

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
Ponències en català, castellà i gallec
ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
1. Literatura medieval - Història i crítica - Congressos. 2. Literatura espanyola - Anterior
a 1500 - Historia y crítica - Congressos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
III. Manzanaro, Josep Miquel. Título. V. Serie.
821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva

Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

«MISE EN TEXTE» NOS MANUSCRITOS DA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

1. A *mise en texte*¹ das composições líricas galego-portuguesas pode ser definida através de certos critérios de disposição textual no fólio que variam, naturalmente, de manuscrito para manuscrito (*Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, *Cancioneiro da Vaticana*, *Pergaminho Vindel* e *Pergaminho Sharrer*²).

Os protótipos de transcrição presentes no *Cancioneiro da Ajuda* e no *Pergaminho Vindel* assemelham-se pela cópia das cantigas em duas colunas por fólio, pela sucessividade dos versos na primeira estrofe, separados algumas vezes por um ponto identificador de final de verso e ainda por um espaço previsto para a transcrição musical no *Cancioneiro da Ajuda* e pelas respectivas frases musicais inseridas em seis das sete cantigas presentes no *Pergaminho Vindel*.³ As estrofes

1. Inspiro-me nesta designação francesa, normalmente associada à *mise en page* (texto em colunas, texto em mancha única, parte do fólio preenchido, fólio em branco, etc.) para caracterizar as primordiais tendências na cópia dos textos poéticos galego-portugueses. A denominação é familiar a codicólogos e a paleógrafos que observaram a repartição harmoniosa do texto e das margens (Leroy 1977; Bischoff 1993; Bozzolo *et alii* 1980, 1984, 1990, 1997). Exemplos concretos e comentados encontram-se em Martin & Vezin 1990. Tratamento rigoroso, circunscrito a mss. franceses, pode ser observado no recente álbum dedicado ao séc. XIII (Careri *et alii* 2001). A utilidade desta observação técnica contribuirá não só para definir, de modo mais preciso, regras de comportamento ibérico em este tipo de manuscritos, como também para eventualmente permitir conjecturas sobre o tipo de confecção do próprio manuscrito e daí poder ser possível retirar informação relativa à tradição textual.

2. São estes os principais testemunhos depositários da lírica galego-portuguesa de que dispomos reproduções anastáticas acessíveis (*Cancioneiro da Ajuda*, 1994; *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, 1982; *Cancioneiro da Vaticana*, 1973; *Pergaminho Vindel*, 1986 e *Pergaminho Sharrer*, 1991). Não incluo neste elenco o *descriptus* Cancioneiro da Bancroft Library, nem os testemunhos autónomos com os *Lais da Bretanha* (Vat. Lat. 7182) nem o fólio inserido em *Miscelâneas* tardias com a tenção entre Afonso Sanches e Vasco Martinz de Resende (ms. 9249 da BN de Madrid e ms. 419 da BPM do Porto). A observação directa dos mss. ou mesmo das reproduções fac-similadas mostra os diversos modos de disposição textual no fólio da poesia lírica galego-portuguesa. Sigo o uso convencional quanto à designação dos mss. (Tavani 1967a; Gonçalves 1993) e reproduzo os *incipit* de cada uma das cantigas citadas, assim como as siglas relativas aos nomes dos trovadores, de acordo com a convenção estabelecida por Tavani (1967b).

3. Recordo que, após as várias hipóteses a propósito da natureza material do *Pergaminho Vindel*, M. P. Ferreira se inclinou, no seu estudo sobre o pergaminho, por uma «folha volante», e não um rólulo ou um rolo, dobrado ao meio, com duas colunas em cada lado (Ferreira 1986: 65). Esta redefinição terá naturalmente implicações na avaliação comparativa das diferentes posições da *mise en texte*.

subsequentes, tanto no cancionero como neste pergaminho, dispõem-se através de cópia que considera o traslado verso a verso. O ordenamento textual do *Pergaminho Sharrer* com fragmentos de sete cantigas de amor de D. Denis, além da disposição das cantigas em três colunas, oferece características de lineamento diferenciadas.⁴ Mas o comportamento essencial é análogo ao desempenho geral de outros manuscritos musicados. Isto é: a primeira estrofe com notação musical (ou com previsão como no *Cancioneiro da Ajuda*) e as estrofes seguintes copiadas verso a verso. Os cancioneros copiados em Itália já não nos concedem, pelo contrário, a comparência ou propósito de notação musical explícita. Não se encontram, de facto, elementos rapidamente perceptíveis desta presença, mas é natural que uma análise escrupulosa possa revelar indícios que denunciem em alguns ciclos, comparência musical ou, pelo menos, disposição textual pronta a acolher melodia em exemplar precedente, não muito longínquo.⁵

Tive já a oportunidade de assinalar que algumas resoluções linguísticas e textuais de *B* só se poderiam compreender por um estado textual prévio condicionado pela presença musical.⁶ As resoluções gráficas, motivadas por um espaço antecedente que acompanhava a presença neumática na pauta ilustram-se com alguns exemplos: *con...sella...do* (A 51) / *consselhado* (B 163); *pec...ad assi* (A 95) / *peccadassi* (B 202); *en...sandeçi* (A 81) / *enssandeci* (B 184 a); *que m...amor* (A 261) / *quemhamor* (B 438) / *quemhamor* (V 50). A situação de maior proeminência é, porém, o advérbio perceptível no conhecido refrão de FerGarEsg: *ue... ro... ya... men* (A 126) / *ue ... ro... ya... men* (B 241) em que se observa o preservar nítido do isolamento silábico em qualquer um dos códices. Como o advérbio não é identificado como vocábulo usual, o copista é levado a uma transcrição que mantém o seguimento gráfico que comparecia no modelo, comparável, com certeza, ao que conhecemos através de *A*. Este fraccionamento silábico em *B* revela que a fonte imediata deste cancionero mantinha ainda aquela separação, fomentada pela colocação dos sinais musicais na pauta.

Além deste ordenamento de palavras, cuja separação silábica se associa à conformidade com a notação musical, procurei também interpretar outros aspectos

4. Os aspectos codicológicos e paleográficos específicos do pergaminho dionisino são descritos por H. L. Sharrer. As dimensões que o aproximam dos manuscritos régios, a raridade da disposição textual em três colunas em um manuscrito com transcrição musical, o espaço uniforme entre as linhas de texto e as linhas que acolhem a notação musical, assim como a mudança de estilo paleográfico entre a estrofe musical e as seguintes, etc. revelam uma cópia distinta em relação a outros mss. musicais (Sharrer 1991: 15).

5. Qualquer tipo de observação sistemática deveria incidir particularmente nas primeiras estrofes e nas *fiindas* que poderiam conter, em alguns ciclos, notação musical. Na tradição galego-portuguesa, esta observação no final das composições é imprescindível, se pensarmos nos casos de *fiindas* com transcrição diferenciada no *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 1984).

