

Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática

Déborah
González (ed.)



Lírica galego-portuguesa.
Lingua, sociolingüística
e pragmática

Déborah
González (ed.)

Edita:

Xunta de Galicia

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

Secretario xeral de Política Lingüística
Valentín García Gómez

Coordinador científico do CIRP
Manuel González González

Coordinadora do proxecto Arquivo Galicia Medieval
Mercedes Brea

Directora da colección
Déborah González

© Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2019

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

Imaxe: (detalle) Escorial, ms. T.I.1

Autores: Deborah González, Xose Bieito Arias Freixedo, Mercedes Brea, Angela Correia, Charmaine Lee, Simone Marcenaro, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos, Gema Vallín

Título: Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática

Este traballo monográfico corresponde ao número 2
da revista *ArGaMed. Arquivo Galicia Medieval*

eISSN: 2695-3951

Índice

Introducción

Déborah González	5
------------------------	---

Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra... Reflexións sobre a (errada) identificación das cantigas de escarnio e mal dizer co concepto ‘jugar de palabra’ do Título IX da Partida II

Xosé Bieito Arias Freixedo	11
----------------------------------	----

Lingua e tradición manuscrita

Mercedes Brea	37
---------------------	----

Inovações expressivas no cancioneiro de amigo do trovador Joam Soares Coelho

Ângela Correia	65
----------------------	----

Did Rimbaut de Vaqueiras really know five languages? Notes on the descort, *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392, 4)

Charmaine Lee	83
---------------------	----

Per un approccio sociolinguistico alle letterature medievali: appunti preliminari sui *trobadores*

Simone Marcenaro	113
------------------------	-----

Para a análise grafemática da **Recompilación tardía (*Livro das cantigas)*

Henrique Monteagudo	157
---------------------------	-----

Cancioneiros e textos imprevisíveis

Maria Ana Ramos	195
-----------------------	-----

La cantiga *Pois non ei de dona Elvira*: una propuesta de autoría

Gema Vallín	233
-------------------	-----

Introdución

Déborah González – Universidade de Vigo

As tarefas ecdótica e hermenéutica dos textos literarios medievais téñense definido reiteradamente como piares esenciais tanto para a fruición literaria dasas obras por parte do lector actual como para a elaboración de calquera investigación que queira realizarse sobre o texto, sexa de tipo lingüístico, literario, retórico ou estilométrico. No ámbito da literatura medieval galego-portuguesa non faltan contribucións que ilustran ese carácter transcendente da actividade crítica e interpretativa, como, por exemplo, a monografía ao coidado de Pilar Lorenzo Gradín e Simone Marcenaro (*El texto medieval. De la edición a la interpretación*, 2012), ou o volume colectivo editado conxuntamente entre Mariña Arbor Aldea e Antonio Fernández Guiadanes (*Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, 2010).

Desde as primeiras experiencias editoriais efectuadas no ámbito da lírica galego-portuguesa ata a actualidade, trázase unha traxectoria non esgotada, áinda que poidan encontrarse resultados satisfactorios, como certas publicacións teñen posto de manifesto (entre outras, sirva como exemplo a de E. Gonçalves, “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, 2007). O camiño emprendido hai, aproximadamente, un século e medio polas edicións paleográficas dos apógrafos italianos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, por parte de Ernesto Monaci (1875) e Enrico Molteni (1880), sería continuado, só unhas décadas máis tarde, pola publicación das primeiras edicións de tipo crítico. A aplicación dunha metodoloxía crítica e a talentosa erudición de filólogos como Carolina Michaëlis, Henry R. Lang ou Oskar Nobiling contribuíron a que xa desde os inicios do século XX a lírica profana galego-portuguesa fose obxecto de estudio e debate, establecendo unha base considerablemente firme para filólogos e estudiosos posteriores. Afortunadamente, lonxe de esmorecer ou esgotarse, a “chama filolóxica” ten continuado a arder desde entón, o que ten propiciado que, dunha forma meditada e reflexiva, puidesen ser incorporados os sucesivos avances no método crítico, que o panorama se actualizase ante a descuberta de novos testemuños (como sería, destacadamente, a do chamado *Pergameo Sharrer* en 1990) e, á luz doutro tipo de datos novos, ten sido posible apuntalar propostas e contrastar hipóteses.

Porén, como é ben coñecido por parte de editores e estudiosos dos textos, e tamén como é posible advertir a partir dos estudos que conforman ambos os dous volumes aos que nos referíamos máis arriba, a edición crítica dunha obra medieval non é máis ca unha hipótese de traballo, segundo a celeberrima consideración de Contini, tan recorrentemente lembrada entre os filólogos que convida a concluír que a consecución do texto definitivo para todas e cada unha das cantigas que conforman o corpus lírico galego-portugués non pode ser máis ca unha feliz utopía. Con todo, como é obvio, non todas as hipóteses acadan o mesmo nivel de plausibilidade, polo que poderá constituírse de maneira máis sólida se o rigor filolóxico busca sustentarse nuns adecuados e correctos coñecementos non só relativos á metodoloxía ecdótica, senón tamén de tipo lingüístico, codicolóxico, paleográfico, literario, histórico, etc. Por esta razón, unha retroalimentación constante entre as distintas disciplinas é, máis do que conveniente, imprescindible.

Nos últimos cincuenta anos, aproximadamente, diversas liñas de investigación con dedicación á literatura medieval galego-portuguesa teñen experimentado tamén avances moi significativos. Porén, a medida que mellora a nosa perspectiva sobre certos aspectos deste legado literario, estamos en posición de presentar novos interrogantes, percibir novas vías de traballo e, non menos importante, de reformular con maior precisión parte das cuestións que ainda restan por responder tanto a propósito do texto, a lingua e os patróns estilísticos das composicións, como sobre as redes socioculturais tecidas entre os diferentes axentes que participaron no movemento lírico, as conexións intertextuais, o contexto de creación e significación das pezas, os círculos culturais que propiciaron a actividade lírica e os centros de producción escrita, as particularidades e avatares na conformación da tradición manuscrita, os axentes e condicionantes que mediaron na súa transmisión ata os nosos días, etc.

Destas e doutras inquedanzas son tamén reflexo proxectos de investigación, innúmeras publicacións e diversas ferramentas dixitais que se teñen desenvolvido nas últimas décadas, coas que se teñen acadado avances substanciais no coñecemento e divulgación da producción literaria medieval.

O presente volume recolle unha serie de contribucións elaboradas por especialistas do ámbito galego-portugués e románico que atenden a cuestións específicas sobre diversos aspectos dos planos lingüístico, sociolingüístico e/ou pragmático, ofrecendo novos puntos de vista e novas hipóteses a problemas concretos.

A propósito da lingua e tamén da dimensión gráfica dos testemuños –observándoas en relación coas *scripta* que puideron confluír na tradición manuscrita–, sobresaen as investigacións que, desde hai uns anos, ven desenvolvendo Henrique Monteagudo. Precisamente nesta liña de investigación aparece encadrado o seu traballo “Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (**Livro das cantigas*)” (pp. 157-194). Esta análise contrastiva entre o valioso testemuño que ofrece o *Pergameo Sharrer* e a sección correspondente ás sete cantigas do Rei don

Denis de Portugal nos apógrafos coloçianos *B* e *V* corrobora o estreito vínculo entre o fragamento e o antígrafo destes últimos. Así mesmo, a observación sobre a distribución dunha serie de alógrafos en *B* e *V* promove unha reflexión sobre os estratos textuais más recentes identificables na tradición, e a aproximación á presenza de determinadas grafías xeminadas na documentación portuguesa pon de manifesto datos relevantes das grafías no *Cancioneiro da Ajuda*. Como outros traballos anteriores do investigador con dedicación ás bases scriptográficas subxacentes nos cancioneiros trobadorescos galego-portugueses, o estudo contribúe para un coñecemento máis pormenorizado dos sistemas gráficos reflectidos nos testemuños e concede unha perspectiva renovada sobre a complexidade do proceso de conformación da tradición.

Tamén sobre a lingua das cantigas e a tradición manuscrita versa o estudo de Mercedes Brea, titulado precisamente “Cancioneiros e tradición manuscrita” (pp. 37-64). Neste caso, a autora comeza por facer un cotexo do *Pergameo Vindel* fronte ao testemuño das cantigas de Martin Codax concedido polos apógrafos *B* e *V*, expoñendo e analizando a variación detectada entre eles, coa finalidade de conducirnos ata unha hipótese explicativa baseada nos procesos de compilación e a “norma lingüística” que caracterizaría cada unha das dúas ramas consideradas na tradición galego-portuguesa.

Pero ademais das cantigas medievais, no interior de *B* e *V* identifícase a interpolación de textos de confección posterior á época en que se cultivou o canto trobadoresco, e que, de maneira evidente, xa se contemplarían no exemplar que serviría de modelo para a confección dos dous apógrafos quiñentistas. A presenza destas pezas diferenciadas non só pola súa cronoloxía senón tamén pola súa estética, forma e vocabulario, convida a preguntarse –entre outras cousas– sobre o contexto, as causas e as circunstancias en que serían incorporadas; con certeza, unha perspectiva más nítida sobre os interrogantes que suscitan estas pezas de confección e inclusión posterior colaboraría a botar luz sobre certos lugares áinda escuros na historia. En relación con esta materia, co título “Cancioneiros e textos imprevisíveis” (pp. 195-232), o estudo de Maria Ana Ramos propicia a reflexión sobre unha serie de textos de diferente condición presentes nos cancioneiros galego-portugueses, e que poden aparecer singularizados por seren “inesperados”, “anónimos” ou “tardíos”, características que tamén poden considerarse en relación coas chamadas “cantigas espurias”. Ademais, a investigadora atende aos seus autores, tendo presente cales serían os círculos socioculturais onde se localizarían. Así mesmo, procede a unha avaliación da posición que ocupan estas composicións no interior dos apógrafos, propiciando novos interrogantes e hipóteses sobre a entidade material do “exemplar” e os vieiros pobos que transitaría a colección de cantigas medievais.

Se áinda non encontraron resposta certos interrogantes sobre os testemuños manuscritos coñecidos para a lírica trobadoresca, igualmente persisten outras cuestiós sobre o desenvolvemento e os contactos que puideron darse entre axentes das diferentes escolas poéticas, facendo transcender as estritas fronteiras xeográficas e lingüísticas do contexto galego-portugués. No

ámbito románico, entre as pezas más célebres e obxecto de estudo moi frecuente, encóntrase o *descort* plurilingüe *Eras quan vey verdeyar*. Esta singular composición en cinco linguas por parte do trobador Raimbaut de Vaqueiras, a miúdo estudada en directa relación coa producción lírica galego-portuguesa, ten dado pé a unha abundante bibliografía, principalmente desde os puntos de vista lingüístico e filolóxico. “Did Raimbaut de Vaqueiras really know five languages? Notes on the *descort*, *Eras quan vey verdeyar* (*BdT* 392,4)” (pp. 83-112) é o suxerente título do estudo de Charmaine Lee, onde a investigadora, comezando por unha coidadosa exposición sobre o multilingüismo na época medieval, tratará das motivacións da escolla lingüística feita por Raimbaut de Vaqueiras, o contexto e as razóns desta particular creación poética en cinco linguas, e levará a unha reflexión sobre a competencia para a composición por parte do autor e para a recepción por parte do público.

A distancia histórica, cultural e ideolóxica que nos separa do texto medieval pode escurecer cal sería o seu contexto ideolóxico e conceptual de fondo. Arias Freixedo tratará da producción lírica galego-portuguesa de natureza satírica observándoa á luz de explicacións que se reproducen nas *Partidas*; en concreto, examina certos conceptos e nocións vixentes no contexto histórico e sociocultural en que se confeccionaron e interpretaron as cantigas dos trobadore (“*Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra...* Reflexións sobre a (errada) identificación das cantigas de escarnio e mal dizer co concepto ‘jugar de palabra’ do Título IX da Partida II”, pp. 11-36). A súa exposición será ilustrada por medio dunha cantiga satírica de Pero da Ponte, onde o trobador fixo uso de varias expresións asociables a estes conceptos ao mesmo tempo que xogou cun recurso retórico-estilístico tan recorrente nas cantigas de escarnio como a *aequivocatio*.

Na fronteira que ocasionalmente se deseña de maneira difusa entre o xénero de amor e o de escarnio (debido á incorporación de expresións ou referencias, tales como o nome da dama, que transgriden o estrito canon contemplado para a cantiga de amor) reconécense algúns textos que encontran testemuño no *Cancioneiro da Ajuda*, a pesar das restricións que puideron operar na selección e incorporación de materiais nesa etapa da tradición. Este é o caso de *Pois non ei de dona Elvira*, cantiga que é de tal maneira reproducida en *A* que parece entrar en contradición coa atribución que facilita o apógrafo *B*, onde se asigna a Martin Soarez. No estudo “La cantiga *Pois non ei de dona Elvira*: una propuesta de autoría” (pp. 233-244), Gema Vallín examinará a cuestión da autoría e, a partir da observación do contexto histórico, ofrecerá unha nova proposta.

Obviamente, a introdución de elementos novedosos nos textos de amor e de amigo non sempre ten como consecuencia un efecto “transgresor” do canon. Os trobadore tamén puideron diferenciar expresivamente os seus textos a través da incorporación de elementos pouco frecuentes, que de maneira eventual poderían ter sido empregados conscientemente con intención de causar algún efecto no seu público. En relación con isto, Ângela Correia concentra a

súa atención en varias expresións que Joan Soarez Coelho introduciu nas súas cantigas de amigo, singularizadas por seren inusitadas na producción trobadoresca (“Inovações expressivas no cancioneiro de amigo do trovador Joam Soares Coelho”, pp. 65-82); principalmente a través da análise semántica e sintáctica de formas singulares rexistradas na obra do trovador portugués, facilitase unha comprensión máis afinada de tales expresións no contexto das cantigas de amigo en cuestión.

Ademais, a exploración da producción trobadoresca e dos seus autores pode levarse a cabo desde outras perspectivas, como a aproximación sociolingüística que é ofrecida por Simone Marcenaro en “Per un approccio sociolinguistico alle letterature medievali: appunti preliminari sui *trobadores*” (pp. 113-156). Entre outras cuestións, na súa contribución, o investigador atende á figura “sociocultural” do trovador galego-portugués, contempla certos fenómenos e particularidades lingüísticas desde a óptica sociolinguística, e analiza as posibles relacóns entre trobadores a partir de aspectos semánticos, lingüísticos e sociais, ilustrándoos a través de varios casos particularmente marcados polo emprego da *aequivocatio*.

