

## 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 despois<sup>1</sup>, 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 descrição 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-

---

<sup>1</sup> 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 interesantes<sup>2</sup>, precisamente, por ter quedado circunscrita a este texto, sen que se volva apreciar a súa intervención ao longo do códice<sup>3</sup>. 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 mencionada<sup>4</sup>, 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* inicial<sup>5</sup> (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.

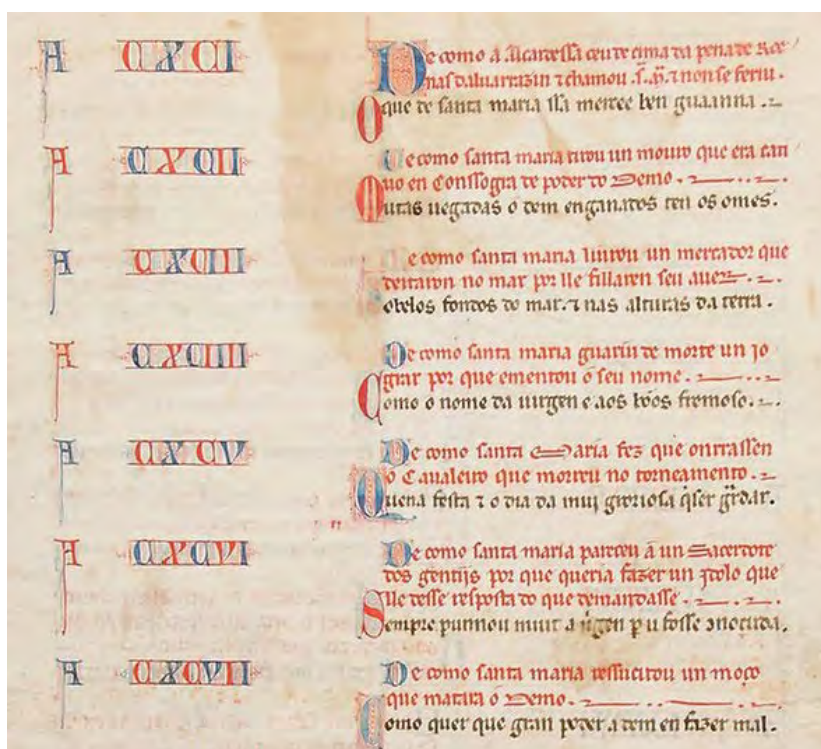
### 2.1. A *tabla*

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 anterior<sup>6</sup>. 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

---

<sup>6</sup> 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 CXCI, 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 CXCVIII 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 deíctico<sup>7</sup>—, pola contra, no re-

<sup>7</sup> 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 nalgúns casos, 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 *Tb*, non obstante, prescindese 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 (*auēR*), 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 día<sup>8</sup>:



fol. 1v27



fol. 2r16

fol. 2v6<sup>9</sup>

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,

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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*<sup>10</sup>. 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

<sup>10</sup> 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

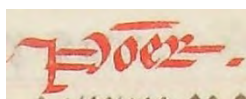


fol. 3v13

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).

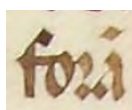


fol. 24v8



fol. 25r29

- b) un segundo consistente nun punto romboidal.



fol. 42va10

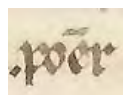
- c) e, fronte a estes, un terceiro que se forma sobre un punto romboidal con saída ascendente cara á dereita.



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.

