigos e transformar os obstáculos que estes ofrecen en fontes de información valiosísima que axudaron a deliñar a configuración da tradición manuscrita da lírica trobadoresca.

En liñas xerais, considérase que ditas antoloxías foron confeccionadas en dous niveis: dunha primitiva compilación colectiva —identificada co arquetipo— executouse unha copia parcial, *A*, que só contén *cantigas de amor*; máis tarde, realizouse outra transcripción, que foi acrecentada paulatinamente con novos materiais que ampliaron o elenco de trobadores e o número de pezas presentes no nivel anterior —o denominado subarquetipo α , do que derivan *B* e *V*—⁴. Como é

* Este traballo forma parte das actividades realizadas no marco do Proxecto de Investigación PID2020- 113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación..

1 Para profundar neste manuscrito, véxase, ademais da magna obra de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1904]), Arbor Aldea (2005) e Ramos (2008).

2 Para as características materiais deste, cfr. Ferrari (1979) e Gonçalves (1983).

3 Lamentablemente, falta aínda un traballo exhaustivo que analice as condicións codicoloxías e paleográficas deste cancionero. Para unha introdución xeral sobre o mesmo, consúltese Ferrari (1993: 123-126).

4 Sobre a constitución da tradición manuscrita galego-portuguesa véxanse, fundamentalmente, os estudos de Tavani (1969: 108-118; 1988: 74-80, 123-178); D'Heur (1974: 3-43; 1984: 23-34); Gonçalves (1976; 1993), Ferrari (1979) e Oliveira (1994: 125-211). A última proposta stemmática, elaborada por Oliveira (2018: 57), introduce novas pólas que dan conta dos distintos acrecentos ao que foi sometido o subarquetipo α . Recentemente, Monteagudo introduciu o concepto de “Recompilación tardía” para referirse ao antígrafo dos apógrafos italianos, antoloxía que, segundo esta hipótese, sería recollida no círculo do Conde don Pedro de Barcelos (Monteagudo 2020).

sabido, algunhas das pistas que permitiron perfilar o percorrido constitutivo da tradición escrita susténtanse, precisamente, nas irregularidades que presentan os testemuños conservados. Así, o cese nos labores de confección de *A* determinou que moitas das notas marxinais destinadas a emendar deficiencias na copia dos textos nunca chegaran a ser integradas no corpo da cantiga ou que, unha vez incorporadas a esta, as glosas correctoras non foran anuladas. En ocasións, ambas as circunstancias posibilitaron a clasificación tipolóxica dos erros localizados en *A* e, cando a tradición manuscrita o permitiu, da comparación dos mesmos coas leccións presentes nos apógrafos italianos puido deducirse o emprego de diversas fontes na copia —ou, cando menos, na corrección— do antigo códice lisboeta⁵.

Como se lembrará, foi C. Michaëlis a primeira que percibiu que o material poético empregado para a elaboración das primitivas antoloxías distribuíuse nestas en función de tres criterios fundamentais: o estético, o sociolóxico e o cronolóxico⁶. É, precisamente, a perda da orixinaria estabilidade estrutural percibida en *B* e en *V* a que fixo posible postular que, durante o período de formación do subarquetipo, os principios organizativos da “primeira” fase foron pouco a pouco abandonados coa finalidade de conservar o maior número de cantigas dun movemento literario que estaba chegando ao final do seu traxecto. Deste xeito, a “desorde” de ambos os dous apógrafos axudou, por exemplo, tanto a recoñecer o período en que un poeta accedeu á tradición manuscrita como a distinguir a existencia de diferentes etapas na selección e inclusión de cantigas de autores que, aínda que formaban parte do arquetipo, só foron trasladadas ás colectáneas nunha época tardía⁷.

O presente traballo ten por obxectivo contribuír á verificación destas afirmacións a través do exame das peculiaridades que brinda a transmisión escrita da produción dun dos primeiros trobadores galego-portugueses: Johan Soares Somesso. Nos últimos anos, o enlace da información proporcionada polas fontes históricas e pola única peza satírica conservada do autor

5 Ramos (2008, I: 358) sinala que “A apreciação destas notas marginais do *Cancioneiro da Ajuda* que integram, que eliminam, que substituem ou que completam lições imperfeitas faz crer, portanto, de uma maneira mais fiável, a uma outra fonte independente do modelo comum (em alguns sectores) aos três manuscritos colectivos. [...] A irregularidade deveria encontrar-se no arquétipo comum, o que pode querer dizer, como hipótese, que o material utilizado pelo revisor de *A* era um material pré-arquétipo”. A este respecto, véxase tamén Ramos (1993) e Penafiel (2019).

6 Desde que Carolina Michaëlis publicou a seu estudo sobre o *Cancioneiro da Ajuda* (1990 [1904], II: 210-226), os investigadores admiten de xeito unánime que aquelas primeiras antoloxías foran organizadas en tres seccións correspondentes aos tres subxéneros líricos maioritarios da escola galego-portuguesa: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escarnio e maldizer. Dita pauta foi combinada co emprego dunha orde cronolóxica relativa na sucesión de autores, de xeito que a produción dos máis antigos queda situada ao inicio de cada unha das partes establecidas. Ademais destes dous principios estruturais, os responsables das primeiras antoloxías usaron tamén un filtro sociolóxico, pois só integraron nas colectáneas as composicións de trobadores nobres (Oliveira 1994: 112-113).

7 Para a identificación dalgúns “cancioneiros de autor” que chegaron á tradición manuscrita nunha fase posterior á constitución do arquetipo, véxase, por exemplo, Michaëlis (1990 [1904]: 215), Tavani (1969: 167-175) e Oliveira (1994: 191-211; 2018: 61). Para o incremento de textos na produción de autores que xa figuraban no arquetipo, remitimos, por exemplo, a Lorenzo Gradín (2011).

(*Ogan' en Mũimenta*, B 104) levou os estudosos a postular a posible orixe galega de Somesso, así como a fixar unha cronoloxía aproximada para súa actividade poética, que se desenvolvería na primeira metade do século XIII⁸.

As cantigas de Somesso foron transmitidas en *A* e en *B*. Que ningunha das súas pezas sobrevivise na terceira gran compilación da lírica profana galego-portuguesa, *V*, débese á gran lagoa inicial que este presenta.

Baixo a rúbrica atributiva *Johā Soayrez Jfomeſſo*, o apógrafo italiano recolle a composición satírica xa mencionada (B 104) e 24 cantigas de amor (B 105 - B 128). Así mesmo, o nome do poeta figura na listaxe de *Autori Portoghesi*, a célebre *Tavola Colocciana* (C)⁹, que asigna ao trobador o número 104, é dicir, o mesmo que Colocci outorga á cantiga inicial do autor en *B*. O cotexo entre as pezas de *B* e as de *A* permite atribuír a Somesso 17 cantigas de amor neste último códice (A 14 - A 30)¹⁰. A posición que ocupan os textos nas primeiras seccións de *A* e de *B* corrobora a comparecencia do trobador no arquetipo, así como a súa integración nas primeiras xeracións da “escola” poética do occidente ibérico.

No *Cancioneiro da Ajuda*, a produción do poeta forma parte do actual fascículo I¹¹ e abrangue desde o folio 4r ata o 7v. Os textos aparecen, pois, entre dúas lagoas: unha separa a primeira

8 A primeira investigadora que se interesou polo perfil biográfico do trobador foi Michaëlis (1990 [1904], II: 297-307), que, a partir dos feitos e personaxes citados en *Ogan' en Mũimenta*, estableceu a relación dos mesmos cun “*Johan Soares, que foi bom trovador*” mencionado no *Livro do Deão* como fillo de Soeiro Aires de Valadares. Ningún outro especialista se aproximou ao asunto ata que foi recuperado por Tavani (1986: 297), que secundou a hipótese ofrecida por quen lle precedera. Así o fixo tamén Oliveira (1994: 372-373) ao descubrir un documento que, baixo o seu criterio, confirmaba a pertenza de Johan Soares á familia Valadares. A esta liña súmase a contribución de Ron Fernández (2005: 130-137), que ofrece nova e valiosa documentación orientada a esclarecer a orixe do alcume do poeta identificado na familia Valadares. Na década pasada viron a luz algúns estudos que revolucionaron toda a teoría da recepción e adaptación do canto cortés no occidente ibérico, ao localizar a orixe da tradición lírica galego-portuguesa no seo dalgunhas grandes liñaxes galegas, que, a cabalo entre os séculos XII e XIII, funcionaron como promotoras dos primeiros trobadores. Neste novo contexto, Souto Cabo (2012: 140-163) recoñeceu en Somesso a Johan Soares de Fornelos, mentres que Monteagudo (2014) identificou o autor coa figura histórica de Johan Soares de Chapela, ambos os dous membros da liñaxe dos Fornelos, que conviviron cronolóxica e espacialmente. Non obstante, un recente traballo asinado por Ferreira (2019: 533-535) desbota estas dúas novas hipóteses e retoma a asociación de Somesso coa familia Valadares, reabrindo así o debate crítico sobre este personaxe.

9 Sobre este índice elaborado por Colocci, véxase, sobre todo, a contribución de Gonçalves (1976).

10 Como se sabe, a análise da tradición manuscrita do *Cancioneiro da Ajuda* depende en gran medida do seu sistema decorativo, pois a ausencia de rúbricas atributivas no mesmo comporta a necesidade de acudir a outras ferramentas para a identificación dos lindes de cada “cancioneiro” individual. Por fortuna, a elaboración de miniaturas, a xerarquización das maiúsculas iniciais e, como veremos máis adiante, algúns brancos textuais articulan claramente a *ordinatio* do códice e facilitan a distinción dos seus elementos estruturais. Non obstante, na maior parte dos casos, a comparación deste manuscrito con aqueloutros que si especifican a autoría dos textos, os apógrafos italianos, revélase indispensable para a atribución de cada ciclo a un trobador concreto. Desde que Carolina Michaëlis publicou a súa edición de *Ajuda* (1990 [1904]), este foi o sistema empregado maioritariamente polos especialistas que afrontaron o estudo da lírica profana galego-portuguesa. As deficiencias deste método de atribución indirecta foron manifestadas, entre outros, por Pulsoni (2010).

11 É ben sabido que o códice foi sometido a diversas reorganizacións internas (cfr. Ramos 2008, I: 447-456; Arbor Aldea 2009a). No estado actual do códice, o caderno I de *Ajuda* está formado por tres bifolios completos e un folio con carcela (Ramos 2008, I: 134-140).

das composicións de Somesso transmitidas por *A* (*Querovos eu ora rogar*, *A* 14) das cantigas de Vasco Fernandez Praga de Sandin¹² (o poeta que, actualmente, encabeza o códice¹³); outra atópase situada tras *Quen bõa dona gran ben quer* (*A* 30), a que segue un texto acéfalo de Pai Soarez de Taveiros¹⁴. Tal e como verifican a abrupta interrupción de *Par Deus, senhor, sei eu mui ben* (*A* 13) —a peza de Sandin que precede o comezo do ciclo de Somesso— e a suspensión da xa citada *A* 30, ambas as lagoas foron provocadas por mutilacións do soporte posteriores á época de elaboración do cancionero.

Caderno	Folio	Nº en <i>Ajuda</i>	Trobador
Lagoa			
I	1r	1-2	Vasco Fernandez Praga de Sandin
	1v	3-4	
	2r	5-7	
	2v	7-9	
	3r	9-11	
	3v	11-13	
	Lagoa		
	4r	14-15	Johan Soarez Somesso
	4v	15-17	
	5r	18-20	
	5v	20-22	
	6r	22-24	
	6v	24-26	
	7r	26-28	
	7v	28-30	
Lagoa			

Figura 1. Fascículo I do *Cancioneiro da Ajuda*

¹² Para a edición dos textos, véxase Michaëlis (1990 [1904], I: 5-29). Para a súa biografía, remitimos a Oliveira (1994: 439) e a Ron Fernández (2005: 129-130).

¹³ Lémbrese a acefalia de *Ajuda*, que é a que explica a ausencia dalgúns dos primeiros autores recollidos en *B*. Cfr. a bibliografía e os datos proporcionados a este respecto en Brea (1996, II: 1004) e en Ron Fernández (2004).

¹⁴ Estudo e edición crítica do trobador a cargo de Vallín (1996).

No testemuño *B*, a rúbrica atributiva que inaugura a produción do noso trovador foi escrita por Colocci na columna b do fol. 27r. Despois desta, as 25 pezas que integran a produción de Somesso (*B* 104 - *B* 127) dispóñense sen interrupcións ata o fol. 32v, en que os tres últimos versos da cantiga *Per com' Amor leixa viver* ocupan as primeiras liñas da columna a do folio. As composicións do autor atópanse, polo tanto, no actual fascículo IV de *B* —en concreto, entre as poesías de Vasco Fernandez Praga de Sandin e as de Nuno Eanes Cerzeo¹⁵—, fascículo que destaca no manuscrito por incluír seis bifolios (fols. 24r - 35v), dimensión que, nun códice “composto in prevalenza di quinioni [...], è del tutto inusuale” (Ferrari 1979: 98)¹⁶.

Íncipit	A	B
<i>Ogan' en Mũimenta</i>	104	
<i>Ai eu coitad'! en que coita mortal</i>	105	
<i>Ũa donzela quig' eu mui gran ben</i>	106	
<i>Querovos eu ora rogar</i>	107	14
<i>De quant' eu sempre desejei</i>	108	15
<i>Muitas vezes en meu cuidar</i>	109	16
<i>Non me poss' eu, sennor, salvar</i>	110	17
<i>Agora m' ei eu a partir</i>	111	18
<i>Muitos dizem que perderán</i>	112	19
<i>Non tenn' eu que coitados son</i>	113	20
<i>Punnei eu muit' en me guardar</i>	114	21

¹⁵ Edición e estudo a cargo de González (2018).

¹⁶ A irregularidade na disposición dos materiais compilados tanto neste fascículo como no que lle segue suscitou particular interese na crítica especializada, que emitiu ao respecto importantes conclusións (cfr. fundamentalmente, Ferrari 1979: 96-102; Gonçalves 1983: 406-409 e Lorenzo Gradín 2011). A análise das complexas particularidades que caracterizan esta parte do cancionero non afecta directamente á transmisión dos textos de Somesso, polo que non serán detalladas no presente traballo.

<i>Ja m' eu, sennor, houve sazon</i>	115	22
<i>Se eu a mia sennor ousasse</i>	116	23
<i>Sennor fremosa, fui buscar</i>	117	24
<i>Con vossa coita, mia sennor</i>	118	25
<i>Muito per dev' agradecer</i>	119	26
<i>Desejand' eu vós, mia sennor</i>	120	27
<i>Ja foi sazon que eu cuidei</i>	121	28
<i>Ben o faria, se nembrar</i>	122	29
<i>Quen bõa dona gran ben quer</i>	123	30
<i>Ora non poss' eu ja creer</i>	124	
<i>Quand' eu estou sen mia senhor</i>	125	
<i>Con vosso medio mia senhor</i>	126	
<i>Se Deus me leixe ben aver</i>	127	
<i>Per com' Amor leixa viver</i>	128	

Figura 2. Táboa de correspondencias¹⁷

2. Lagoas e dislocacións: análise

Tal e como se desprende dos datos expostos, a falta de concordancia no número de pezas do trovador recollidas en *A* con respecto a aquelas transmitidas por *B*, así como a irregular colocación da súa cantiga de escarnio na sección do xénero de amor no apógrafo italiano son, ao mesmo tempo, as principais dificultades que ofrece o exame da tradición manuscrita de Somesso e a chave que permite comprender o proceso de integración da súa produción ás antoloxías.

A ausencia en *A* dos textos que pechan o ciclo de Somesso en *B* (B 124-128, *vide supra*, figura 2) débese, total ou parcialmente, á perda do bifolio externo (neste caso, da última folla

¹⁷ Os textos ofrecidos, así como as argumentacións expostas con respecto ao establecemento textual destas pezas son tomados de Santiago Gómez 2022.

do caderno) do fascículo I do vetusto cancionero lisboeta, perda que provocou tamén a mutilación de parte da produción inicial de Sandin¹⁸.