Do ata aquí exposto, poderá percibirse a procurada condición plural dos obxectivos e intereses que moveron aos respectivos autores, mais todos eles presentan como pano de fondo a inquedanza por acadar un coñecemento máis exacto e máis completo do legado literario medieval.

Trobar mal, malas cantigas, dizer mal, jugar de palabra...

Reflexións sobre a (errada) identificación das cantigas de escarnio e mal dizer co concepto ‘jugar de palabra’ do Título IX da Partida II*

Xosé Bieito Arias Freixedo – Universidade de Vigo

En textos medievais de diversa índole, desde as propias *cantigas de escarnio e mal dizer* galego-portuguesas á *Arte de trobar* fragmentaria que encabeza o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal*, e tamén en textos lexislativos contemporáneos como as *Siete Partidas* de Alfonso X, rexístranse unha serie de expresións terminolóxicas (*trobar mal, maas cobras fazer, dizer mal, cantigas de escarnio, cantigas de mal dizer, malas cantigas, jugar de palabra* etc.) entre algunas das cales parece haber, en certos contextos, unha equivalencia notábel, aínda que noutras ocasións non presentan tal correspondencia.

No presente traballo analizaremos algúns destes conceptos e tentaremos esclarecer as posíbeis equivalencias e os límites existentes entre eles.

Coas nosas reflexións tentaremos responder, en particular, á cuestión seguinte: cando nas *Siete Partidas* de Alfonso X se alude ao concepto *jugar de palabra*, estase a facer referencia ás *cantigas de escarnio e maldizer* compostas en romance occidental polos trovadores galego-portugueses?

En segundo termo tratarase de dar resposta a outras cuestións que se presentan:

Cando nas *Siete Partidas* e outros textos lexislativos do século XIII se fai referencia ás *cantigas malas, malas cantigas, malas rimas*, estase a referir o lexislador ás *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trovadores galego-portugueses?

Entran as *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trovadores galego-portugueses nalgunha das categorías de ‘injuría’ definidas e punidas nos textos lexislativos medievais?

Na orixe dunha *cantiga de escarnio e maldizer* hai sempre unha base real, obxectiva, que a sustente?

* Este traballo inscríbese no proxecto de investigación *Universo Cantigas (IV)*. (cód. PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo “Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades”, a través da “Agencia Estatal de Investigación”.

Para tratarmos de responder a estas cuestións, partiremos principalmente de varios textos onde se alude a algúns dos conceptos arriba sinalados: a *Arte de Trobar*, as *Siete Partidas* e outros textos lexislativos, así como as propias *cantigas de escarnio e maldizer*. Son textos valiosos que xa foron analizados pola crítica en numerosas ocasións, mais sobre os que é preciso volver unha e outra vez para tratar de aproximarnos á ideoloxía vixente no dilatado período histórico e social en que as cantigas trobadorescas foron compostas. Unha ideoloxía fundamentada nuns principios que entraran xa en franca decadencia e que os textos lexislativos trataban de apuntalar.

1. O dizer mal na Arte de Trobar

É ben coñecido que no inicio do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* se inclúe unha *Arte de trobar* fragmentaria, onde se dan definicións separadas das *cantigas de escarnio* e das *cantigas de maldizer*.

No capítulo V desta *Arte de trobar* defínense as *cantigas de escarnio*:

Cantigas d'escarneo son aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palabras cobertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen [...] ligeiramente; e estas palabras chaman os clérigos hequivocatio [...]

No capítulo VI defínense as *cantigas de maldizer*:

Cantigas de maldizer son aquellas que fazen os trobadores [...] descubiertamente e [en] elas entran palabras que queren dizer mal e non haver outro entendimento senón aquel que queren dizer chaamente...

Constátase así que, se ben o tratadista establece unha distinción teórica entre estas dúas modalidades de cantigas, baseada no uso ou non dos procedementos retóricos da *aequivocatio*, atribúelles a ambas un mesmo propósito: “dizer mal d'alguen”.

Esta división bipartita das modalidades satíricas baseada no uso ou non uso da *aequivocatio*, sempre se presentou polémica para a crítica, pois nin a práctica dos cancioneiros nin a terminoloxía empregada, tanto nos propios textos como nos paratextos explicativos, se axustaban a esa compartición estrita. De feito, segundo Lanciani & Tavani (1995: 14), as rúbricas dos propios cancioneiros transmiten “a perplexidade e a indecisión” dos compiladores, así como a reticencia a “aventurarse en clasificacións demasiado precisas”. Así, ocorre con frecuencia que composicións que terían que ser inseridas nunha ou outra modalidade satírica, son catalogadas nos cancioneiros como *de escarnio e maldizer*, o que fai pensar a Lanciani & Tavani que “a expresión ‘escarnio e maldicir’ viña fixándose como fórmula estereotipada, destinada xa por completo a designar calquera canción satírica” (1995: 14).

Máis recentemente o investigador e profesor da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago Gutiérrez (2013a e 2013b, entre outros traballos), ten analizado desde diferentes perspectivas a división bipartita das cantigas satíricas presente na *Arte de Trobar*, baseada no uso da *aequivocatio*, e chega á conclusión de que tal división é, cando menos, tardía. Unha das hipóteses dos seus moi documentados e argumentados estudos é que “en origen, pues, no existía una relación directa entre las designaciones de cada una de estas categorías textuales y el empleo, o no, de estrategias retóricas para velar o mostrar su contenido” (2013a: 780).

Defende a hipótese de que, tal como na Antigüedad clásica, a sátira medieval oscilaría tamén entre a crítica social máis ou menos sutil e irónica e o ataque directo da invectiva feroz (2013b: 8-9). Dese xeito, de haber unha distinción entre dúas modalidades satíricas, o *escarnio* estaría asociado á burla, á chanza, e por cruel que fose, sempre tería un carácter lúdico, mentres que o *maldizer* estaría asociado ás ixurias verbais e caracterizaríase por un uso non ético da palabra, así como pola súa intención divulgativa (2013a: 779-780).

Postula Gutiérrez, comentando a redacción tardía da *Arte de Trobar*, que

una vez que se posterga a la etapa de declive el establecimiento de este criterio distintivo, se hace preciso tener en cuenta que acaso gracias a dicho desfase temporal se proyectó sobre la tradición trovadoresca previa una mirada retrospectiva en la que se incluiría la reinterpretación de varios de sus aspectos. Uno de ellos podría ser este de la diferenciación entre los dos tipos de sátira (2013a: 779).

E formula áinda unha interesante hipótese segundo a cal

las razones que [...] pudieron conducir a la habilitación de la *aequivocatio* como rasgo definidor de las cantigas de escarnio quizás obedeciesen a un mecanismo de reafirmación trovadoresca, frente a la emergencia de la juglaría en el siglo XIII. [...] Dicho proceso consistiría en la exaltación de la labor compositiva a través del uso de los recursos del *ornatus difficilis*, sustanciados en el lenguaje figurado de los tropos, así como de las estrategias interpretativas ligadas al reconocimiento de varios niveles de significación textual, de acuerdo con las prácticas exegéticas y compositivas propias de la clerescía¹ (2013a: 780).

Con todo, o estudoso chama tamén a atención sobre o feito de que a elección do equívoco como trazo de definición xenérica constitúe un caso único no panorama do trobadorismo románico, polo que talvez se debeu ou se viu favorecida por “causas endógenas de la tradición lírica peninsular”.

En calquera caso, independentemente dos procedementos retóricos diferentes, para o noso propósito interesa a vertente pragmática de ambas categorías textuais, explicitada, como vimos, na *Arte de trobar*: “dizer mal d’alguen”.

¹ Unha parte importante do seu estudio 2013b está dedicada a tratar esta cuestión en profundidade.

O tratadista que a redactou refire áinda a existencia doutras modalidades de cantigas burlas, como o *joguete d'arteiro* ou as *cantigas de risabella*, mais fai unha valoración moi negativa delas porque “non son cousas en que sabedoria nen outro ben haja”, e remata afirmando que estas modalidades, en todo caso, se encadrarían dentro das *cantigas de escarnio* ou das de *maldizer*.

2. Sobre o concepto *Jugar de palabra* nas *Siete Partidas*

Esta referencia á “sabedoria” ou “outro ben” que o tratadista da *Arte de Trobar*, indirectamente, lles atribúe ás *cantigas de escarnio e maldizer*, podemos poñela en relación cunha pasaxe das *Siete Partidas* de Alfonso X. Referímonos en concreto á Lei XXVII do Título IX da *Partida Segunda*, onde se explica, entre outras cousas, que o nome dado á corte do rei se debe a que

alli es la espada de la justicia, con que se han de cortar todos los malos fechos, tan bien de dicho, como de hecho, assi como los tuertos e las fuerzas e las sobervias que fazen los omes e dizan [...] E otrosi los escarnios e los engaños e las palabras sobrejanas e vanas que fazen a los omes envilecer e ser raheces. E los que desto se guardaron e usaron de las palabras buenas e apuestas, llamaron los buenos e enseñados. E otrosi llamaron los corteses porque las bondades e los otros enseñamientos buenos a que llaman cortesia, siempre los fallaron e los aprisieron en las cortes².

A corte, polo tanto, é vista como o lugar idóneo onde os membros da élite poden adquirir cultura e refinamento, e tamén o lugar por excelencia para mostrar esas nobres cualidades, pois en ningún outro lugar poderán ser mellor apreciadas. Un pouco más adiante, na Lei XXIX, describese o palacio como “qualquier lugar do el Rey se ayunta paladinamente para fablar con los omes. E esto es en tres maneras: o para librarr los pleytos, o para comer, o para fablar en gasajado”.

O palacio é, pois, o lugar onde o rei se reúne abertamente cos seus cortesáns –repárese en que se fala sempre de homes– para tratar os asuntos da xustiza, para as comidas e para pasar o tempo de lecer en boa compañía conversando pracenteiramente.

Para o noso propósito interésanos o que se di sobre esta última modalidade, a do *fablar en gasajado*:

[...] quando es para fablar en gasajado, assi como en manera de departir, o para retraeir, o para jugar de palabra, en ninguna destas non se deve fazer si non como conviene. Ca el departir deve ser de manera que non mengue el seso al ome ensañándose, ca esta es cosa que le saca ayna de su casa, mas conviene que lo fagan de guisa que se acrezca el entendimiento por ella, fablando en las cosas con razon para allegar a la verdad dellas.

Vemos que entre as modalidades do *fablar en gasajado*, ou sexa da conversa propia do tempo de lecer en que o rei se reúne cos seus homes no palacio, están o *departir*, o *retraer* e o

² Agás indicación en contrario, as citas das *Siete Partidas* realizanse tomando como base a edición de Gregorio López (1555), áinda que con algunas adaptacións relativas á puntuación, desenvolvemento de abreviaturas etc.

jugar de palabra. A primeira das modalidades refírese a que o bo cortesán debe dominar a arte da argumentación e do debate, que debe ser sempre calmado. No segundo caso valórase nas persoas que dominan a arte da narración oral a capacidade para facer un discurso sobre “los fechos o en las cosas que fueren o son o pueden ser”, porque iso “es grand buen estancia a los que ello saben avenir”, pois demostran “que saben bien aquello que dizen” e que é de proveito e deleite para os que escoitan: “que aquellos a quien lo dizen ayan sabor de lo oyr y de lo aprender”. Finalmente, sobre o *jugar de palabra* (facer burla ou escarnio por medio da palabra) como medio de divertimento palaciano, establecése que quen o fai³

deve catar que aquello que dixiere que sea apuestamente dicho, y no sobre aquella cosa que fuere con aquel con quien jugaren, mas a juegos dellos; como si fuere cobarde dezirle que es esforçado, e al que fuere esforçado jugarle de cobardia. Y esto deve ser dicho de manera quel con que jugaren no se tenga por escarnido, mas quel haya de plazer y haya de reyr dello tambien el como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixiere que lo sepa bien dezir en el lugar que conviene ca de otra guisa no seria juego donde ombre no ria, ca sin falla el juego en alegria se debe fazer y no con saña ni con tristeza [...] (Versión de Juárez/Rubio 1991).

E en el juego deve catar que aquello que dixere, que sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel con quien jugaren, mas aviessas dello, como si fuere covarde, dezir le que es esforçado, e al esforçado jugar le de covardia. E esto deve ser dicho de manera quel con quien jugaren, non se tenga por escarnido, mas quel aya de plazer, e ayan de reyr dello, tan bien el, como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixiere, que lo sepa bien dezir en el lugar que conviene, ca de otra guisa non seria juego. E por esso dize el proverbio antiguo, que non es juego donde ome non rie. Ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con saña ni con tristeza (Versión de Lopez 1555).

Este fragmento da Lei XXX do Título IX da *Partida Segunda* ten sido obxecto da atención da crítica desde hai tempo (Montoya 1989; Montoya 1991; Arias-Freixedo 1993:17; Soadré 2010:113 e ss.), sempre en relación coas *cantigas de escarnio e mal dizer* galego-portuguesas, e entendendo que estas se inclúian no concepto ‘jugar de palabra’ descrito no texto xurídico⁴. Por iso, case unanimemente foi posta a seguinte cuestión: Se nas leis compiladas nas propias *Partidas* e outros textos lexislativos, os *yerros* de palabra que podían causar deshonra e infamia estaban gravemente punidos, como podía ser que os poetas da corte e o propio rei compuxesen cantigas fortementeinxuriosas⁵? A distancia temporal, social e cultural que nos separa do momento en que foi redactado dificulta a interpretación deste e outros textos, así como o entendemento do entramado ideolóxico e social en que (e para o que) foron producidos.

³ Dada a importancia desta pasaxe para o noso traballo ofrecemos dúas versións por mor das notábeis variantes que presentan os diversos manuscritos e edicións.

⁴ Noutro traballo noso máis recente (Arias-Freixedo 2017: 39-41) apuntamos xa o cuestionamento desta relación.

⁵ Valla como mostra esta de Marco António Pais: “Como entender, por exemplo, que a legislación proibisse determinadas sátiras, e o próprio rei, amigos e auxiliares se incumbissem de desrespeitá-la?” (1990: 139).

Jesús Montoya (1989; 1991) foi o primeiro a debruzarse sobre esta pasaxe das *Partidas*⁶, mais fai unha interpretación errada do texto alfonsino:

No se debe burlar uno del contrincante falseando la realidad, sino buscando lo risible de la misma (“non sobre aquella cosa que fuere en aquel (lugar) a quien jugaren, mas a juegos dello commo sy fuere cobarde dezirle que es esforçado”. Hay que cuidar que lo que se diga no sea contrario a la realidad: jugarle de cobarde al esforzado, ni al esforzado de cobarde. Pero tanto uno como otro tendrán aristas, perfiles, motivos que puedan movernos a la risa... (1991: 372).

