

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 1 - año 2012

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

- Publishing Juan de Mena: An Overview of the Editorial Traditions**
Linde M. Brocato 1-40
- «Del actor deste libro»: Sobre el Cancionero de la Biblioteca Británica (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)**
Álvaro Bustos Táuler 41-78
- Aspectos lingüísticos de la obra poética de Hugo de Urriés**
Matteo De Beni 79-104
- Da articulación textual nos testemuños da lírica profana galego-portuguesa**
Antonio Fernández Guiadanes 105-160
- RESEÑA
- Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa, ed. Marina Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes**
Déborah González Martínez 161-168

DA ARTICULACIÓN TEXTUAL NOS TESTEMUÑOS DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA*

Antonio Fernández Guiadanes

Universidade de Santiago de Compostela-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Sabido é que son poucos os relatores que nos legaron a lírica profana galego-portuguesa. De época trobadoresca (fins do XIII principios do XIV) consérvanse o *Cancioneiro da Ajuda* (A), o *Pergamiño Sharrer* (T) e o *Pergamiño Vindel* (N), e de época posttrobadoresca os grandes contedores desta tradición lírica son os denominados apógrafos coloccianos, isto é, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V).¹ Todos estes testemuños caracterízanse por presentar unha estruturación formalizada dos contidos textuais.² A máis ou menos coidadosa *mise en page* observada nos diferentes manuscritos deixa ver claramente unhas marxes ou liñas retrizes semellantes dentro dunha mesma obra, malia que poidan variar entre copistas, que encadran o espazo e deixan o folio dividido en unha, dúas ou tres columnas, e unha serie de liñas horizontais que facilitaban unha escritura recta e uniforme, un número máis ou menos constante de liñas por folio, etc. Dentro destes folios, os ciclos textuais de cada trobador aparecen claramente

* Este traballo forma parte do proxecto de investigación *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR), financiado pola Xunta de Galicia (2009-2012), coa contribución do FEDER, e dirixido por Mercedes Brea.

1 Non nos esquecemos da *Tavola Colocciana* (C), da copia dos Lais de Bretaña (L) nin das dúas copias da tenzón entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende (M e P).

2 Este feito non é alleo a outras tradicións literarias nin propio dos textos líricos. Véxase Fernández Ordóñez 2010a e 2010b ou Careri 2001.

delimitados (cando non hai unha lacuna textual);³ do mesmo xeito, as cantigas están perfectamente separadas as unhas das outras, e, individualmente, tamén en cada unha delas se poden diferencia-las distintas partes estruturais: cobras, refrán, finda(s) e versos.⁴

Para demarcar cada unha destas seccións e subseccións dentro dun códice ou nun pergamiño, os copistas empregaron diferentes procedementos formais para poñer de relevo esta *diuisio textus*: «herramientas materiales que permiten identificar esta segmentación» (Higashi 2003: 405). O obxectivo é, sen lugar a dúbidas, «hacer explícita en su texto la estructura u *ordinatio* de los contenidos, presentándolos cuidadosamente articulados en series de divisiones y subdivisiones, que ayudan al lector a localizar aquello que fuera de su interés» (Fernández Ordóñez 2010a: 243). Algúns dos procedementos formais para facer ve-la *ordinatio* textual nos manuscritos que nos ocupan consisten na presenza de miniaturas, de rúbricas,⁵ na contraposición entre letra minúscula e maiúscula, no maior ou menor tamaño das maiúsculas, no uso alternado de letras maiúsculas de cor azul e vermella, na ornamentación ou non destas maiúsculas, no emprego da letra gótica textual libraria na primeira cobra e unha cursiva nas restantes e na finda, etc. Temos, pois, que a estruturación material do texto trata de reflectir mediante elementos gráficos e de cor a *ordinatio* do cancionero. Este tipo de elementos, ademais de embelece-lo códice, «son instrumentos útiles y complementarios que contribuyen a fijar visualmente su división» (Cacho Blecua 1999, I: 403).

3 Ben mediante rúbricas atributivas en B, V ou N, ben mediante unha iluminaria ou o espazo correspondente para acollela en A.

4 Para a delimitación versal e os erros cometidos polos copistas, pódese ver Fernández Guiadanes & Pérez Barcala 2009, Fernández Guiadanes & Río Riande 2010 e Río Riande 2010: 379-397.

5 Sobre o particular pódese ver Gonçalves 1994, Lorenzo Gradín 2000, 2003a, 2003b, Lagares 2000 e Río Riande 2010.

SUPOSTOS ¿MODÉLICOS? DE ARTICULACIÓN TEXTUAL: OS TESTEMUÑOS DE ÉPOCA TROBADORESCA

O *Cancioneiro da Ajuda*⁶ é un códice pergamiñáceo, incompleto e inacabado,⁷ formado por 88 folios en que se transcriben (total ou parcialmente) 310 cantigas de amor duns 38 poetas.⁸

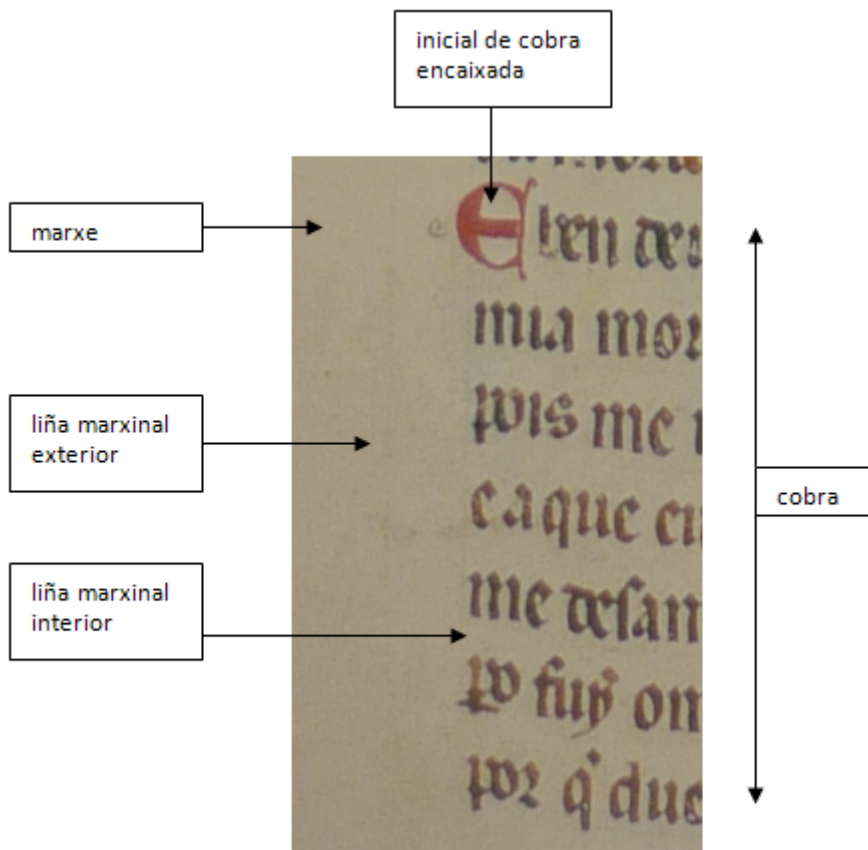
A primeira cobra de cada composición dispónse en *scripta continua* e non é inusual que a delimitación dos versos se leve a cabo mediante un punto. As restantes cobras cópianse verso a verso⁹ e, ás veces, presentan un punto no seu remate. Tódalas iniciais maiúsculas (de inicio de cantiga, de cobra, de refrán e de finda) son iniciais encaixadas, posto que se escriben dentro da caixa delimitada para acolle-lo texto: á dereita das liñas marxinais da esquerda do folio, na columna a, e á dereita da segunda das liñas do intercolumnio, na columna b.

6 Para unha descrición pormenorizada véxase, entre outros, Michalëlis 1904, Arbor 2004 e Ramos 2008.

7 Este feito fai que algunhas das ideas que aquí se verten non sexan máis que hipóteses. Ó non estarmos perante un códice completamente concluído, énos difícil chegar a algún tipo de conclusión enteiramente certa sobre o traballo dos escribas e dos decoradores que nel interviñeron.

8 Sobre os autores de A, véxase Ron Fernández 2004.

9 Non obstante, nalgunhas cantigas que presentan un refrán moi curto, este verso adoita escribirse a carón do último verso do corpo estrófico, como en A281, ou tamén no caso dun verso breve dun refrán intercalar, como o de A290, cuxo v. 4 constitúe o refrán, que se copia no comezo dunha liña e, a continuación, e separado por un punto, cópiase o v. 5.



A77, f. 19^v, col. a

Malia ser un códice non rematado, pode observarse a presenza de diversos procedementos que dan conta da importancia que tiña neste tipo de manuscritura a *diuisio textus*. Así:

1. O inicio de cada ciclo de cantigas dun trovador levaríase a cabo cunha miniatura. No cancionero son 16 as que, dunha forma máis ou menos completa, recibiron a atención do iluminador. Noutros casos só queda o espazo deixado polos copistas para tal fin.¹⁰

¹⁰ Para a descrición e localización das miniaturas, véxanse Ramos 2008, I: 248 e 398-414 e Ferreira 2004: 185-193.



2. A primeira das cantigas de cada ciclo comezaría¹¹ cunha inicial primaria campeada:¹² unha grande inicial adornada inscrita en base cadrada, cuxo corpo da letra se inserta nos dous primeiros espazos previstos para a notación musical.



f. 4r



f. 15r



f. 47r

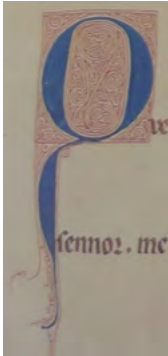
3. As seguintes cantigas veñen delimitadas por unha inicial alongada de tipo lombardo, filigranada ou non,¹³ que reproducen o alfabeto maiúsculo propio do estilo gótico: unha capital grande (o tamaño do corpo da letra acomódase ás liñas deixadas en branco para a notación musical) en que se alternan a cor azul e vermella entre cantigas. Hai certos comezos de ciclo (miniatura e inicial campeada) que nos permiten

11 Ningunha delas coloreada.

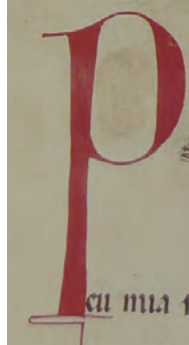
12 Para a descrición dos motivos das iniciais campeadas do códice de Ajuda, véxase Ramos 2008, I: 416.

13 Ramos (2008, I: 416) fala de «médiás iniciais filigranadas em base cuadrada» en alternancia con outras iniciais «apenas rubricadas».

concluír que adoito¹⁴ a cor que leva a capital da segunda das cantigas é a azul (folio 4^r, 15^r, 16^r, 17^r, 18^r,¹⁵ 21^r, 33^r, 40^v,¹⁶ 55^v, 71^r, 74^r).¹⁷ Entre os folios 1^r-4^r a alternancia é clara entre azul e vermello, pero esta pódese romper, normalmente no verso do folio, como en 4^v, 7^v, 9^v, 12^v, 14^v, 16^v, 21^v, 23^v, 71^v, e incluso entre o verso e o recto, como entre os folios 22^v-23^r, en que a cantiga A89 e A90 repiten a cor vermella.



f. 3^r



f. 14^v



f. 55^v

Dado o estado de inacabamento do códice, non podemos saber se só se decoraban as iniciais en azul, ou se, pola contra, estaba previsto tamén que recibisen estes motivos filigranados as letras en vermello. Á vista do folio 10^r, en que atopamos un Q en vermello con motivos filigranados, cremos poder concluír que tódalas iniciais desta cor, menos esta, están inacabadas: fáltalles o prolongamento inferior pola marxe esquerda ou polo intercolumnio (dependendo da columna en que se atopen), que abarcaría o espazo que ocupan os versos da primeira cobra, e, como non, carecen das filigranas en cor azul, que as enmarcarían en base cadrada, que encherían o interior do corpo da letra e que adornarían tamén a prolongación da letra pola marxe.

14 Incumpre esta alternancia o ciclo que se abre no folio 59^r e no 73^r.

15 A pesar de que a segunda cantiga non ten a capital pintada, supoñemos que esta sería a súa cor, xa que a terceira é vermella.

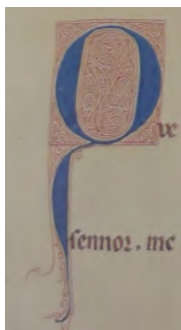
16 De novo, é a cor vermella da terceira cantiga a que nos permite afirmar que a da segunda sería azul.

17 Deducímolo tamén da cor vermella da terceira peza.

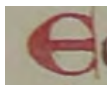


f. 10^r

4. As cobras restantes identifícanse cunha inicial maiúscula (semellante ás anteriores pero de menor tamaño), adornada ou non, e tamén coloreada. Na primeira cantiga de ciclo, se a cantiga é de maestría, a segunda cobra parece que comezaría indistintamente con vermello (ff. 4^r, 15^r, 33^r) ou azul (ff. 21^r, 40^v); se é de refrán, a alternancia iniciaríase na primeira cobra con vermello no folio 55^v. A partir da segunda cantiga do ciclo a sucesión da cor dependerá, nas cantigas de maestría, da cor da capital de maior tamaño da primeira cobra.



A10, f. 3^r (I)



A10, f. 3^r (II)



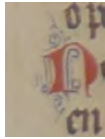
A10, f. 3^r (III)



A10, f. 3^r (IV)

Como no punto anterior, ó non estar rematado o cancionero, non podemos afirmar con total seguridade cuál era a directriz con respecto a este punto. Á vista

dos primeiros nove folios poderíamos concluír que, como no punto anterior, só as iniciais en azul levarían orladura. No folio 10^r (que comeza tras lacuna, *in media res*, coa cantiga A40) as iniciais de cobra presentan todas elas leves motivos decorativos,¹⁸ tanto as azuis coma as vermellas, feito que quizais nos permita afirmar que só este folio estaría acabado e que nos demais faltaría a decoración en vermello neste tipo de letras. Tamén no folio 12^v a maiúscula da finda da cantiga A51, en vermello, está decorada, e mesmo para a finda da cantiga anterior, se cadra, poidamos dicir que se perciben pequenas pegadas de cor azul arredor da letra C en vermello.