6. Com base na separação silábica presente em *A*, e de acordo com a disposição neumática do modelo, algumas palavras surgem com um fraccionamento nítido que em *B* vai provocar, ou dificuldades de leitura, ou soluções gráficas que procuram preencher o espaço deixado vazio no antecedente (Ramos 1995: 703-719). A este propósito, e de modo ainda mais explícito, observe-se a rigorosa interpretação de E. Gonçalves da anotação marginal, *Martin Codaz esta non acho pontada*, que se encontra em *V* relacionada com a ausência de notação musical da sexta cantiga de MartCod (Gonçalves 1989).

da organização das cantigas através do exame de diferentes espaços carecidos de texto no *Cancioneiro da Ajuda* (o que não deixava já de ser uma forma de reflectir na *mise en page* deste ms.) e que se revelaram depois como indispensáveis para o entendimento do manuscrito (individualização de autores, processos decorativos criteriosos, previsão estrófica e textual, conjectura musical em *fiindas* de ciclos de alguns trovadores).⁷

Nesta comunicação procurarei examinar as atitudes dos copistas (ou do responsável pela cópia) perante o fólio e perante o texto que me parecem significativas no exame da tradição manuscrita, dando atenção à *mise en page* e ilustrando a *mise en texte* com o exemplo concreto do ciclo de um trovador profícuo, Pero Garcia Buralês. Uma consideração que não se circunscreve apenas ao posicionamento do trovador em relação ao conjunto da colecção, mas ao encadeamento textual no interior do próprio ciclo.

2. Começarei por relembrar um aspecto essencial. Como sabemos, o *Cancioneiro da Ajuda* sofreu acidentes materiais de diferente natureza que são ainda hoje difíceis de apreender na sua totalidade.⁸ Quando observamos a descrição esquemática de C. Michaëlis da composição dos cadernos ajudenses, averiguamos que o seu propósito era, não apenas tentar restabelecer lacunas que se consolidavam pelos textos presentes em *B*, mas também incluir conjecturalmente fólios que harmonizariam a constituição dos cadernos em quatérnios regulares.⁹

Se a estrutura dos cadernos parece então não ter tido em consideração um objectivo uniforme e concordante, podemos notar igualmente que o preparo do fólio para acolher o texto está também submetido à variação. O esquema de base parece obedecer a linhas mestras de configuração: certo número de linhas para a miniatura em início de ciclo; duas colunas de texto simetricamente divididas por um espaço intercolunar que também parece constante e duas margens à esquerda e à direita, abrangidas pela dupla linha vertical bem característica na transcrição de textos poéticos.¹⁰ No entanto, este aspecto monocórdio não se mantém tão regularmente como poderia ser esperável nem nos vários testemunhos, nem no

7. Refiro-me, em particular, aos espaços em branco e aos processos decorativos no *Cancioneiro da Ajuda* que, além de uma observação codicológica quantitativa, permitiram dar importância a um cancionero que normalmente parecia não poder ser tomado em linha de conta quanto à separação dos autores, visto não possuir qualquer rubrica atributiva. A previsão textual significaria que o compilador aguardava novas fontes; a previsão musical nas *fiindas* permite, além de revelar esta característica excepcional, conjecturar diferentes fontes na estrutura do *Cancioneiro* (Ramos 1986).

8. Tanto podemos conjecturar incidentes devidos à mutilação de um códice já concluído (cadernos perdidos, fólios arrancados, aproveitamento de pergaminho disponível, etc.), como podemos imaginar (e esta hipótese parece-me cada vez mais provável) um conjunto de cadernos que não chegou a ser encadernado, um projecto inconcluído, o que naturalmente vai facilitar a sua dispersão.

9. Todos os cadernos descritos por C. Michaëlis caracterizam-se por uma composição quaternária excepto os cadernos x e xiv que são reconstituídos como quínios (Michaëlis 1904: II, 147-150).

10. A estrutura de base aproxima-se dos protótipos de Leroy 20D2 e 20A2 (Leroy 1977). A dupla linha vertical era característica da apresentação de textos poéticos latinos que evidentemente oferecia vantagem para a inserção correcta das iniciais de verso, colocadas justamente entre as duas linhas verticais. Um sistema portanto que se definiria por objectivos funcionais. Exemplos da tradição latina são largamente expostos por R. Raffaelli (1984: 3-24).

interior do próprio *Cancioneiro da Ajuda*,¹¹ como podemos comprovar através das respectivas reproduções.¹² Se confrontarmos também o ordenamento nos primeiros cadernos verificamos que o espaço destinado à colocação da miniatura é variável quanto ao número de linhas que lhe é destinado. No f. 15 / p. 107 (cad. III) e no f. 47 / p. 171 (cad. VIII), o número de linhas é oscilante, dezassete linhas no primeiro caso e treze linhas no segundo.¹³ À primeira miniatura não efectuada (ciclo de EstFai, f. 65 / p. 207) são reservadas dez linhas; no f. 66 / p. 209 (ciclo de JVaz) doze linhas; no f. 67 / p. 211 (ciclo de PayGmzCha), são deixadas treze linhas; no f. 71 / p. 219 (ciclo de FerVelh) doze linhas; no f. 73 / p. 223 (ciclo de BonGen) treze linhas, etc. Mas limitemo-nos, para perceptibilidade da apresentação, ao espaço intercolunar. A distância separativa entre as col. ^a e ^b é flagrante entre os primeiros fólhos e os últimos cadernos. Repare-se no exemplo do f. 26 / p. 129 (cad. V), no f. 61 / p. 199 (cad. X) e no f. 75 / p. 227 (cad. XII). Distâncias que podem oscilar praticamente da medida de base ao seu dobro, entre 1,7 a 3 cm. Não é só uma mudança de mão que se pode situar nos dois últimos cadernos,¹⁴ mas uma alteração das linhas directrizes das simetrias da esquadria e mutações integrantes na configuração dos cadernos.

No entanto, podemos agora verificar que, mesmo no início actual do códice, se há cadernos em que podíamos, com alguma segurança, imaginar quínios, como o caderno I e II,¹⁵ outros já não parece possível instituir sequer o quaternio, como o caderno III de acordo com uma conjectura de proximidade.¹⁶

11. Gilissen (1977) utilizou este elemento codicológico com a preocupação de agrupar mss. ao aproximar objectivamente *ateliers* ou centros de produção com fabricos idênticos. Este «outil privilégié de l'histoire du livre médiéval» não oferece naturalmente garantias absolutas à percepção de que um *scriptorium* produza sempre o mesmo tipo de «régure», como o assinala E. Ornato (1997: 44). Conhecem-se resultados do exame de diferentes mss., através de esquemas gráficos conclusivos, resultantes dos tipos de ordenamento do texto (em duas colunas e não em linhas contínuas; mancha completa, espaço «perdido» entre as duas colunas, etc.) que é dependente não só da dimensão do formato previsto para o volume como da densidade textual. Mas este tipo de rigor não permite sempre delimitar espaços concordantes quanto à produção (Bozzolo *et alii* 1984: 209, 215-221).