Da expresión “a juegos dello”, así como da fórmula equivalente “aviessas dello”, ambas alternantes nos manuscritos das *Partidas*, dedúcese precisamente o contrario do que interpreta Montoya, pois como ben puxo de relevo Sodré (2010: 113 e ss.), o ‘jugar de palabra’ baséase nun ‘jogo de avessos’:

o exemplo dado pelo rei (covarde versus valente) segue a norma establecida, ou seja, não se deve apontar o defeito do cortesão visado, mas deve-se jogar com seu avesso. [...] o carácter lúdico, o jogo estaria justamente na surpresa de os ouvintes e o próprio visado perceberem a brincadeira do jogo dos contrários (Sodré 2010: 114-115).

Porén, coidamos que o crítico brasileiro leva demasiado ao estremo, por ríxida, a aplicación do ‘jogo de avessos’, cando afirma:

Mais provável é que os trovadores, por meio da “injuria lúdica”, tomassem como alvo do jogo um funcionário heterosexual como *sodomita*, ou um bom trovador como “plagiário” ou “jograron”, ou um rico-homem generoso como *escasso*, o que aparece com certa freqüência no cancioneiro de burla galego-português (2010: 115).

Si concordamos con Sodré cando di, máis adiante:

Por esse ponto de vista, a famosa cantiga de Afonso X, em que acusa Pero da Ponte de latrocínio e homicídio –“Pero da Ponte á feito gran pecado”–, teria também sua razão lúdica de ser, [...] assim como as várias chufas contra a incompetência do jogral Lourenço ou a “arte de foder” do deão de Cádiz (2010: 116).

Mais non podemos concordar coa súa conclusión sobre a ríxida aplicación do concepto do ‘jogo de avessos’: “Na verdade, Ponte devia ser um escrupuloso, Lourenço, um bom poeta, e o deão, um casto.”

Consideramos que no relativo ás *cantigas de escarnio e maldizer*, nun número importante dos casos, o motivo que estaría na orixe da burla si debía ter unha base na realidade; e un dos ‘mecanismos’ dos trovadores –un entre outros– consiste, precisamente, en pasalo a través dun

⁶ Primeiro en Montoya 1989: 431-442. E, con posterioridade, nun dos estudos que acompañan a edición de Aurora Juárez e Antonio Rubio da *Partida Segunda de Alfonso X El Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.* (1991: 359-373).

espello inversor e, polo tanto, burlesco e hilarante, tal como sería facer burla dun recoñecido cabaleiro covarde referindo ironicamente as súas fazañas, ou aludir ironicamente á abundancia dun cabaleiro coñecido pola súa tacañería.

Porén, nos exemplos citados por Sodré, consideramos probábel que os motivos concretos en que se basea a burla non fosen pasados polo filtro do ‘aveso’, senón que a burla estea fundamentada noutros procedementos, como o da esaxeración grotesca, a partir de certos indicios, sospeitas, imputacións veladas etc., (obxectivas ou non), que serían más ou menos coñecidas de todos: talvez a sospeita de que unha ou varias melodías ou outros elementos poéticos textuais ou retóricos de Afonso do Cotón foron reutilizados e mal ‘escondidos’ por Pero da Ponte; as más que probábeis tensións xurdidas no seo da relación persoal e laboral entre Joan de Guilhade e o seu xograr Lourenço; a probábel fama de mullereiro do deán, en fin, darían pé á creación, con fins fundamentalmente lúdicos, das respectivas cantigas de escarnio.

Neste sentido, hai que ter en conta a constatación de que as propias rúbricas explicativas que acompañan algunas cantigas constitúen unha proba da base real que as orixinou⁷. Esta base pode ser unha circunstancia ou acontecemento concreto, obxectivo, ou un rumor que corría sobre a persoa satirizada⁸.

Por outro lado, tampouco resulta dodata a interpretación do adverbio “apuestamente” utilizado no fragmento da lei que estamos a comentar. O termo *apuesto* é usado con moita frecuencia nas *Partidas* en expresións como *palabras apuestas*, para referirse á corrección, dignidade, idoneidade e fermosura da expresión oral (por exemplo á esixíbel na corte). Mais tanto a forma *apuesto*, como *apuestamente*, poden ter outro significado relacionado co verbo medieval *aponer* ‘imputar, atribuir’ (Moliner, s. v. *aponer*), o mesmo que encontramos en galego nalgúnha das rúbricas explicativas das cantigas de escarnio, que precisamente aluden a

7 O que non quer dicir ‘base obxectiva’, isto é: alguén podería acabar tendo fama de tacaño, de impotente ou de cornudo, sen selo realmente.

8 Sirvan como mostra algunas das rúbricas do cancioneiro de Lopo Lias, onde encontramos exemplos de ambas modalidades:

- Dom Lopo Lias trouou a uns cavaleiros de Lemos, e eran quatro irmãos e andavan sempre mal guisados; e por én trouou-lhos estas cantigas.
- Estoutro cantar fez a ūa dona casada que havia prezo con un seu home que havia nome Franco.
- Outrossi trouou a ūa dona que non havia prez de mui salva; e el disse que lbi dera de seus dinheiros por preit'atal que fezesse por el algúna cousa, e pero non quis por el fazer nada; por én fez estes cantares de maldizer.
- Outrossi fez este cantar de mal dizer aposto a ūa dona que era mui meninha e mui fremosa e fogiu ao marido; e a el prazia-lbi.
- Este cantar fez en son d'un descor, e feze-o a un infançom de Castela que tragia leito dourado, e era mui rico e guisava-se mal e era muit'escasso.
- Esta cantiga fez como respondeu un escudeiro que non era ben fidalgo e queria seer cavaleiro; e el non o tinha por derecho e diss'assi.

rumores ou sospeitas que estaban en boca de todos⁹. Deste xeito, o adverbio podería entenderse como primeiro elemento dunha estrutura coordinada: (O ‘jogador de palabra’) “deve catar que aquello que dixere, que *sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere* en aquel con quien jugaren, *mas aviessas dello*”. Que podería parafrasearse aproximadamente así: debe ter moi en conta que aquilo que dixer sexa unha imputación (inventada), e non faga referencia a unha característica (defecto, virtude) real da persoa obxecto da burla, senón á característica contraria.

Aínda que nos inclinamos por este segundo, resulta difícil decidir cal dos dous é o significado concreto do adverbio *apuestamente* neste contexto¹⁰. En calquera dos casos a interpretación de Montoya seguiría sendo errada.

Chegados a este punto facémonos a seguinte pregunta: non será que as cantigas escarniñas non poden ser incluídas na modalidade do ‘fablar en gasajado’ denominada ‘jugar de palabra’? Tanto para Montoya coma para Sodré non hai dúbida de que as cantigas de satíricas trobadorescas se encadrarían no ámbito do ‘jugar de palabra’. Así, o filólogo murciano afirma:

Se trata aquí, sin ningún género de dudas, del género conocido como las cantigas de mal decir o de las tensiones o debates (“joc partit” en la literatura provenzal). Hai un interlocutor que es al propio tiempo objeto de la burla (1991: 372).

E más abaixo:

el juego que aquí alude nuestro legislador es la ‘broma’, la ‘chanza’ o la ‘burla’, que solía hacerse con la cantiga de escarnio o maldecir o con las tensiones o debates medievales (1991: 372).

É interesante notar que en ambas pasaxes Montoya parece verse impelido a aludir específicamente á figura dun interlocutor e ás tenzóns e xéneros de debate medievais, que serían as formas poéticas que mellor encaixarían no concepto do ‘jugar de palabra’; mais en todo caso, parece claro que para el o conxunto das *cantigas de escarnio e maldizer*, incluídas as tenzóns satíricas, entrarían dentro do concepto en análise.

Intuitivamente si parece lóxico que se o concepto do *jugar de palabra* atinxise a algún dos xéneros poéticos trobadorescos, a primeira modalidade en que se pensaría serían as tenzóns¹¹.

⁹ Por exemplo na rúbrica da cantiga *Un cavaleiro me diss'en baldon* (B 1304 / V 909) de Estevan da Guarda: “Esta cantiga foi feita a un cavaleiro que lhe apoinhan que era puto”; ou na da cantiga *Diss'oj el-Rei: - Pois Don Foão mais val* (B 1313 / V 818) do mesmo autor: “Esta cantiga foi feita a ūu que fora privado d'el-Rei; e quando estava mui ben do amor d'el-Rei apoinhan-lhe que era mui levantado como home de mal recado...”

¹⁰ Talvez se poida ainda ver unha terceira posibilidade de interpretación, na que confluirían as dúas anteriores, se entendemos que a ironía ou o equívoco, que permiten *dizer mal* con sutileza entran dentro da expresión elaborada e coidada (do discurso que se fai ‘apuestamente’).

¹¹ Podería verse aquí un paralelo cos tradicionais xéneros poéticos de debate improvisado, que áinda hoxe están vixentes en Galicia, tales como as regueifas ou o brindo, así como noutras partes da Península e do mundo (decimistas cubanos, repentistas brasileiros etc.). Nestas modalidades populares, teoricamente improvisadas áinda que cun importante acervo

Situadas no mesmo nivel que as outras dúas modalidades orais ‘espontáneas’ do *fablar en gasajado* (o *departir* e o *retraer*), pensamos que só algunas tenzóns poderían, en último caso, encadrarse neste marco do *jugar de palabra*. Por outro lado, se ben a maior parte das *cantigas de escarnio e maldizer* presentan un elevado grao de complexidade métrico-rimática, retórica e conceptual que as afasta do ámbito da improvisación oral que caracterizaría o *jugar de palabra*, no caso das tenzóns é posíbel que os autores utilizasen estratexias e fórmulas –así como un tempo de preparación previa– que facilitasen o proceso de improvisación ou semiimprovisación, tal como fan os repentistas na actualidade. Á falta dun estudo que confirme esas posibeis estratexias e fórmulas que apuntarían cara á composición/interpretación improvisada das tenzóns, nos propios textos e paratextos rexístrase algúun indicio nese sentido, tal como xa puxo de manifesto Déborah González (no prelo) ao comentar unha cantiga de Pedr'Amigo de Sevilha (B 1664, V 1198; Tav. 116, 11) cuxos protagonistas Joan Baveca e Pero d'Ambrôa eran incapaces de continuar unha tenzón que comezaran: “Más allá del momento de *performance* trovadoresca que se evoca en la sátira, lo que se nos sugiere es que una *tenção* entre dos autores podía ser una creación condicionada por la improvisación durante su ejecución.”¹²

Mais por outra parte, ao tratarse dun xénero do ámbito da dialéctica, as tenzóns caberían tamén, e coidamos que en mellor medida, noutra das modalidades do *fablar en gasajado*: a do *departir*. De feito, no propio texto da tenzón de Pedr'Amigo de Sevilha aludida utilizase o termo *departir* (vv. 6 e 16) para aludir á disputa poética¹³; polo que as tenzóns tamén ficarían fóra do ámbito do *jugar de palabra*.

Así pois, aínda que a crítica en xeral identificou as *cantigas de escarnio e mal dizer* como unha das modalidades do *jugar de palabra* referido na Lei XXX do título IX da *Partida Segunda*, esta identificación presenta, para nós, algunha dificultade.

É importante notar que en todo este título sobre as modalidades do *fablar* palaciano non se fai alusión á escritura, mentres que noutra parte das *Partidas*¹⁴, como veremos no próximo epígrafe, si se fai unha clara separación entre os *yerros de palabra* e os *yerros de escriptura*. Pódese deducir, logo, que cando se fala de *jugar de palabra*, nun contexto en que se están revendo e comentando as modalidades do *fablar* como medio de lecer e divertimento, haberá que entender talvez que se está a falar de burlas orais más ou menos improvisadas, no límite do tolerá-

formulístico de repertorio, si encontramos os ataques e contraataques verbais, a intención burlesca e satírica, e o carácter lúdico, de divertimento e provocador de risa con que se caracteriza o *jugar de palabra* palaciano nas *Partidas*. Para unha revisión dos ‘debates’ en distintas escolas, lugares e cronoloxías véxase Pièerre Bec (2000).

¹² Agradezo á profesora Déborah González que me facilitase o texto inédito do seu estudo, así como as suxestións realizadas para mellorar o meu texto.

¹³ Significativamente, o verbo é substituído nos versos 10 e 17 polo verbo *pelejar*, o que reflicte de forma gráfica a intención de Pedr'Amigo de mostrar tamén a incompetencia de Joan Baveca e Pero d'Ambrôa para aterse ás regras dun debate cortés, que alén de ben argumentado require non deixarse levar pola ira. Lémbrese o que se di na Lei XXIX do Título IX da Partida II: “departir deve ser de manera que non mengue el seso al ome ensañándose”.

¹⁴ Lei III, Título IX, *Partida Sétima*.

bel, en que os que as facían mostraban a súa agudeza e o seu enxeño e competencia dialéctica. De feito, o lexema ‘jog-’ encóntrase na expresión “e jogavan-lh’ende”, rexistrada nalgunha rúbrica explicativa das propias *cantigas de escarnio*, en referencia a que o motivo da composición literaria (texto escrito) e musical se basea nunha circunstancia pola que o personaxe satirizado polo trobador xa era previamente obxecto de burlas extraliterarias¹⁵. Probabelmente, pois, coa expresión *jugar de palabra*, o texto das *Partidas* non se refira ás *cantigas de escarnio e mal dizer*, toda vez que as (*malas*) cantigas si estaban asociadas á escritura.

Por outro lado, resultaría tamén moi estranxo o feito de que das modalidades do *fablar en gasajado* que se tratan nesa pasaxe, o *departir*, o *retraer* e o *jugar de palabra*, quedasen excluídos os xéneros poéticos non satíricos, como as cantigas de amor e as de amigo, que non caben en ningunha das categorías mais que sen dúbida foron un elemento importante do lecer pala- ciano. Así pois, desde o noso punto de vista, as cantigas trobadorescas non estarían entre as modalidades do *jugar de palabra*¹⁶.

Finalmente, e non menos importante, na expresión *fablar en gasajado* a propia semántica do verbo *fablar* remítenos a unha situación en que, en principio, o canto está ausente, polo que difficilmente as cantigas poderían encadrarse nese concepto.