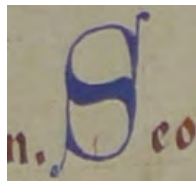
f. 10^r



f. 12^v

5. Se a cantiga é de refrán, este vén marcado na primeira cobra cunha inicial maiúscula tamén coloreada e adornada ou non; a alternancia de cor dáse entre a inicial capital de gran tamaño de inicio de cantiga da primeira cobra e o elemento estruturante repetido, o refrán, e entre este e a seguinte cobra.¹⁹

a) Na primeira cobra, a inicial de refrán pode ter un tamaño menor á inicial de cantiga e maior ó das cobras seguintes á primeira

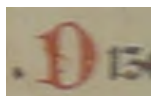


A178, f. 45^v

18 Estes motivos pódense alongar pola marxe, abarcando, total ou parcialmente, tódolos versos da cobra.

19 Nas cantigas A34 e A35, por exemplo, a non identificación por parte do copista do refrán na primeira cobra levou o decorador a alternar azul e vermello, e vermello e azul, respectivamente, sen ter en conta os versos de refrán.

ou tamén pode ter un tamaño semellante ó destas



A76, f. 19^r 20

Para Ramos (2008, I: 397) o primeiro dos exemplos poderíase entender como «casos de desproporción (...) em que temos una inicial no inicio de *refran* que perturba o espazo musical». Esta desproporción no tamaño da inicial de refrán da primeira cobra documéntaa a investigadora portuguesa entre os folios 41^v-73^v. ¿A que se pode debe-lo xigantismo destas letras? ¿Terá que ver cun cambio de rubricador? Podería ser, pero para que colla unha letra tan grande alguén tivo que deixar previamente un espazo suficiente: o copista. Así, entre os folios 1-39^v, cando o escriba deixa espazo (poña ou non a letra de espera) na primeira cobra, para que o rubricador pinte a letra inicial correspondente, o espazo que deixa oscila entre os 8 mm e 1 cm (malia que nalgúns casos illados, como en A122, chegue ós 1,2 cm, ou A149, en que mide uns 1,3 cm). Entre os folios 41^v-73^v, cando o amanuense mete un espazo para este mesmo fin, este oscila entre os 1 e 2,3 cm (agás en A201 que presenta 9 mm).²¹

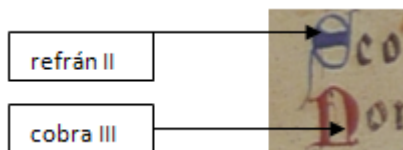
Tendo en conta que as notas ou o melisma sobre a sílaba *Se* se escribirían sobre a vogal, non sobre o *ese*, ¿cal sería a perturbación producida no espazo musical? Ferreira (2004: 197) estudou (partindo dun traballo anterior de Ramos, 1995) a separación silábica intraverbal nas primeiras cobras de A, en que texto e música estarían estreitamente ligados, e chegou a conclusión de que, no seo dunha palabra, esta respondería a unha previsión de espazo para acoller un melisma (tres ou máis notas por sílaba). Propuña o estudoso relacionar este feito co da separación interverbal, pois observaba que, malia que o normal era que as palabras estivesen afastadas unhas das outras por 3 mm, había casos en que o espazo deixado entre elas era de 8 ou máis

20 O refrán da cantiga está formado por dous versos. Na primeira cobra, de forma inusual, está previsto que cada un deles leve unha inicial coloreada. O exemplo responde ó segundo verso.

21 Deixamos á marxe a peza A184 do folio 46^v, en que o espazo é duns 8 mm, porque consideramos que a escrita de parte deste folio pertence a outro copista.

milímetros. Este feito uníao tamén a unha suposta acumulación de notas. Deixando á parte a cantiga A155, a maior separación interverbal rexístrase entre os folios 41^r-53^v, segundo a listaxe ofrecida por Ferreira (2004: 198-199), lista coa que baixo ningún concepto podemos estar de acordo, xa que, sen entrar en miudezas, observamos que, seguindo os seus criterios, faltarían exemplos claros: A201 (*quan muit*, v. 6), A202 (*auia gran*, v. 3), A202 (*daly non*, v. 4), A203 (*sennor per*, v. 3), A203 (*este mal*, v. 3), entre outros. En Fernández Guiadanes (2010: 169-170), despois de realizar un estudo do *ductus* do *y* en A, consideramos a posibilidade de que, en contra do que dicía a crítica especializada, entre os folios 1^r-74^r non houbera só un copista, senón, cando menos, dous —deixabamos de lado o folio 40^r, ó que xa Susana Pedro (2004) lle adxudicara outro escriba, e o 46^v, que nós cremos tamén dunha man diferente—: o primeiro copiaría entre os folios 1^r e 39^v e o segundo entre o 40^v e 74^r. Como podemos comprobar entre os folios 41^v-73^v (en que Ramos constata estas iniciais de refrán moi grandes), entre 41^r-53^v (en que Ferreira corrobora a existencia dun maior espazo interverbal), e entre 40^v-74^r (en que nós criamos percibir, polo menos, a man doutro copista) hai unha zona común que ó mellor sería ben adxudicarlle a un amanuense diferente; a escrita deste novo axente caracterizaríase, polo de agora, e á espera de traballos máis pormenorizados, polo *ductus* do *y*, por deixar un oco de maior espazo para a escrita da inicial de refrán na primeira cobra e por presenta-las palabras máis espazadas entre si na copia dos versos tamén na primeira cobra.

b) a capital de refrán nas restantes cobras ten un tamaño semellante ó das cobras seguintes á primeira.



A178, f. 45^v²²



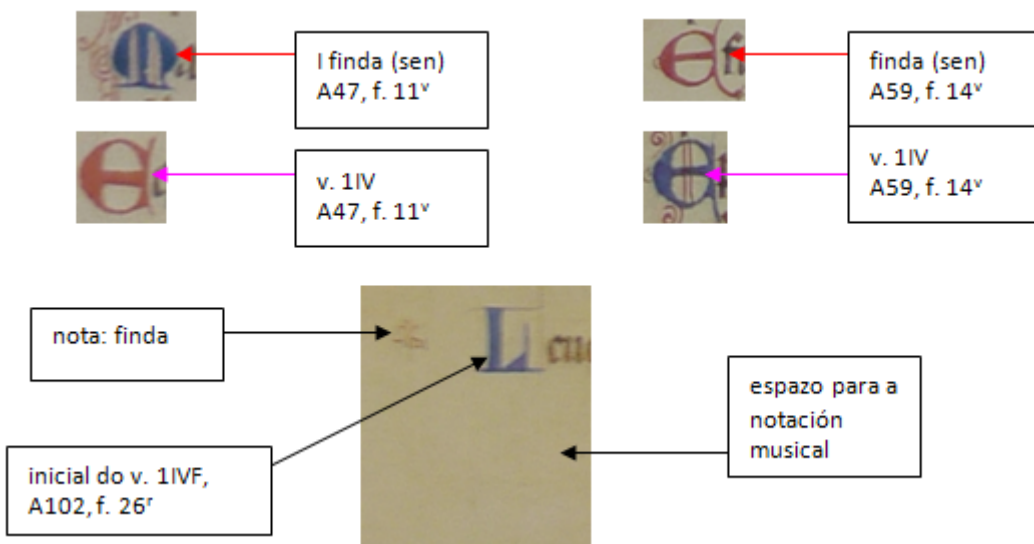
A12, f. 3^v²³

22 A inicial de refrán é menor en 1 mm cá de comezo de cobra.

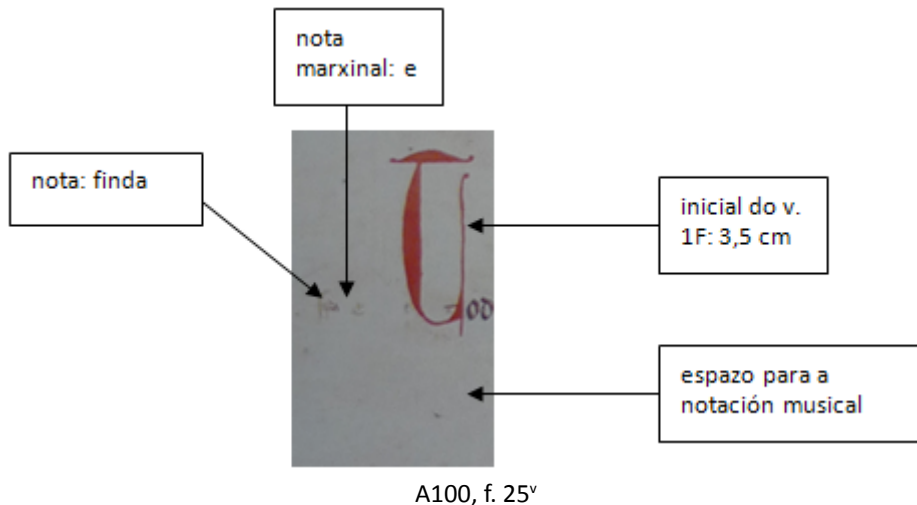
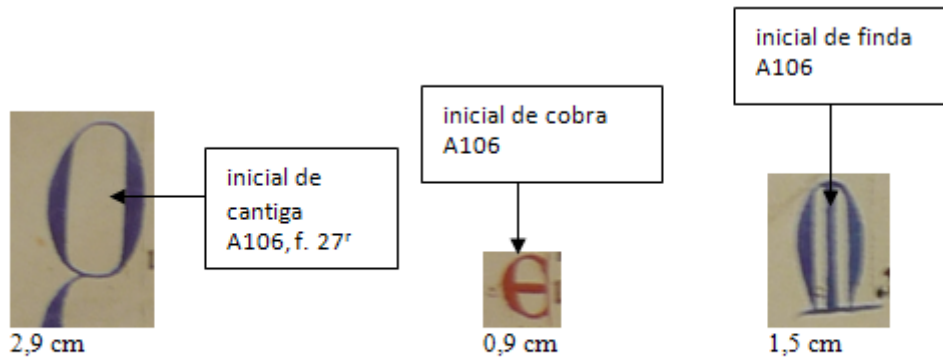
23 Neste caso é meirande (1mm) a inicial de refrán cá de inicio de cobra.

6. Se a cantiga ten finda,

a) tería unha capital inicial de tamaño similar ó das cobras seguintes á primeira ou ó do refrán, naquelas findas para as que non se prevía notación musical e nalgunhas para as que si estaba prevista e presenta varias findas.



b) e dun tamaño superior a estas e inferior ó de inicio de cantiga (ou moi semellante a algunha) naquelas para as que si estaban previstas as liñas para acolle-la música. Neste caso, a alternancia de cor darase entre a última cobra e a finda, se a cantiga é de mestría, ou entre esta e o refrán da última cobra, se a peza responde á modalidade de refrán.



As medidas das iniciais de cobra, refrán e finda oscilan entre os 0,6 e 0,9 cm. Non nos parece constante a delimitación de maior a menor na gradación da inicial de cobra, refrán e finda observada por Ramos (2008, I: 416) e Arbor Aldea (2004: 70). A este respecto xa comentaba Michaëlis (1904, II: 143) que había gradación, «mas sem rigor mathematico, com numerosas variantes a que a abundancia ou falta de espaço e o capricho do escrevente convidavam».

7. O resto dos versos da cantiga, todos aqueles que non son comezo de cobra, nin de refrán nin de finda, ocupan unha liña de escritura e comezan todos con minúscula.

Agás o espazo²⁴ deixado para a notación musical na primeira cobra (tres liñas)²⁵ ou nas findas, para as que tamén se prevía notación musical (outras tres), no plano vertical non se deixa ningún espazo a maiores, pois sería suficiente esta superficie e a inicial de gran tamaño para delimita-las diferentes pezas; emporiso, nalgunhas ocasións podemos ver unha liña, dúas ou ata tres de separación entre cantigas ou entre finda musicada e derradeira cobra.²⁶ Perante estas diverxencias, poderíamos supoñer que o emprego de liñas ou non para indica-la separación entre cantigas é un feito aleatorio de cada copista que, se cadra, tería que ver cun feito estético: nalgúns casos podería parecer nos que o deixarían para aliñar un texto da columna da esquerda co da dereita, como, por exemplo, nos ff. 2^v, 3^r, 5^v, 7^v, 63^v ou 64^r. Nada máis lonxe do que parece en realidade. O feito estético que se constata de forma case sistemática²⁷ é o de non deixar liñas en branco na cabeza nin no fondo do folio,²⁸ e para logralo xogaban

24 Para os espazos en branco que parecen responder a unha previsión textual, por parte do copista ou compilador, e non á separación entre cantigas, cobras ou findas, véxase Ramos 1986, 2006 e 2008: 259-300.

25 En dez dos dezaseis comezos de ciclo, na primeira franxa de escritura, con seguridade porque o miniaturista precisaba máis espazo, só existen dúas liñas: A82, A111, A129, A144, A158, A185, A199, A210, A222, A224.

26 En A94, A101, A105, A107, un espazo. En A150, na primeira finda, hai tres espazos. A situación espacial do comezo da finda no fin da col. b do f. 38^r e o remate no verso do folio provocou esta situación.

27 Non obstante, nalgúns casos parece que non lles quedou outra solución máis que a de deixar entre unha e tres liñas en branco nalgunha columna cando comezaba un nova composición (recordemos que só catro liñas permitían escribir un primeiro verso) posto que, por erro ou por estética, non as deixaron no comezo da cantiga: A2 (f. 1^r), A46 (f. 11^r), A49 (f. 12^r), A54 (f. 13^r), A76 (f. 19^r), A77 (f. 19^v), A102 (f. 25^v), A111 (f. 29^r), A134 (f. 34^v), A154 (f. 39^r), A212 (56^r), A234, (f. 63^r), 243 (f. 66^r), A252 (f. 68^v); na segunda das liñas en branco, e en consonancia coa última liña da cobra anterior, alguén realizou un debuxo para evita-lo *horror vacui*: ¿será da época de copia e estaría previsto algo así en todo o cancionero? Un só caso non nos permite poder afirmar nada ó respecto), A279 (f. 78^r) e A295 (f. 83^r).

28 Un erro no cálculo das liñas levou o copista a deixar catro liñas antes de A152 (f. 38^v) e a ter, posteriormente, que invadi-la marxe inferior cunha liña de texto.

coas liñas en branco antes de comeza-la escrita dunha nova composición ou finda musicada: máis que coa vontade do copista o feito ten que ver coas matemáticas. A copia de A12, no fin da col. a do f. 3^v, presenta unha separación dunha liña; de non ter deixado esta liña de separación o espazo tería que deixalo no final da columna; ó estarmos ante a copia dunha primeira cobra non podería escribir unha nova liña de texto neste oco, posto que non habería forma de inseri-las correspondentes liñas para colle-la notación musical, a non ser que invadise as marxes. Parece, pois, que calculaban o espazo en función da última liña de escritura de cada columna.