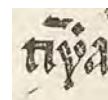
O primeiro dos trazos adoita aparecer representando vogais nasais ou enriba de *y*, *ij* marcando a consoante palatal e, polo xeral, para sinalar a palatalización no diminutivo *-inno*, *-inna* (independentemente da opción gráfica escollida) e demais secuencias que coincidan foneticamente coa palatalización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



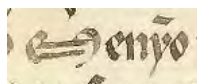
fol. 16va4



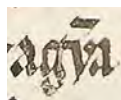
fol. 39Ra4



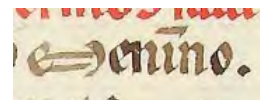
fol. 13ra32



fol. 9rb34



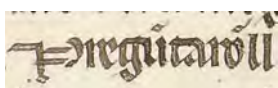
fol. 13ra31



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* (*f̄ca*, 30ra12, 32rb18; *f̄cos*, 41ra6, etc.):



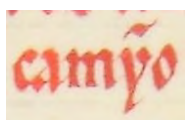
fol. 9rb24



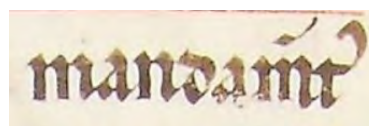
fol. 37va1



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, 145<sup>11</sup>, 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 rextros do puñado de cantigas sinalado, actuou unha man nova, que non se pode emparentar con ningunha das recoñecidas por Elisa Ruiz e que nos outros 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  $\delta$  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 sequeira 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  $\delta$  máis esvelto, máis redondeado e tendente cara á liña superior. Véxanse nestes 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 estoura morfología nos  $\delta$  realizados polo copista, que seguen a ser diferentes de como os debuxa a *Man 1*:



fol. 77vb20



fol. 90rb37-38

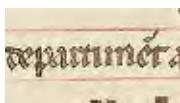
Páxinas atrás mencionabamos que o copista dos primeiros folios (conservados) da *tabla* (*Man 2*) debuxa un z que se diferencia claramente do do copista xeral (*Man 1*); pois ben, este novo amanuense que acabamos de identificar (*Man 3*) escribe un z máis parecido ao da *Man 2* que ao que aparece no 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 *māos* (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



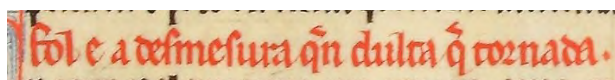
CSM 60, fol. 88rb2

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 cobras<sup>12</sup>:



fol. 84r2 (*Man 3*)



fol. 2v6 (*Man 2*)



fol. 127vr (*Man 1*)



fol. 76vb4 (*Man 1*)

<sup>12</sup> 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* / *ḏ'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 *parais* da liña 9a:



fol. 88rb2



fol. 88rb11



fol. 88ra7



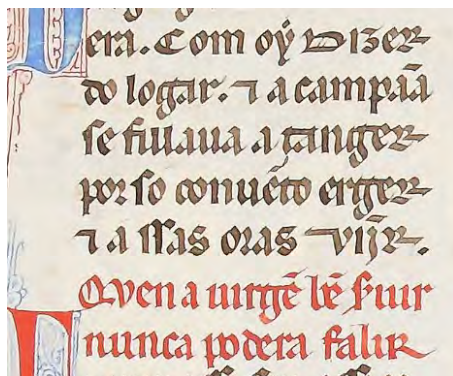
fol. 88ra9

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 escritura<sup>13</sup>. Pode verificarse este aspecto coa observación do R final do verbo *fahR* do refrán da CSM 59 (fol. 87r)<sup>14</sup>, fronte aos R finais dos

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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)

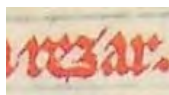
### 3. Lendas ou *tituli* das miniaturas

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 interesarmos 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 dereita<sup>15</sup>:



fol. 28vB (*Man x*)

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

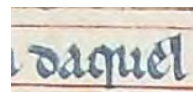


fol. 28vF (*Man x*)

- 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,

<sup>15</sup> 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.