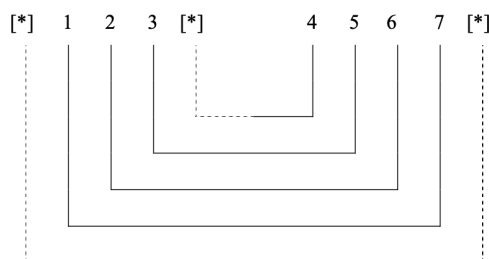


Figura 3. Representación do primitivo fascículo I (Ramos 2008, I: 134)

Atendendo á *mise en page* do *Cancioneiro da Ajuda*, un folio completo comprendería aproximadamente 188 liñas de escritura (cunha media de 47 liñas por columna), extensión que bastaría para albergar tanto as últimas estrofas de *A* 30 como os últimos 5 textos do trobador presentes no apógrafo italiano¹⁹. Atendendo a esta información, estas 5 pezas pertencerían ao primeiro nivel da tradición manuscrita e, simplemente, a súa sorte correría paralela á da deturpación material sufrida polo *Cancioneiro da Ajuda*.

Non obstante, existen outros factores que poderían ampliar o cómputo de liñas necesarias para abranguer as devanditas cantigas. *Con vossa coita, mia sennor* (*A* 25 - *B* 118)²⁰ conta unicamente con dúas cobras en ambos os dous testemuños, unha estrutura que resultou anómala tanto para os encargados da copia de *A*²¹ como para o propio Colocci. No primeiro dos manuscritos, tras a transcripción das cobras I e II, o copista deixou un espazo en branco equivalente a catorce liñas de escritura; en *B*, aínda que o texto remata sen espazo algún tras a segunda co-

18 “Esta hipótese não permite, todavia, pensar que as doze cantigas, atribuídas em *B* a VaFdZSend, se encontrassem unicamente neste fólio. Seriam necessários, avaliando a ‘mise en texte’ do *Cancioneiro da Ajuda*, cerca de três fólhos para aquele número de textos. Isto denotaria que, além de textos deste trovador neste bifólio, estariam alguns outros em um outro caderno anterior perdido” (Ramos 2008, I: 135).

19 Cada primeira estrofa ocuparía arredor de 20 liñas de escritura (debido ao espazo requirido para a notación musical), ás que cómpre sumar aquelas outras necesarias para concluír *B* 123 e copiar integramente 124 - 128, polo que se precisarían aproximadamente 182 liñas para completar a produción do trobador perdida en *A*.

20 En *B*, a peza está situada tras *Muito per dev’ agradecer* (*B* 119) en lugar de localizarse diante dela, e despois de *Sennor fremosa, fui buscar* (*B* 117), tal e como acontece en *Ajuda*. Con todo, Colocci outorgoulles os números correctamente ás composicións invertidas, a 118 e a 119, e engadiu antes de *Muito per dev’ agradecer* un sinal de chamada con forma de punta de frecha, co que, probablemente, destacaba que era ese o lugar que lle correspondía á peza que nos ocupa. Ferrari (1979: 67-68) sinala que a nota *35 interposta*, presente no folio 303r, fai referencia á dislocación deste texto, pois, no proceso de revisión do códice levado a cabo por Colocci, este debeu de advertir o erro do copista e anotouno no devandito folio xunto con outras apreciacións similares. Unha vez emendado o lapso mediante a numeración correcta, riscou parte da referencia.

21 De feito, no *Cancioneiro da Ajuda*, esta peza é a primeira que conta con só dúas cobras (MedDB rexistra 12 ocorrencias máis ao longo do manuscrito).

bra, o humanista deixou constancia da súa impresión mediante a glosa *strophe sola*, coa que destaca a falta de estrofas que, segundo o sistema métrico clásico, constitúan a *antistrophe* e o *epodo*²². Todo parece apuntar cara á intencionalidade do espazo baleiro que separa *A* 25 de *A* 26, cuxa función sería, como resulta obvio, completar a parte final do texto (Ramos 2008, I: 263). Mais dita previsión puido deberse ben ao coñecemento explícito dunha fonte alternativa que completase a composición (a), ben a unha suposición, por parte do responsable da antoloxía, motivada polo *usus scribendi* do poeta (b):

- a) Respecto da primeira hipótese, e como se comentou na introdución do presente traballo, a presenza en *Ajuda* de determinadas notas que corrixen as cantigas emendando leccións comúns a *B* apunta a que, para a elaboración do proxecto, contabáse co apoio de exemplares alternativos ao modelo directo do cancionero (Ramos 2008, I: 358-363; Arbor Aldea 2009b). Deste xeito, na produción de Somesso, localizamos intervencións do revisor e do corrector de *Ajuda* que reparan erros textuais que foran enviados por ambas as ramas da tradición manuscrita. Esta circunstancia podería apoiar o suposto de que, no proceso de inclusión das cantigas do trobador en *A*, o responsable contaba con outro(s) modelo(s), que, quizais, garante(n) a necesidade de espazo que representan as liñas baleiras de *A* 25. Así, atopamos un bo exemplo no v. 20 de *A* 27, en que o segmento *fol po2 uos ueer* está escrito sobre pergamiño raspado. Á dereita do mesmo, aínda pode lerse a nota do revisor, *fol*, que foi anulada e substituída por outra máis completa da man do corrector, *fol po2 uos ueer* (Pedro 2016: 39). En *B* 120 o mencionado verso é hipérmetro, debido, precisamente, a un erro por omisión do adverbio *sol*, quizais xa herdado do antecedente, pois “como é inverosímil que copistas diferentes, en circunstâncias isoladas, executem o mesmo tipo de infração, devemos inclinar-nos, muito provavelmente, para a existência de uma lição defeituosa na origem comum aos dois manuscritos” (Ramos 2008, I: 359). Así mesmo, o v. 9 de *A* 21 ábrese co adverbio *ben* e o pronome *o* (*beno*), transcritos de novo sobre unha rasura que se corresponde coa glosa correctora situada á marxe dereita do verso. Pola súa parte, *B* 114 reproduce a lección *deulo*, carente de sentido no contexto. No v. 3 de *A* 25 copiouse un *a* na entreliña superior, en concreto entre a conxunción *ca* e o pronome *todo*. A morfoloxía do carácter semella a letra do copista, polo que podemos estar diante dun *incipiens error*. Con todo, a hipometría que presenta este verso en *B* 118 foi provocada pola ausencia de dita preposición, polo que cabe barallar a posibilidade de que esta peza contase con máis dun exemplar para a súa copia en *Ajuda* e que un deles omitise a devandita partícula e outro, cotexado posteriormente, a transmitise²³.

²² Sobre estes conceptos, cfr., por exemplo, Perosa (1934).

²³ Noutros casos, a emenda de *A* sitúase en puntos que constitúen *loci critici*, en que a variante de *B* non pode considerarse errada, mais que caberían interpretar como correccións a “desviacións” comúns reconducidas no primeiro relator me-

- b) Pasando á segunda conxectura, hai que lembrar que os textos de Somesso conservados en *Ajuda* organizáanse, sen excepción, en catro cobras de oito heptasílabos cada unha (*vide infra*, figura 4). Non estrañaría que tal homoxeneidade formal saltase á vista dun compilador que, en palabras de Ramos, “tería um perfil de conhecedor da *Arte de Trovar*”, que “opera com um cuidado filológico”, e que non aceptaría “textos truncados ou ciclos deficientes” (Ramos 2008, I: 262). A este respecto, cómpre sinalar que a partir de *Quen bõa dona gran ben quer*, *B* transmite outra poesía coas características mencionadas (*Ora non poss’ eu ja creer*, *B* 124) e, tras esta, mestúranse outras de estrutura dispar: *B* 125 constrúese en catro cobras de seis versos, *B* 126 conta con tres estrofas de sete e, por último, *B* 127 e *B* 128 ofrecen, respectivamente, dúas e unha cobras. Estas dúas últimas cantigas foron, así mesmo, apostiladas por Colocci de xeito semellante a *B* 118, xa que o estudoso iesino subliñou a configuración da primeira coas notas *strophe* e *Dystroph* e acompañou a segunda das glosas *Monofropho* e *Monoftr*²⁴. Atendendo ao suposto de que o espazo en branco que sucede ao v. 14 de *A* 25 se debese á intuición do “compilador” e postulando que —dado o paralelismo da secuencia das cantigas de Somesso conservadas en ambos os testemuños— as últimas pezas do trovador presentes en *B* debesen figurar tamén en *A*, non tería sentido que, polo menos, *Se Deus me leixe ben aver* (*B* 127) e *Per com’ Amor leixa viver* (*B* 128) carecesen en *Ajuda* de cadansúa reserva de espazo destinada ao remate das mesmas. Se esta foi realmente a intención do responsable de *A*, o incremento no volume de pergamiño necesario para a inclusión das pezas implica ou ben a suposición da perda doutro bifolio no caderno I, ou ben a continuación da obra de Somesso no fascículo II —que tamén se viu afectado polo extravío do seu bifolio externo (Ramos 2008, I: 140)—.

As consecuencias provocadas pola lagoa que presenta o caderno I no seu bifolio interior son ben distintas das apenas sinaladas para a lagoa externa deste fascículo. Neste caso, a perda do bifolio interno foi parcialmente repostada por Michaëlis cando inseriu os pergamiños atopados en Évora no lugar que aínda hoxe ocupan en *A*, pois, segundo a estudosa alemá, un destes se correspondía co que actualmente é o f. 4 (Michaëlis 1990 [1904], II: 102, 136–137)²⁵. A miniatura que

diante o cotexo con outro exemplar. Algúns exemplos: a preposición *A* que encabeza a cobra IV de *A* 24 e *B* 117 debía ser corrixida en *Ajuda* por unha conxunción *e* (tal e como indica a nota situada á esquerda de dita inicial), mais esta non chegou a ser incorporada. Tanto no plano sintáctico como semántico poderían admitirse ambos os monosílabos. No v. 8 de *A* 26, o verbo *auer* foi corrixido sobre texto precedente. Na marxe esquerda percíbese a corrección do vocábulo preexistente por *auer*; *B* 119 transmite *ueez*. Ambos termos encaixan no contexto.

24 Sobre a posibilidade de que *B* 128 sexa unha *cobla esparsa*, véxase Marcenaro (2012).

25 Na descrición que Ramos realiza das condicións que o folio presentaba no momento en que redactou a súa tese de doutoramento, precisou que este parece arrincado e que contén unha rebarba na marxe interna do texto (Ramos 2008, I: 128). Na marxe superior dereita do recto, pode lerse *Só*, escrito a lapis. Dito monosílabo houbo de ser anotado nunha data necesariamente anterior a 1835, ano en que se publica a transcripción dos folios eborenses elaborada por Nunes de

adorna o 4r (que, como é ben sabido, é a que indica a apertura de ciclo de autor), así como o mencionado paralelismo na orde dos textos transmitidos en *A* e en *B* desde *Querovos eu ora rogar* ata *Quen bõa dona gran ben quer* (*vide supra*, figura 1) confirman a pertinencia da localización do folio no lugar asignado para este por dona Carolina. As mesmas condicións invitan a rexeitar a posibilidade de que as cantigas de amor que preceden a *B* 107 ocupasen o lugar análogo en *Ajuda*, é dicir, que estivesen copiadas antes de *A* 14 e formasen parte do ciclo de Somesso. Dita lagoa de *A* afectaría, xa que logo, unicamente á parte final da produción de Vasco Fernandez Praga de Sandin, que, como xa se dixo anteriormente, se interrompe no v. 10 da cantiga *Par Deus, sennor, sei eu mui bem*, peza que coincide coa derradeira das atribuídas a este trobador no apógrafo italiano *B*. Con respecto ao folio homólogo do vestixio de Évora, di a filóloga luso alemá:

Podia ser que, por trazer unicamente o resto da Cantiga 13^a, a meia-folha, quasi branca, despertasse a cobiça de qualquer furta-pergaminhos. Comtudo, é possível também que contivesse ainda mais três poesias: as immediatas do CB que não aparecem no CA, no seu estado actual. Dada esta hypothese, teriamos de assignalar uma divergência importante entre os dous códices: o CA, que inicia um novo cyclo de poesias na folha seguinte, teria attribuido ao auctor do primeiro grupo Vaasco Praga de Sandin, os três números, attribuidos por Colocci, tanto no texto como no Indice, ao trovador das cantigas seguintes: Joan Soaires Somesso (Michaëlis 1990 [1904], I: 30).

Tendo en conta que os únicos datos específicos que nos brindan os manuscritos para a delimitación das fronteiras “escritas” da produción poética de Somesso —i.e., a rúbrica collociana de *B* e a coincidencia desta coa mención ao trobador en *C*, *vide infra*, figura 6— son precisos no que respecta á extensión da súa obra, consideramos arriscado admitir o erro atributivo que suxire Michaëlis sen máis indicios que a reconstrución hipotética dun folio perdido. Así mesmo, ao non coñecer o alcance da merma textual que a acefalia de *A* causou no inicio da obra de Sandin, non se pode asegurar que, tras as liñas que acollerían o refrán da cobra II e as estrofas III e IV de *A* 13, non se transcribisen no devandito folio outras pezas deste trobador nunha orde diversa á ofrecida para as mesmas en *B*. Con todo, o empeño por encher virtualmente a lagoa que sucede ao actual f. 3 revélase innecesario, pois o *Cancioneiro da Ajuda* presenta outros espazos baleiros semellantes situados tras o epílogo do ciclo dalgúns autores²⁶.

Carvalho, e que xa contemplaba a devandita glosa. O transcriptor consideraba que tanto esta como outras indicacións marxinais localizadas na mesma posición nos outros dez pergamiños testemuñaban o estado en que estes se atopaban cando foron achados. Así, dita apostila parece indicar que o actual f. 4 de *A* foi atopado na Biblioteca Pública de Évora desvinculado do resto dos materiais alí descubertos (Arbor Aldea 2010: 14-16).

26 Segundo Ramos (2008, I: 261-279), este tipo de lagoas foron deliberadamente planeadas por algún responsable da compilación. Sitúanse sempre no peche da produción dun poeta e teñen ben unha función atributiva —é dicir, permiten diferenciar o final do ciclo dun autor do comezo do seguinte—, ben son consecuencia da noticia ou da posesión de material poético adicional composto para o trobador no que se localiza ese baleiro (do mesmo xeito que sucedía en textos fragmentarios con espazo en branco para novas cobras, *vide supra*). A este respecto, poden mencionarse o f. 17v (fin de ciclo de Nuno Rodriguez Candarei), o f. 50v (de Rui Paez de Ribela) ou o f. 81r (de Fernan Padron) como exemplos análogos ao de Sandin.

Se a ausencia de *Ogan' en Mũimenta* en *A* é facilmente xustificable por tratarse dunha cantiga satírica que sería segregada do elenco de pezas admisibles no florilexio, atopar os argumentos que puideron ocasionar a omisión no mesmo de *Ai, eu coitad' en que coita mortal* e de *Ũa donzela quig' eu mui gran ben* resulta máis complexo. Oliveira (1994: 142), que atendeu o problema de xeito indirecto ao tratar a dislocación do maldizer de Somesso (*B* 104) da terceira sección do apógrafo italiano cara á primeira, suxeriu a posibilidade de que as dúas cantigas de amor situadas ao comezo da produción do trovador en *B* (*B* 105 - *B* 106) se perdesen en *A* ao mesmo tempo e polos mesmos motivos que desapareceron deste códice as cinco composicións situadas en última posición no apógrafo renacentista (*B* 124 - *B* 128). O historiador luso supón, xa que logo, que o primitivo *Cancioneiro da Ajuda* as recolleu en diferente posición á que ocupan en *B* (é dicir, ao final da produción do autor en lugar de ao comezo desta) e que a desaparición das mesmas no primeiro manuscrito se debeu á perda material que constitúe a lagoa final do seu caderno I. Sen desbotar esta posibilidade ao non contar con indicios físicos que a contradigan, gustaríanos barallar algunha hipótese máis baseada no estudo de conxunto do corpus de Johan Soares.