Con todo, se esta é a norma, cremos poder constatar algúns posibles erros ou casos que, en última instancia, non responderían a esta directriz. Os catro espazos deixados antes de A59 (f. 14^r) ou ben se deben a un erro de cálculo ou todo o contrario: o copista, por estética, tentou que na col. b deste folio entrase tan só a primeira cobra da composición, cando, de non deixa-lo espazo a maiores, cabería o primeiro verso da segunda cobra. En A138 na col. b (f. 35^v) hai unha liña en branco e con toda probabilidade será debido a que o copista calculou mal e non deixou unha liña a maiores no comezo da cantiga, quizais porque a súa copia comezaba case no inicio desta mesma columna. Outro sería o de A163, situada no f. 42^r, que presenta no comezo seis liñas: as tres preceptivas e tres máis que no final da columna daría entrada a tres versos da cobra seguinte, a non ser que pensemos nun espazo en branco destinado a acoller unha finda de dous ou tres versos sen notación musical.²⁹ A peza A213, copiada na col. b do f. 56^r e na col. a do folio seguinte, non ofrece lugar a dúbidas: debemos estar ante erro de cálculo; A212 remata na col. b cunha finda para a que estaba prevista a notación musical; antes de A213 temos cinco espazos e os dous últimos versos da peza (o derradeiro verso do corpo estrófico e o refrán abreviado) cópianse na col a do f. 56^v; de non ter deixado as dúas liñas na cabeza da cantiga, estes dous versos collerían perfectamente na col. b. do f. 56^r. Trala copia de

²⁹ A estes mesmos motivos (erro no cálculo, estético, espazo reservado para unha finda) podería(n) responde-lo(s) espazo(s) a maiores presentes antes de A171, A182, A269, A272, A275 (dúas liñas, A161, A162, A173, A207, A211, A254, A270 (dúas liñas) ou A172, A204, A276 ou A283 (tres liñas).

A214, *Se ei coita, muito a nego ben*, probablemente da autoría de Fernan Gonçalvez de Seabra (LPGP 44,9bis), constituída, tal e como chegou ata nós, por dúas cobras, hai un espazo no final da col. a do f. 56^v de cinco liñas (tendo como correlato a col. b); o copista ben puido escribir aquí a primeira liña de escritura con espazo para a notación de A215 (aínda lle sobraría un espazo), tal e como fixo noutras ocasións (A188, A177 ou A178); ó non facelo, consideraremos que estaría reservando este espazo para unha posible terceira cobra (para a que necesitaría cinco liñas de texto). Para o espazo que temos entre as pezas transcritas no f. 62^r, A229 e A230, debemos ter en conta que ou ben se prevía a transcripción dunha finda, para a primeira, ou ben o copista decidiu deixar catro liñas en branco cando puido ter escrito a primeira liña de texto e espazo para a notación da seguinte cantiga. O copista para a peza A232, copiada no final da col. a do f. 62^v, deixa unha liña no inicio da cantiga e dúas no final da columna, cando o normal sería que deixase tres no comezo e ningunha no final. Antes de A258 deixa, seguramente por erro, cinco liñas, pois, a non ser que pensemos nunha segunda finda de dous versos para A257, se deixase os tres preceptivos a cantiga A258 cabería enteira na col. b do f. 71^v.

Entre cobras, refráns ou finda(s) non se contempla ningunha separación, xa que esta demarcación se realiza mediante as distintas medidas de letra e a cor.

A esta análise pódese engadi-lo exemplo do *Pergamiño Vindel* (N), que contén sete cantigas, seis delas musicadas, de Martin Codax. Trátase dunha folla voante probablemente dobrada á metade (Ferreira 1986: 65), e non dun rolo (Michaëlis 1915; Ferreira da Cunha 1956: 24) ou dun folio arrincado dun códice (Fernández de la Cuesta 1982), polo que falaremos de dúas partes (follas) con dúas columnas cada unha e non de catro columnas.³⁰

O texto e a música destas cantigas, escritas por un só lado do pergamiño, preséntanse dispostos en dúas columnas. Como en A o texto da primeira cobra cópiase

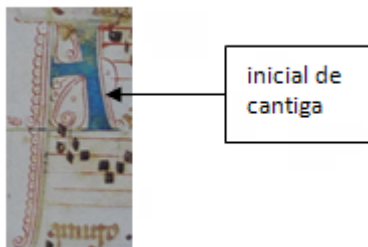
30 En Fernández Guidanes *et al.* 1998: 37 faciamos referencia ó texto do pergamiño como disposto en catro columnas, malia que sabiamos que se trataba de dúas páxinas con dúas columnas (a e b) en cada unha delas.

en *scripta continua* e os versos adoitan ir delimitados mediante un punto. O resto das cobras transcríbense verso a verso³¹ e, sempre (menos na última peza), presentan un punto no seu remate.

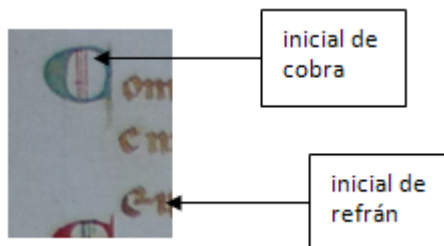
Ó contrario do que acontecía en A, as iniciais con cor de inicio de cobra non son iniciais encaixadas, posto que se escriben fóra da caixa delimitada para acolle-lo texto, isto é, nas liñas marxinais.

As iniciais de cantiga neste testemuño son maiúsculas afiligranadas de gran tamaño, máis ou menos adornadas, interior e exteriormente, insertadas na caixa de escritura, en que alterna vermello e azul. Como é habitual ocupan a caixa do pentagrama.

As cobras presentan maiúsculas iniciais dun tamaño menor ás anteriores. Como xa dixemos, insírense nas liñas rectrices marxinais, alternan a cor azul e vermella,³² tendo como patrón de alternancia a inicial de cantiga, e presentan no seu interior como adorno unhas liñas en contraste (azul vermello) coa cor da letra:



N4, f. 1, col. b



N4, f. 2, col. a

A maiúscula simple coa que se marca o refrán en tódalas cobras escríbese na mesma cor có texto. O versos restantes escríbese con minúscula, como xa acontecía en A.

31 O refrán curto da sexta peza (que non presenta notación musical) escríbese a seguir do punto do último verso do corpo estrófico, e remata tamén cun punto.

32 Na segunda cantiga o decorador non identificou, e polo tanto tampouco decorou, o verso que dá comezo á primeira cobra. Así, a alternancia de cor vermello-azul dáse entre a capital primaria (inicial de cantiga) e a inicial secundaria da terceira cobra.

Finalmente, de época tamén trobadoresca temos o chamado *Pergamiño Sharrer* (T). Considérase unha folla dun cancionero de grandes dimensións.³³ Contén fragmentos de sete cantigas de amor, copiadas a tres columnas, do rei Don Denis de Portugal, acompañadas de notación musical. Como os anteriores, suponse de fins do século XIII ou comezos da centuria seguinte. Como en N, o texto da primeira cobra ten notación musical, mentres que o das seguintes non. Sharrer (1993: 15), o seu descubridor, pon de manifesto tres diferenzas fundamentais deste relator en comparación con A e N: a) hai un cambio de estilo caligráfico entre as primeiras cobras (en *gótica textualis formata*) e as restantes (en *gótica cursiva minúscula*). b) o texto preséntase en *scripta continua* en tódalas cobras. c) entre a última cobra ou a finda e a seguinte cantiga hai un espazo en branco, máis ou menos considerable, antes de que se comece a copia-la seguinte cantiga. Esta última diferenza posta de relevo é ben chamativa: entre T2 e T3 hai un espazo de catro liñas; entre T3 e T4, sete liñas; entre T4 e T5, tres liñas; entre T5 e T6, só unha, e entre T6 e T7, dúas. En T5, T6 e T7 as liñas parecen responder ó precepto de A de non deixar ningunha liña en branco na parte do folio, pero ós espazos que preceden T3 e T4 non lle atopamos unha explicación.

Tanto na parte con notación musical coma na outra, os versos adoitan vir delimitados cun punto e cunha barra vermella, «encurvada na parte superior ou, às veces, completamente recta recta» (Sharrer 1993: 16) que, como ben especifica Gonçalves (1991: 22), pode estar sobreposta ou xustaposta a aquel; estes elementos aparecen tamén no final de cobra e finda. Na parte con notación musical esta barra pode presenta-lo prolongamento cara á dereita ou cara á esquerda. O prolongamento á esquerda parece que podería identifica-lo refrán,³⁴ mentres que cara á dereita indicaría outro verso que non o fose.

As iniciais de cantiga son capitais de gran tamaño lixeiramente adornadas, alternando, como nos outros dous testemuños, as cores azul e vermella:

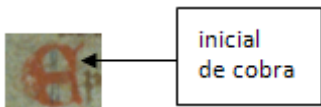
33 Unha descrición pormenorizada pode verse en Sharrer 1991: 459-461 e 1993: 13-29, Ferreira 1993: 35-42 e 2005, Guerra 1993: 31-33 e Rio Riande 2010: 205-223 e 2011.

34 A este uso só escaparía a barra que separa os versos 2-3 de T2 (recto, col. a).



T5, verso, col. b

As iniciais secundarias de cobra son, como nos outros casos, de menor tamaño e presentan a mesma alternancia de cor azul-vermella. En canto ás iniciais de finda, o comportamento é diferente nas dúas que se conservaron; en T2 a finda dun só verso aparece reproducida a seguir da última cobra,³⁵ como se fose un verso máis do refrán, mentres que en T6, como é o normal, reproducécese en liña á parte e cunha inicial semellante ás de cobra. Como as de A, son letras encaixadas, e coas de N comparten as liñas verticais de adorno interior:³⁶



T5, verso, col. c

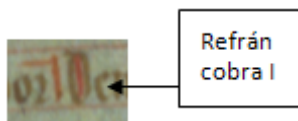


T6, verso, col. c

As iniciais de refrán constitúen, como en N, maiúsculas simples. Na parte con notación musical presentan no interior un trazo distintivo en vermello.

35 Gimena del Rio Riande (2010: 860) resalta que esta mesma copia se leva a cabo en B e V, polo que o erro xa debía estar no antecedente. Esta circunstancia ratifica o próximos que estarían o antecedente destes apógrafos e T.

36 Non podemos asegurar que algún dos testemuños estea completamente acabado. Podería ser, como supoñiamos para A, que para as letras iniciais de cobra e finda, ademais de levar esta decoración vertical interna, tamén estivesen previstos algúns trazos filigranados adornando o seu exterior. As letras de espera en vermello que presenta T nos intercolumnios poderán ser indicio tamén de que o traballo non estaba completamente rematado.



T4, verso, col. a



T5, verso, col. c

Nas cobras onde se emprega a letra cursiva rexistrámo-la presenza de certas letras con formato distinto, ben de tipo uncial (os *M*)³⁷ ou un tamaño maior (¿maiúsculo?: o *S*).



P5 *mais*



P5 *muy*



P5 *mais*



P5 *Se n...*³⁹

Despois de describi-los diferentes sistemas que caracterizan os relatores de época trobadoresca podemos tirar unhas poucas conclusións que serían as que poderían rexe-la *diuisio textus* das cantigas en todos eles:

1º A inicial primaria de cantigas aparece claramente demarcada polo seu maior tamaño, pola cor e por presentar motivos decorativos.

2º A inicial secundaria de cobra, tamén en cor, é de menor tamaño ca anterior e está menos adornada.

3º A de finda é (case) semellante á inicial de cobra.

4º O verso de refrán pode ser (case) semellante á inicial de cobra ou presentar un maiúscula simple.

ADAPTACIÓN DUN SUPOSTO MODÉLICO: OS APÓGRAFOS ITALIANOS

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) son dous códices xemelgos mandados copiar en Italia polo humanista Angelo Colocci por volta de 1525-1526 (Ferrari 1979 e 1993a: 119). B está formado por 335

37 A este respecto, en B e V, véxase máis abaixo.

38 En comezo de verso (non refrán) e inicio de palabra, o esperable sería un ese longo, non un ese de dobre curva característico de posición final.

folios de papel agrupados en 41 cadernos en que se transmiten (segundo a numeración do humanista italiano) 1664 cantigas (en realidade, cerca de 1700) pertencentes, *grosso modo*, ós xéneros de amor, amigo e escarnio e maldicir. Na súa confección interviñeron seis copistas, que traballaron á *pecia*, e o seu mentor. O seu suposto xemelgo,³⁹ V, foi copiado por un único copista (ademais da intervención puntual de Colocci). Tamén de papel, está constituído por 224 folios agrupados en once cadernos en que se conservan preto de 1200 composicións (Ferrari 1993b: 123-126).

Se para os testemuños de época trobadoresca énos case imposible, tal e como chegaron ata nós, determinar se a *ordinatio* foi feita *ex novo* ou se os copistas trasladaron un(s) antecedente(s) estruturado(s), para os apógrafos italianos debemos supoñer un antecedente do que os amanuenses coloccianos fixeron un transvasamento. É sabido que o antecedente de B e V tense identificado cun códice de mediados do século XIV, o *Livro das cantigas* do conde Don Pedro de Barcelos (Gonçalves 1986). De ser así, debemos pensar nun cancionero que, polo que respecta á estruturación textual, non distaría moito de T ou, en menor medida, de A ou de N.

Se no antecedente o uso da cor sería, con probabilidade, determinante na *ordinatio*, será este o primeiro obstáculo que tiveron que afronta-los copistas de B e V, que, segundo o que neles se observa, só tiñan ó seu dispor unha tinta.

Analizaremos a continuación a estruturación textual que realizou cada un dos escribas que interviñeron na copia dos apógrafos do s. XVI. As mans que traballaron na copia de B foron esplendidamente individualizadas por Ana Ferrari (1979) nun lúcido artigo en que estudaba a complexa formación e a estrutura do códice. Como dixemos, son seis:

39 Para un estado da cuestión sobre a tradición manuscrita e a filiación dos códices, véxase Gonçalves 1993: 627-632.

O copista Ba

Emprega unha «corsiva itálica “cancelleresca”» (Ferrari 1979: 85). Escribe con maiúscula simple tódolos versos⁴⁰ (ou partes de verso que comezan liña, froito dunha mala delimitación: por exemplo, B605) que non son inicial de cantiga, nin cobra⁴¹ nin finda, do que se deduce que os versos de refrán⁴² non os identifica de ningunha maneira. Incluso cando en inicio de verso usa unha abreviatura, esta adopta unha forma maiúscula, como, por exemplo, en B511 (v. 2F, Q)= Quan), B516 (v. 6II, P^r = Por), B521 (v. 3III, V⁹ = Vos), B523 (v. 4II-III, P = Per), B525 (v. 4III, P) = Pra), B528 (v. 2I, Q̄ = Que), B532 (v. 3III, D̄s = Deus) ou B1148 (v. 4III, τ = Et).

Malia que o copista non distingue graficamente o refrán, Correia (1992, I: 46) considera que en certas cantigas hai indicios de que no antecedente só se marcaba con maiúscula o primeiro verso do refrán, afirmación que cremos completamente verosímil. Os exemplos por ela achegados son a cantiga B1445, en que o copista, na primeira cobra, «ao copiar a primeira palabra do refrão no final da liña onde escribveu o último verso do corpo da estrofe, começa o verso con maiúscula». O termo supostamente escrito con maiúscula é *Tragueno* (tragu’eu o), que presenta unha letra inicial típica deste copista, que adoita empregar en posición inicial de palabra, tanto en inicio de verso coma non (compárese cos que aparecen na cantiga anterior nos vv. 2III ou 1IV: *Tenda* e *Trage*), polo que non nos parece claro que, no paso do que fala a autora, estea a tentar representar algunha situación especial. Nas cantigas

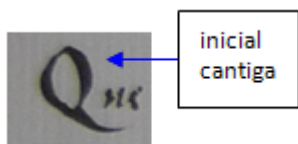
40 Pode haber algunha excepción, como en B522b (f. 118v), v. 3III, onde, tras decatarse de que copiara o v. 3II, táchao e, ó retoma-la copia ó lado, comeza con minúscula.