3. Sobre o concepto do *mal dizer / dizer mal por palabra* vs. *por escriptura*

Reflexionaremos a seguir sobre o propio concepto do *mal dizer*, isto é, das palabras proferidas con ánimo de escarnecer, vituperar, insultar, inxuriar ou mesmo infamar a alguén. Os códigos xurídicos da época distinguen claramente entre os *yerros* (delitos) *de fecho* e os *yerros de palabra*.

Así, na introdución do Título IX da *Partida Séptima* dise expresamente que “Deshonras e tuertos fazen los omes unos con otros, a las vegadas de fecho, á las vegadas de palabra” e na Lei I deste título explícase que

como quier que muchas maneras son de deshonrra, pero todas descienden de dos rayzes. La primera es de palabra; la segunda es de fecho. E de palabra es como si un ome denostase a otro, o le diesse bozes ante muchos faziendo escarnio del, o poniendo le algun nome malo, o diciendo empós del muchas palabras¹⁷ atales onde se tuviese el otro por deshonrado. Esso mismo dezimos que seria si fiziese esto fazer a otro, assi como a los rapazes o a otros qualesquier. La otra manera es quando dixesse mal del ante muchos, por palabras razonandolo mal, o infamandolo de algund yerro, o denostandolo. Esso mesmo dezimos que seria si dixesse mal del a su señor con intencion de le fazer tuerto o deshonrra, o por le fazer perder su merced.

¹⁵ Por exemplo nesta rúbrica da cantiga de Martin Soarez (B 1367, V 975, [97, 12]): *Esta outra cantiga fez d'escarnho a un que dizian Joan Fernandiz, e semelhava mouro e jogavan-lh'ende, e diss'assi.*

¹⁶ Modalidades poéticas da poesía castellana de cancionero, más tardías (séc. XV), como as *preguntas e respuestas* serían outro caso de “xogo” poético dialogado, probabelmente até un certo punto improvisado, destinado ao divertimento da corte.

¹⁷ As propias expresións “dar voces”, “diciendo empós del palabras”, sitúannos nun contexto de lingua oral, coloquial.

No que atinxo aos delitos de palabra establecése así mesmo unha distinción clara, reiterada con frecuencia particularmente nas *Partidas*, en función de se os *yerros* se cometan por medio da expresión oral, ou se as palabras inxuriantes e deshonrosas teñen soporte escrito.

Para o noso propósito dilucidativo resulta moi significativo que na Lei III deste mesmo Título IX se trate a cuestión das cantigas ou rimas con intención infamante dentro do ámbito da palabra escrita (*por escriptura*) e non no da lingua oral (*por palabras*):

De la deshonrra que faze un ome a otro por cantigas o por rimos

Infaman e deshonran unos a otros non tan solamente por palabras, mas aun por escrituras, faziendo cantigas, o rimas, o deutados malos, de los que han sabor de infamar. Esto fazen a las vegadas paladinamente e a las vegadas encubiertamente, echando aquellos escritos malos en las casas de los grandes señores, o en las eglesias, o en las plazas comunales de las ciudades e de las villas, porque cada uno lo pueda leer. E en esto tenemos que resciben gran deshonrra aquellos contra quien es fecho. E otrosi fazen muy gran tuerto al Rey los que han tan grant atrevimiento como este [...] Otrosi defendieron que ningun ome non sea osado de cantar cantigas, nin decir rimas nin dictados que fuessen fechos por deshonrra o por denuesto de otro. E si alguno contra esto fiziere, deve ser infamado por ende. E demas desto deve rescebir pena en el cuerpo o en lo que oviere [...] E esto que diximos en esta ley fue defendido porque ninguno non se atreviesse a infamar a otro a furto nin en otra manera. Mas quien quiere decir mal de alguno, acuselo del mal o del yerro que fiziere delante del juzgador, assi como mandan las leyes de aqueste nuestro libro. [...].

Aínda que se chegase a probar que o motivo do ataque verbal tiña unha base real, a lei establece unha significativa diferenza entre o ataque oral e o ataque por medio de cantigas ou rimas inxuriantes, atribuíndolle a esta segunda modalidade unha gravidade moito maior, até o punto de que a xustiza non podería permitir as probas presentadas polos autores de cantigas ou rimas con intención inxuriante:

Et como quier que diximos en la primera ley deste título que el que deshonrassasse a otro por palabra, si provasse que aquel denuesto o mal que dixo del era verdad, que non caya en pena, con todo esso en cantigas, e en rimas, o en dictados malos que los omes fazen contra otros, o los meten en escripto non es assi. Ca maguer quiera provar aquel que hizo la cantiga, o rima, o dictado malo, que es verdad aquel mal o denuesto que dixo de aquel contra quien lo hizo, non deve ser oydo, nin le devan caber la prueba. Et la razon porque non gela devan caber es esta: porque el mal que los omes dizan unos de otros por escriptos, o por rimas, es peor que aquel que dizan de otra guisa por palabra, porque dura la remembranza dello para siempre si la escritura non se pierde; mas lo que es dicho de otra guisa por palabra olvidase mas ayna.

Da alusión a facer unha “cantiga, o rima, o dictado malo” e más abaxo ao mal que os homes din contra outros “por escriptos, o por rimas”, que se rexistra tamén noutras partes das *Partidas*, parece deducirse unha diferente entidade entre as cantigas (de maior extensión, composición ben elaborada, asociadas á escritura) e as rimas (número reducido de versos, composi-

ción menos elaborada, moi probabelmente sen música e non necesariamente asociadas á escrita pero fáceles de memorizar).

Posteriormente, na Lei III, do Título XXXI (*Quantas maneras son de yerros por que merecen los fazedores dellos rescebir pena.*), da Partida Sétima, que trata das penas aos condenados, distínguense os diferentes tipos de delitos que poden cometerse e deben ser castigados e más unha vez faise unha distinción entre os “yerros por palabra” e os “yerros por escriptura”. E unha vez máis inclúese a composición de cantigas insultantes (*cantigas malas*) no ámbito da escrita:

Todos los yerros [...] son en quatro maneras. La primera, de fecho: assi como de matar, o furtar, o robar [...] La segunda es por palabra, assi como denostar, o enfamar, o testiguar o abogar falsamente; en las otras maneras semejantes destas que los omes fazen yerros los unos contra los otros por palabra. La tercera es por escriptura, assi como falsas cartas, o *malas cantigas*, o malos ditados, e en las otras escripturas semejantes destas, que los omes fazen unos contra otros de que les nasce desonrra e daño [...].

Interesa destacar que a composición de *malas cantigas* se equipara en gravidade á escrita de documentos falsos e que se lles atribúe a capacidade de causar deshonra e dano. O adjetivo “malo” debe ser entendido aquí no sentido que ten en “mal fecho”, isto é, como algo puníbel pola lei porque atenta contra o dereito e a honra da persoa contra quen vai dirixido. De feito, no Título I da Partida VI inclúense entre os que non poden exercer como testemuñas nun testamento a “aqueiros que son condenados por sentencia que fuese dada contra ellos por malas cantigas o ditados que fizieren contra algunos con entencion de enfamarlos”, polo que se reconoce e castiga o poder dunha *mala cantiga* para destruír a boa reputación ou fama das persoas.¹⁸ Por outro lado, a asociación das *malas cantigas* coas cartas falsas lévanos a pensar que moi probablemente cando o lexislador trata das *malas cantigas* ten en mente os casos de composicións en que se verten acusacións e argumentos falsos (*a tuerto*) co propósito de infamar e deshonrar.

Coidamos, pois, que é moi importante para o noso propósito notar que, a pesar de as cantigas estaren destinadas á súa transmisión oral, non se inclúen nos “yerros de palabra” senón nos de “escriptura”¹⁹. Este feito, alén de constituír unha proba do peso que tiña a compoñente textual na arte de trobar (a coidada elaboración conceptual, retórica e métrica dun texto que

18 A Lei XXI do Título IX desta mesma Partida Sétima trata das penas impostas “a los que fazen malas cantigas o rymas o dytados malos”.

19 Un exemplo significativo onde se percibe a clara disociación entre o ámbito da expresión oral (*por palabra*) e a escrita (*por escriptura, por carta*), témo lo na Lei XXI do Título IX da Partida Segunda (*Quales devén ser los mandaderos del Rey*). Nesta lei distínguese entre os mandadeiros *por palabra* e os mandadeiros *por carta*: “Mandaderos son llamados aquellos que el Rey enbia a algunos omnes a quien non puede decir su nonbre *por palabra*, o non puede o non quiere enbiargelo decir *por carta*: e estos tienen oficio muy grande e mucho onrrado, aquellos que an de mostrar la voluntad del Rey *por palabra*; e por eso los puso Aristotiles en semejanza de la lengua del Rey, porque por ellos an a decir por el alla do los el enbia lo que el non puede decir [...] E si de buena *palabra* non fuesen non sabrien mostrar aquello que les mandase decir [...] E mandaderos y a aun syn estos que diximos que trayan otras mandaderias *por cartas*, que son semejantes a los pies del omne que se mueven a las vegadas a rrecabdar su pro *syn fablar*” (Itálicas nosas).

concluiría nunha versión escrita), xunto coa melodía, parece tamén dificultar a identificación entre unha (*mala*) cantiga e o *jugar de palabra*, como xa foi comentado.

A inclusión das *malas cantigas*, na *Partida Sétima*, entre as “escripturas [...] que los omes fazen unos contra los otros de que les nasce desonrra e daño” debe pórse en relación coas definicións que das *cantigas de escarnio* e das *cantigas de maldizer* se fai na *Arte de trobar* fragmentaria incluída ao inicio do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* que vimos máis arriba, onde o tratadista fixo cuestión de especificar nos dous casos que eran cantigas que “queren dizer mal (d’alguen)”.

A mentalidade medieval considera que as *cantigas*, como concepto, pertencen ao ámbito da escrita (*yerros por escriptura*). Isto é así a pesar de estaren concibidas para o canto e non para a lectura; talvez por teren, en numerosos casos, unha complexidade retórica e formal tal que só por medio da escrita o autor pode gardar unha versión textual que, nunha certa altura do traballo, considere satisfactoria.

Por iso, áinda que a intención de *dizer mal* sexa común, consideramos que é un erro pór a un mesmo nivel a composición de cantigas satíricas e os casos de insultos ou deostos orais, pois para a mentalidade medieval, polo menos a nivel legislativo, eran conceptos diferentes. Así, cando na Lei II do Título III do Libro IV do *Fuero Real* se dita que

Qualquier que a otro denostare, quel dixiere gafo o fodudinculo, o cornudo, o traydor, o herege, o a muger de su marido puta, desdigalo antel alcalle e ante omes buenos [...] e peche CCC sueldos [...] et qui dixiere otros denuestos, desdigase antel alcalle e ante omes buenos, e diga que mentió en ello: et si ome de otra ley se tornare cristiano e alguno le llamare tornadizo, peche X maravedis al rey e otros X al quereloso

estase a falar de palabras ou expresións denigratorias ou insultantes proferidas oralmente no contexto das posíbeis tensións e conflitos xurdidos no ámbito da vida cotiá, e as penas son bastante reducidas en comparación coa gravidade atribuída á composición de *cantigas malas*. En efecto, na Lei XX (*Quales desonoras son graves [...] et quales non.*) do Título IX da *Partida Sétima* fálase de que non todas as deshonras son de igual gravidade, polo que as penas e castigos deben ser tamén diferentes. Establécense catro formas de deshonra grave, segundo varios criterios pretensamente obxectivos. A composición de cantigas ou rimas con intención inxuriante é considerada unha deshonra grave: “La quarta es por cantigas, o por rimas o por famoso libelo que ome faze por desonrra de otro”. Considerando que as outras modalidades de deshonras graves son as agresións físicas con armas, que causan derramamento de sangue ou tollen algún membro; así como as causadas no rostro, sobre todo se afectan os ollos; as deshonras feitas en lugares públicos en presenza de moitos ou dunha autoridade; ou os agravios causados por un fillo ou un neto a seu pai ou avó, ou por un vasalo ao seu señor, podemos valorar a gravidade que para a mentalidade da época tiña a composición de cantigas con intención infamante.

4. Sobre a intención inxuriante das cantigas. *Cantigas de escarnio e mal dizer* vs. *cantigas malas*

Lembremos que na Lei I do Título IX se equipara o termo xurídico latino *iniuria* co termo romance *deshonra*, e dáse unha definición deste concepto: “Injuria en latin tanto quiere decir en romance como deshonrra que es fecha o dicha a otro a tuerto, o a despreciamiento del.” E a continuación incídese unha vez máis na idea de que todas as deshonras proveñen de dúas ‘rayces’: ‘de palabra’ ou ‘de fecho’.

Interesa salientar que neste fragmento se explicita que tanto o mal feito como as malas palabras teñen que ser realizados “a tuerto o a despreciamiento” da persoa cuxa fama se pretende deshonrar. Por un lado, a locución “a tuerto” indícanos que ten que haber unha intención mali-ciosa; probabelmente unha falsa acusación, no caso das *cantigas malas*. Algo que se fai contra o dereito e que polo tanto é inxusto. Por outro lado, a locución “a despreciamiento del” indícanos que ten que haber unha intención de menoscabar a fama (o *bon prez*) doutra(s) persoa(s).

Ten que haber, pois, unha intención de causar mal na honra e, como acabamos de ver máis arriba, unha das razóns de que as “malas cantigas o rimas” se castigasen con severidade é, precisamente, a má intención con que son feitas: “contra algunos con entencion de enfamarlos”, “fechos por deshonrra o por denuesto de otro” etc. Intención agravada polo feito de que ao tratarse de *yerros por escriptura* a perdurabilidade do mal é maior e merece un castigo pro-porcional.

Á vista disto, poderase concluír que as *cantigas de escarnio e maldizer* entran na categoría de *malas cantigas* e que, polo tanto, teñen unha finalidade de infamar e deshonrar? Todas? En que circunstancias?

Lembremos que se ben na definición que se dá na *Arte de Trobar* das *cantigas de escarnio* das *de maldizer*, se lles atribúe a ambas modalidades a intención de *dizer mal d'algien*, non se alude explicitamente a unha necesaria intención última de causarlle ‘infamia’ ou ‘deshonra’. O concepto do *dizer mal*, descontextualizado, é moi amplio, e abranxe desde burlas más ou me-nos triviais até acusacións graves. Como xa foi dito, a crítica considera que nunha parte impor-tante das *cantigas de escarnio e maldizer* primaría o aspecto lúdico, como nas *cantigas de amor* ou *de amigo*, polo que serían meros divertimentos literarios destinados ao solaz dos palacianos. Aínda que tivesen unha carga burlesca forte, non constituirían unha afronta contra a honra da persoa satirizada, porque tanto o autor, como o intérprete e o público, estarían acollidos baixo unha especie de convención lúdica. O concepto de “injuria lúdica” foi utilizado por Marta Ma-dero (1992) en relación ás cantigas de escarnio, que empregou como fonte de apoio para o seu magnífico estudo sobre o tratamiento xurídico da inxuria en Castela e León nos séculos XIII e XIV, cando afirma que estas

no funcionaron, en principio, como injurias (lo cual no significa que no tuviesen capacidad de herir o de provocar situaciones dramáticas). Se trataba más bien de torneos bufonescos, de injurias lúdicas que no se parecen a los concursos de injurias del derecho, sino a los discursos fanfarrones, [...] a esos intercambios solemnes de fanfarronadas e insultos que las antiguas lenguas germánicas designan con las palabras *gelp*, *gelpan*, al arte de *gaber* del francés antiguo (1992: 24)²⁰.