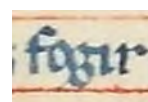
fronte un *g* de aspecto cadrado e aberto do amanuense principal, estoutro copista partiría dun elemento cunha parte superior completamente redondeada:



fol. 28vF (*Man 1*)



fol. 100rE (*Man y*)

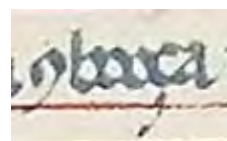


fol. 100rF (*Man y*)

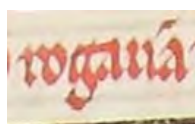
A este respecto, pode ser tamén relevante que este segundo amanuense realice de forma case sistemática a unión de curvas contrapostas nos contextos en que intervéñ o grupo *oc/ç*, *og* ou a vogal *a*, feito este último habitual —dito de paso— na escrita do copista dos folios 1-3r (*Man 2*) e na do que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



fol. 101rC (*Man 1<sup>16</sup>*)



fol. 101rD (*Man y<sup>17</sup>*)



fol. 11vB (*Man 1<sup>18</sup>*)



fol. 61vB (*Man y<sup>19</sup>*)

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

17 Vid., entre outras, 67E (*cōnoceu*), 68F (*9bóoca*, *conbóoça*), 147E-F e 153B-C (*rocamaðoz*), 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 (*fafogaffē*). 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 (*rogauã*), 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 1*<sup>20</sup>)



fol. 101rF (*Man y*<sup>21</sup>)



fol. 9vF (*Man 1*<sup>22</sup>)



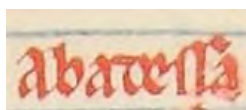
fol. 101rF (*Man y*<sup>23</sup>)



fol. 12rG (*Man 1*<sup>24</sup>)



fol. 131rC (*Man y*<sup>25</sup>)

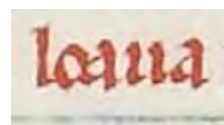


fol. 14vB (*Man 1*<sup>26</sup>)



fol. 108rC (*Man y*<sup>27</sup>)

- 
- 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 (hðar), 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 (partíu), 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 (parafó).
- 23 Vid., entre outras, 85C (pareceulli), 85G (gpana), 86B (parto), 86D (parou, paríu), 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<sup>s</sup>, 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 (baeſta). Existen casos en que a Man 1 comprime os grafos por falta de espazo, polo que se acaba producindo o rozamento destes trazos: 11B (baíragāa).
- 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 I*<sup>28</sup>)fol. 128rF (*Man y*<sup>29</sup>)

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 I*) adoita empregar as formas *ome*<sup>30</sup>, *egreia/ejgreia*<sup>31</sup>, *romaria*<sup>32</sup> e *menyo/a*<sup>33</sup> (ou calquera outro termo que conteña -*inn-*, como *ð̃yeiros* ou *far̃ya*), mentres que na escrita do novo copista se rexistra *om̃e(s)/õe*<sup>34</sup>, *egreia/ĵgreia*<sup>35</sup>, *romeria*<sup>36</sup> e *meninno-a/meñno-a*<sup>37</sup>.

A isto aínda habería que engadir dous últimos aspectos:

- 
- 28 Vid., entre outras, 54F, 56F, 83F, 91F, 92 F, 98F, 101F (loaron), 55F (f̃oaff), 95N (loar), 107D (loando).
- 29 Vid., entre outras, 114C-F e 118A (b̃oa); 112F, 114F e 117F (loar̃o). 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 I* non descoñece as formas en -*io* e -*ino*, como se pode comprobar na cantiga 4, onde se aprecian diferentes grafías (judeýc̃yno, judeic̃io, judeic̃yo, judeic̃yno) pero cremos que as emprega segundo llo diten as necesidades de cubrir ou aforrar espazo. O mesmo se pode dicir de 13B-C (meýr̃ỹñno, meir̃ỹñno) 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 marcasse 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*<sup>38</sup>, fronte a ɟ do segundo dos copistas das lendas<sup>39</sup>.
- 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 branco<sup>40</sup> (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).

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

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

<sup>40</sup> 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): “Codicología alfonsí (Códice de los Músicos ESC. B. I.2)”. María 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- <sup>41</sup> 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

<sup>41</sup> 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 4<sup>42</sup> e Man 1</i>
147-149	Man 4
151 <sup>43</sup> -153 <sup>44</sup>	Man 4
154	<i>Man 1</i>
155-159	Man 1
160	branco/loor
161-165 <sup>45</sup>	Man 4
166-168	Man 4
169 <sup>46</sup>	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.