41 En B521 (f. 115^r), cantiga de refrán intercalar (vv. 5 e 7), o copista, despois de copia-los catro primeiros versos da segunda cobra, deixa un espazo equivalente ó de separación de cantiga ou cobra, e escribe con inicial de cantiga ou cobra o v. 5II, e, a continuación, reproduce os versos 6-7. O feito non lle pasou desapercibido a Colocci, que mediante un trazo une os dous bloques da cantiga. O copista de V104 tamén escribe con maiúscula o inicio deste mesmo verso. Debemos supoñer no antecedente unha capital (¿de refrán?) dun tamaño maior ó habitual, feito que perturbou a copia levada a cabo polos amanuenses. En B536 o v. 2III, por evidente erro, comeza cunha inicial de cobra.

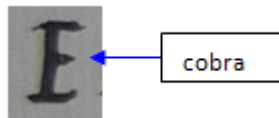
42 Para unha caracterización particular das iniciais desta man, circunscrito ó corpus de Don Denis, véxase Gonçalves 2007a: 6-7 e Rio Riande 2010: 186-194. Para a marcaxe do refrán e a forma de abrevialo, véxase Correia 1992, I: 46-47 e 1998.

1462 (cobra I) e 1465 (cobra III) denomina como semi-maiúsculas o que nós vemos claramente como minúsculas, polo que tampouco nos parecen significativos os exemplos. Ademais, considera Correia (1992, I: 46) que a cantiga B1437, «com refrão inicial, ofrece una particularidade: ao invés de tódolos outros versos das estrofes, o primeiro de refrão iniciado com minúscula». A verdade é que non nos parece nada claro que se trate dunha minúscula. O copista adoita distinguir entre a grafía *H*, inicial de cobra ou cantiga e inicial de verso (do segundo tipo véxase, por exemplo, o v. 31 de B573, o v. 51 de B585, o v. 81 de B612 ou o v. 6 de B613), e *h*, de módulo pequeno, cando é minúscula, empregada non como inicio de verso, ou dun tamaño un pouquiño maior, pero coa mesma forma (véxanse os dous modelos xuntos nun mesmo verso en B601, v. 4II; B608, v. 3I ou B613, v. 2), cando a emprega en inicio de verso. No caso que cita Correia cremos estar ante unha grafía *h* cun módulo superior ó que se utiliza fóra do contexto de inicio de verso. O único caso que nos parece claro é o de B1461, en que na segunda cobra o verso de refrán, por unha mala delimitación versal, non comeza na liña, aínda que no seu inicio (*Ay*) emprégase unha maiúscula.

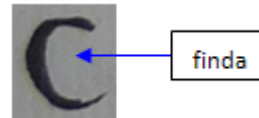
A primeira vez que intervén na copia de cantigas este copista é no caderno 15 (ff. 111-120), 16 (ff. 121-130), 17 (ff. 131-138), 18 (parte: 139-143). Entre os f. 111^r-125^r delimita cunha maiúscula grossa (en palabras de Gonçalves, 2007a: 7, «iniciais romanas cheias», de entre 5 e 8 mm, os inicios de cantiga, de cobra e de finda. Este mesmo sistema emprégao no traslado dos ff. 298^r-312^v —último folio do 35 (ff. 289-298), no 36 (ff. 299-310)⁴³ e en parte do 37 (ff. 311-320).



B527, f. 116^r



B527



B527

43 No f. 299^v Colocci non percibe a cantiga 1441bis, debido a que as iniciais teñen o mesmo tamaño e forma, nin a B1471bis do f. 308^r, nin a B1483bis do f. 311^r (Gonçalves 2007a: 4).

En B522a deseña a inicial S (un pouco máis grande do habitual) pero non a enche de negro; así tamén en B1449. En B1431 a inicial de cantiga é unha maiúscula simple grande; este mesmo tipo de letra úsao na inicial da segunda cobra de B516, na cuarta cobra de B1432, na segunda cobra de B1451 e quizais (ou sen quizais) dun tamaño máis semellante a un inicio de verso na inicial de cantiga de B1433 e B1442, na terceira cobra (non separada con espazo da anterior) de B1434, no v. 11F de B1454, e no v.1F de B1461, no v. 1V de B1477.

A separación entre cantigas,⁴⁴ cobras⁴⁵ e findas é dunha liña de escritura.

Cabe destacar que, co comezo da copia da cantiga B558 (f. 125^r) e ata o folio 144^r,⁴⁶ emprega un novo sistema, semellante ó anterior, só que agora individualiza o inicio de cantiga cunha capital adornada⁴⁷ —en palabras de Ferrari (1979: 81) «svolazzanti»— e de maior tamaño (entre 1,5 e 3 cm). Este novo sistema retómao de novo no caderno 29 (ff. 233-240), 30 (ff. 241-250), 31 (251-260), 32 (ff. 261-268), 33 (ff. 269-278) e outra vez a partir do f. 312^v do caderno 37 (ff. 311-320),⁴⁸ no 38 (321-330)⁴⁹ e, finalmente, remata a copia do códice co derradeiro caderno, o 41 (fols 345-355). Aínda así, non é infrecuente que nas seccións onde emprega este segundo sistema

44 Nalgúns casos existen dúas liñas, como en B552a (debido á capital S comentada antes) ou B521b.

45 Hai dúas liñas en B538 (cobras I-II).

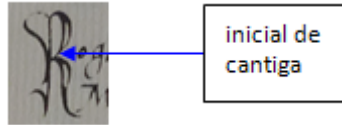
46 Exceptúase a cantiga B605-B606 *Pero muito amo muito non desejo* en que, de novo, volve usarlo primeiro sistema. Para máis pormenores sobre a dobre numeración no códice, véxase Gonçalves 2007a: 9 e a bibliografía por ela citada.

47 A maioría son iniciais ocas (para Rio Riande 2010: 191, serían iniciais sen terminar), pero algunhas están cheas de tinta: B559, B577, B585, B633, B637, B640 ou B643.

48 De destacar é o *incipiens error* que cometeu o humanista no f. 313^r. Tras numerar-la cantiga *Muito te vejo Lourenço guisar*, copiada co segundo sistema no verso do f. 312, co algarismo 1494, numera a terceira cobra con 1495; o erro debeuno advertir inmediatamente, posto que riscou este segundo número e seguiu coa numeración correlativa. No f. 314, a Colocci non lle pasou desapercibido o erro cometido por Ba na peza B1500. O amanuense deliña nas dúas primeiras cobras da cantiga unha inicial adornada grande, típica do segundo sistema por nós establecido, e o humanista indica que ámbalas dúas pertencen á mesma cantiga uníndoas mediante un trazo.

49 No f. 323^v a peza B1550, tenzón entre Pedr'Amigo e Johan Vaasquez (*LPGP* 81,1), presenta nas dúas primeiras cobras a capital grande decorada, como en B1500. Neste caso Colocci non une as dúas cobras cun trazo tentando dar conta que se trata dunha mesma composición.

apareza o sistema anterior, feito que ocasiona que Colocci non individualice certas pezas (Gonçalves 2007a: 4-5).



B562, f. 125^v

O comezo da cantiga B1149bis (f. 245^r) presenta o primeiro dos sistemas ¿por vontade propia do copista ou erro, ou por un intento de mímese no transvasamento do orixinal? Tendo en conta que para o copista de V742 non lle supuxo ningún problema a identificación da cantiga, quizais esteamos ante un acto voluntario do copista de B. A non diferenciación entre iniciais de cantiga e cobras ocasionou que Colocci nun primeiro momento non o identificase e non o numerase; aínda así, nun momento posterior (¿tendo presente o antecedente?) si se debeu decatar do erro e, de feito, sinala o incipit da cantiga na marxe cunha raia, marca tamén a finda e anota *congedo* e *tornel*. O mesmo problema atopámolo, por exemplo, nos ff. 248^v e 249^r nas cantigas B1164bis/ter/quater, rexistradas todas elas polo humanista baixo o número B1164. Cremos que, igual que na anterior, nun segundo momento, se debeu decatar, ou cando menos ter sospeitas, de que se trataba de varios textos. Sería, ó mellor, neste caso, a factura da cantiga fragmentaria B1164 (coa capital grande adornada), de versos máis longos, fronte ós das outras de versos máis curtos, o que fixo que sinalase ámbalas pezas con sendas *cruces desperationis* nas marxes. Tampouco lle pasou por alto B1169quinquies, separada das anteriores por unha nota, *outra*⁵⁰ (supoñemos que inserida nalgún estadio da tradición manuscrita, tendo en conta que V a presenta

50 Unha nota semellante para o decorador pode verse en A na marxe esquerda, á altura da capital de A103. Para Michaëlis (1904, II: 174) a marxinalia «bem precisa era: tão chegadas estão uma á outra [refírese ás cantigas A102 e A103] sem as usuaes tres linhas de intervalo!». Cremos máis ben que a anotación pretendía chama-la atención do decorador, para que despois de ter iluminado as catro iniciais de finda (con previsión musical) da cantiga A102 (cunha maiúscula semellante ás de cobra), tivese en conta que a seguinte letra de espera correspondía a unha inicial de cantiga.

no primeiro verso, e que podería ter sido unha nota marxinal). Esta nota levou a identifica-la cantiga coa anotación *tornel in principio*. Neste caso o comportamento de V é semellante ó de B: á vista da separación deixada entre textos, para o copista V767, V768, V768bis e V769 serían cobras dunha mesma cantiga (de V770 non podemos dicir nada pois comeza folio e columna).

Polo que atinxe á separación textual, de novo pódese sinala-la alternancia entre unha ou dúas liñas de escritura entre cantigas⁵¹ e unha entre cobras e finda(s). Entre estes últimos elementos podemos atopar casos en que tamén son dúas as liñas que os separan, como en B620, na cobra II-III, debido ó formato un pouco grande e anómalo do S. Tamén entre as cobras I-II de B1109 e B1113, ou entre tódalas cobras de B1116, B1117, B1118, B1119 ou B1120, etc.

Sorprende que un mesmo copista use dous sistemas tan diferentes. ¿Serán propios ou máis ben poderán responder a un intento de plasmar un antecedente⁵² en que se diferenciaban dalgún xeito distintos tipos de capitais para marca-lo inicio das cantigas? De ser así, quizais os outros escribas preferiron unifica-lo sistema, a non ser que pensemos que a mestura de distintas capitais para individualizar cantigas só se dese nas zonas copiadas polo copista Ba. Estas diferenzas, segundo nós, poderían ser froito dun estado inacabado do antecedente, como A, en que alternaban capitais lombardas en cor con capitais lombardas en cor adornadas. ¿Indicios deste inacabamento poderán ser tamén as letras de espera que nalgunhas ocasións aparecen dentro das capitais de inicio de cobra: B43, B63, B120, B165, B224, B230, B610, B687, B785, B1550 ou B1580? Sabido é que este tipo de letras, destinadas ós decoradores, tiñan vida efémera, pois non estaban destinadas a perpetuarse. O normal é que desaparecesen tras aplicar cor sobre o deseño das capitais, e se despois deste proceso quedase a letra, o habitual é que se raspasen e non quedase ningunha pegada delas. Xunto a estas, signo de

51 A diferenza de tamaño nas inicias de cantigas entre 1,5 e 3 cm e o que poida abarca-la letra por debaixo da primeira liña de escritura é o que establece unha separación ou outra, ou a presenza dunha rúbrica.

52 Para Ferrari (1979: 85) «Anomale le iniziali di canzone: o per condizionamento da contesto grafico o perché derivate dal modello».

inacabamento do antecedente (ou quizais dalgún testemuño dunha rama máis alta) poderán ser certas notas semellantes á que vimos máis arriba (*outra*); a que descubriu Stegagno (1968: 64-66) en B888 (liñas 5-6 III) e V472 (liñas 4-6III) en que as *lectiones* «edechasse» e «Cortegasse» responderán á nota que

un glossatore abbia scritto a margine, su due righe, «Correga-sse / nō der» (...), con un richiamo sul «nō deu» del testo, intendendo così attirare l'attenzione sulla necessità di emendare in quel punto. La glosa viene scambiata da un copista per un'integrazione: «Corregasse», per il quale manca il richiamo interno, viene trascritto all'inizio della riga, mentre «nō der» è inserito nel luogo indicato dal richiamo, ma senza che si proceda all'espunzione della forma errata (Stegagno Picchio 1968: 65-66).

ou a que nós cremos ver inserida tamén en B856-V442; en efecto, o v. 6III remata nos dous códices cunha *lectio* similar, *ffijda* e *frida*, respectivamente, que responde, con toda probabilidade, a unha nota marxinal que lle advertía a alguén da presenza dunha finda, ou esta mesma nota (*ffijda*) presente antes do inicio das findas en V914.

Traiamos a colación a cantiga B1616bis. Copiada no comezo do f. 345, non recibiu numeración por parte de Colocci.⁵³ Gonçalves (2007a: 4) agrupa o texto con aqueloutras cantigas en que «a ausência de numeração dever-se-á ao facto de a inicial de texto ser do tipo e dimensão das iniciais de estrofe». Cremos que a explicación da profesora portuguesa é válida e moi atinada para algunhas das outras cantigas por ela rexistradas, pero non estamos seguros de se tamén o será para esta. A *E pero Deus a gran poder* (LPGP 136, 2) suponse⁵⁴ que lle falta, cando menos, unha cobra no comezo. Agora ben, ¿fáltalle por perda de material en B ou porque xa estaba así no antecedente? No f. 342^r o copista Bc transcribe a peza B1616 de Afonso do Coton (segundo reza a rúbrica atributiva de man de Colocci) e remata o caderno 40 (Ferrari 1979: 137) co verso deste folio en branco e de tres folios máis, tamén sen texto. No inicio do caderno

53 O humanista non numera a cantiga pero deixa constancia dalgún feito que lle chamou a atención ou dalgunha circunstancia anómala estampando na marxe unha punta de frecha coas que ás veces parece indicar que habería unha ausencia textual.