En todo caso, as cantigas trobadorescas en xeral, incluídas as de *escarnio e maldizer*, sitúannos no ámbito do lecer e do divertimento da corte. Neste contexto lúdico do espectáculo trobadoresco, é moi probábel que algúns dos motivos utilizados nas burlas fosen inventados; atribucións falsas que, como acontece no teatro, só funcionarían durante a celebración do mesmo.

O contexto de creación e de diálogo interdiscursivo favorecido pola constatada convivencia de varios trobadores na corte en determinados períodos, explica o xurdimento de conxuntos e ciclos de textos satíricos derivados da propia dinámica do grupo, tales como o ciclo das amas²¹ ou a serie de textos sobre María Balteira²², cuxa principal finalidade sería a de divertir e facer rir os membros da corte.

Mais, por outro lado, son numerosas tamén as composicións en que o personaxe visado non é identificado polo seu propio nome, senón polo nome común do grupo social ao que pertence (un *cavaleiro*, un *infançon*, un *ricome*, etc.). Isto ten sentido se hai unha intención exemplarizante de xeito que ningúen pertencente a un destes grupos querería verse reflectido en tales acusacións, mais tamén se a intención é meramente lúdica de xeito que o albo da burla fose unha figura tipo que todos poderían imaxinar sen necesidade de identificación cunha persoa concreta. Alén diso, o anonimato da persoa atacada tampouco tería sentido nunha invectiva con intención infamante.

Parece lóxico, pois, que en todo o corpus das composicións burlescas se rexistre unha gradación na carga ou intención satírica, desde o que se podería considerar un mero xogo literario, un divertimento, até aquelas que reven un sarcasmo profundo.

20 Das palabras de Marta Madero (1992) podería deducirse a necesidade de distinguir entre o *yerro* ou crime de infamia e unha actividade próxima ao *jugar de palabra* de que se fala nas *Partidas*; de xeito que as cantigas de escarnio entrarían no ámbito lúdico (como o *jugar de palabra*), no que tamén se incluirían os insultos e fanfarronadas a que alude. No medio en que eran producidas e usufruídas as ‘inxurias lúdicas’ –o palacio, no momento en que o rei e os cortesáns se divirten por medio do *jugar de palabra*– rexiría unha especie de tregua pola que a noción de xogo apagaba o efecto da inxuria, dado que, en teoría polo menos, a vítima da burla tamén participaba dessa convención.

Aínda que xa dixemos que para nós as *cantigas de escarnio e maldizer* fican fóra do concepto ‘jugar de palabra’, tamén no caso das cantigas o asunto tería que ver coa cuestión da recepción, tanto polo auditorio palaciano perante o que eran interpretadas como polos propios individuos satirizados, que en moitos casos pertencían a esa élite ou estaban relacionados con ela, áinda que só fose indirecta ou tanxencialmente. De tal forma que a intencionalidade do escarnecedor e a interpretación da persoa escarneida, poderían dar lugar ás “situaciones dramáticas” a que fai referencia Madero.

21 Ângela Correia (2016) tratou por extenso e en profundidade este ciclo de composicións.

22 Joaquim Ventura (2019) propón con argumentos plausíbeis unha interesante tese sobre a razón que daría orixe ás sátiras contra María Balteira.

Así, coidamos que a maioría das cantigas satíricas (persoais, sociais, políticas) si porían sobre o taboleiro, de forma sarcástica, grotesca, burlesca, cuestiós que xa serían un rumor ou unha evidencia para moitos. As cantigas dábanlle forma textual e melódica (relato elaborado e voz) a eses motivos que eran *vox populi*²³. Significaba isto que esas cantigas eran infamantes e deshonrosas? Parece que nestes casos os propios comportamentos contra a moral ou contra as leis vixentes, que deron lugar ás faladurías, estarían na orixe da perda da boa reputación. As cantigas simplemente se farían eco satírico e burlesco dese comportamento errado e amplificarían a súa dimensión. Non serían, pois, *malas cantigas*, dado que non estarían na orixe da infamia.

Parece lóxico tamén que se os lexisladores de Alfonso X lle outorgan tanta importancia nos textos xurídicos ao poder maledicente e infamante dunha cantiga satírica, se poida deducir sen dúbida que o propósito do Rei Sabio foi utilizar toda esa potencia cando compuxo algunhas das cantigas más sarcásticas de todo o corpus, dirixidas contra os seus propios cabaleiros e ricos homes covardes e traidores. Neste caso os feitos eran recentes e non darían lugar áinda a que se espallase unha fama negativa dos protagonistas. É o propio rei quen toma a iniciativa, xunto con outros trobadore próximos, coa intención clara de acusar de traición ou de covardía e de que esa acusación combinada con elementos ridiculizantes e grotescos se difunda e sexa coñecida. É certo que, en xeral, se garda de personalizar con nomes propios as persoas albo das súas sátiras²⁴, e que probabelmente nalgún caso utilizou trasuntos literarios para non citar directamente o nome da persoa satirizada²⁵. Porén, a utilización de pseudónimos ou de nomes comúns, tales como *Don Foan*, *un ricome*, *un cavaleiro*, *un coteife* etc., non necesariamente é unha estratexia para preservar a identidade do visado –o que non tería sentido se a intención fose denigratoria–; antes ben, nalgún caso en que o auditorio estaría ao tanto do asunto tratado na composición, non sería precisa tal información, e o indicio inconcreto formaría parte do artificio retórico e da intención burlesca desta, e por outra parte permitiría a sátira conxunta dun colectivo. Ademais, *strictu sensu*, o emprego de nomes comúns ou de pseudónimos non atentaría contra a lexislación que vedaba as cantigas denigratorias.

Marta Madero (1992), no estudo citado sobre o tratamiento da inxuria na lexislación medieval, inclúe a composición de cantigas de escarnio entre as variadas estratexias que pode em-

²³ Lembremos de novo as rúbricas explicativas en que moitas veces se fai alusión a unha circunstancia concreta por causa da cal a persoa satirizada ‘avia preço de’, ‘non avia prez de’, ‘apoíñhan-lhe que’ etc. Poderíase ver algúin paralelismo co que acontece áinda hoxe a nivel popular coas coplas que se crean con motivo dalgunhas celebracións como o entroido ou os maios, que utilizan motivos de actualidade e personaxes coñecidos por todos. O sentido principal destes textos é precisamente dar voz á colectividade e pór na picota satírica o que está na mente de moitos.

²⁴ Ao contrario do que acontece, por exemplo, na non menos sarcástica cantiga *A lealdade da Bezerra, que pela beira muito anda* (B 1477, V 1088; Tavani 16, 1) de Airas Perez Vuitoron, onde se identifican directa ou indirectamente os alcaides traidores que entregaron os castelos da Beira durante a guerra civil portuguesa.

²⁵ É o que defende Vicenç Beltrán (2000) que ocorre co personaxe Fernán Díaz, que aparece en varias cantigas que inciden na súa condición de homosexual e que sería un trasunto literario do nobre rebelde Esteban Fernández de Castro.

pregar aquel que queira inxuriar a outro(s), mais, significativamente non considera as cantigas de escarnio que nos chegaron como exemplos de *malas cantigas* con intención inxuriante:

Algunos hacen cantigas de escarnio, pero no las que más han llegado a nosotros, ferores tal vez, pero cortesanas, generalmente entre nobles, aunque fuesen menores, sino esos rumores cantados que “pueblan el mundo” [...] que circulan de boca en boca devorando honras y que, contrariamente a las *Partidas*, los fueros castigan sin rigor (1992: 49-50).

Madero exemplifica cuns versos de *El Duelo de la Virgen* en que os gardas do sepulcro de Xesús Cristo temen que o corpo sexa roubado e ser eles obxecto de cantigas sobre ese feito en que serían escarneados e que se espallarían por todas partes: “farién de nos escarnio e compo-rríen canciones / [...]/ poblarién tod el mundo, vallejos e rencones” (vv. 169-170).

Neste fragmento de *El Duelo de la Virgen* estase a aplicar anacronicamente a ideoloxía medieval cabaleiresca e o temor a perder a fama por un comportamento deshonroso. Noutro texto moi significativo, por ser case fundacional desta ideoloxía, a *Chanson de Roland*, volvemos encontrar refletido o temor a que a indignidade dun comportamento covarde sexa motivo para un cantar satírico²⁶:

Franceis veient que paiens i ad tant,
De tutes parz en sunt cuvert li camp.
Suvent regretent Oliver e Rollant,
Les .XII. pers, qu'il lor seient guarant.
Et l'arcevesque lur dist de sun semblant:
“Seignors barons, n'en alez mespasant:
Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,
Que nuls prozdom malvairement n'en chant.
Asez es mielz que moerium cumbatant...”²⁷ (vv. 1510-1518)

Enténdese, logo, que a orixe da infamia sería o comportamento covarde, que podería dar pé e xustificación aos cantares denigratorios.

Serán, logo, estas cantigas trobadorescas más sarcásticas exemplo das *malas cantigas* de referidas nas *Partidas*?

26 Esta circunstancia aparece en repetidas ocasiós no *Cantar de Roldán* (v. 1014; v. 1466). Significativamente, hai indicios de que este cantar épico foi empregado en momentos previos a algunha batalla importante, precisamente para producir o efecto contrario de enardecer os ánimos dos combatentes lembrándolles a gloriosa memoria das faañas dos heroes pasados.

27 En tradución do lembraido profesor Camilo Flores: Os franceses ven que hai tantos pagáns:/ por todas partes os campos cobertos deles están./ Decote imploran a don Roldán e a don Oliveiros,/ e ós Doce Pares para que os acorran./ O arcebispo díolle-lo seu pensar:/ “Seniores baróns, ¡non vaiades recear!/ Por Deus vos pido que non botedes a fuxir,/ *Que ningún home de prol faga de vós mal cantar,*/ Moito mellor é que morramos combatendo...”

Resulta evidente que algunas *cantigas de escarnio e maldizer*, sobre todo as sátiras políticas²⁸, queren dizer mal, no sentido estrito de infamar, desprezar e causar a deshonra dos visados.

Coidamos, porén, que é preciso ter en conta que a expresión *cantiga mala, mal cantar* ten significados diferentes segundo os ámbitos en que se aplique. Por un lado, no ámbito cabaleiro-militar, a expresión *mal cantar* referirase a un cantar en que se satiriza o deshonroso comportamento na batalla. Por outro lado, desde o punto de vista do lexislador das *Partidas*, unha *cantiga mala* sería aquela en que se acusase a alguén falsamente –mesmo amparándose no anonimato– dalgún acto ou comportamento que atentase contra a súa reputación²⁹.

Non cabe dúbida, por exemplo, de que as cantigas de Alfonso X e outros trobadores da súa corte sobre a covardía dos cabaleiros na campaña de Granada ou contra os nobres rebeldes³⁰, ou as cantigas contra os alcaides traidores na guerra civil portuguesa, son un exemplo claro de invectivas que publicaban de forma satírica e burlesca tales comportamentos vergonzosos. Porén, é preciso puntualizar que, a pesar de seren extremadamente satíricos e ridiculizantes, non serían textos infamantes *strictu sensu*, isto é, causantes da perda da boa fama ou da honra dos personaxes visados, toda vez que foron eses mesmos personaxes satirizados, co seu comportamento deshonroso que os levou a cometer *yerros* tan graves como a traizón, os que caeron na infamia. As cantigas serían infamantes no sentido de que pretendían recrear e divulgar de forma grotesca a vileza de tales comportamentos, mais as acusacións nelas vertidas non serían falsas (*a tuerto*), polo que non cumplirían o que parece unha das condicións fundamentais e a máis condenábel dunha *mala cantiga*. Se para a ideoloxía cabaleiresca debería ser motivo de vergonza que alguén compuxese un mal cantar satirizando merecidamente a covardía de quen se comportou de xeito deshonroso, esa mesma ideoloxía condenaba as acusacións falsas realizadas por medio de *malas cantigas* para denigrar a honra de alguén inxustamente.

Un aspecto que consideramos moi relevante para esta análise é o grao de intencionalidade satírica das cantigas: esta intencionalidade satírica estará matizada tamén, certamente, polo contexto de producción (autoría coñecida/autoría anónima) e de interpretación (*performance*) das composicións, o que á súa vez condicionaría a interpretación (decodificación, entendemento) das mesmas. Desde o punto de vista legal non sería o mesmo unha cantiga satírica que se

²⁸ Resulta significativo que Sodré (2010: 121), na súa argumentación sobre a aplicación do mecanismo do ‘jogo de avessos’, exclúa precisamente as sátiras políticas e morais, ás que non se podería aplicar. Esta exclusión deixa fóra un número importante de composicións, moitas das cales tentan, precisamente, denunciar e pór na picota os comportamentos infamantes e deshonrosos dos seus protagonistas.

²⁹ A expresión *cantiga mala*, ou *mal cantar*, pode tamén entenderse literalmente aplicada a unha cantiga mal feita, como se verá no texto comentado no final. Por outra parte, as *malas cantigas*, pola súa intención denigrante, estarían emparentadas coas *malas cansós* provenzais nas que os trobadores vilipendiaban e insultaban as damas por facerelles esperar longos anos sen corresponderelles ou por cambiárennos por outros amantes. Vid. Riquer (1996-1997). En todo caso, as *malas cansós* danno unha idea de até que punto a literatura permitía a utilización de temas e linguaxe degradantes, mais que non serían admitidos en ningún caso fóra do marco da convención literaria.