3. Conclusión

Tanto *B* 105 como *B* 106 son dúas composicións que destacan na produción amorosa de Somesso non só no plano formal senón tamén no temático. Como xa tivemos oportunidade de adiantar en páxinas precedentes, o emprego do octosílabo pode ser considerado unha das “marcas de identidade” da obra do poeta, xa que é a medida versal que utiliza nas outras 22 cantigas de amor da súa autoría. Se ben este é un dos metros preferidos polos trovadores galego-portugueses na construción de cantigas monométricas, a frecuencia do seu uso sitúase por detrás da do decasílabo e da do heptasílabo. Ao ser Somesso un dos poetas máis prolíficos das primeiras xeracións trobadorescas, dita homoxeneidade sobresa fronte á diversidade métrica que se detecta na produción daqueles poetas que son os seus contemporáneos e que ofrecen un número de textos semellante ao do noso autor (cfr. MedDB e Beltrán 1995: 76-80). Deste xeito, sobresa a elección do verso de dez sílabas xusto nas dúas pezas amorosas que non transmite *A*.

Íncipit	Esquema
Ogan' en Mũimenta	a6' b6 a6' b6 C9 A6' b6 C9
Ai eu coitad'! en que coita mortal	a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
Ũa donzela quig' eu mui gran ben	a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
Querovos eu ora rogar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 (I) / a8 b8 b8 a8 c8 c8 b8 (II,III, IV)

De quant' eu sempre desejei	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Muitas vezes en meu cuidar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Non me poss' eu, sennor, salvar	a8 b8 a8 b8 c8 c8 a8
Agora m' ei eu a partir	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Muitos dizen que perderán	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Non tenn' eu que coitados son	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Punnei eu muit' en me guardar	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Ja m' eu, sennor, houve sazon	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Se eu a mia sennor ousasse	a8' b8 a8' b8 c8 c8 a8'
Sennor fremosa, fui buscar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Con vossa coita, mia sennor	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Muito per dev' agradecer	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Desejand' eu vós, mia sennor	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Ja foi sazon que eu cuidei	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Ben o faria, se nembrar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 / a8 b8 b8 a8 c8 c8 b8
Quen bõa dona gran ben quer	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Ora non poss' eu ja creer	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Quand' eu estou sen mia senhor	a8 b8 b8 a8 c8 c8
Con vosso medio mia senhor	a8 b8 8b8 c8 d8 d8 b8
Se Deus me leixe ben aver	a8 b8 a8 b8 a8 a8 b8
Per com' Amor leixa viver	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

Figura 4. Táboa de esquemas métrico-rimáticos.

Así mesmo, podemos apuntar que a experimentación temática levada a cabo polo poeta no seu cancionero individual transloce un carácter poético policromático, que determina tanto a aplicación rixida dos tópicos máis representativos da *cantiga de amor* como a reelaboración e a renovación dos mesmos. Non obstante, o seu canto afástase das liñas que cinguen o canon estético deste xénero dun xeito moito máis evidente en *B* 105 e, sobre todo, en *B* 106. Con *Ai eu coitad'! en que coita mortal* (*B* 105), Somesso expresa os habituais estados hiperbólicos da perda do *sén* e da *coita mortal* provocados polo amor a unha dama, que, como non podía ser doutro xeito, é descrita como a máis fermosa de cantas tivo oportunidade de ver. Mais, contrariamente ao que sucede no xénero da cantiga de amor (Tavani 1986: 108), esta dama non é denominada na peza como *senhor*, senón como *dona*:

Ai, eu coitad'!, en que coita mortal
que m' oje faz ùa dona viver,
pero non moir', e moiro por morrer,
pois non vej' ela, que vi por meu mal
máis fremosa de quantas nunca vi
donas do mund', e se non ést' assi,
nunca me Deus dé ben dela nen d'al.

E esta x' é gran coita, direi qual:
ca esta coita non me dá lezer,
ante mi a faz cada dia crecer,
e chamo muito Deus e non mi val,
nen me val ela, porque ja perdi
o sén, pois por ela ensandeci.
A esta coita, quen viu nunca tal?

O obxecto do canto en *B* 106 é tamén unha *dona* amada polo trobador tras deixar de servir a unha *donzela* que fora noutro tempo a súa *senhor*:

Ùa donzela quig' eu mui gran ben,
meus amigos, assi Deus me perdon,
e ora ja este meu coraçon
anda perdudo e fóra de sén
por ùa dona, se me valha Deus!,
que depois viro[n] estes olhos meus,
que mi a semelha mui máis doutra ren.

Porque a donzela nunca verei,
meus amigos, en quanto eu ja viver,
por esso quer' eu mui gran ben querer
a esta dona en que vos falei,
que me semelha a donzela que vi,

e a dona servirei des aquí
pola donzela que eu muito ameí.

Porque da dona son eu sabedor,
meus amigos, assi veja prazer,
que a donzela en seu parecer
semelha muit', e por end' ei sabor
de a servir, pero que é meu mal
servila ei, e non servirei al,
por a donzela que foi mia senhor.

A singularidade deste texto mereceu a atención dalgúns especialistas²⁷ que propuxeron diferentes interpretacións baseadas na identificación das mulleres aludidas nesta peculiar *chanson de change*: a *dona* e a *donzela*. Se as protagonistas son dúas, de diferente idade ou estamento social, ou se o poema relata o mantemento do *servizo amoroso* a unha muller que muda o seu estado civil non parece fácil de dilucidar. En calquera caso, o que resulta evidente é que o emprego dos dous substantivos “contrarios” foi deliberado e orientado a marcar unha relación contraposta —ou, cando menos, contrastiva— entre ambas as personaxes, que, ao noso parecer, serven ao poeta para articular unha *aequivocatio* mediante a que reformular o motivo da *chanson de change*²⁸.

O desvío das pautas que rexen o canon cortés non parece razón suficiente para que estas pezas fosen excluídas de *Ajuda* por motivos estéticos, mais si podemos advertir que a comparación das mesmas co resto das cantigas atribuídas ao autor amosa que estas rachan cos outros poemas amorosos de Somesso, circunstancia que podería implicar a súa circulación independente e, deste xeito, poida que tamén supuxese a súa ausencia en *A*.

A colocación de *Ogan' en Mũimenta* na sección das *cantigas de amor* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa foi estudada por Oliveira (1994: 90-93), que considerou que o texto aparece na posición actual a causa dun desprazamento colectivo de autores e composicións, que afectaría, fundamentalmente, á mencionada sátira de Somesso, á tenzón que Pero Velho de Taveirós mantén con Pai Soarez²⁹ (*Vi eu donas encelado*, *B* 142) e a dúas pezas de Mar-

27 Cfr. Bertolucci Pizzorusso (1993) e as argumentacións e a bibliografía ofrecida en Miranda (2009-2011).

28 Segundo os datos ofrecidos por MedDB, son unicamente 4 as cantigas de amor que inclúen a palabra *donzela* (para o seu significado e emprego na lírica galego-portuguesa, Corral Díaz 1993). Así mesmo, fronte ás 527 composicións do rexistro cortés en que *senhor* é o único termo empregado para denominar a dama, en tan só 35 esta é referida exclusivamente por medio do apelativo *dona*. Un estudo pormenorizado sobre a aplicación de ambos os vocábulos na *cantiga de amor* foi elaborado por Brea (1989).

29 Cfr. sobre as particularidades da transmisión escrita da tenzón do irmáns de Taveirós, cfr. González (2013). Sobre as características deste xénero na lírica galego-portuguesa, véxanse, Lanciani (1995) e González (2012). Para unha aproximación á colocación dos textos de dito xénero nos testemuños *B* e *V*, véxanse as conclusións de Gonçalves (1991: 460-464), as de Brea (2009) e as de González 2015.

tin Soares (o escarnio *Pero non fui a Ultramar*, B 143 e o diálogo xocoso con Pai Soares de Taveirós, *Ay Paay Soares venho-vos rogar*, B 144)³⁰. Dita mudanza na colocación de ambos os textos obedecería á inserción tardía de cantares doutros autores na primitiva sección destinada ás *cantigas de escarnio*. Polo tanto, nun primeiro nivel de formación das antoloxías, as composicións dos tres autores mencionados atoparíanse na zona e orde correspondentes, mais, nun momento posterior, e ante a necesidade de incorporar a produción doutro poeta (neste caso a de Lopo Lias, cfr. Oliveira 1994: 84-86), os compiladores utilizarían o espazo destinado ás devanditas pezas, o que os obrigaría a desprazalas ao lugar que hoxe ocupan (no comezo das obras amorosas de Somesso e de Martin Soares e tras aquelas atribuídas a Pero Velho³¹). Sen desbortar, por suposto, as conclusións do historiador portugués, estimamos que os datos materiais dos que dispoñemos non abundan para determinar se a sátira de Somesso formaba xa parte do arquetipo ou se, polo contrario, esta foi engadida nunha fase posterior da tradición manuscrita. Quizais circularía de xeito independente —ou anexada á parella que constitúen B 105 e B 106— e, ante a falta de espazo para a súa inclusión na zona correspondente do subarquetipo, se decidiría situala á cabeza da produción amorosa do trobador?

A este respecto, gustaríanos sinalar unha particularidade que chamou a nosa atención no exame das características gráficas do corpus de Somesso transmitido por B. O copista Bc, encargado de transcribir a totalidade das cantigas do autor (Ferrari 1979: 86), copiou en B 104 e en B 106 varios <a> unciais minúsculos de módulo agrandado en interior de verso, práctica que non se volve repetir en toda a produción do trobador:

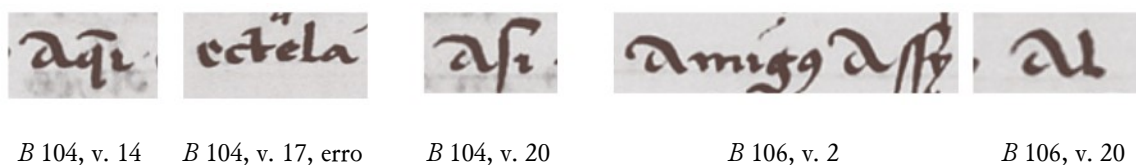


Figura 5. Fragmentos do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

Ante a falta dun estudo pormenorizado da distribución deste e doutros caracteres singulares ao longo de todo o cancioneiro, nunha simple busca en PalMed puidemos corroborar que o aquí anotado non é de uso frecuente en posición intraversal. Así mesmo, carece de sentido que sexan innovacións gráficas de Bc, pois, de feito, este comete erros na reprodución dos mesmos —como se pode ver na figura 5, no exemplo *ectela* por *e a ela*—. En consecuencia, para xustificar a presenza de dito grafo só nestas pezas, pódense barallar dúas hipóteses: a) os

30 As condicións en que se transmitiron as tres pezas de Martin Soares foron estudadas por Lorenzo Gradín (2011). Para a edición da produción do trobador, cfr. Bertolucci Pizzorusso (1992 [1963]).

31 A edición dos textos de Pero Velho, en González (2016).

textos de Somesso tiñan a mesma orde coa que chegaron ata nós a través de *B*, polo menos desde algunha fase da tradición manuscrita anterior á constitución do subarquetipo, e o amanuense encargado de transliteralos usou dito alógrafo ao comezo do seu labor e despois abandonou o hábito, ou b) esas 3 cantigas foron copiadas por un copista distinto ao que se encargou do resto do corpus do autor, hipótese que concorda coa posibilidade de que a produción do trobador circulase en dous grupos independentes e accedese ás compilacións colectivas en dous momentos diferentes.

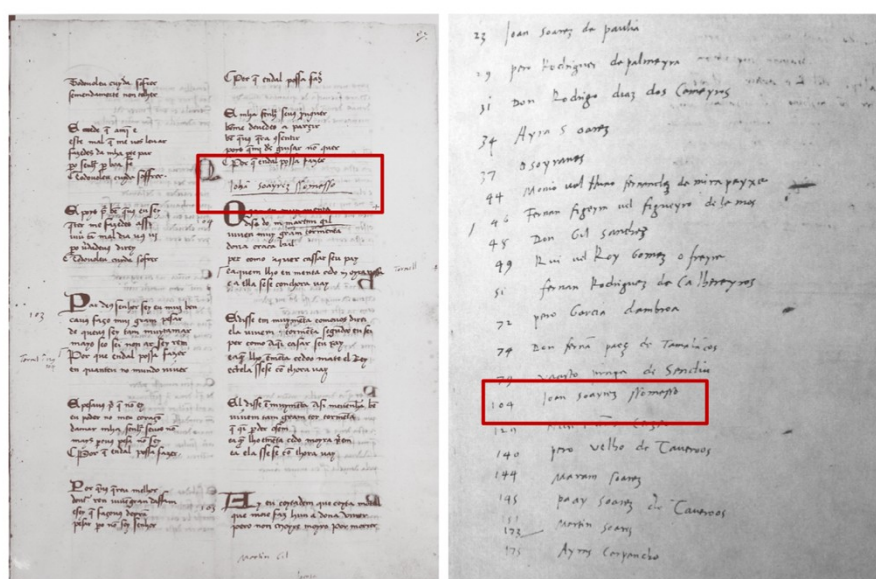


Figura 6. Mencións a Johan Soarez Somesso en *B* (á esquerda, BNP 10991) e en *C* (á dereita, Vat. Lat. 3217).

Bibliografía

- Arbor Aldea, Mariña (2005): “Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- Arbor Aldea, Mariña (2009a): “Un código de historia material compleja: *El Cancionero de Ajuda*”. *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124 [URI: <http://hdl.handle.net/10017/10441>].
- Arbor Aldea, Mariña (2009b): “Escribir nas marxes, completar o texto: notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda”. Mercedes Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 49-72.

- Arbor Aldea, Mariña (2010): “A propósito de la numeración del Cancioneiro da Ajuda. Notas complementarias”. Vicente Beltrán, Juan Paredes (eds.): *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada: Universidad de Granada, pp. 9-29.
- Beltrán, Vicente (1995): *A cantiga de amor*, Vigo: Edicións Xerais.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]): *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1993): “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la ‘cantiga de change’”. Mercedes Brea (ed.): *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 109-120.
- Brea, Mercedes (1989): “Dona e senhor nas cantigas de amor”. *Estudios Románicos* 4, pp. 149-170.
- Brea, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2 vols.
- Brea, Mercedes (2009): “Vós que soedes en corte morar, un caso singular”. Mercedes Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 97-113.
- Corral Díaz, Esther (1993): “A donzela na lírica profana galego-portuguesa”. Aires A. Nascimento, Cristina A. Ribeiro (orgs.): *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, pp. 349-356.
- D’Heur, Jean Marie (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Général et au Corpus des Troubadours”. *Arquivos do Centro Cultural Português* VIII, pp. 3-43.
- D’Heur, Jean Marie (1984): “Sur la généalogie des chansonniers portugais d’ Ange Colocci”. *Boletim de Filologia* 39, pp. 23-34.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- Ferreira, João Paulo Martins (2019): *A nobreza galego-portuguesa da diocese de Tui (915-1381)*, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento-CSIC.