54 Véxanse as razóns de tipo semántico e sintáctico en Lapa 1995: 256 e Beltrami 1978-1979: 113-114.

41 (f. 345') o copista Ba transcribe a rúbrica da cantiga de que estamos a tratar. O cotexo con V1149bis mostra que o copista deste apógrafo considerou que a peza formaba parte da composición monostrófica anterior (V1149, de aí que non recibise numeración por parte de Monaci (1880: 401), polo que a copia sen deixar ningún espazo como se fose unha cobra máis. Posto que o amanuense de V non a identifica como unha peza diferente, ¿debemos entón (e malia estarmos nunha sección en que o copista usa o segundo sistema) pensar que o de B escribe unha maiúscula epigráfica romana porque decide usa-lo primeiro sistema ou porque reproduce do antecedente unha capital non de inicial de cantiga senón de cobra? Cremos que a segunda opción podería ser a máis certa. Que a composición estea precedida da rúbrica atributiva da súa propia man ("Pero veuyaez"), non quere dicir que, por forza, nos atopemos ante un comezo de cantiga, pois sabemos que este copista (Ba), xunto con Colocci, é o que transcribe de forma sistemática as rúbricas do cancionero. Sabemos tamén que, nalgúns ocasións, copia rúbricas non no comezo de composicións (seguramente porque ocuparían a marxe superior), circunstancia que levou a Colocci a «supor que a rubrica encabeçava uma nova cantiga» (Gonçalves 2007a: 8-9), polo que unha mesma peza ten dúas numeracións diferentes, como B1286-B1287.⁵⁵

Unha situación moi semellante podémola ver na copia da peza numerada por Colocci como 1087-1088. A transcripción dos cinco primeiros versos da composición (o quinto incompleto) de Pero d'Armea, *Senhor fremosa, non pod' om' osmar* (LPGP 121,7), no f. 230', son da pluma do copista Be. Trala finalización do caderno 28 (Ferrari 1979: 127) con dous folios en branco, ábrese o caderno 29 cun cambio de copista a Ba. Este, despois de deixar catro liñas en branco, reproduce as dúas últimas cobras da composición, coas iniciais típicas de cobra do segundo sistema. Neste caso, ou ben se equivoca o humanista ó numera-lo texto, pois non percibe que se trata de cobras non iniciais, como ben afirmaba Gonçalves, ou é o cambio de caderno e de copista o que o leva a comete-lo erro. Afirmar e pregúntase Ferrari (1979: 127):

⁵⁵ Outras veces Colocci percibe o erro e risca a rúbrica e pona no lugar correspondente, como en B627, B648, B1176 ou B1215.

Ad una più regolare coincidenza tra grupi fascicolari e cambios de man corresponde una maior irregularidade na subdivisión dos textos: o fenómeno é de meter en relación con una progresiva afirmación da práctica da «pecia»?

Quizais sexa este o problema.

Un novo caso pode darnos algo máis de luz. No f. 149^r comeza o caderno 19, copiado integramente pola man Bd (Ferrari 1979: 118). O amanuense, despois de deixar sete liñas en branco, escribe, sen lugar a dúbidas (segundo as formas das capitais), dúas cobras e unha finda. O caderno anterior, o número 18, realizado polo copista Ba (Ferrari 1979: 117-118), remata dunha forma semellante a B1087; na segunda metade da col. b do f. 144^r transcríbense cinco versos (o último incompleto) da primeira cobra de cantiga de Johan Perez d'Aboim *Disseron mh ora de vós ùa ren (LPGP 75,5)*, numerada por Colocci como B670. As dúas cobras restantes desta peza son as que aparecen no f. 149^r; estas foron numeradas, nun primeiro momento, polo humanista como 671, polo que estaríamos entón ante un caso idéntico ó de B1087 e B1088. Nun momento posterior Colocci debeu percibi-lo erro e por iso riscou o número: entón, o traballo de anotación e colación do códice ¿foi único?, ¿tivo varios momentos?, ¿realizouse mentres copiaban os copistas?, ¿fíxoo con posterioridade? Aquí si podemos supoñer que primeiro numerou as cantigas, como afirma Gonçalves (2007a: 2) de forma autónoma.

Outro tipo de accións de Colocci sobre o códice parece que só puido facelas cotexando o antecedente:⁵⁶ ¿por *pecie*?, ¿de comezo a fin?, ¿salteadamente? Tras resultarlle raro o espazo deixado en branco polo copista Bd decide cotexar co ¿antecedente?, ¿coa correspondente *pecia*?, ¿no momento en que numeraba con letra os finais dos cadernos e poñía reclamos?, ¿despois xusto de numerar?, ¿nun cotexo que realizou con posterioridade? Detectado o erro e tendo aceso ás *pecie* cuxas copias remataban e comezaban nos folios 144^r e 149^r, respectivamente (ou xa o antecedente agrupado), dáse de conta de que á primeira cobra de B670 fáltalle un

56 Por exemplo, correccións textuais.

verso e medio por trasladar, polo que os transcribe no folio 144^r, a continuación da copia realizada por Ba, e para máis seguridade, a seguir da copia dos versos, escribe un novo reclamo *Dizemi* e unha nota na marxe, á mesma altura do reclamo, que reza *sequitur infra*.⁵⁷ Tendo en conta que tacha o número 671 e non hai problemas coa numeración da seguinte cantiga, cando menos neste caso, suporemos que primeiro numera, despois cotexa a copia e, por último, corrixe. ¿Onde estaba copiado o texto co que Colocci completou a cantiga? Creo que só cabe supoñer que esta liña e media ocuparía a parte inicial do recto dun folio comezo de *pecia* (o 138 do antecedente?).

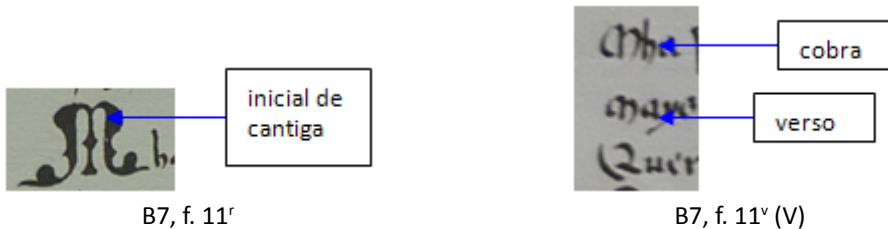
O perspicaz copista Bd, ¿deixa sete liñas ó chou ou concienciadamente? Chi lo sa? Pensemos que, tras comprobar que o texto que comeza a copiar ten cinco versos e, dándose conta de que a cantiga é de refrán, supón que a cobra terá un verso máis (polo que deixa unha liña máis e outra para a separación). Á vista doutros exemplos podemos concluír que as *pecie* comezaban con cantiga, cobra ou cun pequeno anaco de texto. Cando isto último acontecía, os copistas, *motu proprio* ou por unha directriz marcada por alguén, deixaban un espazo, pois, se cadra, nun proceso posterior (¿de revisión, colación ou unión do códice? ¿colocciano ou dalgún copista?) alguén copiaría estes pequenos anacos de texto no lugar que considerase máis oportuno. No caso de B670 foi Colocci o que desfixo o torto. Entón, ¿por que en B1087 e B1616, onde deixa constancia das súas dúbidas mediante o ángulo agudo e unha *crux*, no primeiro caso, e só co primeiro elemento, no segundo, non actuou da mesma forma? ¿Non tiña as *pecie* a man?, ¿non se lle ocorreu consultalas?, ¿pasáronlle por alto estes problemas que no caso de B670 tan ben solucionara? A man tivo que telas, pois é el quen numera os cadernos e pon reclamos.⁵⁸ Antes de numerar tivo que escribi-la numeración e reclamos para darlles orde ás *pecie*. ¿Será entón que para ese momento só se fixaba nalgúns casos e noutros non? ¿Sería o cansazo ou un despiste? ¡Conxecturas, pensamentos e vaguidades indemostrables!

57 Véxase Ferrari 1979: 118.

58 Así no f. 232^v numera o caderno (EE) e pon reclamo (pero pun) e no 344v non numera pero si pon o reclamo (e pero ds).

O copista Bb

O segundo dos copistas escribe en «gotica calligrafica comune, della famiglia delle “rotonde”, forse di provenienza portoghese, o castigliana, o catalana, comunque iberica (E. Nunes). Bastarda (A. Petrucci)» (Ferrari 1979: 85). É de destacar que, nos ff. 10 e 11 identifica cunha maiúscula de tamaño considerable, de trazo grosso e algo adornada, o inicio de cantiga⁵⁹ —en palabras de Ferrari (1979: 81) «più eleganti, direi arcaizzanti»—, mentres que as inicias das cobras comezan cunha maiúscula simple, semellante ás do resto dos versos das cobras (incluído o refrán)⁶⁰ e finda (agás cando a liña comeza cunha abreviatura, como \bar{q} , 9 , ou p , ou un ese longo, casos nos que emprega a minúscula), malia que case sempre se poida percibir un tamaño un pouquiño maior nas de inicio de cobra ou unha forma especial en determinados trazos, por exemplo no *E* ou no *D*.



Nestes dous primeiros folios, o espazado entre cantigas e cobras responde a unha liña de separación.

Ademais de nestes folios, o amanuense copia, no caderno 4, case completa a derradeira cobra de B130 (v. 11: *mha senhor*), a cantiga B131, e as dúas primeiras cobras e o primeiro verso da terceira de B132. Ten dúas intervencións no caderno 8 en que substitúe a Bc: a primeira no f. 57^v (onde copia a col. b) e no f. 58^r (onde copia a cuarta cobra da cantiga B209 e as pezas B210-B211),⁶¹ e, a segunda, no f. 64^r (en que

59 Tamén a inicial das rúbricas atributivas que preceden os lais presentan esta mesma capital.

60 Para a marcade do refrán e a forma de abrevialo, véxase Correia 1992, I: 47-48 e 1998.

61 Nesta cantiga nos vv. 2 e 7 da III erra cando escribe *mays* e *amig9*, respectivamente, con minúscula.

copia⁶² en B242 case todo o v. 5l da primeira cobra —excepto o *de* inicial— e as cobras II-III, e continúa con B243-B244 e os sete primeiros versos e a metade do oitavo de B245).⁶³ Volve intervir no caderno 13, no f. 107, e no caderno 14, no f. 108,⁶⁴ onde copia ata o v. 1ll de B485. De novo, aparece puntualmente na apertura do caderno 23, no f. 183 e na col. a e no primeiro verso da col. b do 184^r.⁶⁵ Nestas últimas intervencións, seguramente por mímese cos copistas Bd e Bc, ós que substitúe no traslado textual, a separación é de tres liñas entre cantigas e de dúas liñas entre cobras e finda.⁶⁶

O copista Bc

O terceiro amanuense emprega unha letra «bastarda, probablemente (...) di provenienza francese» (Ferrari 1979: 86). Diferenza a inicial de cantiga cunha maiúscula grande de trazo grosso, e as iniciais de cobra e finda cunha maiúscula semellante pero de tamaño menor:

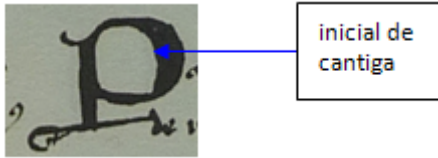
62 Véxase Ferrari 1979: 32.

63 Comete algúns erros, como en B243, v. 6l, segundo verso do refrán, onde escribe *que* con minúscula. Na primeira cobra de B244 anota as seis primeiras liñas con maiúsculas e as tres restantes con minúscula (as catro últimas constituirían o refrán), liñas que non se corresponden con versos; a situación debía ser controvertida no antecedente e, dado que as liñas non se identifican con versos e que o refrán comeza na sexta liña, quizais sexa aventurado facer calquera suposición, como que tentaba marca-lo refrán con minúscula.

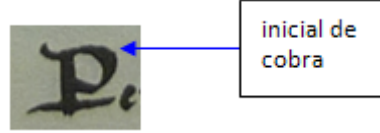
64 En B480 ademais dos *q* con abreviatura minúsculos, no v. 5l, escribe un *por* tamén minúsculo e no v. 6, 8IV, *pois* e *algūa*, respectivamente. Nas restantes pode ser difícil decantarse por se os *p* iniciais teñen un ou outro módulo, ou o formato de *F* ou *d* (cremos que maiúsculos), pero equivócase no 3ll de B482 onde escribe *mais*; no v. 5ll de B483, *e* ou no 2l de 484.

65 En B864 o primeiro verso de refrán das dúas primeiras cobras comezan con minúscula. De novo, a palabra implicada como en B480 é a preposición *por*: lembremos que esta forma, cando aparece abreviada, sempre o fai en minúscula. ¿Tentará marca-lo refrán deste xeito ou será un hábito gráfico do copista?

66 En B131 a finda cópiaa pegada á cobra, pero el mesmo ou Colocci indicaron cunha serie de trazos a independencia deste elemento conclusivo.



B59, f. 18^r, col. b



B59, f. 18^r, col. b

Os demais versos adoita escribilos en minúscula. As excepcións danse sobre todo co *ese* inicial, por exemplo en B75 (*Se no/Sea* v. 5I e 3III, respectivamente). Tamén atopamos algún *M* de tipo uncial (B106, v. 2I, 2III) en inicial de verso, ou algún *A* (B106, v. 4I), ou *N* en B75 (*Nen* v. 2I). Emporiso, cómpre resaltar que o *S* pode aparecer en palabras que non ocupan o inicio de verso, como en B74 *Sem*, *Sabe* ou *Sabor*, na mesma B75 *Seruirey* ou *Semp^r*, en B106 *Seruila*, ou mesmo os *A* (B106 v. 2I *Amigo9* e *Assy*; v. 6II *A*). ¿Estaremos ante un hábito do copista ou perante un orixinal en que había iniciais expansivas con función estética de enchemento de caixa, como por exemplo no códice T das cantigas de Santa María, ou letras que quizais respondan a un tipo escriturario cursivo, como as que rexistrabamos no *Pergamiño Sharrer*? Especialmente rechamante é o seu uso na cantiga B221 en que na terceira cobra (menos o v. 5, que comeza con minúscula), na finda, e tamén na primeira de B223, tódolos versos comezan con maiúscula: ¿deberase a un abandono repentino do que parecía se-lo habitual? En B246bis (deixando á marxe as liñas 5I e 6II, que constitúen o refrán) as liñas 4I e 3 e 5II, que coinciden con comezo de verso, presentan maiúsculas. ¿A que se pode deber este desarranxo e perturbación nun copista que semellaba bastante regular no uso de minúsculas en comezo de verso? ¿Terá que ver con distintos modelos na marcaxe da *diuisio textus* no antecedente?

Para marca-lo elemento repetido ó longo da cantiga⁶⁷ acostuma empregar a maiúscula simple en tódalas cobras e a esta mesma letra adoita antepoñerlle un caldeirón á esquerda, nas seguintes estrofas á primeira, como, por exemplo, en B51, B59, B65 ou B66. Nalgunhas cantigas só usa a maiúscula, como en B70 ou B72. Noutras,

67 Para a marcaxe do refrán e a forma de abrevialo, véxase Correira 1992, I: 48-53 e 1998.

non sabemos se por erro ou por unha mala asimilación das regras que pretende aplicar, como en B 67, só pon caldeirón e maiúscula na cobra III, ou en B53; nesta última, escribe con maiúscula o comezo de refrán na primeira cobra —malia que o refrán comeza no verso anterior—, e con caldeirón e maiúscula na segunda, mentres que na terceira escribe unha minúscula. En B57 e B90 non marca con maiúscula o refrán na primeira cobra, mentres que nas restantes usa o caldeirón e a maiúscula. Ás veces non sabemos con claridade se o erro o comete o copista, ó non indica-lo correspondente verso de refrán, ou é que no antecedente o refrán non estaba identificado. No acto de copia, unha posible letra maiúscula no refrán (resaltada ou non a cor) quizais equivalería a transvasar unha maiúscula, mentres que unha letra de espera faría que se escribise unha minúscula. A partir de B141, como constatará Correia (1992, I: 50), non volve usa-lo caldeirón como marca de refrán nas cobras seguintes á primeira.