³⁰ Vicenç Beltran (2001) trata en profundidade esta cuestión.

fai circular de forma anónima que outra cantada na corte nun contexto de convención lúdica. Se relemos o texto da *Partida Sétima* (Lei III, Título IX) onde se prohíbe a composición e o canto de *cantigas malas*, vemos que nel se fai unha distinción que podería ser relevante: “Et esto fazen a las vegadas paladinamente e a las vegadas encubiertamente”. Ou sexa, que talvez podería haber unha consideración diferente para as cantigas de autoría coñecida, as compostas e interpretadas abertamente (*paladinamente*) no lugar e momento idóneos e as de autoría anónima, cuxa distribución tamén sería anónima e fóra das canles habituais. O delito non se restrinxiría, pois, á composición de “malas cantigas o rimas”, senón que incluiría a súa distribución anónima con ánimo de difundir amplamente a falsa acusación: “echando aquellas escripturas en las casas de los grandes señores, o en las eglesias, o en las plaças comunales de las ciudades e de las villas, porque cada uno lo pueda leer³¹”.

Con todo, tanto as anónimas (*a furto*) coma as de autor coñecido (*de otra manera*), as *malas cantigas* son prohibidas polo lexislador, que remite á canle legal que debe seguirse para acusar a alguén de algo que lle pode causar deshonra:

esto que diximos en esta ley fue defendido porque ninguno non se atreviesse de infamar a otro a furto nin en otra manera. Mas quien quiere decir mal de alguno, acuselo del mal o del yerro que fiziere delante del judgador, assi como mandan las leyes de aqueste nuestro libro. [...].

Vese que hai no lexislador unha intención de reconducir os posíbeis conflitos e disputas para o ámbito civilizado dos mecanismos oficiais da xustiza do Estado, así como unha tentativa de erradicar por medio do castigo o que talvez sería unha forma ‘tradicional’ de resolvelas. En todo caso, o fin último do lexislador sería acabar cun medio moi efectivo de difundir acusacións falsas –sen necesidade de probas– o suficientemente estendido como para ser obxecto de disposicións legais específicas e de castigos severos.

Concordamos con Marco António Pais (1990: 138) cando, comentando o ‘furor legislativo’ do séc. XIII, que “a pesar da severidade de muitas leis, não era bastante para coibir e deter costumes e hábitos arraigados de há muito no seio da sociedade”, afirma que “Muitas vezes podemos constatar que este furor legislativo constituía uma tentativa de criar uma sociedade ideal”, mais que esta tentativa non callaba porque había “uma distancia muito grande entre a realidade e as leis criadas para regulá-la.”

³¹ Esta frase final relativa á procura dunha ampla difusión (*porque cada uno lo pueda leer*) sitúanos, curiosamente, no ámbito exclusivo da escrita e non da transmisión por medio do canto. Téñase en conta que se está a falar simultaneamente de cantigas, de rimas e de ditados malos. Por outro lado, é importante notar que só unha minoría da poboación cunha certa formación letrada (clérigos, algúns membros da élite,...) terían acceso directo ao contido a través da lectura, sen a mediación dun xograr que as interpretase para o público xeral. Mais ao tratarse dunha minoría pertencente á élite e que está no círculo do poder, é nela en quen pensa fundamentalmente o lexislador, pois é nese ámbito onde as *cantigas malas* poden causar o maior dano.

Remata Pais pondo o exemplo xa aquí comentado da propia corte do rei Alfonso X, onde se compuñan cantigas de escarnio que trataban os temas máis escabrosos ao tempo que se elaboraba a monumental obra lexislativa que condenaba moitos dos comportamentos e actitudes tratados nas cantigas, tamén polo propio rei e membros da súa corte: acusacións de adulterio, de homosexualidade, de proxenetismo, de incesto e outros comportamentos que as leis e a moral da época consideraban infamantes para a persoa que caía neles.

5. Sobre o concepto de *fama*

Na Lei I do Título VI da *Partida Séptima*, que trata *De los enfamados*, defíñese o concepto que nese ámbito ideolóxico se denomina *fama*: “Fama es el buen estado del ome que bive derechamente e segund ley e buenas costumbres, non aviendo en si manzilla nin mala estança”.

Tamén se define nesta mesma lei o concepto de *disfamamiento*, que é do noso interese dado que esa sería a hipotética intención dunha *mala cantiga*: “disfamamiento tanto quiere decir como profaçamiento³² que es fecho contra la fama del ome, que dizan en latin Infamia”.

É preciso notar que cando nas leis das *Partidas* se fala de *fama* ou *honra* e da súa perda, estase a pensar fundamentalmente no estamento da nobreza, e sobre todo, áinda que non de xeito exclusivo, nos varóns desa elite social privilexiada.

Nas Leis II, III e IV deste mesmo Título VI expónense as varias causas polas que un home pode perder a *fama* (a boa reputación), entre elas por cometer certas accións consideradas contra o dereito ou por dedicarse a certas actividades consideradas envilecedoras.

En títulos anteriores trata a lei sobre outros *yerros* más graves, como a traición, “que es cabeza de todos los males” e que causa a infamia non só de quen a comete senón que “dene grece e manzilla la fama de los que de aquel liñaje decienden, maguer non ayan en ella culpa”³³. Fundamentalmente trátanse as diferentes variantes de traición contra o rei (a traizón propiamente dita), mais tamén os *aleves*, a traizón contra outras persoas.

Moitas das causas que entran na categoría de traizón, o máis grave dos delitos, son motivos tratados nas *cantigas de escarnio e maldizer*, algunas delas da autoría do propio rei Alfonso X: “si alguno desamparasse al Rey en batalla, o se fuese a los enemigos, o a otra parte; o se fuese de la hueste en otra manera sin su mandado ante del tiempo que deuia seruir [...]; si alguno fiziesse bollicio o aleuantamiento en el Reyno, faziendo juras, o cofradías de caualleros o de villas contra el Rey etc.” A traizón castigábase coa morte e causaba a infamia dos fillos do condenado por delito tan grave: “sus hijos que sean varones deuen fincar por enfamados para siempre de manera que nunca puedan auer honrra de caualleria nin de dignidad, nin puedan heredar a pariente que aya, nin a otro estraño que los estableciesse por herederos...”

Para facérmonos unha idea do peso que tiña a ideoloxía feudal, baseada na separación social en estamentos inmiscíbeis, e para contribuír a contextualizar as reflexións aquí realizadas,

³² *Profaçar* significa ‘falar mal de alguén’ e leva asociada a intención de causarlle prexuízo.

³³ Introducción ao Título II. *De las trayciones*.

resulta interesante notar o que se di na Lei IV sobre os xograres, xa que nela se especifica a diferencia de consideración segundo a actividade a que se dedican e o público a que se deben. Tras ditar que caen na infamia todos aqueles que se dedican á alcatoiaria, dítase que:

Otrosi (son infamados) los que son juglares, e los remedadores, e los fazedores de los çaharrones³⁴ que publicamente por el pueblo, o cantan, o fazen juegos por precio. Esto es porque se envilecen ante todos por aquel precio que les dan.

Estas actividades destinadas á diversión do pobo baixo, a cambio de remuneración, trántanse no mesmo epígrafe da lei que o exercicio da alcatoiaria ou o proxenetismo, aos que desde a perspectiva da autoridade lexisladora son equiparábeis en vileza.

Porén, o lexislador fai cuestión de deixar claro neste mesmo punto que existe outra categoría de xograres que non realizan actividades infamantes para a súa persoa:

Mas los que tañeren estrumentos o cantassen por fazer solaz a si mesmos, o por fazer plazer a sus amigos, o dar solaz a los reyes o a los otros señores, non serian por ende enfamados.

Neste último fragmento encontramos unha xanela aberta para podermos enxergar a interpretación de cantigas como un dos divertimentos habituais das cortes reais e señoriais. Así mesmo, coidamos que se pode deducir a non exclusividade dos xograres nesta actividade e que calquera persoa que soubese tocar un instrumento ou cantar podería facelo como divertimento refinado.

6. Conclusión

Respondemos, pois, de xeito negativo á cuestión principal formulada no inicio, por considerarmos que cando na *Partida Segunda* se alude ao *jugar de palabra*, –unha das tres modalidades do *fablar en gasajado*–, non cabe incluír dentro deste concepto as *cantigas de escarnio e maldizer* compostas polos trovadores galego-portugueses.

O *jugar de palabra* [facer burlas de palabra (orais) cun certo grao de improvisación, e talvez respondelas, nun contexto de ‘injuria lúdica’] situaríase no ámbito da oralidade. Nun plano diferente, asociadas ao ámbito da escritura e froito dunha elaboración formal e conceptual demorada, situaríanse as *cantigas de escarnio e maldizer*.

Nas cortes reais e señoriais, entre outras moitas formas de pasar o tempo de lecer, tales como as tres modalidades do *fablar en gasajado* citadas na *Partida Segunda* (*departir, retraer e jugar de palabra*), habería tamén un lugar importante para outros divertimentos como a interpretación de cantigas trovadorescas de todos os xéneros, non só dos satíricos. É posíbel que unha das modalidades poéticas trovadorescas, a tensón, fose unha das formas do *departir*.

³⁴ *Zaharrones* ou *moharrachos* son as persoas que se disfrazaban de xeito estrafalario para facer rir por medio de xestos grotescos e ridículos. Probabelmente a palabra teña a mesma orixe que o termo *cigarrón* con que se denomina os personaxes disfrazados más característicos do entroido de Verín.

É evidente que moitas *cantigas de escarnio e maldizer* xurdiron nunhas circunstancias de convivencia de varios trobadores e xogares nas cortes e que non todas terían detrás, necesariamente, unha base real obxectiva. Tivérena ou non, moitas acusacións e burlas vertidas nas cantigas, parecen simples brincadeiras, creadas para a diversión da propia corte. Con todo, moitas veces parecen espellarse nas cantigas de escarnio e nas *tenzons*, as tensións derivadas dos conflitos xurdidos das relacións persoais e profesionais na vida real.

As *cantigas de escarnio e maldizer*, pola súa compoñente satírica, teñen en moitos casos o que se podería denominar función exemplarizante, e traslocen unha intención de pór á vista de toda a corte os defectos, as carencias, os pecados, os vicios, os delitos ou os esaxeros, funcionando como nun espello en que ninguén querería verse a si mesmo (mais onde moitos podrían ver alguén reflectido).

No extremo desta gradación, hai cantigas en que a intención de denigrar a persoa (ou colectivo) satirizado é clara –sobre todo nalgúns sátiros sociais e políticas que funcionarían como verdadeiras armas para desprestixiar o adversario–, independentemente de que se faga unha identificación directa do individuo ou individuos satirizados ou unha alusión indirecta –en todo caso perspicua para o público da época–, por medio dun nome ficticio ou dun nome común.

Con todo, as *cantigas de escarnio e maldizer* non poderían considerarse, en xeral, dentro do concepto de *malas cantigas* condenado polas leis das *Siete Partidas*, pois faltaríalles a condición de seren feitas e eventualmente divulgadas “a furto”, isto é, de xeito anónimo. Estaban concibidas para seren interpretadas por xogares nalgúns dos momentos que a elite cortesá destinaba ao seu divertimento. Por outro lado, en xeral tampouco serían falsas acusacións, pois en moitos casos estarían baseadas en circunstancias más ou menos coñecidas que corrián xa de boca en boca. Con certeza haberá *cantigas de escarnio e mal dizer* que conteñan acusacións falsas, mais serán na maioría dos casos acusacións realizadas nun contexto de divertimento, so a convención da ‘inxuria lúdica’.

En definitiva, o concepto das *malas cantigas* que se condenan nas *Partidas* non se refire só a unha *cantiga de escarnio* cruelmente burlesca ou unha *cantiga de mal dizer* que constitúa unha invectiva cruel e directa contra alguén, senón que a *mala cantiga* debe conter unha acusación falsa e, por iso mesmo, en moitos casos será divulgada ‘a furto’.

7. Anexo

Para contextualizar as nosas reflexións, comentaremos brevemente unha cantiga satírica da autoría de Pero da Ponte: *Sueir'Eanes, este trobador* (B1636, V1170; Tav. 120, 48) que trata, precisamente, da utilización de *malas cantigas* como procedemento denigratorio.

Sueir'Eanes, este trobador,
foi por jantar a cas d'un infançon

e jantou mal; mais el vingou-s'enton,
que ar hajan os outros del pavor,
5 e non quis el a vendita tardar:
e, tanto que se partiu do jantar,
trobou-lhi mal, nunca vistes peior.

Eno mundo non sei eu trobador
de que s'home mais devesse temer
10 de x'el mui maas tres cobras fazer
ou quatro, a quen lhi maa barva for;
ca, des que vo-lh'el cae na razon,
maas tres cobras, ou quat'r'e o son,
de as fazer muit'é el sabedor.

15 E por esto non sei no mundo tal
home que a el devess'a dizer
de non, por lhi dar mui ben seu haver;
e a Sueir'Eanes nunca lhi fal
razon de quen el despagado vai,
20 en que lhi troba tan mal e tan lai,
per que o outro sempre lhi quer mal.

Este poema forma parte dun pequeno ciclo de catro cantigas das que outras dúas son tamén da autoría de Pero da Ponte [*De Sueir'Eanes direi* (B1645, V1179; Tav. 120, 7), *Sueir'Eanes, nunca eu terrei* (B1650, V1184; Tav. 120, 49)] e a restante do seu coetáneo e colega literario Afonso Anes do Coton [*Sueir'Eanes, un vosso cantar* (B1585, V1117; Tav. 2, 22)]. O tópico común sobre o que versan as catro composicións é a absoluta impericia de Sueiro Eanes na arte de trobar.

Trátase de sátiras literarias en que, quer directamente, quer por medio da ironía ou do equívoco, se fai escarnio da manifesta incapacidade deste trobador para o exercicio da arte de trobar en xeral e, en particular, da inepcia para axustar a métrica e para combinar as rimas, tal como pode verse nestes fragmentos: *Ca de-lo dia en que el trobou / nunca cantar [i]gual fez nen rimou* (B1585, V1117; Tav. 2, 22, vv. 19-20); *non sab'el muito de trobar* (B1645, V1179; Tav. 120, 7, v. 9); *pois entendestes, quando vos trobei, / que de trobar non sabíades ren* (B1650, V1184; Tav. 120, 49, vv. 3-4) etc³⁵.

Como se dixo, a cantiga en análise é tamén unha sátira literaria contra Sueiro Eanes. Este personaxe é referido no propio texto como *trobador* (vv. 1, 8), e probabelmente existiu un trobador de tal nome de quen non se nos conservou ningunha composición.

³⁵ Santiago Gutiérrez, nalgún dos traballos citados (2013a), toma tamén como base para as súas argumentacións estas cantigas contra Sueiro Eanes, particularmente a cantiga 120, 49 (B1650/V1184).