- Gonçalves, Elsa (1976): “La tavola collociana. ‘Autori Portoghesi’”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-449.
- Gonçalves, Elsa (1983): “Anna Ferrari, Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”, Paris, 1979 [Arquivos do Centro Cultural Português, XIV, p. 27-142 +XXIV planches]. *Romania* 104.3, pp. 403-412.
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés para genres”. *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège: Université de Liège, pp. 447-467.
- González, Déborah (2012): “Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio”. *Estudios Románicos* 12, pp. 65-77. [<https://revistas.um.es/estudios-románicos/article/view/166691>].
- González, Déborah (2013): “*Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãooo... A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (código 10991)*”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 2, pp. 31-60. [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2013.2.02>].
- González, Déborah (2015): “*Outras cantigas fazem os trovadores: sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués*”. *Journal of Medieval Iberian Studies* 8.1, pp. 55-74. [DOI: <https://doi.org/10.1080/17546559.2015.1084022>].
- González, Déborah (2016): “As cantigas de Pero Velho de Taveirós. Edición e estudo”. Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 445-455.
- González, Déborah (2018): *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria: Edizioni dell’ Orso.
- Lanciani, Giulia (1995): “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”. *Rassegna Iberistica* 53, pp. 3-16.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2011): “Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués B. Las claves del texto y del libro”. *Romanic Review* 102, pp. 861-878. [DOI: <https://doi.org/10.1215/26885220-102.1-2.27>].
- Marcenaro, Simone (2012): “*Coblas esparsas nella lirica galego-portoghese?*”. *Medioevo Romano* XXXVI, pp. 406-424.
- MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* [base de datos en liña]. Versión 3.10, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://www.cirp.gal/meddb>] [25/01/2022].
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols. (reimpresión da edición de Halle).

- Miranda, José Carlos Ribeiro (2009-2011): “Somesso, a dona e a donzela: A segunda geração de trovadores galego-portugueses e a linguagem do amor”. M^a do Rosário Ferreira, Ana Sofia Lanranjinha, José Carlos Ribeiro Miranda (eds.): *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto: Estratégias Críticas, pp. 183-228.
- Monteagudo, Henrique (2014): *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trobador Johan Soarez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Faian*, Noia: Toxosoutos.
- Monteagudo, Henrique (2020): “Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (*Livro das cantigas)”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2/2020), pp. 157-194 [<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; 25/01/2022].
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trobadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de (2018): “À volta da tradição manuscrita das cantigas de Martin Codax”. Alexandre Rodríguez Guerra, Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.): *A. The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 52-67. [DOI: <https://doi.org/10.1075/z.218.04res>].
- PalMed: *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* [base de datos en liña]. Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:16:13971550118466::::>] [25/01/2022].
- Pedro, Susana Tavares (2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda”. Teresa Amado, M^a Ana Ramos (eds.): *Á volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 23-59.
- Penafiel, André B. (2019): “Compilação dos cancioneiros galego-portugueses primitivos”. *Verba* 46, pp. 161-206. [DOI: <https://doi.org/10.15304/verba.46.4564>].
- Perosa, Alessandro (1934): “Strofe, antostrofe ed epodo”. *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia* II, pp. 136-154.
- Pulsoni, Carlo (2010): “Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese”. Mariña Arbor Aldea, Antonio Fernández Guadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 42-53.
- Ramos, Maria Ana (1993): “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”. Herold Gilty (ed.): *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen: Francke Verlag, vol. 5, pp. 141-152.

- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, Universidade de Lisboa [dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa], 2 vols. [URI: <http://hdl.handle.net/10451/553>]
- Ron Fernández, Xabier (2004): “*O silencio e as marxas no Cancioneiro da Ajuda*”. *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 641-666.
- Ron Fernández, Xabier (2005): “*Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda*”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Santiago Gómez, Carmen de (2022): *O cancioneiro de Johan Soarez Somesso. Edición crítica e estudo* [tese de doutoramento inédita], Universidade de Santiago de Compostela.
- Souto Cabo, José António (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói / Rio de Janeiro: UFF.
- Tavani, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego portoghese*, Roma: Edizioni dell’ Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveiros*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Singularidades na preservação do corpus trovadoresco: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas*

Yara Frateschi Vieira – Universidade Estadual de Campinas

As duas cantigas de amor de Vidal, Judeu d’Elvas, foram-nos transmitidas pelos cancioneiros apógrafos italianos: *Cancioneiro da Vaticana*, Vat. Lat. 4803, e *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, atual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Cod. 10991¹. Encontram-se copiadas na parte final da secção de cantigas de escárnio e maldizer, no grupo designado como de “recolhas individuais” do “segundo nível” da “compilação geral”, zona onde já se haviam abandonado os critérios de organização respeitados para a constituição do chamado “primeiro nível”, isto é, a separação tripartida das composições por gênero, cronologia dos autores dentro de cada secção e critério sociológico².

Mesmo sem ter em conta os demais aspectos de caráter sociocultural que as distinguem³, já seria suficiente, para pôr em relevo essa pequena recolha, a consideração das singularidades que caracterizam a sua transmissão: constituída por duas únicas composições, ambas cantigas de amor e, de forma inusitada, declaradas fragmentárias na própria rubrica⁴, foi trasladada, como reconhecimento explícito do seu valor⁵, pela vontade expressa do mandatário; e introduzida, no interior de um conjunto de compositores constituído por cavaleiros sem grande proje-

* Este texto insere-se no âmbito das investigações vinculadas ao Projeto “Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa” (PID2019-108910gb-c22), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 V 1338-V 1339; B 1605-B 1606.

2 Sigo as conclusões de António Resende de Oliveira (1994: 205-211), bem como a terminologia por ele adotada no seu já clássico estudo sobre a constituição do cancionero que teria dado origem a B e V.

3 O caráter original das cantigas vidalianas já fora anotado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Michaëlis 1904, II: 624), que chama a atenção para o uso dos símiles bíblicos; em seguida, Luciana Stegagno Picchio (1979: 83), na sua edição pioneira, considera-o um “caso ímpar no cancionero português”. Cfr. também Miranda (2020); Vieira (2021: 30-41; 2018: 345-359; 2017: 1061-1079). No que se refere ao exotismo da estrutura métrica e rítmica das duas cantigas, cfr. Cohen (2010).

4 Trata-se da única composição cujo caráter fragmentário é expressamente declarado na didascália que a acompanha: *e non sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa* (vid. texto completo da rubrica *infra*).

5 *E porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver* (vid. texto completo da rubrica *infra*).

ção social ou política⁶, dentro da secção dedicada às cantigas de escárnio e maldizer, correspondente à divisão tripartida⁷, a qual só excepcionalmente acolhe composições de outros gêneros poéticos⁸.

1. As cantigas de Vidal, em B e V

A inserção do cancionero vidaliano interrompe a série de três cantigas atribuídas a Fernando Esquio (B 1604 / V 1136; B 1604bis / V 1137; B 1607 / V 1140)⁹, autor cuja incorporação às compilações, também tardia, terá ocorrido perto de meados do século XIV¹⁰. Os quadros abaixo representam a colocação das composições de Vidal nos fólhos correspondentes em B e V:

B, f. 339v		V, f. 187r	
		V 1135 – Pero Garcia d'Ambroa (EM)	
B 1604 – Fernando Esquio (EM)		V 1136 – Fernando Esquio (EM)	
B 1604bis – Fernando Esquio (EM)		V 1137 – Fernando Esquio (EM)	
B 1605 – Vidal (Amor)		V 1138 – Vidal (Amor)	

6 Como observa Oliveira, o núcleo não nobre nesse grupo é francamente minoritário. Além de Vidal e provavelmente Caldeiron, anota a presença do jogral leonês João, cuja estadia em Portugal no segundo quartel do séc. XIV é atestada pelas suas composições (Oliveira 1994: 243). A respeito das hipóteses biográficas para Vidal, cfr. Stegagno Picchio (1979: 74) e Vieira (2017: 1071-1075).

7 A rubrica codicológica, indicadora do início das cantigas de escárnio e maldizer: *Aquí se começam as cantigas d'escarnh'e de mal dizer*, antecede a cantiga de João Soares de Paiva, *Ora faz ost'o senhor de Navarra* (B 1330bis / V 937).

8 Oliveira (1994: 32, n. 56). Confrontando o quadro geral fornecido por este autor (1994: 295), pode-se verificar que, na parte correspondente ao “primeiro nível”, isto é, na sua numeração, entre os números 213 e 257, encontram-se 8 cantigas de amor inseridas no conjunto das satíricas (sendo uma cantiga, atribuída a João de Gaia, de autoria duvidosa); 2 cantigas de amigo e 1 classificada como “outro”, no caso o “descordo” de Lopo Lias; na parte que corresponde ao “segundo nível”, entre os números, também na sua numeração, 258 e 283, apenas constam as duas cantigas de amor de Vidal (número 266), sendo todas as demais de escárnio e maldizer.

9 A atribuição a Fernando Esquio da cantiga V 1140 / B 1607 foi, nalgum momento, controvertida. Giuseppe Tavani (1967: n.º. 157, 14) considera-a possível texto anônimo. No entanto, a composição tem sido considerada do trovador ne-dense pela maioria dos estudiosos. Cfr. Toriello (1976: 49-50) e Alvar (1993: 267-268).

10 A colocação das cantigas de Esquio, um dos últimos autores da secção de cantigas de amigo em B e V, onde comparece com cantigas de amor e de amigo, bem como a sua presença na parte terminal das cantigas de escárnio e maldizer, leva Oliveira (1994: 336) a propor a sua inclusão tardia, já perto de meados do século XIV, na compilação geral. A localização da sua produção, logo antes da de Estêvão da Guarda, presente na corte de D. Dinis, e ainda vivo em 1362, faz supor que tivesse vivido nos últimos anos do s. XIII e primeiros do XIV. Cfr. também Toriello (1976: 42-43) e Alvar (1993: 267).

B, f. 340r	V, f. 187v
	V 1138 – Vidal (Amor)
B 1606 – Vidal (Amor)	V 1139 – Vidal (Amor)
B 1607 – Fernando Esquio (EM)	V 1140 – Fernando Esquio (EM)
	V 1141 – João Velho de Pedrogães (EM)
	V 1142 – João Velho de Pedrogães (EM)

Ou seja, tanto em V como em B, as duas cantigas de amor de Vidal ocupam uma posição que sugere terem sido incluídas tardiamente, intercaladas na série de cantigas atribuídas a Fernando Esquio, de tal forma que se empurra para a frente a última composição desse trovador¹¹.

A transcrição das cantigas em B e V também apresenta peculiaridades. Assim, em B (figuras 1 e 2), o copista c (Ferrari 1979: 82-83, 137) deixou espaço em branco para as lacunas existentes em ambas as cantigas. No f. 339vb, copiou a rubrica (que Colocci marcou com um sinal vertical na margem direita) e em seguida a primeira estrofe da cantiga numerada 1605 por Colocci, *Moir' e faço dereito*, principiando-a com a capital maior indicadora de início de cantiga. Depois do espaço de duas linhas entre estrofes, escreve as palavras *Amor ey*, com maiúscula indicadora de estrofe interior, e deixa 6 linhas em branco (o restante da coluna b). No f. 340ra, marcando-a com maiúscula de início de cantiga, escreve a segunda composição, de número 1606: *Faz-m' agora por si morrer*, cuja primeira estrofe, copiada sem respeito à divisão por versos, ocupa 10 linhas; na segunda estrofe lê-se um *Que*, inicial, seguido de 9 linhas em branco, antes do começo da terceira: *Oimais a morrer me conven*, com certa irregularidade na divisão dos versos, mas também ocupando 10 linhas —embora as 3 últimas linhas do refrão não se copiem novamente, como é usual. Depois dessa estrofe, o copista deixou 3 linhas em branco no final da coluna a e 10, no alto da coluna b. Essa transcrição sugere, portanto, que a primeira cantiga poderia ter duas estrofes, em vez de uma só; e que à segunda cantiga, por sua vez, poderiam faltar uma segunda e uma quarta estrofes.

Em V (figuras 3 e 4), porém, o copista adotou procedimento diferente. No final do f. 187rb, começou a cópia da rubrica, marcada também por Colocci com um traço vertical na margem esquerda, terminando-a no f. 187va. Logo em seguida, começa a primeira estrofe da primeira cantiga: *Moir'e faço dereito*, marcada por Colocci com o sinal, à esquerda, de mudança de cantiga e ocupando também 10 linhas; logo depois do espaço normal entre estrofes, começa

¹¹ Oliveira (1994: 207-208, n. 39, e 336) entende que as cantigas de Vidal foram incluídas posteriormente, deslocando-se assim a última cantiga de Fernando Esquio e provocando a necessidade de se assinalar novamente a sua autoria.

a segunda cantiga, também marcada com o sinal colocciano correspondente, e copiada em 9 linhas, com irregularidade na divisão dos versos. Na margem esquerda, linha correspondente ao último verso copiado, Colocci após o sinal >, que Ferrari (1979: 67) considera como marca de lacuna.

Essa diferença no traslado das duas cantigas, em B e V, explica-se pelo fato de o *Cancioneiro da Vaticana* ter sido feito por um único copista curial em escrita cursiva humanística, mais atento ao aspecto estético do que à fidelidade, produzindo dessa forma um objeto mais limpo e mais adequado para oferta ou troca, prática frequente entre os humanistas; o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, por outro lado, foi transcrito por seis copistas, mais preocupados com a fidelidade filológica do exemplar destinado ao uso pessoal de Colocci, provavelmente por instrução do próprio. Por isso, assinalam as lacunas com espaço em branco, enquanto o copista de V simplesmente “passa à frente sem assinalar o problema” (Ferrari 1993b: 125). O sinal apostro por Colocci, já referido acima, para indicar lacuna, pode, portanto, apontar para uma falha, ou uma impossibilidade de leitura, no *exemplar* que o humanista usaria para o seu confronto com a cópia.

Corroborando a turbulência perceptível nessa zona de ambos os cancioneiros, a *Tavola Colocciana* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3217, f. 307r), por sua vez, assim registra a listagem das cantigas correspondentes a B 1604 - B 1608:

1604 – Fernan del 4^o12 [Fernando Esquio]

1608 – Jo. velho [João Velho de Pedrogães]

Colocci deixa de incluir, portanto, B 1605 e B 1606 como atribuídas a Vidal. E. Gonçalves entende esse salto como uma possível distração do humanista italiano, que não teria relido a rubrica atributiva-explicativa¹³ anteposta às duas cantigas (onde, por outro lado, estão sublinhados “judeu” e “Vidal”) e que, além disso, identificando Fernand com Fernand’ Esquio, mas não estando suficientemente seguro da atribuição para adicionar o número 1607 sob 1604 (como norma), teria decidido passar diretamente à rubrica seguinte (Gonçalves 2016: 71).

Com efeito, a transcrição das rubricas atributivas a B 1607 e V 1140 é peculiar. Assim, em B, na linha acima do número 1607, Colocci escreveu *Fernand* e em V, no espaço (aliás menor, como aquele que separa estrofes da mesma cantiga e não cantigas diferentes) entre a últi-

12 Sobre essa estranha rubrica e a identificação de “del 4^o” com “del qo” [= desquio], cfr. Elsa Gonçalves (2016: 47 e 87) e *infra*, n. 24.

13 A terminologia “atributiva” e “explicativa” encontra-se no estudo de Elsa Gonçalves (2016a: 271-282). De acordo com a autora (p. 272), as “rubricas” (sinônimo de *titulus* no léxico dos humanistas) encontradas nos cancioneiros galego-portugueses podem: 1) fornecer o nome do poeta, indicando às vezes o gênero das cantigas que lhe são atribuídas; 2) referir-se à constituição da tradição manuscrita; e 3) esclarecer o conteúdo das poesias. As primeiras são chamadas “atributivas”, as segundas, “codicológicas” e as terceiras, “explicativas” ou *razos*.

ma estrofe da cantiga de Vidal (1139) e a seguinte (1140), também consta, da mão de Colocci, *ERNAN*....., escrito na margem esquerda, em maiúsculas¹⁴.