12. Na apresentação oral desta comunicação projectei comparativamente a reprodução esquemática da preparação dos fólhos relativos ao *Pergaminho Vindel* (reprodução da Ed. Ferreira 1986: 66-68) e ao *Pergaminho Sharrer* (Guerra 1991: 32-33). Quanto ao *Cancioneiro da Ajuda* selecionei, através de imagens pessoais, alguns casos que mostram a diferença de preparação em vários sectores do códice. Por motivos óbvios de condicionalismo de espaço não poderei reproduzir aqui esta exemplificação. Conto, no entanto, fazê-lo em local mais adequado.

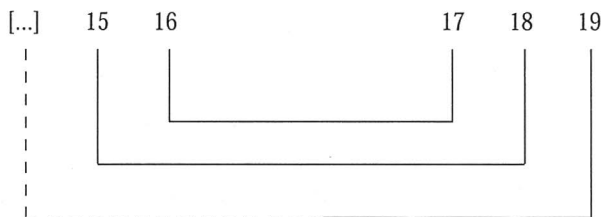
13. Além da indicação do número de fólio, incluo também a paginação utilizada na edição paleográfica do *Cancioneiro* (Carter 1941).

14. Segundo Borges Nunes, a mudança de copista ocorre unicamente nesta último sector (Ramos 1994), mas presente-se já uma transformação de formas caligráficas do final do caderno X em diante. Esta modificação coincide, em parte, com a integração do ciclo de PayGmzCha. O caderno XII contém o conjunto de três ciclos de poetas anónimos e os dois cadernos finais demonstram, de modo mais claro, a variação na morfologia paleográfica.

15. Foi possível apresentar a reconstituição do primitivo caderno II, após a análise da atribuição da cantiga da *garvaia* (Ramos 1989). É também permissível imaginar o caderno I de modo paralelo ao caderno II. Com os primeiros textos iniciais do ciclo de VaFdZSend, seria fácil supor um fólio imediatamente anterior e as cantigas atribuídas a JSrzSom, no final do caderno, continuariam no fólio homólogo ao que teria iniciado o caderno.

16. O quaternio é, de facto, a composição mais regular e a mais clássica. O quínio surge logo de seguida e são inúmeros os mss. que se submetem a este formato; os térnios, embora ocorram também em alguns mss., são formatos muito mais raros (Irgoin 1998; Sirat 1998; Vezin 1998).

Caderno III



Este caderno III parece definir-se como uma micro-antologia com ciclos breves inserida no conjunto do *Cancioneiro*. Trata-se actualmente de um térmio incompleto que apresenta uma lacuna inicial com um fólio que finalizaria o ciclo de MartSrz, homólogo do actual f. 19 / p. 115 que contém hoje composições de NuFdZTor com uma pestana moderna, introduzida pelo recente restauro.¹⁷ O bifólio constituído por f. 16 / p. 109, f. 17 / p. 111, procedentes de Évora, foi agora unido e reforçado. Na última descrição física do *Cancioneiro*, anterior ao novo restauro, este bifólio encontrava-se disjunto, o que poderia permitir a hipótese delimitada a dois fólhos perdidos. As dimensões actuais dos dois fólhos e a concordância pêlo/carne parecem autenticar, no entanto, este reforço efectuado pelo último restauro. Deixou de haver, portanto, lacuna física, a seguir ao f. 15 / p. 107. Já C. Michaëlis harmonizava estes dois fólhos eborenses em um único bifólio (Michaëlis 1904: 147).

O caderno é constituído por ciclos breves de poetas de quem o compilador possuía, com certeza, escasso número de textos. É assim que no f. 15 / p. 107 temos o conjunto de duas cantigas A 62/ B 173, «Pois non ei de don» e A 63/ B 174, «Nunca tan coitad ome por moller» com atribuição complexa.¹⁸ De seguida, o ciclo também breve com quatro cantigas de AyCarp ocupa o f. 16 e f. 16v com o final da col.^d em branco, o que supõe final de ciclo no momento da cópia de A. Esta curta antologia integra ainda outro pequeno ciclo de duas cantigas, A 68 / B 181^{bis} / B 1451 / V 1061, «En gran coita uiuo» e A 69 / B 182, «Nostro sennor en que uus mereci», com atribuição igualmente controversa.¹⁹

17. O *Cancioneiro da Ajuda* sofreu um importante restauro nos *Laboratórios de Conservação e Restauro da Torre do Tombo* sob os auspícios da Fundação Calouste Gulbenkian em 1999 e 2000 e com acompanhamento de Aires do Nascimento (*Newsletter*. Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 24, Novembro-Dezembro de 1999: 3). A apresentação do novo estado do códice decorreu durante a exposição «A Imagem do Tempo: Livros Manuscritos Ocidentais» (23 de Março a 2 de Julho de 2000).

18. A atribuição destas duas cantigas continua a ser, ainda hoje, problemática. Michaëlis considerou-as de *Um desconhecido (I)*, mas admitia também que poderiam ser atribuíveis a RoyGmzBnet (1904, I, 129; II, 336). Com base na atribuição explícita de B, Tavani (1967b) e D'Heur (1973) incluíram-nas no ciclo de MartSrz e é assim que comparecem na edição Bertolucci (1963: 108-109; 110-111). Resende de Oliveira, após análise da colocação na secção das cantigas de escárnio de B, atribui as duas composições a Roy Gomes de Briteyros (Oliveira 1994: 67-68, 87-88, 431). É incontestável que para o compilador de A, estas duas cantigas pertencem a um mesmo Autor e a miniatura inaugural não deixa dúvidas quanto à separação relativamente ao trovador precedente.

19. Michaëlis (1904, I: 143) atribuiu-as a NuRdzCand. A revisão do problema é examinada por Oliveira (1994: 740-741: 68-70; 143-144, 397), que se inclina para a atribuição proposta por C. Michaëlis em 1904 a NuRdzCand. No caso concreto de A 68, «En gran coita uiuo», que comparece

O ciclo mais compacto de NuFdzTor (dez cantigas neste caderno) que se inicia no f. 18 perdura até ao final do caderno concluindo-o com os primeiros versos da composição *A 79/ B 182*^a, «[A]y mia sennor u non iaz al» no f. 19v / p. 116 que prossegue no caderno seguinte, o actual iv. Esta colocação de contiguidade entre cadernos, não permitindo a reconstituição de um ou dois bifólios perdidos que perfizessem o paralelismo com os dois primitivos cadernos que deveriam ser, como vimos, quínios, comprova a irregularidade manifesta na composição de cada um dos cadernos do códice. Este facto não pode deixar de ser considerado na ponderação acerca do tipo de ambiente (*scriptorium*, acesso a material, perfil do compilador, etc.) que produziu este *Cancioneiro*. A disposição das cantigas apresenta-se do seguinte modo:

[Anon? RGmzBrit? MartSrz?]