A cantiga presenta unha dupla posibilidade de interpretación baseada na *aequivocatio* das expresións *trobar mal* (vv. 6, 20) e *fazer maas cobras* (vv. 10, 13-14).

A 2ª lectura (moi transparente, porque con só escoitar o nome do trobador no inicio todos saberían cal era o tema da cantiga) é unha burla sobre a pouca pericia de Sueiro Eanes para a arte de trobar: unha vez que achaba un tema ou argumento, só conseguía *trobar mal e lai* e facer *maas cobras*. Neste caso, Pero da Ponte está a facer un xogo metaliterario ao referir o tema concreto dunha cantiga de Sueiro Eanes, o da escasez dos infanzóns, que era un motivo moi recorrente nas sátiras sociais dos trobadores galego-portugueses. Ou sexa, é probábel que Sueiro Eanes participase (ou quixese participar) do movemento literario trobadoresco e partillose as súas fórmulas e os seus temas, áinda que estivese moi lonxe de dominar tal arte (e talvez por iso non nos chegou ningunha das súas composicións).

Para o noso propósito interésanos máis a que teoricamente é a primeira lectura da composición. Nela, o trobador Sueiro Eanes, que asistiu a un mal xantar na casa dun infanzón, saíu tan cheo de ira por semellante agravio que non quixo demorar a vinganza, consistente na composición dun poema satírico (v. 5 *trobou-lhi mal, nunca vistes peior*; v. 7 *non quis el a vendita tardar*). O feito de estar motivada pola ira e a ansia de vinganza remítenos ao concepto de *mala cantiga* de que se fala nas *Partidas*, dada a presumíbel intención non só de *dizer mal* senón tamén denegrir a fama do infanzón.

Interésanos pór o foco no método utilizado para materializar a vinganza polo que el considerou un agravio, porque se percibe a intención denigratoria e a confianza absoluta no poder dunhas *maas cobras* para danar a fama dunha persoa. Nas tres estrofas hai unha alusión a que todos deben temer o *mal cantar* ou as *maas cobras* (v. 4 *que ar ajan os outros del pavor*; v. 9 *de que s'home devesse temer*, etc) de tal trobador. Trátase dun método que, como neste caso, permite a inmediatez dun ataque ‘en quente’ (vv. 5-6 *tanto que se partiu do jantar/ trobou-lhi mal*).

Por outro lado vemos un personaxe de carácter desabrido, que se irrita facilmente (no caso, por un mal xantar) e que utiliza con frecuencia o recurso das *malas cantigas* como método de vinganza para desprestixiar ao causante do seu enfado, a quen lle caese mal (v. 11 *a quen lhi maa barva for*) ou a quen non lle pagase o que el pensaba que merecía (vv. 15-17 e v. 19). Na actitude con que se dispón a utilizar este método de vinganza, así como na presentación do mesmo como algo case esixido pola ‘afrenta’ recibida, pódese intuir a familiaridade do público da época co uso de *malas cantigas* con intención infamante. Nese mesmo sentido apunta o feito de utilizar as expresións *trobar mal, fazer maas cobras* como denominacións comúns que deberían ser interpretadas, en primeira lectura, con ese significado.

Pero da Ponte estableceu entre as dúas lecturas un xogo de equilibrio ou entrelazamento que favorece o efecto hilarante procurado. Se as razóns eran a todas luces insuficientes para motivar unha *mala cantiga*, que causase a inimizade para sempre da persoa agraviada (v. 21 *per*

que o outro sempre lhi quer mal)³⁶, neste caso as cantigas eran tan *maas* (no sentido de composiciones mal feitas) que o resultado era o mesmo: o agravio daqueles a quen llas facía; non polo contido denigrante, senón polo ruíns que eran. Noutras palabras: era realmente un desprestixio ser protagonista dunha cantiga satírica tan mal feita.

A burla contra Sueiro Eanes baséase tamén en que os motivos que provocan a súa ira e determinan a súa ansia de vinganza non terían a suficiente entidade como para compor un *mal cantar*, unhas *maas cobras*: se Sueiro Eanes quería compor unha cantiga de *mal dizer* saíalle un *mal cantar*, non porque fose a súa intención fazer unha cantiga de ton e contido infamantes, senón porque era incapaz de facelos ben; ao contrario, eran tan maos que causaban pavor xeneralizado. E como xa se dixo, coidamos que hai tamén unha burla metaliteraria de Pero da Ponte, un trobador que domina a arte de trobar, en particular os xéneros escarniños, contra Sueiro Eanes, por non ser quen de compor unha cantiga sobre un dos tópicos más característicos e frecuentes das cantigas satíricas da escola galego-portuguesa.

Bibliografía

- Alfonso X (1991): *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la B. N.* (Edición de Aurora Juárez e Antonio Rubio), Granada: Impredisur.
- Alfonso X (2004): *Las Siete Partidas*. Edición facsimilar da edición salmantina de 1555, glosada por Gregorio López e impresa por Andrea de Portonariis, Madrid: Boletín Oficial del Estado, 3 vols.
- Alfonso X (2015): *Fuero Real*, Madrid: Imprenta Nacional de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.
- Arte de trobar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (1999). Edição crítica e facsimilada de Giuseppe Tavani, Lisboa: Colibri.
- Arias-Freixedo, Xosé Bieito (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Arias-Freixedo, Xosé Bieito (2017): *Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual*, Berlín: Frank & Timme.
- Bec, Pierre (2000): *La joute poétique. De la tension médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, les Belles Lettres.
- Beltran, Vicenç (2000): “Esteban Fernández de Castro y Fernán Díaz Escalho”. *Madrygal* 3, pp. 13-19.

³⁶ Lémbrese que algúns delitos e afrontas graves causaban legalmente a inimizade entre as persoas e mesmo entre as familias e liñaxes.

- Beltran, Vicenç (2001): “El Rey Sabio y los nobles rebeldes”. Tavares Maleval, Maria do Amparo (org.): *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*, Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, pp. 31-58.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti. Cod. 10991)* (1982). Edición facsímile, Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Correia, Ângela (2016): *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Bibliotrórica Portuguesa.
- González, Déborah (no prelo): “*Cantigas de escarnio y tenções*: Joan Baveca, Pero d’Ambroa y Pedro Amigo de Sevilha”.
- Gutiérrez, Santiago (2013a): “La cantiga de maldecir como modelo del cantar injurioso y la duplicidad satírica de la lírica gallego-portuguesa”. *Bulletin of Hispanic Studies* 90.7, pp. 771-788.
- Gutiérrez, Santiago (2013b): “Hacia una teoría de la sátira gallegoportuguesa y su posible duplicidad genérica”. *Romanic Review* 104.1-2, pp. 3-21.
- Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (1995): *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais.
- Madero, Marta (1992): *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid: Taurus.
- Moliner, María (1981): *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- Montoya Martínez, Jesús (1989): “Carácter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX)”. Castillo, C. Argente del et al. (rec.): *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada: Universidad de Granada, pp. 413-442.
- Montoya Martínez, Jesús (1991): “Teoría educativa”. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la BN*. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores, Granada: Impredisur, pp. 357-373.
- O Cantar de Roldán* (1989). (Traducción de Camilo Flores), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Pais, Marco António de Oliveira (1990): *A lírica galego-portuguesa nos séculos XIII-XIV: realidade histórica e inversão*, Santiago de Compostela: Universidade, Tese de Doutoramento inédita.
- Sodré, Paulo Roberto (2010): *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, Vitória: Edufes.
- Ventura, Joaquim (2019): “Los maridos de María Pérez Balteira”. Tomassetti, Isabella (coord.): *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, vol. I, pp. 461-471.

Lingua e tradición manuscrita*

Mercedes Brea – Universidade de Santiago de Compostela

Nun traballo recente (Brea/Lorenzo Gradín 2020), adiantamos unha primeira proposta que agora pretendemos seguir desenvolvendo con novos argumentos, tanto de tipo interno (relativos aos manuscritos que conservan a lírica galego-portuguesa) como externo (observacións sobre o que aconteceu no proceso de fixación dunha norma escrita para outras linguas románicas).

Naquela ocasión, proporcionamos datos sobre as formas que aparecen en A, por unha parte, e en B e V, pola outra, para a P1 e a P3 dos perfectos fortes. Unha observación atenta dos testemuños permitiuos advertir cómo determinados cambios non parecen ser fortuitos (consecuencia de despistes ou produto de interferencias de algún copista)¹, senón plenamente conscientes, posto que, en ocasións, a substitución dunha forma por outra implica unha diferenza no número de sílabas da variante, e iso, obviamente, ten consecuencias métricas, que poden resolverse² introducindo no verso un novo elemento. Exemplos claros desta situación podemos velos, entre outros, nos seguintes versos:

- 1) Pero Garcia Burgalés (125,17, v. 2 da finda): A104: <de rogar deus efezo me perder> / B212: <de Rogar a ds e fez mj pðer>.

* Este traballo deriva das investigacións levadas a cabo no marco do Proxecto de Investigación FFI2015-68451-P, financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad con participación do FEDER. Debo agradecer as xenerosas susxerencias e informacións de Déborah González, Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro e Henrique Monteagudo.

1 Arbor Aldea (2012a) analiza (sobre todo prestando atención aos problemas métricos a que dan lugar) toda unha serie de casos –agrupados por tipoloxías– en que A presenta leccións diferentes de B/V (amplía a relación de diverxencias, pero sen aspectos novos que interese destacar aquí, en Arbor Aldea 2012b), e conclúe que “estas deficiencias encontrán, na súa gran maioría, unha explicación satisfactoria nos diferentes tipos de erro que un amanuense comete, de modo accidental, durante a execución das sucesivas operacións que constitúen o proceso de copia” (*ibidem*: 374); errores que, en todo caso, considera compatibles coa variación lingüística e, no caso de A, coa existencia de numerosas notas marxinais de corrección “que son froito dunha revisión atenta do texto previamente transcrito” (*ibidem*: 375), dato este último que consideramos de especial relevancia.

2 Algo que non sempre acontece, pois é frecuente que non se restaure a isometría.

- 2) Pero Garcia Burgalés (125,40, II, v. 6)³: A89: <senprelle *quige* mellor toðauja> / B193: <semplhi *qs muj* melh toðauya>⁴.
- 3) Vasco Rodriguez de Calvelo (155,5, v. 1 do refrán): A298: <que nunca ðeus gran coýta *quiso* ðar> / B992: <que nunca ðe⁹ *muy gm* coytá *q̄s* ðar>.

Está claro que este tipo de alternancias poden ser explicadas de moitas maneiras⁵, pero, ao poñelas en relación con outras (como a visible variación nas formas átonas dos pronomes de primeira e terceira persoa –cfr. Monteagudo 2019a–), esbozamos unha explicación que agora intentaremos reforzar establecendo unha comparación entre o Pergamiño Vindel (N)⁶ e os apógrafos italianos (B e V), que transmiten as mesmas sete cantigas de amigo na mesma orde (B1278-1284, V884-890), ademais de facer unha serie de consideracións que non teñen outro obxectivo que o de aportar novos –ou retomar vellos– elementos de reflexión a este respecto.

1. Diferenzas entre N e B-V⁷

Se establecemos unha primeira confrontación entre B e V, non resulta difícil apreciar que a variación existente entre eles se reduce ao plano da escritura, é dicir, á utilización ou non de determinados sinais abreviativos nunha mesma palabra (por exemplo, na ctga. 4, V rexistra sempre <senlheira> mentres que B presenta <sélheira> en tres das súas catro ocorrencias⁸), á vacilación entre <c> e <ç> diante de vogal palatal (B <cedo> / V <çedo> na ctga. 1, I, v. 3), á dificultade habitual do copista *a* de B para recoñecer a secuencia gráfica <rr> como <rr>, que o leva a reproducir <ir> (como en <ueira> da ctga. 1, refrán, que en V aparece correctamente

³ Os códigos numéricos que identifican as cantigas son os fixados por Tavani (1967), coas lixeiras modificacións introducidas en *MedDB* (www.cirp.gal), a base de datos empregada neste estudio para as buscas básicas.

⁴ Como son aspectos que serán comentados máis adiante, advírtase tamén a variación no pronome persoal (A: <lle> / B: <lhi>), ademais da diferente forma de representar a lateral palatal. Sobre as diferenzas no uso das formas pronominais, véxase Monteagudo (2019a)

⁵ Arias Freixedo (2004) presta atención a estas e outras diverxencias textuais entre A e B/V, procurando aportar explicacións razonables para cada unha delas, e, se ben non compartimos todas as súas conclusións, non podemos deixar de destacar que en varias ocasións recorre á posible existencia dunha “dobre tradición escrita”. Para o terceiro caso, véxase tamén Arbor Aldea (2017a: 201); esta contribución comenta un grupo de textos con variacións significativas entre as dúas ramas da tradición manuscrita galego-portuguesa.

⁶ Son tan numerosas as edicións de Martin Codax –e a bibliografía, en xeral, sobre o Pergamiño Vindel– que nos limitaremos aquí a proporcionar a referencia de tres obras colectivas recentes nas que pode atoparse información actualizada sobre os aspectos más destacados (aínda que, para a edición das sete cantigas de amigo, apenas foron tidos en conta os traballos anteriores): Arbor Aldea (2016), PV(2017), Rodríguez Guerra e Arias Freixedo (2018).

⁷ O Pergamiño Vindel (N) tivemos ocasión de consultalo directamente cando estivo exposto no Museo do Mar en Vigo, no ano 2017, ademais de a través da edición facsimilar realizada pola editorial Moleiro (Arbor Aldea 2016). Tanto o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) como o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), que examinamos en varias ocasións nas institucións que os albergan, están accesibles en magníficas reproduccións dixitais, respectivamente, en <http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html> e https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803.

⁸ Os dous cancioneiros coinciden, en cambio, na variación entre o uso de <y> (só en I, v. 2, que é tamén o único caso en que B escribe o <n>) e <i> (no resto de aparicións).

como <uerra>), a algunha confusión banal entre <t> e <c>⁹ (de modo que, por exemplo, o copista de V convirte o <treydes> (B), con catro ocorrencias na ctga. 5, en <creydes> nas dúas primeiras estrofas, mantendo <treydes> nas outras dúas¹⁰), e algunhas outras variacións similares¹¹. Todas elas poden explicarse facilmente atribuíndoas a hábitos grafemáticos “consolidados” dalgúns copistas, ou a simples errores ou despistes de copia, xunto con un posible desconecemento (ou coñecemento moi parcial) da lingua que estaban transcribindo. Do mesmo xeito, parece doado entender algúns saltos xustificados pola estrutura paralelística destas composicións, como é o caso do copista de B1279, que, despois do primeiro verso da cobra II, realiza un salto visual na perícopa e copia o segundo da III, sen advertilo¹². O copista de V886, non obstante, chega a decatarse de que estaba cometendo un erro do mesmo tipo na estrofa II (N3), cando transcribe como verso 4¹³ <e o mar salido> e o cancela cunha raia para reproducir debaixo a lección correcta (<hu e o mar leuado>)¹⁴.