É intrigante, aliás, o uso de maiúsculas para a indicação da autoria¹⁵. De fato, encontramos em algumas ocasiões, em V (mas não em B), o uso de letras maiúsculas para grafar o nome do autor da composição: uma vez na zona de atuação do copista (f. 2r, *Airas VEAZ*); as demais, na zona de atuação de Colocci: V 69v, *VAASCO Rodriguis de Calue[lo]*; V 88r, *PERO da Ponte*; V 102v: *MARTim perez aluyin*; V 103v: *PERO DE ueer*; V 106v, *pero DARMÊa*; V 124r, *MARTIN Campina* (ao lado esquerdo de ~~*PERO MEogo*~~ [riscado]); V 124r, *pero MEOGO*; V 137v, *GOLPARRO*; V 188v, *Johã ROMEO DE Lugo*; V 189r, *PERO DE VEVYAEZ*; V 189v, *PERO uiuiauez*; V 190v, *CALDEYROM*; V 191r, *PERO DE PONTE*; V 197r, *PE-DRAMIGO*. Seria necessário examinar cada um desses casos para determinar o motivo da utilização das maiúsculas, em vez das habituais minúsculas cursivas, e verificar se o emprego divergente corresponde, como parece, a uma sinalização especial de Colocci.

Vejamos agora o texto da rubrica anteposta às cantigas de Vidal:

Estas duas cantigas fez ùu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor dũa judia de sa vila que avia nome Dona. E porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo 'screver, e non sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa (Lagares 2000: 174).¹⁶

Chama ainda a atenção o fato de, em B, abaixo da rubrica, Colocci ter inserido, na linha superior àquela onde colocou o número 1605, uma nova rubrica atributiva: ~~*afon ffz Cu*~~ [Afonso Fernandes Cubel], que logo em seguida riscou, provavelmente ao se dar conta de que o segmento acima não era uma estrofe, mas o texto de uma rubrica explicativa. A uma leitura rápida, com efeito, a rubrica tem, na coluna b, dimensão exatamente paralela à estrofe copiada na coluna a: ambas preenchem 7 linhas e estão separadas do texto anterior por 2 linhas. Ao perceber o equívoco, Colocci teria assinalado a rubrica com a marca característica, isto é, uma linha vertical ao longo de toda a sua extensão, do lado direito, e sublinhado os termos que lhe pareceram importantes no texto: judeu, vidal, judia, dona. O ciclo de Afonso Fernandes Cubel (B

¹⁴ Em PalMed (2021), a rubrica atributiva é transcrita como “ERNAH” e chama-se a atenção para o sinal colocciano em forma de ponta de flecha colocado na linha acima: V187va26.

¹⁵ Segundo informação pessoal que me foi gentilmente transmitida por Susana Tavares Pedro, e que agradeço, as maiúsculas de Colocci são típicas da escrita humanística —não exclusivamente da cursiva, mas de todas as escritas minúsculas que os humanistas italianos usaram. São decalcadas da capital romana e não foram usadas durante séculos até serem recuperadas em finais do séc. XIV.

¹⁶ Adoto a edição de Lagares (2000: 174), substituindo apenas *perca* por *perça*, uma vez que em ambos os testemunhos é clara a presença do -ç. Outras ocorrências dessa forma do subjuntivo presente podem ser conferidas s.v. *perder* em Manuel Ferreira (2018). Ao contrário de Stegagno Picchio (1979: 89), que prefere desenvolver a abreviatura *pó q* em *pero que*, com sentido causal, Lagares e outros editores desenvolvem-na, corretamente, *porque* (agradeço a Susana Tavares Pedro e a Maria Ana Ramos a resposta pronta e informativa à consulta que lhes fiz a esse respeito). Cfr. também, em Pedro 2019: 418, a forma utilizada pelo copista c para a abreviatura de *por*, que coincide com a utilizada pelo copista nesta rubrica.

1610 / V 1143) comparece depois do também breve ciclo de João Velho de Pedrogães (B 1608 - B 1609; V1141 - V 1142). O salto atributivo, correspondente ao nome de um trovador não contíguo, permitiria talvez supor que a cópia estivesse a ser efetuada com materiais soltos e não estavelmente encadernados¹⁷.

2. Um trovador (judeu) de Elvas

A única cantiga de Afonso Fernandes Cubel, cavaleiro, comparece no f. 241ra, sob o número 1610, encimada agora pela rubrica completa: *Afoñ ffz cubel caualeyro*. Ela é precedida por duas cantigas de João Velho de Pedrogães, trovador português da linhagem dos Velhos, documentado na corte de D. Dinis e ativo nos fins do séc. XIII e princípios do XIV (Oliveira 1994: 375; Pizarro 1999, I: 341ss. e n. 68). A situação é similar em V, onde a Afonso Fernandes é atribuída a cantiga 1143, à qual faltam, porém, a terceira estrofe e a fiinda. Em ambos os cancioneiros, Afonso Fernandes Cubel é seguido por Estêvão Fernandes Barreto, documentado entre 1290 e 1294; embora fizesse parte de uma linhagem originária dos Velhos, da bacia do Lima, o ramo a que pertencia estabeleceu-se, já em meados do séc. XIII, na região da Estremadura, e o trovador casou-se em Santarém (Oliveira 1994: 331-332)¹⁸.

Essas coincidências cronológicas e o fato de esses trovadores estarem de alguma forma relacionados ao ambiente da corte dionisina sugerem que podem ter sido integrados juntos na compilação (Oliveira 1994: 307).

Há, contudo, um dado interessante a respeito de um membro desse grupo de cavaleiros, cujas recolhas acabaram por coincidir com as cantigas de Vidal, ao serem incluídas tardiamente na secção das cantigas de escárnio e maldizer. Assim, um filho de João Velho de Pedrogães, Pero Anes Velho, está documentado, nos princípios do séc. XIV (1329), justamente em Elvas¹⁹. Um indício pequeno, certamente, mas que pode contribuir para explicar por quais vias um “cancioneirinho”, contendo duas cantigas de amor, fragmentárias, compostas por um judeu morador em Elvas, teria chegado às mãos do compilador e, apesar desses aspectos desfavoráveis, conquistado a sua admiração a ponto de autorizar expressamente o seu registro contra o esquecimento: *e porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver...*

Essa coincidência leva-nos a refletir sobre a eventual presença em Elvas de pequenos centros de produção e difusão da lírica trovadoresca entre a segunda metade do séc. XIII e a primeira do XIV. Há apenas mais um trovador indicado como natural de Elvas: Estêvão

17 Agradeço a Maria Ana Ramos, que me chamou a atenção para essa possibilidade.

18 Cfr. também o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, edição crítica por José Mattoso (1980: 319, 26S5).

19 Um filho de João Pires Velho (de Pedrogães), Pero Anes Velho, testemunhou o testamento de João Anes César, inquiridor de 1301, feito em Elvas, a 26 de novembro de 1329. “A presença de Pero Anes em Elvas, junto a um membro da casa do Rei, leva-nos a supor que os filhos de João Pires ficaram na Corte, ou em círculos próximos dela, [...]” (Pizarro 1999, I: 344-345, n. 83).

Fernandes de Elvas, sobre o qual pouco se sabe. Supõe-se ter sido contemporâneo de Estêvão da Guarda (c. 1280 - c. 1364) —escrivão-mor, eichão e escanção-mor de D. Dinis e conselheiro de D. Afonso IV, portanto também ligado ao ambiente dionisino (Oliveira 1994: 330)—, o qual parodia o refrão de uma cantiga de amigo do trovador elvense (B 1091, V 682) em uma cantiga de escárnio e maldizer (B 1313, V 918) (Radulet 1979: 27-35).

Por outro lado, ainda que não ligado diretamente a Elvas, aponte-se que o mordomo-mor de Afonso III, o trovador D. João de Aboim, detinha também propriedades na zona então conhecida como Moçarave e depois denominada Vila (A)Boim (Correia 2013: 66), atual freguesia do concelho de Elvas.

Outra indicação significativa, ainda que problemática, da vida cultural em Elvas é constituída pela linhagem dos Lobeiras. Embora de forma controversa, a autoria do *Amadis de Gaula* foi, como se sabe, atribuída por vários autores, desde a segunda metade do século XV, a Vasco Lobeira (Williams 1909: 5-39; Almeida 1993: 49-50; Cacho Blecua 2008: 57-72), cavaleiro pertencente à oligarquia elvense e ali documentado (1376-1383) (Correia 2013: 146), o qual consta como filho de João Lobeira, autor, segundo o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, da cantiga *Senhor Genta* (B 244 e B 246bis), também conhecida como o “Lai de Leonoreta”. Para a polémica sobre essa composição e o seu autor²⁰, uma perspectiva nova foi trazida pelo estudo, relativamente recente, de Antoni Rossell, acerca da estrutura métrico-melódica da composição de Lobeira: ela está também presente na cantiga de Afonso X, *O genete* (B 491, V 74), e liga-se, pela tradição litúrgica coeva, ao canto monódico aquitano de vésperas, bastante popular na Idade Média, *Novus annus - dies magnus*. Essa equivalência leva o autor à conclusão de que a *Leonoreta* do *Amadis* entronca com a tradição lírica medieval galego-portuguesa arcaica e com os seus modos de composição métrico-melódica; portanto, “el texto de la Leonoreta del *Amadís* no sería sino una reescritura del original atribuído a Johan Lobeira atendiendo al criterio melódico, es decir, a la música” (Rossell 2013: 375).

Por esses indícios —que devem ser, naturalmente, investigados em maior detalhe—, penso podermos constatar em Elvas, na segunda metade do século XIII e primeira do XIV (período em que se teriam incluído na Compilação Geral as pertinentes recolhas individuais), a existência de uma significativa vida cultural, aberta à cultura cavaleiresca e à produção trovadoresca no sul de Portugal²¹. Aspectos específicos da possível integração do judeu Vidal num meio como esse têm sido, por outra parte, objeto de investigação (Vieira 2017, 2018, 2021; Miranda 2020).

20 A respeito do controvertido “Lai de Leonoreta” e do seu suposto autor, João Lobeira, cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos (1900: 26, 31-32; 1904, II: 511, 523-525); Anna Ferrari (1979: 31-33), que propõe a hipótese de se considerar a cantiga *Senhor Genta* um texto de interpolação tardia, não pertencente ao *corpus* da lírica galego-portuguesa; Ferrari (1993c: 349-351); Beltrán (2007 e 2007a).

21 Acerca da existência na região meridional portuguesa de um ambiente propício à propagação dinâmica dos materiais trovadorescos nos séculos XIV e XV, cfr. Maria Ana Ramos (2020: 146-221).

3. Rubricas explicativas e atributivas

É tempo de nos perguntarmos acerca da falta da rubrica atributiva encimando a rubrica explicativa anteposta às cantigas de Vidal²². Começamos por examinar como se comportam as rubricas atributivas nos fólhos de B e V que contêm as cantigas de Vidal, bem como nos imediatamente vizinhos.

Assim, em B, f. 339ra, a cantiga 1602 é encimada pela rubrica atributiva, da mão de Colocci: *pero darmea*. O humanista baseia-se, para tanto, na rubrica explicativa posposta a 1602, onde se informa que “estoutra cantiga”, isto é, 1603, fora feita por Pero de Ambroa a Pero de Armea, pela cantiga “de cima” que fizera²³; pelo mesmo motivo, acrescenta, logo acima da rubrica explicativa, a atributiva: *pero Dambrõa*. B 1604 é encimada pela rubrica atributiva, da mão de Colocci, *fernã del qo*²⁴, ou seja, Fernando Esquio. No f. 339va, Colocci não numerou a seguinte cantiga de Fernando Esquio: *A vós, dona abadessa*, como 1605, talvez porque o copista não marcara o começo de nova cantiga pela inicial maior, como fizera com as anteriores e como fará com a de Vidal. Tanto 1604 como 1604bis têm estrofes de sete linhas, embora a primeira tenha versos decassílabos e a segunda, setessílabos. Ao encontrar a próxima inicial maiúscula, portanto, Colocci numerou a cantiga como 1605. Assim, 1602 e 1603, cujos distintos autores são identificados na rubrica explicativa posposta a 1603, recebem rubricas atributivas da mão de Colocci.

Em V, é diferente a situação da rubrica atributiva às cantigas que precedem as vidalianas. Embora Colocci tenha feito correções na rubrica explicativa que sucede à cantiga de Pero de Armea e antecede à de Pero de Ambroa, não acrescentou rubricas atributivas a nenhuma delas (f. 186vb). No próximo fólho, 187ra, marcou com o sinal de início de nova cantiga (pequena chamada em forma de ângulo), a de Fernando Esquio, numerada 1604 em B. Como o copista não deixara o espaço maior entre o fim e o início da cantiga, Colocci escreveu o nome do trovador *ffernã del qo.*, na margem lateral esquerda do primeiro verso. Da mesma forma, como entre o último verso da cantiga de Fernando Esquio, *A huñ frade dizẽ escaralhado*, e o primeiro da próxima, *A uos dona abadessa*, não havia espaço maior, Colocci não apôs sinal de nova composição. As cantigas numeradas por Monaci 1134 e 1135, correspondentes a B 1602 e 1603, por-

22 Pilar Lorenzo (2003: 127) já observara: “habría que precisar por qué Colocci no reprodujo, como es habitual, la correspondiente rubrica atributiva”.

23 *Estotra cãtica fez pero dãbrõa a pero darmea. por estoutra deçima que fazera*, com recuo em relação ao texto da cantiga e um sinal ao lado esquerdo, também da mão de Colocci (ângulo).

24 Na *Tavola Colocciana* (Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3217, f. 307r), Colocci transcreveu *fernã del 4º*. Elsa Gonçalves assim explica essa grafia, com o apoio da grafia *del qo*, presente em B: “il ‘del 4º’ della *Tavola* non è che la cattiva trascrizione di un ‘del qo’, il quale a sua volta è già la deturpazione di una lezione che doveva essere ‘desqio’ con la *i* ad esponente (forma conservata in V, anche se cancellata, a fl. 141v.). L’erronea lezione della *Tavola* potrebbe essere il risultato della seguente filiera: *desquio* con *s* alta (forma originale) > *desqfo* con *i* ad esponente (forma presente in V) > *del qfo* per confusione tra *s* alta e *l* > *del qo* per caduta della *i* ad esponente (forma conservata in B) > *del 4º* per confusione della *q* con un 4 (lezione della *Tavola*)” (Gonçalves 2016: 47 e 87).

tanto, não receberam a rubrica atributiva correspondente aos autores de cada uma delas. Assim sendo, o leitor só se apercebe da autoria de 1134 (Pero de Armea), ao final da cantiga, quando se depara com a rubrica explicativa posposta: *Estoutra cantiga fez Pero d'Ambroa a Pero d'Armea, por estoutra de cima que fezera.*

B 1605 / V 1138 – Vidal

B 1605 – sem rubrica atributiva. —Abaixo da rubrica explicativa, como já foi dito acima, o humanista escreveu *afõn ffz cu* (Afonso Fernandes Cubel), que depois riscou, ao dar-se conta de que as próximas cantigas não eram da autoria desse trovador.

V 1138 – sem rubrica atributiva.

B 1606 / V 1139 – Vidal

B 1606 – Acima da cantiga, Colocci escreveu *Idẽ*, procedimento pouco comum, uma vez que o sistema de atribuições “funciona por séries, isto é, com as atribuições (todas da mão de Colocci ou então do copista principal nas zonas por ele copiadas) colocadas antes do primeiro texto de cada autor”²⁵. O mesmo sistema é utilizado no *Cancioneiro da Vaticana*, onde Colocci fizera, porém, uma tentativa de interromper o *titulus continuus*, antepondo um “Idem” ao segundo texto da série no f. 02r (Ferrari 1993b: 124).

4. Um sistema collociano (e suas infrações)

Portanto, as cantigas de Vidal situam-se, no quesito da presença ou ausência de rubrica atributiva a um autor novo, numa região conturbada: em B, as cantigas de Pero de Armea e de Pero de Ambroa têm rubricas atributivas, além da explicativa. Em V, nenhuma das duas recebe rubrica atributiva. As cantigas de Vidal, dotadas em ambos os códices de rubrica explicativa com nome do autor, interrompendo a série do autor anteriormente indicado (Fernando Esquio), não recebem rubrica atributiva em nenhum deles. Com base apenas nesses elementos, porém, não poderíamos dizer se há uma irregularidade ou não no tratamento das duas cantigas do judeu de Elvas.