Miniatura

f.15/p.107	<i>A 62/ B 173</i> , «Pois non ei de don»
f.15/p.107	<i>A 63/ B 174</i> , «Nunca tan coitad ome por moller»
f.15v/p.108	[em branco]

[AyCarp]

Miniatura

f.16/p.109	<i>A 64/ B 176</i> , «Quiseram ir. tal»
f.16/p.109	<i>A 65/ B 177</i> , «Deseg eu muit aueer mia sennor»
f.16v/p.110	<i>A 66/ B 178</i> , «Aÿ deus que coita de soffrer.por»
f.16v/p.110	<i>A 67/ B 179</i> , «Aÿ deus como ando coitado damor»

[fim de autor/ ausência]

copiada mais de uma vez, *B [181bis] / B 1451 / V 1061*, além das diferentes atribuições, a versão que contém mais uma estrofe em *V 1061* foi considerada como um dos casos de processo de reelaboração textual (Russo 1991). De acordo com *A*, importa assinalar que, codicologicamente, estas duas cantigas chegaram ao compilador como pertencentes a um mesmo autor. O espaço que se encontra disponível em *A* no f. 17 / p. 111, col.^b, no final de *A 68*, admitiria a inserção de mais uma estrofe. Não deixa de ser significativo observar que esta «micro-antologia» com ciclos breves se revela conturbada na tradição posterior. Esta comparável perturbação (ciclos breves que desencadeiam problemas atributivos) denuncia uma insuficiência e uma peculiar tessitura de material tanto no(s) modelo(s) de *A*, como no arquétipo de *B* e *V*.

[NuRdzCand? / JGaya? / NuPor?]

Miniatura

- | | |
|--------------|---|
| f.17/p.111 | A 68/ B 181 ^{bis} / B 1451/ V 1061, «En gran coita uiuo» |
| f.17/p.111 | A 69/ B 182, «Nostro sennor en que uus mereçi» |
| f.17v/p. 112 | [em branco] |

[NuFdzTor]

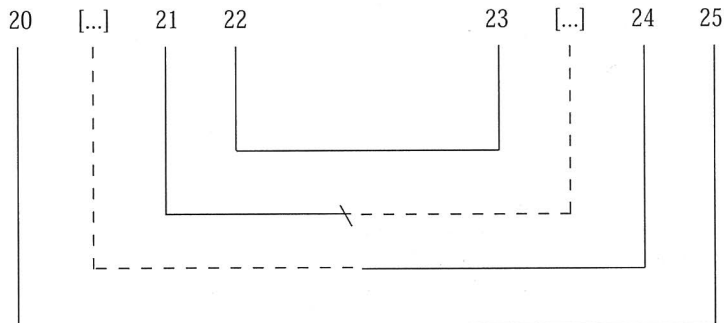
Miniatura

- | | |
|----------------|---|
| f. 18/ p.113 | A 70/ B 183, «IR uus queredes mia sennor.e fi» |
| f. 18/ p. 113 | A 71/ B 184, «[A] meu tan muito mia sennor» |
| f. 18v/ p. 114 | A 72/ B 185, «Par deus sennor en gran coita» |
| f. 18v/ p. 114 | A 73/ B 186, «ORa ueg eu que me non fara» |
| f. 18v/ p. 114 | A 74/ B 187, «Qve prol uus a uos mia sennor» |
| f. 19 / p. 115 | A 75/ B 188, «Qvereu a deus rogar de coraçon» |
| f. 19/ p. 115 | A 76/ B 189, «Quand mia gora for e mialongar» |
| f. 19v/ p. 116 | A 77/ B 180 ^a , «[Q]ue ben que meu sei en cobrir» |
| f. 19v/ p. 116 | A 78/ B 181 ^a , «Aÿ eu demin que sera que fuÿ tal» |
| f. 19v/ p. 116 | A 79/ B 182 ^a , «[A]y mia sennor u non iaz al» |

[continua o texto no caderno seguinte]

O caderno iv acolhe as últimas três composições de NuFdzTor e no f. 21 inicia-se o grande ciclo de PGarBu.

Caderno IV



Trata-se de um quatérnio incompleto que se inicia pela conclusão da composição A 79 / B 182^a, «[A]y mia sennor u non iaz al» no f. 20 / p. 117. Este fólio contém o final do ciclo de NuFdzTor que se conclui no verso com os últimos sete versos da cantiga A 81 / B 184^a, «PReguntan me por que ando san». O resto do fólio permanece em branco (resto da col.^c e toda a col.^d), indício de final de ciclo deste trovador.

A lacuna que é visível através de pestana moderna (novo restauro) é proveniente de um primitivo bifólio, hoje f. 24. É difícil conjecturar o conteúdo deste fólio desaparecido. Ou tínhamos ainda um fólio em branco na sequência do anterior que aguardaria outro material deste trovador, ou então estaríamos perante um breve ciclo de poemas de um outro trovador que ocuparia apenas este fólio, à semelhança do que ocorre no caderno III com os ciclos breves. A cantiga de amor B 185^a, «Assy me traj'ora coitad' amor», tal como previa Michaëlis (1904, I, 172), que se encontra em B com atribuição a NuFdzTor, não necessitaria de toda esta extensão para as suas três estrofes e *refram* (Michaëlis 1904, I: 794; Oliveira 1994: 144).²⁰

No rosto do f. 21 / p. 119, temos o início do longo ciclo de PGarBu com a miniatura inicial e com a cantiga A 82 / B 186^a, «De quantos muí». O conjunto prossegue sem perturbação significativa na sucessão das cantigas, mas a displicência do compilador é notória quanto à estrutura das cantigas A 90 / B 194, «Sennor, queixo-me con pesar», onde prevê espaço para, pelo menos, mais uma estrofe. De facto, B vai disponibilizar, neste caso, mais uma estrofe. A cantiga seguinte, A 91 / B 195, «Moyr'eu e praz-me, si Deus me perdon», apresenta-se materialmente de modo completo em A, mas B oferece-nos, de novo, outra estrofe. Na cópia da cantiga A 93 / B 197, «POla uerdade que digo sennor me no» f. 23v, é deixado também espaço na col.^d para mais texto. Em B, está copiada também mais uma estrofe. Da composição seguinte, A 94 / B 198, «SEnnor fremosa pois uus ui», restamos só a transcrição de duas linhas de texto. O fólio homólogo que deveria conter o final desta composição assim como eventualmente as que se encontram copiadas em B 199, B 200 e B 201 não subsistiu. No entanto, B apresenta ainda após a transcrição de B 199 e B 200 alguns fólhos em branco, f. 51v, f. 52, f. 52v, f. 53, f. 53v, f. 54, f. 54v, f. 55 e f. 55v.²¹ Só no f. 56 comparecerá a transcrição do prosseguimento do ciclo com B 200, acompanhada das outras cantigas de PGarBu.