Polo que atinxe á delimitación de liñas en branco entre as cantigas e as súas partes, a súa práctica escrituraria caracterízase pola tendencia a deixar tres liñas entre cantigas (tamén poden ser dous os espazos ou catro, como en B126) e dúas entre cobras e findas.

O copista Bd

O cuarto copista usa tamén unha «bastarde, probablemente (...) di provenienza francese» (Ferrari 1979: 86). Distingue a inicial primaria de cantiga cunha maiúscula de trazo groso,⁶⁸ ás veces algo adornada.⁶⁹ Para Ferrari (1979: 81) «le iniziali della mano **d** sono molte elaborate, per lo più in modo scherzoso e divertente (faccia, topolino), oppure con decorazioni geometriche».

As iniciais secundarias de cobra e finda poden presentar unha inicial semellante ás de inicio de cantiga (pero de módulo menor e normalmente sen adornos) ou unha maiúscula simple de módulo grande, con algún trazo que as caracteriza como capitais.

68 O tamaño máis pequeno do habitual, en todo semellante ás de cobra e finda, levou a Colocci a non identifica-la peza B1604bis no f. 339^v.

69 Como en B151, B152, B157, B164, B178.

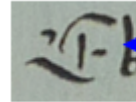
Gonçalves (2007a: 6) fala da «arbitrariedade com que o copista **d** usa as iniciais de texto e de estrofe (note-se, por exemplo, que as iniciais da 3ª estrofe das cantigas nº 396, 397 e 400 se confundem, pelo tamaño e preenchimento, com as iniciais de texto)», como na cobra III de B147, B148, B170. En B490 usa este tipo de capital secundaria no inicio de cantiga, mentres que na segunda cobra fai uso dunha capital de inicio de cantiga, quizais por algunha situación particular no antecedente, pois, como veremos, o normal é que sexan tres as liñas que separan as cantigas, e non dúas como aquí acontece; o erro foi percibido por Colocci, que delimita o comezo da cantiga cun ángulo e, malia ter posto a nota *tornel nouo* antes da segunda cobra, numérao no lugar correcto.



B151, f. 39r, col. a



B152, f. 39r, col. a



B185, f. 46r, col. b

Os demais versos acostuma escribilos en minúscula, malia que, como sempre, haxa excepcións: os *emes* unciais presentes nos vv. 4 e 7 da segunda cobra de B391, do v. 5I de B413, da segunda liña da cuarta cobra de B426, do v. 4I e 2III de B487 poderían constituír exemplos de confusión. Exemplos de erros tamén serán as maiúsculas do v. 4II de B402; a do v. 5 da peza monostrófica B403 ou o v. 5 de B410 (a non ser que este verso viñese identificado como refrán no antecedente); a do v. 5III de B406; a do v. 4I de B414; a do v. 5II de B415; a do v. 3IV de B416; as do vv. 2-3I de B429; a do v. 11I de B448; as das liñas 3I e 3, 7II e 10II de B445; as dos vv. 3 e 4 de B487; as das liñas 3I, 4II e 6-7III de B488; a do v. 10I de B676, etc. As presentes nas liñas 1, 3, e 5I, 3 e 5II ou 5III, ó non ocupa-la posición inicial de verso, quizais sexa mellor identificalas cun hábito escriturario do copista ou cun transvasamento de letras así escritas no antecedente (tamén na liña 3I e no v. 1F de B409, do v. 6IV de B415). Ademais de varios *emes* ou *as* de tipo uncial nas cantigas desta sección, coincidentes ou non con inicio de verso,

chaman a atención en B1578 os *es* iniciais maiúsculos de verso, pero, sobre todo, o que encabeza o v. 5III, que no manuscrito aparece mal delimitado, copiado a seguir da palabra en rima do verso anterior. En B709 e B710 son de destacar, como xa pasaba nalgũa cantiga co copista Bc, a acumulación de maiúsculas en inicio de verso.

Os versos de refrán⁷⁰ constitúen unha maiúscula simple. Ás veces, as iniciais de refrán son moi semellantes ás iniciais de cobra e finda, como, por exemplo, en B147, na cobra III. En B735 e B739 o refrán está constituído por dous versos e só marca con maiúscula o último. O copista ó reproducir B874 deixa un espazo de oito liñas, polo que é evidente que habería outra cobra; Tavani (1992: 104) considera que podería tratarse dunha cantiga de mestría, pero tendo en conta que estamos ante unha cantiga de amigo decántase por un esquema abbaCC; a corrobora-la súa hipótese estaría o feito de que o copista escribe con maiúscula o v. 5, con seguridade primeiro verso de refrán. En B866 delimita ben o refrán coas maiúsculas, mais na terceira cobra, ademais, escribe con este mesmo formato o verso anterior, feito que leva a Colocci a poñerlle o ángulo de refrán a este verso. Na cantiga B879, de refrán intercalar (vv. 4 e 6), o copista marca como tal o v. 5 na primeira e na segunda cobras, mentres que na última marca o cuarto (¿a conciencia?) e o quinto. En B881, cantiga tamén de refrán intercalar (4 e 6), o amanuense identifica como tales os seguintes versos: na cobra II os vv. 5 e 6, na terceira, o cuarto e o quinto e na cuarta o catro e o sexto (o verso quinto presenta un espazo en branco no seu comezo); Colocci só marca co ángulo o último.

No tocante a separación mediante liñas en branco das distintas unidades estruturais, deixa dúas entre cobras⁷¹ e findas, e tres entre cantigas;⁷² cando está prevista a inclusión dunha rúbrica, o espazo que deixa adoita ser maior.

70 Para a marcaxe do refrán e a forma de abrevialo, véxase Correira 1992, I: 53-55 e 1998.

71 Entre as cobras I-II de B184, ou entre as III-IV de B485, por exemplo, só hai unha liña, e entre as cobras I-II de B260, hai tres liñas.

72 Entre B161-B162, por exemplo, só deixa dúas. Entre B187-B188, B197-B198, por exemplo, existen catro liñas.

O copista Be

O quinto dos amanuenses emprega como os anteriores a letra bastarda, «forse de origine italiana» (Ferrari 1979: 86).

Individualiza cada cantiga cunha capital inicial («capitais romanas epigráficas preenchidas a tinta negra», segundo Correia 2001: 316) de trazo grosso, ás veces decoradas.⁷³ En B317bis, a pesar de que o copista realizou unha maiúscula de tamaño similar ás de inicio de cantiga, non a encheu de tinta negra (o seu trazado é fino). Este mesmo feito ocasionou que Colocci non se decatase, nun primeiro momento, de que entre B317 e B318 había outra cantiga; nalgún momento posterior debeu adverti-lo erro, polo que marcou a capital de inicio de cantiga cun ángulo e repetiu o «número da cantiga que a precedía, já que a numeración anteriormente feita não lhe deixava outra alternativa» (Correia 2001: 316; Gonçalves 2007a: 5). O mesmo acontece con 368bis.

En B467 emprega este formato tamén na segunda cobra, feito que lle serve a Gonçalves (2007a: 4) para explica-la ausencia de numeración do texto 468bis:

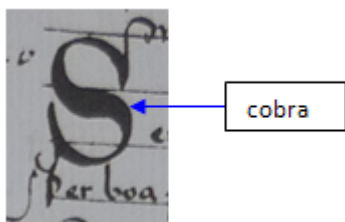
Para explicar a omissão da numeración da cantiga [468 bis], convém examinar o comportamento do copista c (sic.) no f. 103v: o facto de, na segunda estrofe da cantiga nº 467, ter usado uma capital preenchida com tinta, igual à que tinha desenhado no início do texto, pode ter levado Colocci a pensar que o mesmo se passava com a escrita da cantiga seguinte, ou seja, que a capital cheia que distingue o início da cantiga *Ben sabia eu mha senhor* marcava afinal o início da segunda estrofe do texto monóstrofo *Falar quer'eu da senhor ben cousida*, ao qual dera o nº 468.

En B471bis o copista non realiza unha inicial de inicio de cantiga (falta o verso de íncipit) senón de cobra, polo que Colocci non numera o texto; o uso da inicial de cobra no canto da de cantiga volve facer que Colocci non numere B904bis, malia que si a identificou seguramente ó marca-lo refrán, feito polo que a delimita cun ángulo para identificala como unha nova composición. Algo similar pasa en 906bis onde non numera a cantiga nin lle pon ángulo pero si debeu identificala xa que lle pon a nota *dui*

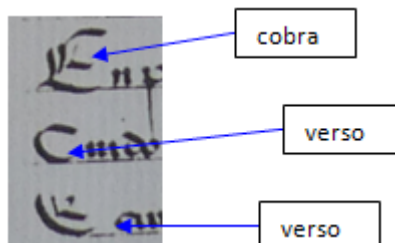
73 B267, B271, B319, B344, B890.

tornel. En B920bis o escriba usa de novo a capital de inicio de cobra, non de cantiga; nun primeiro momento o erro debeulle pasar desapercibido, pero unha *crux desperationis* no final da cantiga anterior e outra na marxe esquerda do f. 198r, á altura do verso de incipit, só poden estar dando conta deste feito. En B885bis volve non inicia-la cantiga coa capital correspondente, polo que o humanista sinala con *crux desperationis* e un ángulo o problema da identificación da peza. Parece que o humanista a certa altura abandona o hábito de numerar co mesmo algarismo dúas composicións distintas e substitúeo polo de marca-las anomalías de numeración (entre outras cousas) con *crux*, ángulo ou os dous elementos á vez.

O resto dos versos (ou liñas de texto) adoito veñen identificados por unha maiúscula simple, podendo constatarse na maioría dos casos unha pequena diferenza de tamaño e de trazado nas de comezo de cobra e finda.⁷⁴ Como o copista Bb, cando no comezo de verso coincide unha abreviatura, esta adoita ser minúscula: B270 v. 2F; B271 vv. 4III e 3IV; B317 v. 2F; B466 liñas 4, 6IV, 6V. Hai casos que se desvían da regra xeral e escribe minúsculas en comezo de liña: como nas cantigas B461, B463, B464, B465, B466, B470, B476, B894, B899, B900, B903, B908, B910, B911, B913, B923, B931, B940, B947, B960, B1078 ou B1079.



B320, f. 75^r, col. b



B321, f. 75^r, col. b

En B461, a disposición do texto no antecedente debía ser controvertida ou quizais os elementos delimitadores de verso (barras, puntos, etc.) non existían ou veríanse con dificultade; a copia lévase a cabo en catro bloques de texto delimitados

⁷⁴ Véxase, por exemplo, a diferenza dos E, comezo de cobra e verso, da cobra III de B317.

polas súas maiúsculas iniciais e un espazo dunha liña entre cada bloque (no último non se identifica a finda): das quince liñas de escritura, non correspondentes a inicial de cantiga ou cobra, sorprendentemente, sete escríbense con minúscula. ¿Querá isto dicir que no antecedente os versos poderían comezar con minúscula? É evidente que, se comezasen con maiúscula, o máis normal sería que o copista escribise algunha maiúscula non inicial.

Os versos de refrán⁷⁵ non se distinguen dos outros. Quizais para este copista, e para Ba, o feito de que o refrán se abreviase a partir da segunda cobra fose suficiente para non marcalo de ningún xeito en particular, de aí que sexan estes dous os que máis interveñen na abreviación de versos de refrán. Afirmar Correia (1992: 65) que da confrontación entre Ba e o copista de V constátase que en tres cantigas (B511-V94, B524-V107, B525-V108) os refráns aparecen en B máis abreviados que en V. Parece pois que o copista Ba é consciente de que estes versos, como elementos repetidos que son, pódense escribir de forma máis ou menos abreviada. O mesmo podemos dicir para o copista Be. Non son poucas as pezas en que observamos que, fronte a abreviación realizada por Be, o escriba de V ofrece un texto máis completo. Do afán que mostra o amanuense por abreviar o texto, como dicíamos, quizais como marca de refrán, son boa mostra unha serie de textos que presentan un verso paralelístico, que en V se transmiten de forma completa e en B aparecen abreviados, ou ben poderían constituír un refrán con variación.

A este respecto traemos a colación dúas pezas do santiagués Johan Airas. Na primeira delas *Ir-vos queredes e non ei poder* (B1050-V640, LPGP 63,32) Colocci marca con ángulo de refrán os dous últimos versos de cada cobra e escribe a apostila *tornel*. Pola súa parte o copista de B non copia por completo (abreviao) o v. 6II, cousa que si fai o de V. O verso quinto varia as rimas en todas as cobras segundo o esquema aaabab. Rodríguez (1980: 276) considera a cantiga do tipo de mestría e comenta que tendo en conta a igualdade dos versos 6 e 12 e a similitude co 18:

75 Para a marcaxe do refrán e a forma de abrevialo, véxase Correia 1992, I: 55-57 e 1998.

Parece claro que podrían considerarse como *refran*, modificado parcialmente en esta estr. III [v. 18] por motivaciones estilísticas (...), lo que no constituiría novedad ni en nuestra lírica ni en la provenzal (...). No obstante, y fuera sobre todo de las cantigas más popularizantes, falta un criterio definido para, admitiendo la variación interestrófica, decidir muchas veces lo que es *refran* y lo que no lo es, ya que la métrica pocas veces ayuda. v. gr., en esta composición deberían considerarse como tal, desde una perspectiva amplia, los dos últimos versos de cada estrofa.

O criterio definido do que fala Rodríguez parece que tampouco o teñen nin Colocci nin o copista de B nin nós. En primeiro lugar, ¿o copista abrevia na segunda cobra o último verso porque no antecedente era considerado de refrán, malia que estivese (segundo poderíamos constatar en V) escrito de forma completa, ou no antecedente non presentaba ningunha marca que o identificase como tal e é o copista o que decide abrevialo? É dicir, habería algún motivo na marcaxe da *diuisio textus* no antecedente que permita que o copista abrevie ou só o feito da repetición de palabras ocasiona que se confunda? En segundo lugar, Colocci para indicar que unha cantiga ten ou non refrán ¿guíase polo antecedente, polas marcas e abreviacións dos escribas ou polo que el percibe ó ve-la cantiga? A verdade é que as respostas non son fáciles e incluso poderían ser variadas. Neste caso poderíamos pensar que se deixa levar pola abreviación do copista, pero, ó percibi-la repetición léxica tamén no verso anterior, marca este tamén como refrán.