Como interpretar, então, a ausência da rubrica atributiva nestas cantigas de um autor novo? Tinha Colocci um procedimento padrão para a inclusão da rubrica atributiva, quando o nome do trovador se encontrava indicado na rubrica explicativa? Em caso de resposta afirmativa, qual²⁶?

²⁵ Anna Ferrari (1993a: 121). A autora acrescenta ainda que “[p]or vezes funcionam como atribuição os nomes inseridos nas *razos*”. Encontramos, porém, tanto em B como em V, alguns casos singulares de repetição da rubrica atributiva dentro da mesma série. Veja-se, por exemplo, em V, no conjunto de cantigas de D. Afonso, rei de Castela e de Leão (f. 3v, 4r, 5r, 6v), D. Dinis (f. 7v, 9r, 10r, 10v, 11r, 12r, 12v, 13r, 14r, 15r, 16r, 17r, 18r, 19r, 20r, 21r, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r, 28r, 29r); em B, no f. 128rb, final da coluna, figura novamente o nome *El Rey don Denis*, já introduzido no começo das suas cantigas de amigo, f. 124rb; *Pay Gomez Charinho* (62v, 63v, 64r); *Pero de Ponte* (191v-192r; *Pero de / ponte*; 192v-193r; 193v-194r; 194v-195r; 195v-196r; 196v-197r), *Pedramigo* (197r, 198r, 198v, 199r, 199v)

Nos dois apógrafos italianos, encontramos 30 rubricas explicativas²⁷ que também fornecem explicitamente o nome do poeta. Abaixo, indicam-se os casos em que Colocci adicionou ou deixou de adicionar a respectiva rubrica atributiva:

- 1) em 14 ocorrências, Colocci acrescentou a rubrica atributiva: B 142²⁸, B 455, V 387, V 523 / B 935, V 937 / B 1330, V 938 / B 1331, V 941 / B 1334, V 945 / B 1338, V 999²⁹, V 1043 / B 1433, B 1602, B 1603, V 1144 / B 1611, V 1145 / B 1612. São todos casos em que ocorre mudança de autoria³⁰.
- 2) em 7 ocorrências: V 642, V 977, V 1008, B 172, B 917, V 914 / B 1309, B 1655, todas elas casos em que não se estava diante de mudança de autoria, mas no meio de uma série do mesmo poeta, a rubrica atributiva não foi acrescentada. Colocci pode ter considerado desnecessário, portanto, adicionar novamente o nome do trovador.

Tendo em vista esse quadro, poderíamos supor que a norma seguida por Colocci é a seguinte: quando há mudança de autoria na sequência das cantigas, acrescenta-se a rubrica atributiva; em caso contrário, não. No entanto:

- 3) há 9 casos em que a rubrica atributiva parece necessária, segundo a prática observada nas demais, mas não foi incluída:

26 E. Gonçalves relembra, a propósito da rubrica reclamo escrita no f. 100v, “o testemunho de cancioneiros da lírica provençal em que o nome dos trovadores cujas poesias vêm precedidas de *vidas* só aparece escrito como rubrica a partir do segundo texto” (Gonçalves 2016a: 282).

27 B 1602 e B 1603 / V 1134 e V 1135: a rubrica explicativa anteposta a B 1603 e V 1135 gerou, em B, como já foi dito, duas rubricas atributivas, uma a Pero de Armea (1602) e a outra, a Pero de Ambroa. Por esse motivo, contamo-la como duas ocorrências atributivas. O levantamento das rubricas explicativas, com a sua respectiva edição crítica, foi realizado por Xoán Carlos Lagares (2000), que identificou 74 rubricas explicativas, entre as quais inclui também as que acompanham os “lais de Bretanha”. Nem todas trazem, porém, o nome do autor.

28 A rubrica atributiva a Pero Velho de Taveirós, anteposta à cantiga B 142, tenção entre Pero Velho de Taveirós e seu irmão, Pai Soares, tem causado leituras divergentes, por causa do sinal colocado por Colocci ao seu lado direito —uma mãozinha com uma linha vertical que a conecta à rubrica atributiva e explicativa da tenção. Os estudiosos dividem-se entre os que leem a rubrica atributiva como referindo-se a todas as cantigas copiadas no f. 35v e os que a interpretam como pertinente apenas a B 142. Cfr. d’Heur (1973: 30, n. 111-112); Gonçalves (2016: 52-53, 74); Vallín (1996: 86-87). Déborah González (2013: 25) analisou o caso específico dessa cantiga, à luz dos demais empregos do sinal da mãozinha colocciana em B, V e C, concluindo que não existe nenhum caso em que a referida mãozinha seja utilizada para emendar a disposição de uma rubrica ou cantiga e que, nesse caso, o sinal se destinaria a chamar a atenção para alguns dos fatores presentes na *razo*, ou para o conjunto deles.

29 A cantiga seguinte, V 1000, é precedida de uma rubrica “codicológica”, onde também consta o nome do trovador: *Estas cantigas son d’escarnh’e de mal dizer e feze-as Gonçal’ Eanes do Vinhal*. Colocci acrescentou o nome do trovador logo na linha seguinte, antes do primeiro verso da cantiga: *Goncaleaães do vinhal*, sublinhado. Embora o nome do trovador já visse antes, na cantiga V 999, aqui se trata provavelmente de início do “rolo” de cantigas de escárnio e maldizer, razão por que Colocci terá repetido o nome do trovador (cfr. Gonçalves 2016a: 273, n. 8).

30 B 1432 traz a rubrica explicativa posposta (logo no início do f. 298va) e uma rubrica atributiva (*Dom Pedro de Portugal*), na parte final do f. 298rb, abaixo da nota colocciana, colocada depois do último verso (> *deest*). Seguem-se 8 linhas em branco. Considerando essa anomalia, não a computamos aqui. Por outro lado, não se trata de um caso de mudança de autoria.

- V 666 / B 1075bis. Trata-se de uma espúria, atribuída a Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, inserida entre as cantigas de João Servando e Juião Bolseiro. Embora, em B, Colocci tenha marcado a rubrica com o sinal vertical lateral costumeiro (que aliás apôs também aos 2 últimos versos da cantiga anterior de João Servando), não a numerou como seria de esperar, atribuindo à próxima, de Juião Bolseiro, o número 1076.
- V 470 / B 886. A cantiga, atribuída a Afonso Gomes, jogral de Sárria, insere-se entre uma cantiga de amor de Airas Nunes e o sirventês moral de Martim Moxa, B 887 / V 471. Como o nome do autor é a primeira palavra da rubrica, talvez Colocci tivesse julgado suficiente essa indicação de autoria.
- V 1134 e V 1135. V 1134 corresponde a B 1602 e V 1135, a B 1603, ambas, como vimos *supra*, com rubrica atributiva. No f. 186v do *Cancioneiro da Vaticana*, a cantiga anterior, 1133, atribuída por Colocci a Airas Nunes, termina antes do fim da coluna a (segue-se espaço em branco de 5 linhas), enquanto a de Pero de Armea, 1134, se inicia na 1ª linha da coluna b. Embora Colocci tenha feito correções à rubrica explicativa anteposta a V 1135, deixou de acrescentar tanto a atribuição a Pero de Armea (*estoutro de cima*) como a Pero de Ambroa.
- B 1390, correspondente a V 999. A rubrica atributiva está presente em B 1390, mas não a explicativa. Como a rubrica explicativa está posposta, em V, à cantiga V 999, e em B, a correspondente 1390 ocupa a parte inferior final da coluna b do f. 297r e 297v está em branco, Colocci poderia ter copiado a rubrica atributiva do *exemplar*.
- V 410. Como há mudança de autor, a rubrica atributiva seria considerada necessária. Observe-se também que, embora as estrofes das cantigas anteriores se iniciem com maiúsculas, tanto a rubrica quanto a “pergunta” de Álvaro Afonso (espúria) começam com minúsculas. Colocci poderia não se ter dado conta da existência da rubrica e da mudança de cantiga e de poeta³¹.
- B 143. Esta cantiga e a próxima, B 144, estão deslocadas do setor onde propriamente deveriam aparecer, isto é, as cantigas de escárnio e maldizer. Uma hipótese é que esta (ou 144 ou 172), estivesse contígua a outra cantiga atribuída por Colocci a Martim Soares, cuja *razo* começa: *Estoutro cantar fez de maldizer* (...), pressupondo “a prece-dência de um ‘cantar de maldizer’ cuja rubrica nomeasse o sujeito de *fez*” (Gonçalves 2016a: 278; Bertolucci Pizzorusso 1963: 25). Colocci pode ter deixado de reparar na

³¹ V 666 / B1075bis (vid. *supra*) e V 410 são ambas espúrias, o que poderia levantar a suspeita de tal condição ter provocado a “irregularidade” collociana. Com efeito, para além da circunstância de muitos dos textos espúrios presentes nos Cancioneiros estarem relacionados à existência de espaços em branco no *exemplar*, também tem sido posto em relevo pela crítica o caráter bastante adulterado das composições, o que reforça a inserção tardia e condições textuais fragilizadas (cfr. Ramos 2020: 202-205 [204]).

- mudança de autor (Martim Soares): em C, 143 entra também nas composições de Pero Velho de Taveirós (Gonçalves 2016: 25, 52-53).
- B 144. Colocci parece ter confundido a longa rubrica explicativa com uma estrofe, pois começou a recopiá-la. Quando percebeu o equívoco, interrompeu a cópia, marcou-a à esquerda com o sinal vertical de rubrica e após na margem direita o sinal da mãozinha, enfatizando-a (Bertolucci Pizzorusso 1963: 51; González Martínez 2013: 44). Mas não acrescentou o nome do autor. Em C, porém, consta o nome do autor como vem transcrito no texto em B: *maram soarez* (Gonçalves 2016: 53 e 74). Distração de Colocci, depois de uma série de procedimentos corretivos?
 - B 1605 / V 1138. São as cantigas atribuídas a Vidal, que deveriam ter, segundo a norma geral, uma rubrica atributiva.

Em todos esses casos, com exceção de B 1605 / V 1138 (Vidal), podemos identificar algum motivo que teria interferido na aplicação da suposta regra geral. No caso das cantigas vidalianas, já apontamos o caráter conturbado do seu entorno, não só no que se refere à sequência de autores e respectivas cantigas, mas também no próprio processo de rubricação.

5. Os “lais de Bretanha”

Um exame à parte merecem as rubricas explicativas apostas aos chamados “lais de Bretanha”, as quais colocam problemas específicos³², por não remeterem a poetas galego-portugueses, mas a autores que são personagens dos *romances* de cavalaria relativos à matéria de Bretanha. Além disso, há que se considerar a situação problemática desse conjunto como primeiras composições do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (Ferrari 1979: 94; Ramos 2016: 60-62). O tratamento que Colocci lhes dá, no que se refere à inclusão de rubricas atributivas acompanhando o nome de autor contido na rubrica, é também singular:

B 1

A longa rubrica atribui a Elias o Baço a autoria da cantiga e explica as circunstâncias em que ela foi composta³³. Acima da rubrica, Colocci escreveu: *Tristan Iseu.i.sotta*, mais provavelmente uma nota sobre o conteúdo da *razo*, que menciona tanto Tristão como a rainha Isolda³⁴. Na

32 Por esse motivo, Pilar Lorenzo Gradín excluiu-as do seu estudo sobre as rubricas explicativas (2000: 1105). A mesma autora examina-as, contudo, no seu estudo sobre os Lais de Bretanha (Lorenzo Gradín 2013).

33 “Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando pasou aa Gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra. E passou lá no tempo de rei Artur pera se combater con Tristan, porque lhe matara o padre en ùa batalha. E, andando ùu dia en sa busca, foi pela Joiosa Guarda, u era a rainha Iseu de Cornolalha, e viuua tan fremosa que adur lhe poderia home no mundo achar par. E namorouse enton dela e fez por ela este laix. Este lais posemos aca, porque era o melhor que foi fe[i]to”. Segundo a ed. de Pilar Lorenzo Gradín (2013: 7); cfr. também Lagares (2000: 106).

cópia existente no ms. Vat. Lat. 7182³⁵, o primeiro lai tem uma rubrica atributiva: *Elis obaço de sam sonha q̄foi muy caualº darmas*³⁶.

B 2

Embora a rubrica informe que: *Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda ...*³⁷, Colocci não incluiu aqui uma rubrica atributiva. Na *Tavola*, contudo, consta: 2. *Quattro donzelle a Maroot d'Irlanda, / al tempo del Re Artu* (Gonçalves 2016: 23), que pode ser vista como uma descrição do conteúdo da “cantiga”.

B 3

No espaço entre as composições, Colocci copiou: *Don Tristan o namorado fez [e]sta cantiga*. A mesma rubrica existe no ms. Vat. Lat. 7182 (Pellegrini 1937: 48) e, em forma abreviada, na *Tavola Colocciana*: 3. *Don Tristan innamorato* (Gonçalves 2016: 23). Aqui estamos diante de uma rubrica atributiva ou explicativa? Em princípio, apenas atributiva, embora possamos considerar que o epíteto “o namorado” aponte para o tema do lai, ou seja, o sofrimento amoroso de Tristão, enamorado por Isolda e distante dela. Por outro lado, *Don Tristan* é a primeira palavra e Colocci pode ter considerado desnecessário repeti-lo, da mesma forma como o fez em V 470 / B 886.

B 5

A rubrica a este lai informa que foi composto por donzelas a Dom Lançarote, na Ilha da Lediçe, quando a rainha Genevra o encontrou com a filha do rei Peles e proibiu-o de aparecer diante dela³⁸. Assim como em B2, Colocci não introduziu a rubrica atributiva às donzelas. Mas escreveu, na linha entre a última composição e a primeira da rubrica: *Don Tristan*. Como o lai

34 E. Gonçalves sugere que essa anotação colocciana deva ser aproximada daquelas que revelam a atenção do humanista a certas equivalências linguísticas, no caso entre o português *Iseu* e o italiano *Isotta* (Gonçalves 2016: 50-51).

35 Denominado V^a por S. Pellegrini (1937: 45), compõe-se de 3 fólios (276r-278v) do volume miscelâneo Vat. lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, o qual, segundo o seu editor, é provavelmente produto da junção de materiais provenientes da biblioteca de Colocci.

36 Pellegrini defende que as duas cópias (a do ms. 7182 e a do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*) foram feitas de manuscritos diversos, que remetem, contudo, a um arquétipo comum, dada a semelhança geral entre elas (1937: 53). A. Ferrari, por outro lado, conclui que não se pode excluir uma derivação mais econômica de V^a e de B do mesmo antecedente (Ferrari 1993c: 378).

37 “Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda en tempo de rei Artur, porque Maroot filhava todalas donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles, e enviavaas pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el, porque fora morto seu padre por razon d'ua donzela que levava en guarda” (Lorenzo Gradín 2013: 7; Lagares 2000: 107).

38 “Este lais fezeron donzelas a Don Ançarot quando estava na Insoa da Lidiça, quando [o] a rainha Genevra achou con a filha de rei Peles e lhi defendeo que non parecese ant'ela” (Lorenzo Gradín 2013; Lagares 2000: 109).

se refere a Lançarote e a Genevra, não fica claro porque Colocci teria incluído aqui o nome de Tristão. Por outro lado, no ms. 7182, a 4ª cantiga vem precedida do nome de “Dom Tristam” (Pellegrini 1937: 48) e, também na *Tavola*, em 4. consta “Don Tristan”, enquanto a 5. vem indicada como “Don Tristan per Genevra”³⁹.