Em A, as cantigas do trovador são transcritas até ao final deste caderno IV e a cantiga A 102 / B 209-210, «Aỹ eu coitado e quand acharei. Quen» prossegue no caderno seguinte, o V. O ciclo de PGarBu encerra com a cantiga A 110 / B 219 «[M] Entre non soube por min mia» no f. 28. O resto da col.^b deste fólio assim como todo o verso permanece em branco. Os textos [...] / B 220, [...] / B 221 e [...] / B 221 poderiam ter sido copiados neste espaço que se encontra disponível em A.

20. O espaço disponível corresponderia portanto ao verso do f. 20 / p. 117 que contém apenas sete versos na col.^c, todo o rosto dos desaparecidos f. [*20].

21. A estrutura deste caderno em B e as observações sobre a caracterização organizativa da cópia encontram-se pormenorizadas em A. Ferrari (1979: 103).

[NuFdzTor]

[cont.]

f.20/p.117	A 79/ B 182 ^a , «[A]y mia sennor u non iaz al» [cont.]
f.20/p.117	A 80/ B 183 ^a , «Pois naçi nunca ui amar e ouço»
f.20/p.117	A 81/ B 184 ^a , «PReguntan me por que ando san»
f.20v/p.118	[final de A 81; em branco]

[Fim de autor/ ausência/ lacuna]

[PGarBur]

Miniatura

f. 21/ p. 119	A 82/ B 186 ^a , «De quantos muí»
f. 21/ p. 119	A 83/ B 187 ^a , «Pois contra uos non me ual mía»
f. 21v/ p.120	A 84/ B 188 ^a , «CVidaau meu que amigos auia»
f. 21v/ p. 120	A 85/ B 189 ^a , «QVal dona deus fez mellor parecer»
f. 22/ p. 121	A 86/ B 190, «[S]Ennor per uos sōo marauillado»
f. 22/ p. 121	A 87/ B 191, «Aÿ eu coitade por que ui a dona q'por»
f. 22v/ p.122	A 88/ B 192, «Se eu soubesse u eu primero uí.a»
f. 22v/ p. 122	A 89/ B 193, «Que alogad eu ando du ÿria. se eu»
f. 23 / p. 123	A 90/ B 194, «SEnnor queixo me con pesar.gran»
f. 23/ p. 123	A 91/ B 195, «Moÿreu e praz me si deus me pdon»
f. 23/ p. 123	A 92/ B 196, «SE deus me ualla mia sennor de»
f. 23v/ p. 124	A 93/ B 197, «POla uerdade que digo sennor me»
f. 23v/ p.124	A 94/ B 198, «SEnnor fremosa pois uus ui»

[Incompleta/lacuna/ausência]

[lacuna]

f. 24/ p.125	A 95/B 202, «[Por muy coytdado per tenh'eu] uaÿ querer ben tal.moller que seu serui»
--------------	---

f. 24/ p. 125	A 96/ B 203, «Aỹ eu que mal dia naçi.con tanto»
f. 24/ p. 125	A 97/ B 204, «[S]Ennor fremosa uenno uus dizer»
f. 24v/ p. 126	A 98/ B 205, «Par deus sennor ia eu non ei poder»
f. 24v/ p.126	A 99/ B 206, «[M]ais de mil uezes coideu eno dia»
f. 25/ p. 127	A 100/ B 207, «SE eu a deus algun mal mereçi»
f. 25/ p. 127	A 101/ B 208, «[...]ỹ mia sennor e meu lum e meu»
f. 25v/ p. 128	A 102/ B 209-210, «Aỹ eu coitado e quand acharei. quen»

[Continua o texto no caderno seguinte]²²

3. A *dispositio* dos textos deste trovador vai mostrar-nos como se dispunha o material que serve de base à cópia.²³ O delineamento seguinte mostra como o *corpus* de PGarBu se integra em A. Há, em primeiro lugar, uma primeira estrutura que diferencia dois núcleos de tradição musical distinta com fontes de natureza diversa.²⁴

[PGarBu]

Fólio	Cad.	Texto	<i>Fiinda</i> sem espaço	<i>Fiinda</i> com espaço
21v	IV	84	A 84	—
22	IV	85	A 85	—
22	IV	86	A 86	—
22v	IV	87	A 87	—
22v	IV	88	A 88	—
23	IV	89	A 89	—

22. Não só este texto (A 102) como os seguintes A 103 / B 211; A 104 / B 212; A 105 / B [213]; A 106 / B 214-215; A 107 / B 216; A 109 / B [218]; A 110 / B 219 encontram-se transcritos no início do cad. V, do f. 26 ao f. 28.

23. Não pretendo reconstituir, de modo irrepreensível, um conjunto de fontes diferenciadas ou hierarquizadas no interior do bloco de cantigas de PGarBu, mas procuro mostrar como, através de elementos concordantes, se pode imaginar uma organização mais ou menos clara no antecedente que se deixará transmitir no actual códice por uma procedência codicológica não homogênea e ainda não definitivamente estruturada. O editor P. Blasco não diferencia estes diferentes momentos, nem individualiza lacunas materiais (como na cantiga A 94 e A 95) de uma ausência textual ao nível da cópia (como a inexistência de estrofes em A 90, A 91, A 93, A 95). Ao assinalar que B «vient complèter» estes casos, não menciona que os textos incompletos A 98, A 99, A 100 permanecem igualmente inacabados em B (Blasco 1984: 49). A situação destas cantigas não pode ser portanto considerada de modo idêntico.

24. O esquema distributivo das *fiindas* presentes no *Cancioneiro da Ajuda* deixava já sugerir esta primeira subdivisão do *corpus* de PGarBu (Ramos 1984: 19-22).

Fólio	Cad.	Texto	<i>Fiinda</i> sem espaço	<i>Fiinda</i> com espaço
24	IV	95	—	A 95
25v	IV	101	—	A 101
26	V	102	—	A 102
26v	V	104	—	A 104
27	V	106	—	A 106
27v	V	107	—	A 107

Mas além desta divisão intuitiva, é possível analisar com mais minúcia a constituição do ciclo do trovador burgalês. É por um breve grupo de duas cantigas sem *fiinda* que se inaugura o conjunto tanto em *A* como em *B*, e é similarmente por um grupo de cantigas sem *fiinda* que se encerrará.