A segunda das pezas é a composición de Johan Airas, *Que de ben mi ora podia fazer*⁷⁶ (LPPGP 63,63); é unha cantiga de refrán formada por tres cobras de sete versos en que o último constitúe o verso que se repite de forma invariable nas tres cobras. A cantiga transmitiuse en V544 e en B957; vexamos a copia levada a cabo por Be e polo amanuense do cancionero da Vaticana:

76 A cantiga foi editada por Rodríguez (1980: 108-110).

	B957	V544
cobra I	Os dias que uyuomasseu prazer Deua contar que uyue outr9 non	os dias que uyuo massen prazer deua contar que uyue outro nō
cobra II	Os dias.....	os dias q̄ uyuomē seus pesar
cobra III	Os dias.....	os dias q̄ uyuomassen sabor

Como vemos Be considera como versos de refrán os dous últimos e, de feito, abrevia en consecuencia. A cantiga presenta a nota de Colocci *torne!* e o sexto verso de cada cobra está marcado co ángulo típico co que Colocci marca o refrán,

probablemente por un error del copista que abrevia el penúltimo verso transcribiéndolo de forma incompleta desde la II estrofa, quizás llevado por el idéntico comienzo del mismo a lo largo de toda la cantiga, y que, en cambio, debía figurar íntegro en el original, según se desprende del cotejo con el cancionero de la Vaticana (Pérez Barcala 2001: 83).

Pola contra, da transcripción do copista de V poderíamos inferir que o verso de refrán só sería o último. Debemos destacar que, neste relator, nas cobras II e III este verso non está abreviado, está ausente; o feito non deixa de sorprender, pois a norma parece dicir que a partir da segunda cobra os versos poden aparecer abreviados, pero non desaparecer; este tipo de circunstancias pode darse, por erro, nalgunha cobra dunha cantiga como na terceira de V599, pero non nos parece usual que se dea en todas, menos na primeira, claro está. Tamén en B991-V579 na terceira cobra non se copia o verso abreviado de refrán; en B, a finda da cantiga cópiase no comezo da col. b do f. 215^r; Colocci marca acertadamente o refrán nas dúas primeiras cobras, pero a ausencia do elemento repetido na terceira e o feito de que o copista Be copie tódolos comezos de verso con maiúscula e a finda apareza no comezo de columna, ocasiona que o humanista non identifique o elemento conclusivo e que considere o seu segundo

verso como se fose refrán. O que si pode ser usual é que nunha cantiga con dous versos de refrán apareza por completo o primeiro deles. ¿Estaremos ante un refrán de dous versos con variación? Unha situación semellante témola en B1032-V622 ou en B1037-V627. Na primeira, Colocci sinala como refrán os dous últimos versos, con seguridade porque Be abrevia erroneamente o quinto verso con variación final nas cobras II-III; V, na segunda, cobra non copia o sexto mentres que na terceira copia a primeira palabra deste.⁷⁷ No segundo caso a situación é semellante en V; pola contra, en B na terceira cobra o copista non abrevia o quinto verso e deixa de copiar despois do comezo do sexto (*Logue*), situación que fai que o humanista poña unha *crux* non sabendo ou querendo indicar que non ten certeza de onde comeza o refrán. Que non estea o verso seis, de refrán, abreviado na segunda cobra en V, ¿é un erro ou estamos ante un refrán con variación de dous versos e na segunda cobra vén abreviado desde o quinto verso?

Un caso parecido é o constituído pola célebre *Se eu podesse desamar* (LPGP 120,46) de Pero da Ponte (V567-B980-A289). A cantiga presenta un verso sete igual en tódalas cobras («a quen mi sempre coyta deu») e un verso seis igual nas cobras I e III («se eu podesse coyta dar,») e outro igual na II e IV («porque non poss'eu coita dar»), verdadeira cantiga de refrán con variación. O copista de A non marca o refrán de ningunha maneira e este cópiase completo en todas as cobras; o Be non copia o v. 7 a partir da segunda cobra, polo que inferimos que está abreviando o refrán; Colocci marca o sexto verso co ángulo de refrán en tódalas cobras e anota *varia lo tornel*; o

⁷⁷ Non é inusual que, en refráns de dous versos, na segunda cobra se reproduza o segundo íntegro ou parcialmente e na terceira se reproduza este e un anaco do seguinte, como en B444-V56, onde Colocci marca co ángulo o sexto verso abreviado na cobra I, III, e na segunda pon unha *crux* na marxe a altura do quinto verso abreviado (*que nunca*), dando conta de que moitas veces tampouco el parece ter moi claro cal é o funcionamento do refrán; B514-V96, malia ser un refrán de tres versos, na segunda cobra abrevia só co primeiro verso completo, mentres que na terceira copia este verso e parte do segundo do refrán; en B518-V101 na segunda abrevian o primeiro verso de refrán e na terceira deixan incompleto o segundo (*o ben do mal*); así, tamén en B557-V160 na terceira cobra cópiase parte do segundo verso (*manda*) mentres que na segunda só se copiaba enteiro o primeiro; ou en B640-V214, onde na terceira copia parte do segundo (*ay*).

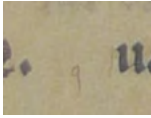
copista de V non copia o v. 7 a partir da segunda cobra e na terceira abrevia o seis (se eu.).

No antecedente de B e V ¿marcábase o refrán dalgún xeito? De ser así, o verso cinco de todas as cobras, en especial da II e III, segundo a versión de Be, ¿estaba marcado dalgunha forma especial: maiúscula, maiúscula coloreada, sangrado (espazo para unha capital), sangrado e letras de espera⁷⁸ ou algunha outra marca? De non estar resaltados estes versos e de se-lo copista o que así os interpretou, ¿Colocci non cotexaba co antecedente? De facelo, ¿debemos supoñer que o humanista non se deu de conta do erro do copista e interpretou tamén⁷⁹ que era un refrán? Un rápido bosquejo en cantigas similares (aquelas que presentan un verso paralelístico previo ó refrán e que poderían pasar por un refrán con variación) puxo ante os nosos ollos as seguintes evidencias. A peza *Senhor fremosa, ja perdi o sen* (atribuída a Pardal), transmitida por A269,⁸⁰ ou a anónima *Amigos, des que me parti*, enviada por A280, son cantigas de refrán formadas por tres cobras de seis versos que, segundo o manuscrito e a *vulgata* de Michaëlis, terían un refrán constituído polos dous derradeiros versos. Para a publicación de dúas cantigas contidas nos dous volumes coñecidos como *LPGP* (157,57 e 157,4) estimouse oportuno, e en contra do relator, non considera-lo verso quinto como constituínte do refrán, opción similar, como vimos máis arriba, á adoptada por Rodríguez (1980). Para Correia (1998: 271), as pezas tamén só terían un verso de refrán, polo que habería un erro na marcación deste elemento. A copia levada a cabo no cancionero *ajudense* non deixa lugar a dúbidas. Malia que inacabado, pois non presenta as capitais en cor azul, que por alternancia entre esta cor e a vermella lle correspondería ó verso marcado como refrán, o copista sangra en todas as cobras e neste oco escribe a letra de espera correspondente no verso cinco, non, como sería de esperar, no seis:

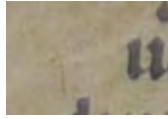
78 Estas prácticas teñen presente a copia do *Cancioneiro da Ajuda*.

79 Debemos lembrar que noutras ocasións completa ou corrixe erros textuais cometidos polos copistas.

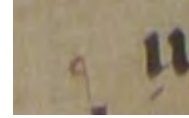
80 A cantiga está copiada no folio 74v. Michaëlis (1904, I: 531) edita a cantiga cos dous últimos versos de refrán.



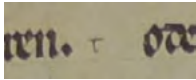
A269, cobra I



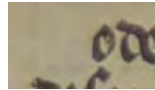
cobra II



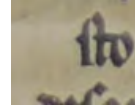
cobra III



A280, cobra I



cobra II



cobra III

Podemos pensar que este paralelismo é o que leva a considerar verso de refrán algo que non o é. De ser así, ¿qué é un refrán con variación? ¿Sería lícito editar un refrán de dous versos, o primeiro deles cunha clara variación en cada cobra e con rima distinta, porque así nolo indica o relator, ou consideraremos máis ben que é un erro, e debemos editar unha cantiga cun só verso de refrán e supoñer que o quinto verso responde a un paralelismo literal? Para que un refrán con variación sexa tal, ¿será un factor imprescindible que os versos en cuestión posúan a mesma rima en tódalas cobras? O problema require dun estudo profundo e non é este o espazo para levalo a cabo.

Como xa dixemos, é difícil saber se Colocci se guiaba para delimita-lo refrán polas marcas dos copistas (cando o identificaban) ou pola abreviación; ¿o copista abrevia porque o verso está marcado como refrán no antecedente ou porque se confunde é so ten en conta a igualdade da parte inicial? Esta segunda opción require por parte dun copista, dous séculos despois, duns coñecementos e dunha pericia interventiva que non sei se estaría ó seu alcance, se lle pagarían para iso e cál sería o motivo polo que mostraría tanta atención e esmero en identificar un determinado tipo de cantiga que no antecedente non estaría identificada como tal. ¿Será un prurito filolóxico equiparable ó de Colocci? Cremos que os copistas non abreviarían a non ser que visen no antecedente o verso indicado como refrán. Para Correia (1992, I: 69):

As coincidências entre B e V, relativamente à abreviaçã, levam a supor que os copistas quinhentistas não se deram conta de que o refrão é uma parte estrutural da cantiga que se repete e que, portanto, se pode abreviar mais ou menos consoante o espaço, os materiais e os esforços que os copistas possam ou queiram dispender, limitando-se provavelmente a copiar as abreviações já feitas no modelo que se encontravam a copiar.

Ba e Be si se deberon decatar, cando menos en parte, de que o refrán se podía abreviar e, para reducir esforzo, acurtaron incluso, como vimos, aqueles que non deberían abreviar. Noutros casos reduciron as abreviaciões xa feitas no antecedente, pois vemos que o copista de V tende a copiar máis texto que estes dous copistas de B, como en B929-V517, B932-V520, B934-V522, B938-526 ou B940-V528, a menos que pensemos que é o de V o que reproduce máis texto, recorrendo á primeira cobra, do que enviaba o antecedente. No antecedente, o correlato de V529 debía trae-lo refrán de dous versos sen abreviar en tódalas cobras e así nolo transmite o amanuense collociano; Be, pola súa banda, en B941 abrevia nas cobras II-III o segundo verso e isto ocasionou que Colocci marcasse erroneamente como refrán só o último verso.

A copia de B456 non debía mostrar con claridade a delimitación versal, feito que provoca que o copista Be non inicie a copia do refrán en liña independente; malia isto, na liña 3 da primeira cobra, o erro de *chuyto* por *muyto* (se é do copista de B e non do antecedente) remonta claramente a un M maiúsculo de tipo uncial, que quizais estivese a marca-lo refrán.⁸¹

A delimitación mediante liñas en branco contempla, por norma, dúas liñas entre cantigas⁸² e unha entre cobras⁸³ e findas.

81 Gonçalves (2007b: 43) supón que para B415-V26 (v. 7) a suposta *lectio difficilior* Chaira por Maria hai que remontarse a unha transcriçión errónea de *ch* por *m* «com módulo maiúsculo». A mestra portuguesa ofrece outros exemplos presentes en B e V, como *chilia* por *Milia* ou *cheu* por *Meu*.

82 Estas dúas liñas tamén adoita deixalas cando a cantiga encabeza a columna, non así en B920bis, B950, B953, B960, B979, B980, B1027, B1031, B1035. Escapan a esta norma algunhas pezas, como B368-B368bis, B468-B469, B985-B985bis, (unha liña), B465-466, B940-B941 ou (tres liñas; nalgunhas hai rúbrica explicativa que explicaría un pouco máis de espazo); ou B1059-B1060 (catro liñas).

83 Non responden a esta norma, entre outras, as cobras II-III de B458; as II-III de B465 ou as III-IV, V-VI, VII-VIII, IX-X e XI-XII de B466, en que se deixan dúas liñas; ou as II-III de B1379, en que deixa tres liñas.

O copista Bf

O último dos copistas identificados por Ferrari emprega tamén unha bastarda e afirma a investigadora italiana que «presenta elementi di affinità con la scrittura coeva della cancelleria papale» (1979: 86). Segundo a catedrática italiana, no caderno 20 (ff. 159-166) copia desde a metade da liña 20 da col. b do f. 163r (*morte prender*) ata a liña 5 da col. b do f. 163v. Nós cremos que neste mesmo caderno ten aínda outra intervención no f. 161v desde o final da liña quince (*goer*) ata a metade da liña vinte (*Sanhudandades*). Algunhas das características que nos permiten facer esta afirmación son: o característico *g* pechado en case un círculo na súa parte baixa; o signo xeral de abreviatura, que presenta un punto medial; a maior elevación da hasta do *d*, cun arranque deste segundo elemento non tan curvado como o do copista Bd, e o caído final do *n* en posición final.

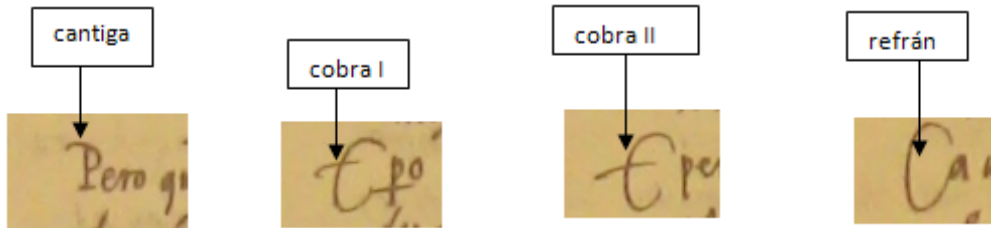
Das poucas liñas que copia podemos deducir que marcaba o inicio de cantiga cunha capital inicial de gran tamaño adornada (B755) enchida de cor negra (B744). Os inicios de cobra e finda aparecen delimitados cunha maiúscula simple dun tamaño considerable. As de refrán levarían unha letra similar pero de menor dimensión.

Polo que respecta ó espazo deixado entre os distintos elementos das composicións, parece segui-la pauta de dúas ou tres liñas entre cantigas e unha ou dúas entre cobras e finda.

O copista de V

O outro apógrafo italiano, V, foi escrito por un «único copista curial, que transcreve em cursiva humanística» (Ferrari 1993b: 124).

Para marca-los inicios de cantigas, cobras e findas usa unha maiúscula simple de tamaño considerable, comparadas co tamaño do resto das letras; destácanse por estaren reproducidas fóra da caixa do texto:



V98, f. 10^r, col. a

O resto dos versos do corpo estrófico aparecen escritos en minúscula. Polo que atinxe á escrita dos versos de refrán son elocuentes as palabras de Correia (1992, I: 57), que considera que se caracteriza «por unha certa irregularidade quanto à marcação». Nas cantigas por ela transcritas (da 2 á 47 e da 88 á 138),

Na maior parte dos casos (trinta e três), o copista (...) não marca distintivamente os refrões. Em seis cantigas (V44, 88, 89, 105, 129) marca os refrões com maiúscula depois da primeira estrofe; en cinco (V4, 6, 8, 103, 117) só marca o da primeira; en outras cinco (V3, 7, 12, 47, 92) começa con maiúscula os refrões de todas as estrofes; em doze cantigas (duas de refrão intercalar) mistura sem regularidade a marcação e a não marcação. Em cinco casos (V89, 95, 101, 110, 129), o copista de V começa con maiúscula só os versos de refrão que não vêm no início da linha. De qualquer forma, quando o copista marca de facto o refrão, fá-lo con maiúscula só no primeiro verso (quando é constituído por mais de um) (Correia 1992, I: 57-58).