Vemos, portanto, que o sistema de rubricas atributivas e explicativas anexadas aos lais é complexo: por vezes, quando a indicação de autoria é plural (ou anônima), como no caso das donzelas em B 2 e B 5, Colocci não acrescenta a rubrica atributiva; em B 1, o humanista antepôs uma nota, provavelmente linguística ou referente ao tema da *razo*, embora o autor conste como Elias o Baço; e em B 3, a rubrica pode ser entendida como atributiva e explicativa.

Chama a atenção, por outro lado, em duas delas, a ocorrência de uma forma verbal inusitada: o emprego da primeira pessoa do plural para referir a ação do “mandatário” ou “compilador”, historiando a acolhida dessas composições no conjunto. Assim, em B 1, a rubrica termina com a seguinte declaração: *Este lais posemos aca porque era o melhor que foi feito*⁴⁰; quanto a B 2, como sabemos, Colocci copiou uma “variante” da sua rubrica no f. 4v, logo abaixo do final da *Arte de Trovar*⁴¹, enquanto uma outra versão foi transcrita nos f. 10rb e 10va pelo copista *b* (Ferrari 1979: 94). A primeira versão abre com o seguinte enunciado: *Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita [...]*⁴².

Só se encontra uma outra rubrica que exhibe essa forma da primeira pessoa do plural do verbo e é exatamente aquela que encima as cantigas de Vidal: *e porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver*. C. Michaëlis já havia notado essa aproximação, observando que esses poucos casos se referem a cantigas fora do comum, cuja adição “talvez suplementar” era necessário justificar: de um lado, *lais* de assunto bretão, tirados de romances em prosa e traduzidos do francês; do outro, “*esparsas* eróticas, não vasadas nos usuas moldes palacianos, de um Judeu de Elvas, que aparecem deslocadas na Parte III. O mandatário falla dellas majestaticamente na primeira pessoa do plural, como convinha a um príncipe [...]” (Michaëlis 1904,

39 E. Gonçalves (2016: 50) aponta uma possível explicação para o desacordo: um erro de numeração corrigido por Colocci no número 5 (anteriormente numerado 4) e o acréscimo de “per Genevra” na *Tavola*, bem como a anotação *Geneura*, colocada por Colocci no final do f. 10v.

40 P. Lorenzo observa que a presença da primeira pessoa do plural, aliada ao critério organizativo e avaliativo que oferece, sugere que o monólogo entoado por Elias o Braço formava parte de uma série coesa de textos da mesma modalidade que, a juízo do compilador, possuía uma qualidade poética inferior; e que a cláusula *posemos aca* revela que em algum momento da transmissão uma ou mais peças precediam essa composição, trasladada ao lugar que hoje ocupa nos testemunhos somente por uma eleição estilística do compilador. Ou seja, que existiu provavelmente um rótulo de *lais* dispostos numa ordem precisa que, num momento da transmissão, se infringiu (Lorenzo Gradín 2013: 15).

41 C. Michaëlis assim entende as duas versões da rubrica ao lai que recebeu, na sua edição do *Cancioneiro da Ajuda* (1904, I: 632), o número 313: “As lacunas mostram que o original, onde Colocci colheu o trecho *b*, estava deterioradíssimo, — a ponto tal que os amanuenses não se haviam arriscado a copiá-lo. Parece ser variante de *a*, colhida em outro exemplar” (Michaëlis 1904, II: 481, n. 2).

42 Cfr. também, acerca do significado do vocábulo “primeira” nessa rubrica, as observações de Lorenzo Gradín (2013: 22).

II: 252). Para a filóloga, o príncipe seria o Conde D. Pedro de Barcelos, e a época em que os *lais* teriam entrado na vida literária galego-portuguesa, os primeiros decênios do século XIV, período em que conviveram o Conde, o Arcipreste de Hita, o infante D. João Manuel, Estêvão da Guarda e Fernando Esquio⁴³. A identificação do “compilador geral” com o Conde D. Pedro tem sido aceite, embora por vezes com reserva⁴⁴; especificamente a sua presença enunciativa nas rubricas aos *lais* B 1 e B 2, bem como na que introduz o cancioneiro de Vidal —as únicas em que assim se expressa o compositor das rubricas em todo o *corpus* da lírica profana galego-portuguesa— embora não possa ser comprovada, parece corresponder a uma intuição feliz, como sucede muitas vezes com Carolina Michaëlis⁴⁵.

Essa proximidade enunciativa entre as rubricas dos *lais* de Bretanha e a que precede às cantigas de Vidal autorizaria também, levando em conta os demais elementos cronológicos relacionados à integração desses núcleos na compilação, a conjectura de que ambos os conjuntos tivessem acedido às mãos do compilador numa mesma altura do seu trabalho, quer isso tenha ocorrido, como em geral se tem indicado, à volta de 1325-1350 (Oliveira 1994: 281; Lorenzo Gradín 2013: 31), quer numa época mais tardia, como propõe Maria Ana Ramos (2016)⁴⁶. Aliás, essa última hipótese, se confirmada, aproximar-nos-ia mais de figuras históricas com o nome de Vidal, especificamente o “mestre Vidal”, físico e cirurgião, documentado em Elvas entre 1463 e 1480. Conforme já observamos em estudo anterior, levando em conta o padrão de atribuição de nome entre os judeus portugueses, que tende a estabelecer uma homogeneização onomástica nas gerações, não seria impossível que o nosso trovador fosse um ascendente do físico presente na documentação quatrocentista, e também ele um profissional da medicina, como era usual nas famílias judias (Vieira 2017: 1063-1072).

⁴³ Michaëlis (1904, II: 516). A filóloga faz uma ressalva, porém, ao considerar que a “cantiguinha de *Amadis*, obra de um Lobeira”, se opõe a essa concepção. Isso tornaria, continua, “quase certa a hypothese que espíritos avançados, influenciados pelo contacto directo com autores franceses, prepararam antecipadamente, no reinado do Bolonhês e do Sabio, o advento do novo gosto por novelas em prosa”.

⁴⁴ Cfr. Oliveira (1994: 281): a disparidade de critérios presente em certos grupos tardiamente inseridos afasta-se da homogeneidade dos núcleos sociológicos cuja ordenação atribuíra a D. Pedro. Com base no exame da tradição manuscrita do Conde nos cancioneiros italianos, do sistema de rubricação e do carácter “*raffazzonato* e eterogeneo” do *exemplar*, S. Marcenaro (2016: 579-587) também contesta que o Conde tenha sido o seu compilador.

⁴⁵ Assim o reconhece também Lorenzo Gradín (2013: 31).

⁴⁶ A autora observa que “[o] uso de *dançar* e *dança* nos *lais* propõe-nos um acolhimento lexical que foi marcado, por certo, por uma prática tardia e já post-trovadoresca. O ambiente românico revela também que as *danças* e composições para *baile* (*dansa*, *balada*) são tardias e de inclusão extemporânea nos cancioneiros. Este facto incita a atribuir aos *lais* galego-portugueses uma datação mais posterior, que se coadunaria também por novo gosto poético, e pela posição material que ocupam na tradição manuscrita.” Cfr. Ramos (2016: 91-92).

6. À guisa de conclusão

Pelos casos arrolados acima, parece possível concluir que Colocci seguia uma norma geral, isto é, acrescentar o nome do trovador presente na rubrica explicativa sempre que houvesse mudança de autoria. Ao contrário, não adicionar o nome fornecido na rubrica explicativa quando não houvesse mudança dentro da série atribuída a um poeta. Os casos duvidosos, como vimos, podem corresponder a uma circunstância peculiar, específica, que interferiu na aplicação da norma geral.

No quadro das rubricas atributivas vidalianas, fica claro que Colocci desobedeceu, por algum motivo, à sua norma. Tratava-se de cantigas de um novo autor, cujo nome se indicava na rubrica explicativa, e que ele, pelo menos em B, sublinhou, como já observamos: judeu e Vidal. A inclusão da rubrica atributiva seria, portanto, de esperar. Ao mesmo tempo, o humanista infringiu também a sua norma de apenas indicar o nome do poeta por ocasião da ocorrência da sua primeira composição, ao acrescentar *Idē* acima da segunda cantiga em B (vid. *supra*). Como já observamos antes, estamos diante de uma zona bastante conturbada, correspondente à inserção de uma série de cantigas de escárnio e maldizer de autores tardios da pequena nobreza — entre os quais se introduz um poeta judeu, portanto socialmente diferenciado, autor de duas cantigas de amor, ainda por cima explicitamente fragmentárias. Colocci parece ter deixado marcas dessa perturbação, não apenas nos fólhos correspondentes às cantigas desse grupo, mas também no seu registro na *Tavola Colocciana* (vid. *supra*).

Concluindo, podemos dizer que a transmissão manuscrita da pequena recolha de cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas, embora atendesse à vontade expressa do “mandatário” de preservar do esquecimento uma produção poética considerada de especial valor —principalmente se levarmos em conta os aspectos socioculturais envolvidos, como já foi mencionado, e o fato de o compilador só ter tido acesso a fragmentos, ou a textos em deficiente transcrição, dessas composições— apresenta singularidades que acentuam o caráter frágil desse projeto, ao mesmo tempo que nos convidam a tentar elucidar aspectos que vão desde a compreensão do próprio sistema de traslado e organização do material transcrito até a busca do ambiente concreto que teria propiciado o cultivo e a recepção de uma produção artística nitidamente em declínio na época em causa e num espaço meridional distante dos anteriores centros senhoriais e reais⁴⁷.

⁴⁷ Agradeço a Maria Ana Ramos, a Lênia Márcia Mongelli e a Déborah González a leitura de uma versão prévia deste texto, assim como as suas valiosas sugestões.

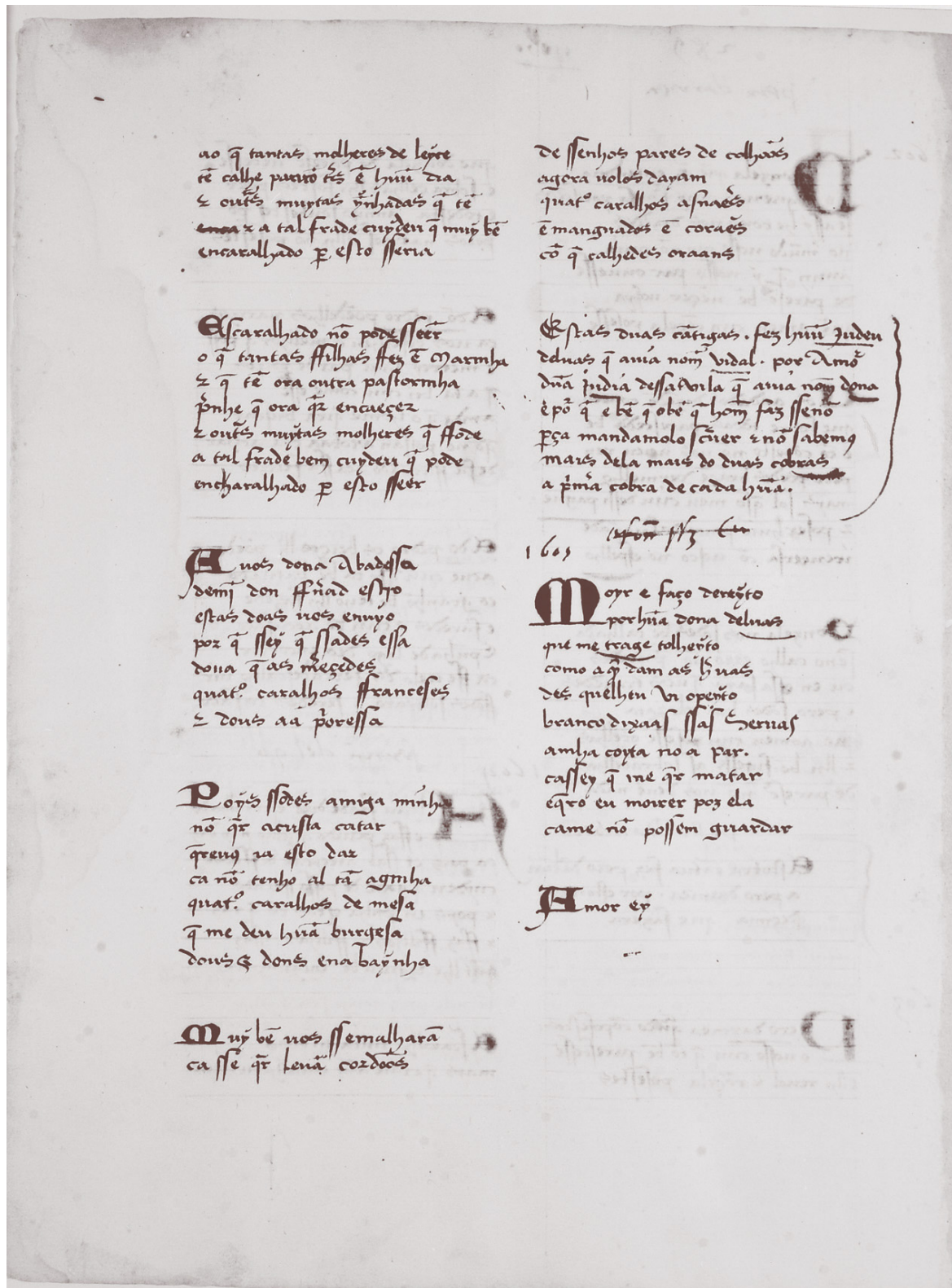


Figura 1. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (BNP, Cod. 10991), f. 339v.

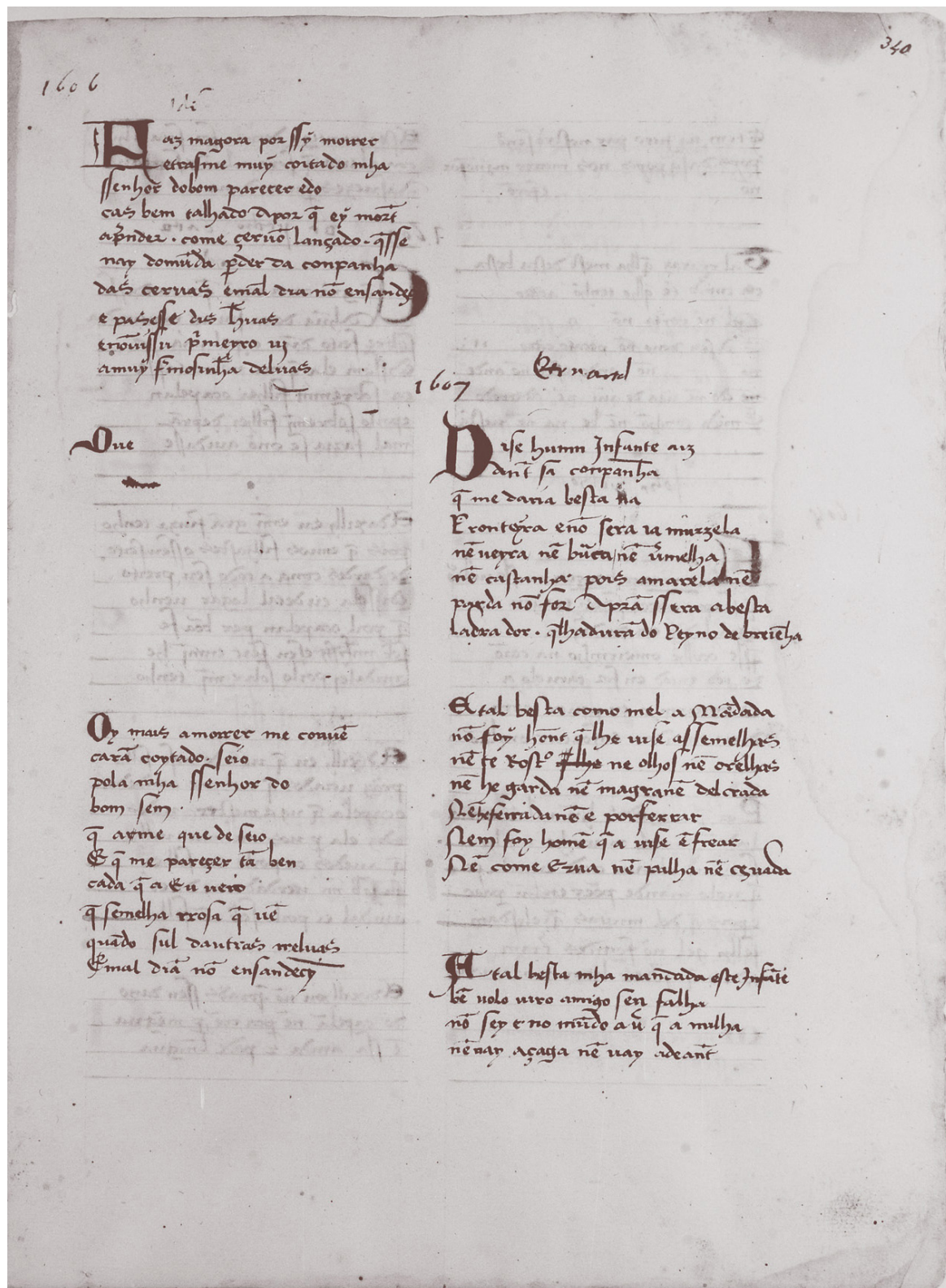


Figura 2. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (BNP, Cod. 10991), f. 340r