Fonte 1 (duas cantigas sem *fiinda*)

A 82/ B 186^a. Sem *fiinda*.

A 83/ B 187^a. Sem *fiinda*.

Segue-se um segundo grupo de cantigas com estrutura provida de *fiinda*, mas sem qualquer espaço para a transcrição musical.

Fonte 2 (seis cantigas compactas sem previsão musical)

A 84/ B 188^a. Com uma *fiinda* e sem espaço.

A 85/ B 189^a. Com uma *fiinda* e sem espaço.

A 86/ B 190. Com uma *fiinda* e sem espaço.

A 87/ B 191. Com três *fiindas* e sem espaço.

A 88/ B 192. Com uma *fiinda* e sem espaço.

A 89/ B 193. Com uma *fiinda* e sem espaço.

A esta série entronca-se outra, de qualidade textual instável, em que *A* revela ter recebido material incompleto quanto a estrofes e o exemplar de *B* consegue, em alguns casos, preencher estes textos incompletos.

Fonte 3 (material incompleto em *A* e mais completo em *B*)

A 90/ B 194. Espaço para mais estrofe (s). *B* tem mais uma estrofe. Sem *fiinda*.

A 91/ B 195. Não há espaço em *A*, mas *B* tem mais uma estrofe. Sem *fiinda*.

A 92/ B 196. Sem *fiinda*.

A 93/ B 197. Espaço para mais estrofe (s). *B* tem mais uma estrofe. Sem *fiinda*.

Seguir-se-á em *A*, após a transcrição dos primeiros versos de A 94 / B 198, a lacuna resultante de um primitivo bifólio, hoje f. 21 / p. 119 que afectará o final da cantiga A 94 e provavelmente as três que se encontram actualmente copiadas em *B*. A pestana é original com indícios de corte assimétrico com cerca de 1,2 / 1,3 cm.

A 94 / B 198. Texto incompleto. Lacuna física em A. Texto completo em B.
 [...] / B 199. Lacuna em A. Vários f. em branco em B.
 [...] / B 200. Lacuna em A.
 [...] / B 201. Lacuna em A.

A série de material incompleto prossegue, mas abre-se outro conjunto de textos de PGarBu em que as *fiindas* das cantigas estão reproduzidas de modo a admitir texto musical.

Fonte 4 (sem *fiinda* e com *fiinda* e com espaço)

A 95 / B 202. Breve lacuna física em A. Com *fiinda* e com espaço.
 A 96 / B 203. Sem *fiinda*
 A 97 / B 204. Sem *fiinda*

Análogo agregado de textos em que A persevera com previsão material, ao deixar de novo espaço suficiente para mais estrofes. Destes casos B não nos concede qualquer melhoria textual.

Fonte 5 (material incompleto em A e em B)

A 98 / B 205. Espaço para mais estrofe (s). B não tem mais nenhuma estrofe. Sem *fiinda*
 A 99 / B 206. Espaço para mais estrofe (s). B não tem mais nenhuma estrofe. Sem *fiinda*
 A 100 / B 207. Espaço para mais estrofe (s). B não tem mais nenhuma estrofe. Sem *fiinda*

As cantigas que concluem o ciclo e que possuem na sua estrutura *fiinda* ou *fiindas* apresentam-se todas (A 95 a A 107) com espaço para a música, o que quer dizer que este grupo de textos provinha de um local diferenciado do que produziu o grupo anterior (A 84 a A 89) em que se favorecia a cópia musical na conclusão das cantigas.

Este material de natureza invulgar, se atendermos aos outros casos em que as *fiindas* não apresentavam esta mesma característica, vai fomentar em B, ou nos seus antecedentes, um erro interpretativo quanto à noção da estrutura da cantiga. Quem orienta a cópia ou quem copia interpreta estas *fiindas* duplas ou quádruplas como cantigas independentes. Este equívoco só se pode explicar porque estas *fiindas* possuíam no antecedente uma «mise en texte» com transcrição idêntica à da primeira estrofe com disposição material para a cópia da música. Estes casos são avaliados como a primeira estrofe de uma cantiga ou fortuitamente como composição monostrofica. E mesmo a numeração de B, em que Colocci assinala várias vezes no sector deste trovador a palavra *côgedo* ou *congedo*, não se apercebe de que B 210 e B 215 não constituem textos autónomos, mas *fiindas* relativas ao texto precedente.²⁵ A dificuldade submete ainda o copista à repetição da mesma *fiinda* em B 215 em forma de estrofe de seis versos.²⁶

25. As apostilas referidas como «notas collocianas» forma examinadas, em primeiro lugar, por V. Bertolucci (1966: 13-30; 1972: 197-203) e por Brea-Fernández Campo (1992: 41-56).

26. Michaëlis assinalou esta repetição, mas não interpretou o erro como dependente de um modelo que teria tido as duas *fiindas* dispostas para a música (Michaëlis 1904: I, 219).

Este facto é além disso relevante, porque no caso de A 87 / B 191 com três *fiindas* em que não havia espaço no modelo (de acordo com A), o erro não ocorre. O copista não se engana e considera justamente aquelas três *fiindas* como parte integrante do final da cantiga. Aqui, actua copiando-as apenas com pequenos espaços entre os versos e Colocci não deixa de as numerar à esquerda com 1, 2 e 3.²⁷ Estas incorrecções ilustram-nos o estádio prévio de B²⁷. Ou na situação imediatamente precedente, ou em um momento mais alto da tradição, o *corpus* lírico de PGarBu já se apresentava deste modo quanto à «mise en texte»: alguns textos possuíam características musicais diferenciadas de acordo com a técnica musical prevista para a execução da *fiinda*. Esta discrepância originará má interpretação textual quando um copista, perante uma *fiinda* complexa com espaço musical, a considera não como conclusão da cantiga que acabava de copiar, mas como um outro texto que se iniciava. Sucede-se semelhante conjunto de cantigas:

Fonte 6 (cantigas com *fiinda* e com previsão musical)

- A 101 / B 208. Com uma *fiinda* e com espaço.
- A 102 / B 209, B 210. Com quatro *fiindas* e com espaço.
- A 103 / B 211. Sem *fiinda*
- A 104 / B 212. Com uma *fiinda* e com espaço.
- A 105 / B 213. Sem *fiinda*
- A 106 / B 214, B 215. Com duas *fiindas* e com espaço.
- A 107 / B 216. Com uma *fiinda* e com espaço.