Pouco máis se pode engadir á descrición realizada pola investigadora portuguesa. En efecto, a partir da cantiga V138 a tendencia segue a ser a identificación irregular, mediante a maiúscula simple,⁸⁴ do primeiro verso de refrán: en V155 (III cobra), V155 (I), V195 (I-II), V199 (II-III), V205 (III), V221 (I, III), V228 (I), V229 (I), V230 (I-III), V243 (II), V252 (II-III), V265 (III), V267 (II, IV), V316 (III), V317 (II-III), V328 (III), V358 (I-IV). É difícil afirmar se nos casos de L inicial estamos ante unha maiúscula ou non, por exemplo, V169 (II, VI e VII), V242 (III-VIII) ou V287 (II). A descontinuidade que se pode advertir será froito da leve adopción dun sistema que lle viña imposto.

⁸⁴ Na terceira cobra de V627 e na cuarta de V638, o copista, por erro, escribe a inicial de refrán fóra da caixa do texto cunha maiúscula de cantiga, de cobra ou finda.

Poderemos pensar, á vista da copia efectuada por este copista, que o antecedente podería te-los versos todos en minúscula menos os comezos de cantiga, cobra ou finda, que irían resaltados dalgunha maneira. A marca de refrán cunha maiúscula simple (como en N ou en menor medida como T) quizais empecese o traballo deste copista, de aí a súa irregularidade á hora de sinalar coa maiúscula e de aí que a certa altura abandone ou deixe de esforzarse en sinalalo, ata quedar reducida a sinalización a meros despistes: V611 (III), V647 (III) ou V691 (IV), última peza onde cremos poder documenta-la escrita dun refrán con maiúscula.

Cada cantiga delimitase mediante un espazo en branco variable, entre unha e tres liñas, mentres que os elementos que as constitúen (cobras e findas) non se separan mediante ningunha liña de texto en branco. En certas composicións obsérvase tamén un ángulo, situado enriba da capital inicial, seguramente de man de Colocci, co único fin de demarca-lo comezo da respectiva peza. Hai cantigas en que non se deixa espazo, ou o que existe é moi reducido, polo que alguén, supoñemos que Colocci, trazou unha liña horizontal para indica-la separación, como en V30 ou V310.

PARA REMATAR

Esta contribución non é máis ca un traballo inicial sobre os verdadeiros problemas que teñen que ver coa *ordinatio* dos relatores da lírica profana galego-portuguesa, problemas que acaban dando conta da ligazón, cando menos, da codicología, da paleografía e da crítica textual. O estudo da xerarquización textual nos testemuños conservados, as pautas escriturarias de cada copista ou a intervención en B e V da man de Colocci pódennos ofrecer datos preciosos que nos permitirán chegar a imaxinar cómo serían os antecedentes, cómo estarían articulados ou mesmo qué erros podían conter na súa *diuisio* textual. A falta de espazo non nos permitiu tratar aspectos que nun principio pretendiamos que formasen parte deste estudo. Algúns destes pasos problemáticos foron xa abordados pola crítica especializada, pero, aínda hoxe, sería ben profundar neles: a copia das cantigas que presentan refráns

iniciais, a escrita das cantigas con refrán con variación, o propio concepto de refrán e de refrán con variación, algúns versos con paralelismo literal ou versos previos ó refrán paralelísticos, as particularidades que presentan algunhas cantigas dialogadas na súa escrita ou mesmo a pertinencia ou non da estruturación *das vulgatas* dalgunha cantiga, como *Muitos me veen preguntar*, de Pero d'Armea: cantiga de refrán con variación de tres cobras —segundo Nunes (1972: 454-455) ou Reali (1964: 82-84)—, cantiga de maestría de tres cobras —na opinión de Tavani no seu *Repertorio Metrico* (1967: 147) ou Montero Santalla (2000, I: 557-558)— ou, segundo nós, unha cantiga de refrán de tres cobras máis unha finda.

A *diuisio textus* ou *ordinatio* supón a aplicación dun esquema organizativo determinado a un material concreto. O proceso de estruturación textual leva implícito a segmentación do material que vai formar parte dun todo: do cancionero, do rolo ou da folla voante. Os copistas foron os que aplicaron os esquemas a un material que transvasaban. Nós somos os que temos que busca-las regras que rexían os esquemas, unha vez descubertas as regras tratar de indagar e localiza-las pasaxes que delas se desvían para así poder formular hipóteses de traballo o máis fiables posibles, pero, a fin de contas, hipóteses de traballo. A importancia da *diuisio textus* resulta obvia

para el editor moderno a la hora de fijar un texto crítico que rescate información sincrónica del proceso de factura y recepción del texto que edita, ya sea para conservar las líneas de organización primera o para modificarlas, habiendo reflexionado previamente sobre criterios válidos que permitan una modificación razonable y eficiente (Higashi 2007: 367).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARBOR ALDEA, Mariña (2004), «Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión», en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- BELTRAMI, Pietro G. (1978-1979), «Pero Viviae: poesie “d’amigo e satiriche”», *Studi mediolatini e volgari*, 26, pp. 107-124.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1999), «La *ordinatio* del *Rams de Flores* de Juan Fernández de Heredia», en *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 397-409.
- CARERI, Maria et al. (2001), *Album de manuscrits français du XIIIe siècle: mise en page et mise en texte*, Roma, Viella.
- CORREIA, Ângela (1992), *O refran nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dissertação de Mestrado inédita].
- CORREIA, Ângela (1998), «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros», en *Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 267-290.
- CORREIA, Ângela (2001), *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da «Ama»»*. Edição e Estudo, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa].
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1982), «Les *cantigas de amigo* de Martín Codax», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, pp. 179-185.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio (2010), «Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do Cancioneiro da Ajuda: o seu copista é ¿un copista-corrector?», en *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, ed. Mariña Arbor Aldea e Antonio Fernández Guiadanes, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 163-194.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio, et al. (1998), *Cantigas do mar de Vigo: edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio, & PÉREZ BARCALA, Gerardo (2009), «Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: *una errata divisione*

dei versi» en “Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor”. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp.189-224.

- FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio, & RIO RIANDE, M^a Gimena del (2010), «Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel», *Ars Metrica* [<http://irodalom.elte.hu/mezura/?q=node/82>].
- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Inés (2010a), «*Ordinatio y Compilatio* en la prosa de Alfonso X el Sabio», en *Modelos latinos en la Castilla medieval*, ed. Mónica Castillo Lluch e Marta López Izquierdo, Madrid, Iberomericana, pp. 239-370.
- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Inés (2010b), «Los colores y la triple articulación textual en los códices de Alfonso X el Sabio», en *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Isabel de Barros Dias e Carlos F. Clamote Carreto, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 37-46.
- 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 portugues*, 14, pp. 27-142.
- FERRARI, Anna (1993a), «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, coord. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, pp. 119-123.
- FERRARI, Anna (1993b), «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, coord. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, pp. 123-126.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, UNISYS-Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2004), «O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*», en *O cancionero da Ajuda cen anos despois*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 185-210.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2005), *Cantus coronatus. 7 cantigas d’el-Rei Dom Dinis/by King Dinis os Portugal*, Kassel, Reichenberger.
- FERREIRA DA CUNHA, Celso (1956), *O cancionero de Matin Codax*, Rio de Janeiro [tese

polocopiada].

- GONÇALVES, Elsa (1986), «Pressupostos históricos e geográficos, a crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) «Quel da Ribera» (2) A romaria de San Servando», en *Critique Textuelle Portugaise Actes du Colloque, Paris, 20-24 octobre, 1981*, ed. Eugenio Asensio et al., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 41-53.
- GONÇALVES, Elsa (1991), *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos.
- GONÇALVES, Elsa (1993), «Tradição manuscrita da poesia lírica», en *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, coord. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa, Caminho, pp. 627-632.
- GONÇALVES, Elsa (1994), «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», en *Actas do XIX Congresso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989 Sección IX. Filoloxía medieval e renacentista*, ed. Ramón Lorenzo, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, pp. 979-990.
- GONÇALVES, Elsa (2007a), «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 8, pp. 1-27.
- GONÇALVES, Elsa (2007b), «Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão», en Edição de Texto. II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas [http://www.fl.ul.pt/dep_romanicas/auditorio/PDF/Elsa_Goncalves.pdf]
- GUERRA, Antonio J. R. (1993), «Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A, Nescimento e Cristina Almeida Ribeiro, vol. 1, Lisboa, Cosmos, pp. 31-34.
- HIGASHI, Alejandro (2003), «Tipología y valor de la *diuisio textus* en las obras del taller alfonsí», en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII jornadas medievales*, Lillian von der Walde et al. edd., México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 405-440.
- HIGASHI, Alejandro (2007), «Hacia una revalorización ecdótica de la *diuisio textus* en testimonios medievales», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: "Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, ed. Beatriz Mariscal e Blanca López de Mariscal, México, Fondo de Cultura Económica-Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 363-

378.

- LAGARES, Xoán Carlos (2000), *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela, Laiovento.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2000), «Trovadores, cronología y “razós” en los cancioneros gallego-portugueses», en *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 (2003a), «Las razos gallego-portuguesas», *Romania*, 121, pp. 99-132.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2003b), «Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses», en *Homenaje a Luís Quirante. Vol. II: Estudios filológicos*, Valencia, Facultat de Filologia - Universitat de València, pp. 625-636.
- LPGP = BREA, Mercedes (coord.) (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., realizado por F. Magán Abelleira, Rodiño Caramés, M. C. Rodríguez Castaño e X. X. Ron Fernández, coa colaboración de A. Fernández Guiadanes e M. C. Vázquez Pacho, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1915), «A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor», *Revista de Filología Española*, 2, pp. 258-273.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MONACI, Ernesto (1875), *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer.
- MONTERO SANTALLA, José-Martín (2000), *As rimas da poesia trovadoresca gallego-portuguesa: catálogo e análise*, 2 vols., Universidade da Coruña [tese de doutoramento inédita].
- NUNES, José Joaquim (1972), *Cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro [reproducción da edición de Coimbra, 1932].
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2001), «Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cod. 10991)», *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 53-96.
- RAMOS, Maria Ana (1986), «L’Eloquence des blancs dans le chansonnier d’Ajuda», en

Stylistique, Rhétorique et Poétique dans les langues romanes. Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983), Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 215-224.

- RAMOS, Maria Ana (1995), «A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais», *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, ed. Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira, Rio de Janeiro, Nova fronteira, pp. 829-840.
- RAMOS, Maria Ana (2006), «Fragmentos na lírica galego-portuguesa», en ed. Pietro G. Beltrami, *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Edizioni Pacini, pp. 1343-1367.
- RAMOS, Maria Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, 2 vols., Universidade de Lisboa [dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa].
- REALI, Erilde (1964), *Le "cantigas" di Juyão Bolseyro*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- RIO RIANDE, M^a Gimena (2010), *Texto y Contexto: el cancionero del rey don Denis de Portugal (edición crítica y estudio filológico)*, Universidad Complutense de Madrid, Tese de doutoramento inédita.
- RIO RIANDE, M^a Gimena (2010), «Rótulos y follas: las rúbricas del Cancioneiro del rey Don Denis», en *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, ed. Mariña Arbor Aldea e Antonio Fernández Guiadanes, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela - Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- RIO RIANDE, M^a Gimena (2011), «La transmisión material de la lírica profana gallego-portuguesa: contribución a la descripción codicológica y paleográfica del manuscrito o fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer», en *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, ed. Manuel Joaquín Salamanca López, Oviedo, Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, pp. 225-281.
- RODRIGUES LAPA, Manoel (1995), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Ir Indo-Lisboa, Joao Sá da Costa.
- RODRÍGUEZ, José Luis (1980), *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

- RON FERNÁNDEZ, Xabier (2004), «Carolina Michaëlis e os trobadores representados no Cancioneiro da Ajuda», en *Carolina Michaelis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- SHARRER, Harvey L. (1991), «The Discovery of Seven cantigas d'amor by Dom Dinis with Musical Notation», *Hispania*, 74, pp. 459-461.
- SHARRER, Harvey L. (1993), «Fragmentos de *Sete cantigas d'Amor* ce D. Dinis, musicadas. Uma descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A, Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, vol. 1, Lisboa, Cosmos, pp. 13-30.
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe (1992), *A poesía de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia.

RESUMEN

Na presente contribución lévase a cabo unha primeira aproximación á estruturación xerarquizada que presentan os contidos textuais (cantigas) nalgúns dos relatores que nos legaron a lírica profana galego-portuguesa, isto é, cómo se delimita cada cantiga e as partes que a compoñen. Esta descrición da *diuisio textus* permitiranos en moitas ocasións poder discernir entre un plano xeral de obra (cancioneiro, folla ou mesmo antígrafo) e un plano particular en que afloran as particularidades de copia de cada un dos amanuenses que interviñeron no proceso de copia; estes deron conta, probablemente, dunhas directrices preconcebidas que, ó seren abandonadas en certos momentos puntuais, puideron ocasionar evidentes erros. Ser conscientes da *ordinatio* dos contedores que conservaron a tradición lírica, poder chegar a percibi-los desvíos debidos ós axentes encargados de poñer por escrito estes textos e ser quen de remontarnos ó antecedente e á súa posible estruturación constitúe o único camiño cara á formulación de hipóteses de traballo a nivel textual dun alto grao de fiabilidade.

PALABRAS CLAVE: *diuisio textus*, *ordinatio*, copistas, cantigas, lírica profana galego-portuguesa.

ABSTRACT

This piece of work is a first approach to the hierarchical structure of the textual content (*cantigas*) written down in the main extant sources of Galician-Portuguese Medieval Lyric Poetry. We mean to point out the way in which the different parts of the *cantigas* are demarcated. This description of the *diuisio textus* will let us distinguish between a general level (*cantiga*, sheet, manuscript) and a particular level in which the special writing features of each scribe will appear. These scribes may have drawn some main guidelines that were left behind in some specific moments in the history of the re-writing of the texts, causing ecdotic errors. A closer and thorough study of the *ordinatio* of the main extant sources of Galician-Portuguese Medieval Lyric Poetry, of

the “detours” caused by the scribal agents, and of the previous copies of our material, will be the only way of thinking hypothesis with solid basis.

KEYWORDS: *diuisio textus*, *ordinatio*, scribes, *cantigas*, Galician-Portuguese Medieval Lyric Poetry