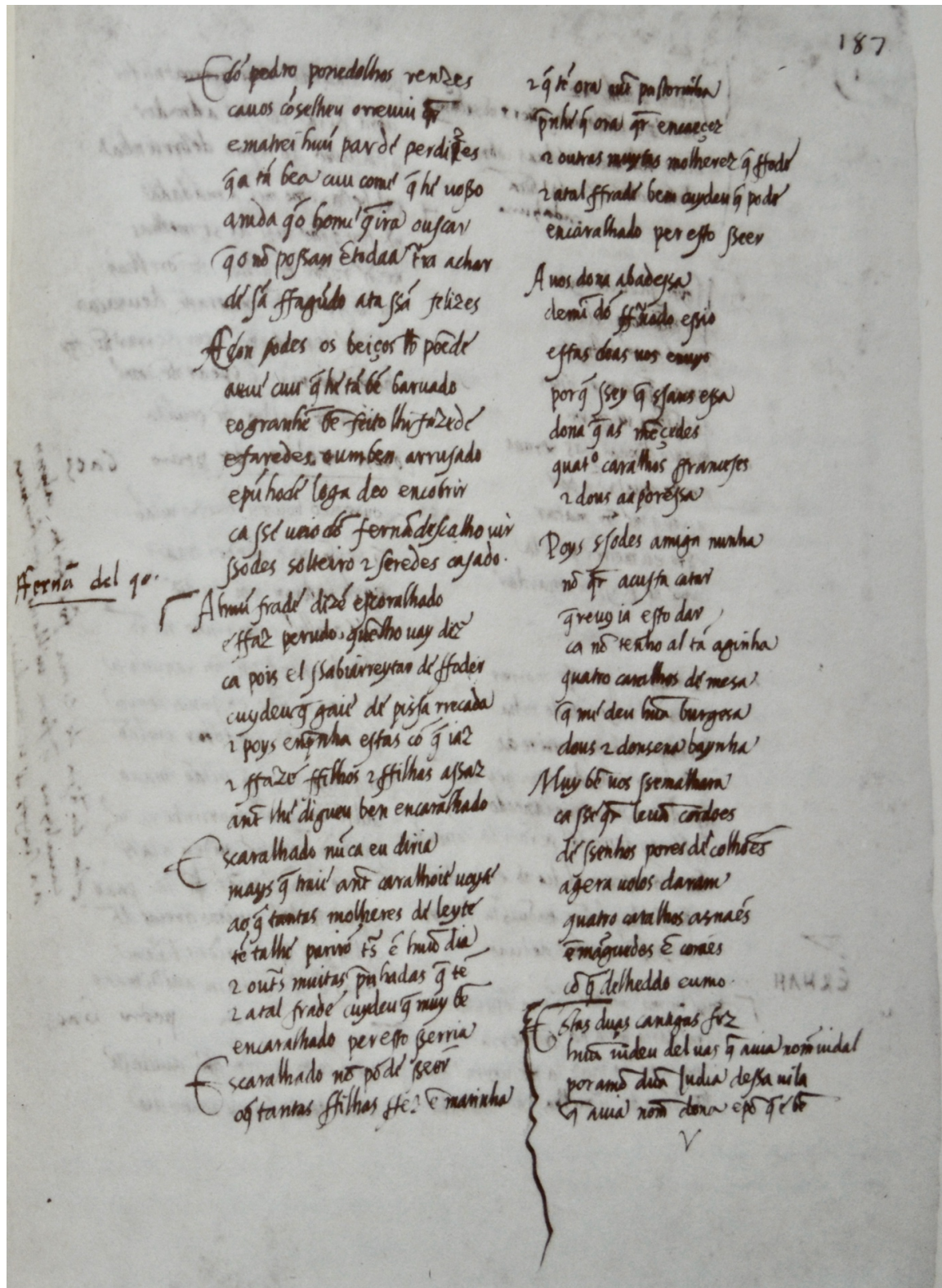


Figura 3. *Cancioneiro da Vaticana* (Vat. Lat. 4803), f. 187r. Reprodução fotográfica a partir do fac-símile publicado em 1973.

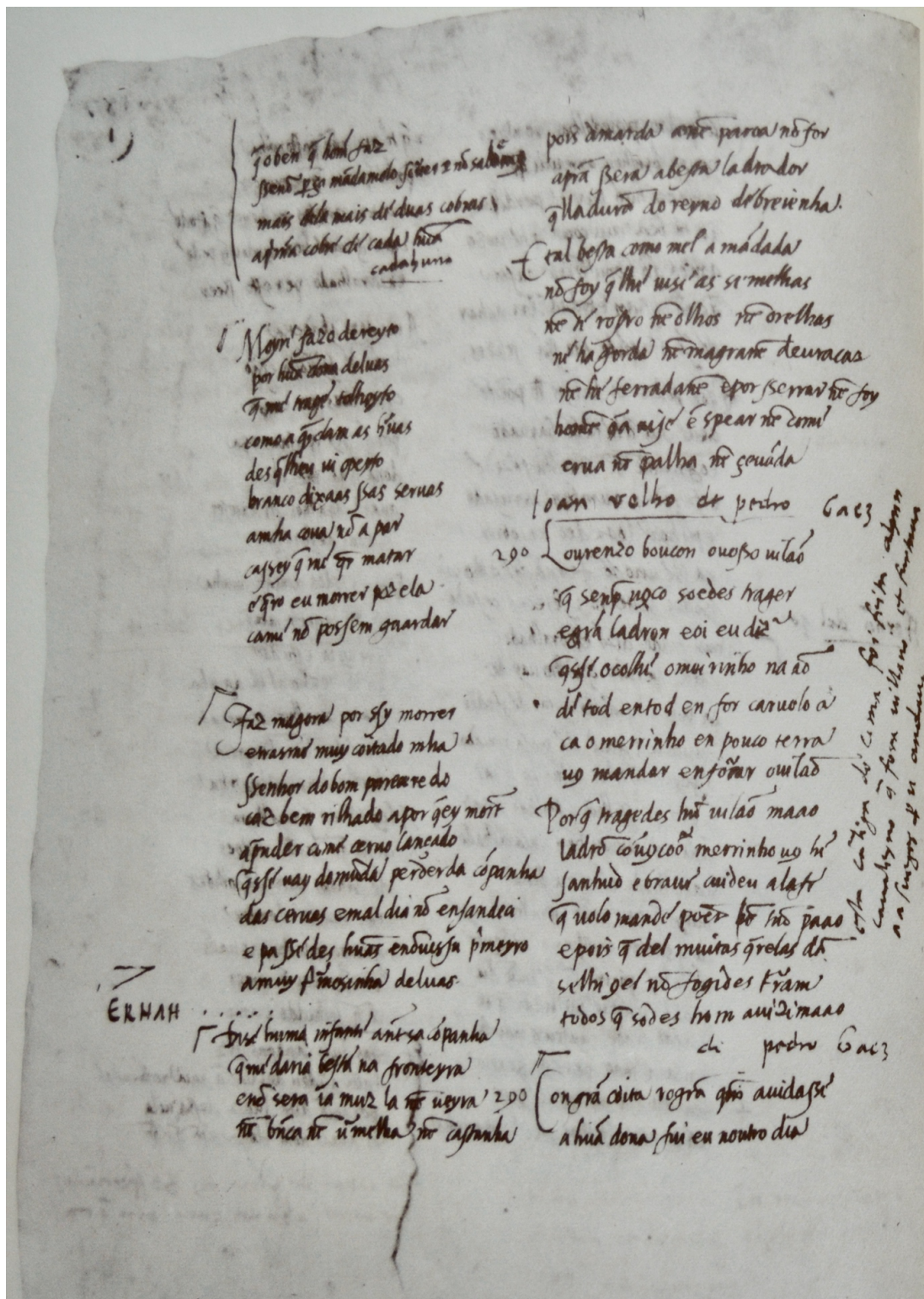


Figura 4. *Cancioneiro da Vaticana* (Vat. Lat. 4803), f. 187v. Reprodução fotográfica a partir do fac-símile publicado em 1973.

Bibliografia

- Almeida, Isabel Adelaide (1993): “Amadis de Gaula”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 49-50.
- Alvar, Carlos (1993): “Fernand’ Esquio”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 267-268.
- Beltrán, Vicenç (2007): “Leonoreta / fin roseta y la corte poética de Alfonso XI”. *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 59), pp. 119-132 [rep. de 1991: “Tipos y temas trovadorescos: Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís”. *Cultura neolatina* 51, fasc. 1, pp. 47-64 y fasc. 2, 341].
- Beltrán, Vicenç (2007a): “La Leonoreta del Amadís”. *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 59), pp. 133-142 [rep. de 1988: “La Leonoreta del Amadís”. Vicenç Beltrán (ed.): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: PPU, pp. 187-198].
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1963): *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Cacho Blecuá, Juan Manuel (2008 [1989]): *Amadís de Gaula*, vol. I, 6ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cohen, Rip (2010): “Colometry and Internal Rhyme in Vidal, Judeu d’Elvas”. *Ars Metrica* 12, s.p. [<https://f-book.com/arsmetrica/ars-metrica-201012/colometry-and-internal-rhyme-in-vidal-judeu-delvas/>]. [04-04-2022]
- Correia, Fernando Branco (2013): *Elvas na Idade Média*, Évora: Publicações do Cidehus. [DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.4497>].
- D’Heur, Jean-Marie (1973): “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* VII, pp. 17-100.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 119-123.
- Ferrari, Anna (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 123-126.

- Ferrari, Anna (1993c): “Lai”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 374-378.
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña. [<http://universocantigas.gal>] [20-06-2021].
- Gonçalves, Elsa (2016): “La Tavola Colocciana: Autori portughesi”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 5-87 [1ª. ed. 1976: *Arquivos do Centro Cultural Português* X, pp. 387-448].
- Gonçalves, Elsa (2016a): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 271-282 [1ª. ed. 1994: Lorenzo, Ramón (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990].
- González Martínez, Déborah (2013): “*Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soares seu irmão...* A manciña indicadora no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)*”. *Revista de Cancioneros Impresos e Manuscritos* 2, pp. 31-60. [DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/rcim.2013.2.02>].
- Lagares, Xoán Carlos (2000): *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2000): “Trovadores, cronología y ‘razos’ en los cancioneros gallego-portugueses”. Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.), Laura Fernández (col.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1105-1125.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2003): “Las razos gallego-portuguesas”. *Romania* 121, 481-482, pp. 99-132. [DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.2003.1286>].
- 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>].
- Marcenaro, Simone (2016): “Il presunto *Livro das cantigas di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*”. Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigo. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 579-587.
- Mattoso, José (ed.) (1980): *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Edição crítica de -. *Portugaliae Monumenta Historica*, Nova Série, Volume II.1, Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências.

- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1900): “Lais de Bretanha”. *Revista Lusitana* VI, pp.1-43.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por -, Halle a.S.: Max Niemeyer (Volume I: Texto, com resumos em alemão, notas e eschemas métricos. Volume II: Investigações bibliográficas, biográficas e histórico-literárias). [Reimpr. 1990, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana* XXIII), Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda].
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2020): “Judeus e motivos de origem hebraica no *Livro das Cantigas* de Dom Pedro, Conde de Barcelos”. *e-Spania* 36. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.35578>].
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Ed. Colibri.
- PalMed (2021): *Base de dados paleográfica da lírica galego-portuguesa*. Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.[<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:16:13971550118466:::;21-06-2021>].
- Pedro, Susana Tavares (2019): “Os sinais abreviativos no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: tentativa de sistematização”. Isabella Tomassetti (coord.), Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini, Debora Vaccari (eds.): *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 411-419.
- Pellegrini, Silvio (1937): “I ‘lais’ portoghesi del códice vaticano Lat. 7182”. *Studi su trove e trovatori della prima lírica ispano-portoghese*, Torino: Giuseppe Gambino, pp. 41-54 [Rep. de *Archivum romanicum* XIV, 1928, pp. 303-317].
- Pizarro, José Augusto (1999): *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias 1279-1325*, vol. I, Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna.
- Radulet, Carmen M. (1979): *Estevam Fernandez d'Elvas. Il Canzoniere*. Ed. crítica, introduzione, note e glossário a cura di -, Bari: Adriatica.
- Ramos, Maria Ana (2016): “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais”. Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira (eds.): *Do canto à escrita. Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa. — Nos cem anos do Pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM, CESEM, pp. 59-92.
- Ramos, Maria Ana (2020): “Cancioneiros e textos imprevisíveis”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolinguística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2), pp. 146-221. [<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; 05/05/2022]
- Rossell, Antoni (2013): “La música del *Amadís de Gaula*: la “Leonoreta” y su tradición métrico-melódica”. Ines Ravasini, Isabella Tomassetti (eds.): “*Pueden alzarse las gentiles palabras*” per Emma Scoles, Roma: Bagatto Libri, pp. 357-378.

- Stegagno Picchio, Luciana (1979): “As cantigas de amor de Vidal, judeu de Elvas”. *A lição do texto. Filologia e Literatura. I — Idade Média*, Lisboa: Edições 70, pp. 67-93. [Rep. de “Le poesie d’amore di Vidal, giudeo di Elvas”. *Cultura neolatina* XXII, 1962, pp. 157-168.]
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Ed. dell’Ateneo.
- Toriello, Fernanda (1976): *Fernand’ Esquyo. Le poesie*. Ed. critica, introduzione, note e glossario a cura di -, Bari: Adriatica Ed.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Estudio histórico y edición crítica de -, Alcalá de Henares, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vieira, Yara Frateschi (2017): “Um caso de absorção linguística, literária e social no *corpus* lírico galego-português: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”. Marta Negro Romero, Rosario Álvarez, Eduardo Moscoso Mato (eds.): *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións, pp. 1061-1079. [DOI <http://dx.doi.org/10.15304/cc.2017.1080>]
- Vieira, Yara Frateschi (2018): “Uma inclusão problemática nos cancioneros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”. Andrea Zinato, Paola Bellomi (eds.): *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia: Íbis, pp. 345-359.
- Vieira, Yara Frateschi (2021): “As cantigas de amor de Vidal, Judeu d’Elvas a uma judia: convivência / aculturação / assimilação na Península Ibérica medieval”. *Summa* 17, pp. 30-41. [Versão inglesa: “Vidal’s cantigas to a Jewess: intercultural love relationships in medieval Iberia”] [<https://revistes.ub.edu/index.php/SVMMA/article/view/37678>] [04-01-2022].
- Williams, Grace Sara (1909): “The *Amadis* Question”. *Revue Hispanique* XXI, New York / Paris. [Dissertação submetida em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Filosofia, na Faculdade de Filosofia, Universidade de Columbia.]