O ciclo finaliza com uma procedência idêntica à fonte inicial:

Fonte 7 (três cantigas sem *fiinda*)

- A 108 / B 217. Sem *fiinda*
- A 109 / B 218. Sem *fiinda*
- A 110 / B 219. Sem *fiinda*

As cantigas de PGarBu concluem-se já no cad. V com A 110 / B 219, [M] *Entre non soube por min mia* no f. 28. Permanece em branco o resto da col.^b deste fólio, assim como todo o verso. Os textos transmitidos por B, [...] / B 220, [...] / B 221 e [...] / B 221 poderiam ter sido copiados neste espaço disponível em A.

O caderno v com uma estrutura de quatérnio incompleto apresenta os primeiros fólhos, f. 26, 27 e 28 com os últimos textos de PGarBu. O ciclo deste trovador

27. É a mesma mão que copia o caderno VI e o caderno VII, a mão d, assim designada por Ferrari (1979: 102-104), do f. 48 (início do ciclo de PGarBu em B) ao f. 51 com composições ausentes em A. O texto B 191 que em A 86 apresentava as três *fiindas* sem espaço, é interpretado correctamente pelo copista d. Os casos de B 210 e B 215 que comparecem no caderno 8 no f. 58 e no f. 59 respectivamente, são transcritos pelas mãos b e c que atribuem autonomia às *fiindas* das cantigas A 102 e A 106, devido provavelmente à situação do antecedente, mesmo se não é de excluir uma zona perturbada pela intervenção de várias mãos neste caderno (Ferrari 1979: 83-84).

termina por um espaço em branco em todo o verso do f. 28 e a parte final da col.^b deste mesmo fólio.

Assim, o material de PGarBu é não só disposto em dois blocos (*fiindas* sem música e *fiindas* com música), mas a «mise en texte» permite ainda conjecturar algumas subdivisões no interior do ciclo com critérios associados à tradição musical e ao material deficitário ou insuficiente. Em síntese:

Fonte 1 (duas cantigas sem *fiinda*)

A 82 / B 186^a

A 83 / B 187^a

Fonte 2 (seis cantigas com material não musical)

A 84 / B 188^a

A 85 / B 189^a

A 86 / B 190

A 87 / B 191

A 88 / B 192

A 89 / B 193

Fonte 3 (quatro cantigas com material incompleto em A, mas mais completo em B)

A 90 / B 194

A 91 / B 195

A 92 / B 196

A 93 / B 197

[Lacuna material]

A 94 / B 198

[...] / B 199

[...] / B 200

[...] / B 201

Fonte 4 (material musical / sem *fiinda*)

A 95 / B 202

A 96 / B 203

A 97 / B 204

Fonte 5 (três cantigas com material incompleto em A e em B)

A 98 / B 205

A 99 / B 206

A 100 / B 207

Fonte 6 (seis cantigas com material musical)

A 101 / B 208

A 102 / B 209, B 210
A 103 / B 211
A 104 / B 212
A 105 / B 213
A 107 / B 216

Fonte 7 (três cantigas sem *fiinda*)

A 108 / B 217
A 109 / B 218
A 110 / B 219

4. Este exercício de observação da «mise en texte» de apenas um ciclo de um trovador mostra como, no momento em que foi confeccionado o *Cancioneiro da Ajuda*, o *corpus* de PGarBu chegou ao compilador. Não só um material que parece afirmar-se através de particularidades codicológicas distintas (*fiindas* com diferente tradição musical), mas sobretudo material truncado.

Ao deixar espaço para as estrofes que faltavam, está o compilador a dizer-nos que aguarda nova fonte (ou que tem a possibilidade de ulteriormente poder ter acesso a outro material), o que não é irrelevante perante esta escassa tradição lírica galego-portuguesa. Mas ao não prescindir da intenção de melhorar o sua cópia, está ainda o compilador a advertir-nos que a transcrição deste *Cancioneiro* [da Ajuda] não é simplesmente uma cópia de um objecto concluído (um protótipo ou um modelo já finalizado), mas a orientação da sua cópia espelha um trabalho em curso, como se ainda estivéssemos no estádio da colecção ou da colação dos materiais. Este aspecto fará elevar A [*Cancioneiro da Ajuda*] para uma fase ainda mais alta na tradição.²⁸

Por outro lado, as incorrecções que sobrevêm em B, motivadas por uma *dispositio textualis* não muito diferenciada de A, sobretudo com os casos de *fiindas* interpretadas como cantigas autónomas, prenunciam que o antecedente material do *corpus* de PGarBu estaria mais completo em alguns casos, mas em outros a imperfeição textual persistia. Além disso, estes erros em B vêm também comprovar que o lado direito do *stemma* difundia uma imperfeição textual que só se pode conceber através de um modelo (textual e musical) análogo ao que serviu de suporte a A. A transcrição correcta em B de *fiindas* múltiplas (A 87 / B 191 com três *fiindas*) corroboraria igualmente a subsistência de um modelo paralelo ao de A, em que as *fiindas* se reproduziam sem previsão musical.

A análise destes parâmetros referentes à «mise en texte», embora limitada a esta zona de A, não tem o propósito de uma *mise en abîme* supérflua na observação

28. Os principais estudos sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa devem-se a Tavani que a teorizou metodologicamente desde 1967. Trabalhos posteriores vieram contribuir para a reflexão relativa aos diferentes testemunhos. Uma pormenorizada síntese sobre a questão com referência às diversas opiniões é apresentada por Gonçalves 1993 e complementos ulteriores em Tavani 1999.

estéril da forma como foram reproduzidas as cantigas, mas de uma *mise en garde* quanto a eventuais apreciações de afastamentos ou similitudes entre A e B.

MARIA ANA RAMOS
Universität Zürich

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (1963), *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, *Studi Mediolatini e Volgari*, x, 1962.
- (1966), «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghese», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli-Sezione Romanza*, VIII, pp. 13-30.
- (1972), «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci (Iesi 13-14 settembre 1969)*, Amministrazione Comunale di Iesi, Iesi, pp. 197-203.
- BISCHOFF, Bernhard (1993), *Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Âge Occidental*, trad. par H. Atsma et J. Vezin, Paris, Grands Manuels Picard.
- BLASCO, Pierre (1984), *Les chansons de Pero Garcia Buralês, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- BOZZOLO, Carla & Ezio ORNATO (1980), *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris. Supplément.
- (1984), «Noir et Blanc. Premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval», Cesare Questa e Renato Raffaelli, eds., *Il libro e il testo. Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, pp. 195-221. [Reimp.: *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues, avec une préface d'Armando Petrucci*, Roma, Viella, 1997, pp. 473-508.]
- (1990), «L'artisan médiéval et la page: peut-on déceler des procédés géométriques de mise en page», X. Barral i Altet, ed., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque (Rennes, 2-6 mai 1983)*, I-III, Paris, 1990, III. Fabrication et consommation de l'oeuvre, pp. 295-205. [Reimp.: *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues, avec une préface d'Armando Petrucci*, Roma, Viella, 1997, pp. 447-456.]
- (1997), «L'étude quantitative du manuscrit médiéval: aspects méthodologiques et perspectives de recherche», *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues, avec une préface d'Armando Petrucci*, Roma, Viella, pp. 33-39.
- BREA, Mercedes & Francisco FERNÁNDEZ CAMPO (1992), «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B», G. Hilty, ed., *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane, Université de Zürich, Tübingen*, A. Francke Verlag, vol. v, pp. 41-56.

- Cancioneiro Coloci-Brancuti* (1982) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Prefácio de J. Palma Ferreira e Apresentação de L. F. Lindley Cintra, Lisboa, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994) = *Cancioneiro da Ajuda*. Edição facsimilada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação de M. C. de Matos, N. S. Pereira e F. G. da C. Leão. Estudos de J. V. de Pina Martins, M. A. Ramos e F. G. da C. Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- Cancioneiro da Vaticana* (1973) = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Reprodução facsimilada. Introdução de L. F. Lindley Cintra, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura.
- CARERI, Maria, Françoise FERY-HUE, Françoise GASPARRI, Geneviève HASENOHR, Gillette LABORY, Sylvie LEFÈVRE, Anne-Françoise LEURQUIN & Christine RUBY (2001), *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, avant-propos par J. Dalarun, Paris / Chieti, CNRS / Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Università «G.D'Annunzio», Chieti / Dipartimento di Studi medievali e moderni.
- CARTER, Henry Hare (1941), *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, New York / London, Modern Language Association of America, Oxford University Press. [Reimpressão: Milwood, New York, Kraus Reprint Co., 1975.]
- D'HEUR, Jean Marie (1973), «Nomenclature des Troubadours Galiciens-Portugais (XII^e-XIV^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, pp. 17-100. [Reimp.: *Recherches Internes sur la Lyrique Amoureuse des Troubadours Galiciens-Portugais (XII^e-XIV^e siècles)* Liège, policopiado, 1975, pp. 9-93.]
- FERRARI, Anna (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, pp. 27-142.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1986), *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, prefácio de Celso Ferreira da Cunha, Lisboa, UNISYS, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- GILISSEN, Léon (1977), *Prolégomènes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Gand, Éditions Scientifiques Story-Scientia.
- GONÇALVES, Elsa (1989), «Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codax esta non acho pontada*», *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, II, Modena, Mucchi Editore, pp. 623-635.
- (1993), «Tradição manuscrita da poesia lírica», G. Lanciani e G. Tavani, org. e dir., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 627-632.
- GUERRA, António J. R. (1991), «Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer», *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, Lisboa, Edições Cosmos / Col. Medievalia, pp. 31-33.

- IRIGOIN, Jean (1998), «Les cahiers des manuscrits grecs», Ph. Hoffmann / Chr. Hunzinger, eds., *Recherches de Codicologie Comparée. La composition du codex au Moyen Age en Orient et Occident*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, pp. 1-19.
- LEROY, Julien (1977), *Les types De Réglure Des Manuscrits Grecs*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Bibliographies, Colloques, Travaux Préparatoires, pp. 5- 6.
- MARTIN, Henri-Jean & Jean VEZIN, eds. (1990), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Paris, Promodis.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e commentada, 2 vols., Halle, Max Niemeyer. [Reimp. anastáticas: Torino, Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York, Georg Olms, 1980; Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na *Revista Lusitana*, xxiii, 1920 (separata de 1922), e um prefácio de I. Castro.]
- OLIVEIRA, António Resende (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- ORNATO, Ezio (1997), «La codicologie quantitative, outil privilégié de l'histoire du livre médiéval», *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre vue par Ezio Ornato, ses amis et ses collègues, avec une préface d'Armando Petrucci*, Roma, Viella, pp. 41-65.
- Pergaminho Sharrer* (1991), Harvey L. SHARRER, «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta», *Actas do Congresso da Associação de Literatura Medieval*, vol. I, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 13-29.
- Pergaminho Vindel* (1986), Manuel Pedro FERREIRA (1986), *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, prefácio de Celso Ferreira da Cunha, Lisboa, UNISYS, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- RAFFAELLI, Renato (1984), «La pagina e il testo. Sulle funzioni della doppia rigatura verticale nei codici latini antiquiores», Cesare Questa e Renato Raffaelli, eds., *Il libro e il testo. Atti del Convegno Internazionale, Urbino, 20-23 settembre 1982*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, pp. 3-24.
- RAMOS, M. Ana (1984), «A transcrição das fiindas no *Cancioneiro da Ajuda*», *Boletim de Filologia*, xxix, pp. 11-22.
- (1986), «L'éloquence des blancs dans le Chansonier d'Ajuda», *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Marseille, 8, pp. 215-224.
- (1989), «O retorno da *Guarvaya* ao *Paay*», *Cultura Neolatina*, xlvi, pp. 161-175. [Reimp. em *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, III, Modena, Mucchi Editore, 1989, pp. 1097-1111.]
- (1994), «O Cancioneiro da Ajuda: História do manuscrito, Descrição e Problemas», *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa, Edições Távola Redonda, pp. 27-47.

- (1995), «A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa. Outro indício de antecedentes musicais», *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, pp. 703-719.
- RUSSO, Mariagrazia (1991), «*En gran coita vivo senhor* (A 68, b [181 bis]; B 1451, V 1061): un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Ed. Cosmos, iv, pp. 139-145.
- SAUTEL, Jacques-Hubert (1995), *Répertoire de réglures dans les manuscrits grecs sur parchemin*, base de données établie par... à l'aide du fichier Leroy et des catalogues récents à l'Institut de recherche et d'histoire des textes (CNRS), Turnhout, Brepols, pp. 45-46.
- SHARRER, Harvey L. (1991), «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta», *Actas do Congresso da Associação de Literatura Medieval*, vol. I, Lisboa, Ed. Cosmos, pp. 13-29.
- SIRAT, Colette (1998), «Pour quelle raison trouve-t-on au Moyen Âge des quinions et de quaternions? Une tentative d'explication», Ph. Hoffmann / Chr. Hunzinger, eds., *Recherches de Codicologie Comparée. La composition du codex au Moyen Age en Orient et Occident*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, pp. 137-152.
- TAVANI, Giuseppe (1967a), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, xxvii, pp. 41-94. [Reimp. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969, pp. 77-179; trad. port. *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, 1988, pp. 55-122.]
- (1967b), *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo.
- (1999), «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica*, 65, pp. 3-12.
- VEZIN, Jean (1998) «Les cahiers dans les manuscrits latins», Ph. Hoffmann / Chr. Hunzinger, eds., *Recherches de Codicologie Comparée. La composition du codex au Moyen Age en Orient et Occident*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, pp. 99-104.