Máis significativos parecen os casos en que B e V presentan unha lección idéntica, pero diferente (sexa a nivel gráfico ou de lingua, ou ben froito dalgún erro de copia) da de N. Se os ordenamos por cantigas, son os seguintes¹⁵:

- 1) 1, IV, 2: N <coiðaðo> / B e V <cuydado>

⁹ E varias, que xa non referenciamos, entre <n> e <u> (tamén, entre <s> e <j>), porque estas cóntanse entre as más correntes. Tampouco resulta inusual que un comenzo de verso tipo <Eay> (B1278) se confunda con <Cay> (V884), como acontece no verso de refrán da 1.

¹⁰ Algo podería ter que ver o feito de que nas estrofas III e IV, esa forma é a que inicia a cobra, polo que a consonante en cuestión respondería no modelo ás características propias das iniciais de estrofa e faría más factible o seu recoñecemento. Recórdese, neste sentido, que V emprega as maiúsculas só nas iniciais de estrofa, mentres que en B aparecen (neste bloque, polo menos) en todos os comenzos de verso.

¹¹ Na cantiga 2, B1279 ofrece un íncipit <Mandadey comigo>, frente a V885, que di <Mandade comigo>. A lección coincidente con N é a de B, pero este testemuño pasa a coincidir con V cando (sempe debido aos recursos paralelísticos) se invierte a orde dos elementos no v. 1 da cobra II: <Comigue mandado>. De xeito similar, na última cobra da ctga. 3, V omite o artigo masculino no v. 2 (<meu amado>), que si está en B, pero tamén se rexistra no segundo verso da cobra anterior tanto en B como en V (<o meu amigo>). Na cantiga 5, o copista de V escribe <uedilo> por <uelido> no v. 2 da estrofa I.

¹² V885 presenta nesta ocasión a mesma disposición que N2.

¹³ En realidade, trátase do segundo hemistiquio do v. 2, posto que a composición está estruturada en dísticos monorrímos que alternan versos de 12 e 13 sílabas (de rima feminina), completados con un verso de refrán heptasílabo (tamén de rima feminina). En N, cada verso ocupa unha liña; B e V comparten esa mesma disposición só no primeiro verso da peza; a partir de aí, V opta por reproducir un hemistiquio en cada liña, mentres que B mostra restos de que o modelo podía coincidir con N, posto que a terceira liña das estrofas III e IV volven a estar ocupadas polo verso completo (no resto, compórtase igual que V).

¹⁴ Corrixe tamén, pero neste caso sobrescribindo, <leuado> en <saljdo> e <amado> en <amigo> na estrofa III.

¹⁵ Indicamos en primeiro lugar, en caracteres arábigos, o número de orde da cantiga en todos os testemuños; logo, en números romanos, a estrofa, e, finalmente –outra vez en caracteres arábigos– o número de verso dentro da estrofa (cando se trata do refrán, vai sinalado o número da composición seguido de “r.”).

- 2) 2, r.: N <E irei mað2 á¹⁶ uigo> / B <E hirey madre vyuo>, V <hirey madre uyuo>¹⁷
- 3) 2, II, 1: N <>c>omig ei manðaðo> / B e V <Comigue mandado>¹⁸
- 4) 3¹⁹, I e II, 1: N <Mia> / B e V <Mha>²⁰
- 5) 3, r.: N <E miraremos las ondas> / B e V <E miraremolas ondas>
- 6) 3, III²¹, 1: N <A la ýgreia ðe uig ú é ó mar salido> / B e V <Ala iðia de uigo / e o mar salido>²²
- 7) 3, IV, 1: N <Ala ýgreia ðe uigoú é ó mar leuado> / B e V <Ala iðia de uigo / e o mar leuado>
- 8) 3, III, 2: N <E uerra ý mia maðréo meu amað> / B e V <E uerra hy madro meu amado>²³
- 9) 4, I, 2 (= II, 2; III, 1; IV, 1)²⁴: N <senneira> / B e V <senlheyra>²⁵

¹⁶ Os sinais que reproducimos como tiles en N son en realidad, no manuscrito, plicas.

¹⁷ A omisión da conxunción copulativa inicial en V responde a outro erro banal, e podería estar relacionada con que, por exemplo, no modelo estivese indicado (con unha letra de espera) que había que “debuxar” esa inicial de refrán, pero non chegase a estar realizada (é dicir, que só contivese esa letra de espera). Por outra parte, chama a atención que, en V, na segunda estrofa, o <amaðo> que debería finalizar o segundo verso (omitido en B, como xa foi comentado) apareza como <amaðe>, como se estivese adiantando esa copulativa inicial do refrán que segue (copulativa que, por outra parte, en B está presente só na primeira estrofa, porque as demais abrevian o refrán en <hirey>, ou simplemente <hi>).

¹⁸ Cfr. supra nota 13.

¹⁹ Xa foron comentados os problemas de copia deste texto, no relativo á estrutura dos versos, tanto en B coma en V. En N hai un deterioro no manuscrito que impide ler correctamente a primeira estrofa.

²⁰ Aínda que se poidan detectar algunas outras diferenzas gráficas, recollemos aquí só as que consideramos que poden ser relevantes para os obxectivos deste traballo.

²¹ As estrofas III e IV están invertidas en N en relación con B e V, que respectan mellor as características das rimas alternativas con leixapréns. Por iso, tanto aquí como na cantiga 6 –na que se produce o mesmo fenómeno– empregamos a numeración que corresponde aos apógrafos italianos, sen que esteamos completamente convencidos de que sexa a mellor opción, pois podería tratarse tanto dun erro de copia en N como dun intento de Martin Codax por renovar o procedemento, xa que situacións similares poden atoparse en algúns outros trobadores e non se pode descartar que respondan a unha innovación consciente; véxanse ao respecto as atinadas reflexións de Arias Freixedo (2018: 124-131), que apunta a posibilidade de que “a estrita rixidez canónica da repetición paralelística literal e do modelo único de secuenciación alternante das estrofas por medio da técnica do leixa-pren non fose tal e que, pola contra, a liberdade de utilización do paralelismo literal e dos procedementos de encadeamento interestrófico fose algo maior” (*ibidem*: 128), de xeito que se poidan producir posibles “variantes en que se percibe unha clara vontade de experimentación e variación por parte dos trobadores e tamén unha intencionalidade poética” (*ibidem*: 129).

²² As abreviaturas para <ýgreia> non son idénticas en B e V (tanto aquí coma na estrofa seguinte), e o carácter inicial é <j> en V; ademais, como foi indicado, a inicial de verso (hemistiquio, en realidad) <e> aparece en maiúscula en B. A diferenza que tratamos de poñer de manifesto é a ausencia da partícula <u> nos dous apógrafos.

²³ Xa foi sinalado que B di <ueira>, e tamén a ausencia do artigo en V, que mantén <madre> onde B transcribe <madro>. Polo tanto, a diverxencia na que se fai fincapé neste caso é a ausencia do posesivo en B e V.

²⁴ En N, só pode lerse con claridade nas cobras I e IV, a causa do deterioro (un burato) no pergamiño.

²⁵ Precisemos que, escrito así, só se pode ler na estrofa I de B e V e na III de V; na II e IV de V figura como <senlheira>, e nas II, III e IV de B como <sélheira>.

- 10) 4, II, 2 (= IV, 1): N <manno> / B e V <manho>
- 11) 4, III, 2: N <>nullas> / B e V <nēlhas>²⁶
- 12) 4, IV, 2 (= V, 1; VI, 1)²⁷: N <gardas> / B e V <guardas>
- 13) 4, III, 2: N <ei comigo> / B e V <sō comigo>²⁸
- 14) 4, V, 2 (= VI, 2): N <ollos> / B e V <olh9>
- 15) 5²⁹, r.; B <bannar> / B e V <banhar>
- 16) 5, III, 1: N <alo mar> / B e V <ao mar>³⁰
- 17) 5, IV, 2: N <uééremo> / B e V <ueremolo>³¹
- 18) 6, I, 1: N <Eno sagrado enuigo> / B e V <Eno sagrade uigo>³²
- 19) 6, III³³, 1: N <Bailaua co2po ueliðo> / B e V <Hu baylaua corpo uelido>
- 20) 6, III, 2 (= IV, 2; V, 1; VI, 1): N <óuuer>³⁴ / B e V <ouúa>
- 21) 6, VI, 2: N <en uigo no saððo> / B e V <no uigo saððo>
- 22) 7, I, 2 (= II, 2) N <me> / B e V <mi>
- 23) 7, r.: N <m̄j> / B e V <mi>³⁵

Se iniciamos o comentario polas diferenzas gráficas, debemos prestar atención aos casos (4), (10), (14), (15) e, parcialmente, (11).

²⁶ En N, repítense de forma idéntica en IV, 2; V, 1; VI, 1. Pola contra, B e V presentan esa variante <nēlhas> só neste caso, posto que nos outros tres optan por <nulhas>.

²⁷ Habería que engadir III, 2, pero o deterioro do manuscrito non permite ler o que hai en N.

²⁸ En V, 1, polo contrario, onde se repite o verso, B e V teñen <e comigo>.

²⁹ O deterioro do manuscrito nesta cantiga é importante e afecta ás tres primeiras estrofas, polo que non podemos saber se existirían outras diverxencias.

³⁰ Repítese a secuencia en IV, 1, pero neste caso tamén B e V din <alo mar>.

³¹ Non se pode ler o que habría en N para III, 2, pero aquí B e V presentan <ueeremolo>. En N parece haber, en IV, 2, un erro por omisión de <lo>, porque este é un dos poucos elementos que se poden ver claros en III, 2.

³² Coa inversión característica que se produce por paralelismo en II, 1, V coincide con N na lección <En uigo no sagrado>, mentres que B repite <E uigo>, polo que, en ambos casos, podería tratarse simplemente da omisión do sinal abreviativo sobre o <e>.

³³ Igual que acontecía na ctga. 3, as cobras III e IV presentan unha orde inversa en N / B e V; e, igual que alí, se aplicamos as regras do leixaprén, a disposición correcta sería a dos apógrafos italianos (lémbrese, non obstante, o comentado en nota a propósito dessa cantiga 3).

³⁴ Na estrofa que en N aparece como IV, a forma é <óuuor>. A única ocorrencia na que non leva plica sobre o <o> inicial está na cobra V, que é o único caso en que o adverbio precedente está transcrito coa vogal final, <nunca>, xa que nos outros tres rexistros figura como <nunc> ou <nūc> (esta, na estrofa que en N está como III).

³⁵ Non incluímos na relación a diferenza, no primeiro verso da cobra II da cantiga 7, entre <mirar> (N) e <uirar> (V) – que non ten correspondencia en B, porque a copia do verso quedou inacabada neste cancioneiro–, xa que a lección de V responde a un erro banal do copista. En calquera caso, Ferreiro (2018: 179-183) proporciona argumentos sobrados para probar que a forma correcta é a de N.

Polo que se refire ao posesivo *mia*, en B e V atopamos dous casos curiosos³⁶ en que ambos os dous apógrafos (o que parece indicar que estaba así no modelo) ofrecen esa grafía³⁷: un corresponde a Pai Gomez Charinho (114,14 = B818, V402) e aparece –na estrofa II, v. 1, e en posición de rima– como <auētura mja> en B e <auentura mia> en V; o segundo está atribuído a Afonso Paez de Braga (8,2) e atópase no íncipit de B856 / V442, precisamente no sintagma en que o seu emprego é más frecuente: <mia senhor>. A, igual que N, descoñece o uso de <h> como indicador dunha vogal palatal, práctica habitual de B e V.

(10) e (15) presentan a mesma contraposición entre os dígrafos <nn> e <nh> para a representación da consonante nasal palatal, e deben ser postos en paralelo co que acontece en (14) e nos casos de (11) en que B e V presentan <nulhas>, posto que, en correspondencia co fonema anterior, tamén se produce unha diverxencia clara entre <ll> e <lh> para sinalar a consonante lateral palatal. Estas dúas diferenzas son, probablemente, as que máis teñen chamado a atención por aliñar N con A³⁸ e cos códices que conteñen as *Cantigas de Santa Maria*, fronte a B e V, que se comportan como o Pergamiño Sharrer (D) e como farán tamén os outros testemuños tardíos.

Con independencia da posible procedencia galorrománica de <nh> e <lh> (empregados con moita frecuencia nos cancioneiros provenzais), non estará de máis recordar que o <h> está utilizado aquí cun valor moi semellante ao que ten en <mha>, polo que ven sendo equivalente a un <nj>, <lj>, ou <ny>, <ly>. Dito doutra maneira, están lembrando que unha das combinacións latinas que máis cedo³⁹ evolucionaron cara a estas consonantes palatais foi /nj/, /lj/, que dan lugar a /n/ e /ʎ/ en case toda a Romania⁴⁰. O latín descoñecía en orixe as consonantes palatais e, por ese motivo, non habilitou grafemas especiais para representalas; un dos cambios más significativos acontecidos no proceso que levará á diferenciación románica consiste, precisamente, na fixación deste tipo de fonemas, polo que, cando o “vulgar” comenza a ser plasmado por escrito, vese obrigado a habilitar solucións que dean conta da existencia destas novas articulacións. En xeral, as distintas variedades románicas procuran adaptar o alfabeto latino á

³⁶ Non estamos ainda en situación de aseverar que sexan os únicos.

³⁷ Ningunha destas composicións foi transmitida polo *Cancioneiro da Ajuda* (A), polo que non cabe establecer unha confrontación con este cancionero. En calquera caso, o dato máis significativo neste caso é que non demos localizado nin un só caso en A da variante <mha>.

³⁸ En Rodríguez Guerra/Varela Barreiro pode verse en detalle a variación alográfica da palatal lateral (2007: 537-538) e da nasal (*ibidem*: 546-548) neste cancionero.

³⁹ Bastará con mencionar os casos rexistrados, por exemplo, no *Appendix Probi* (Aspertti/Passalacqua 2014) do tipo “uinea non uinia” ou “palearium non paliarium”.

⁴⁰ No primeiro caso, as excepcións atópanse, por exemplo, nalgúns variantes sardas. No segundo, sobre todo, en solucións diversas (de tipo cacuminal) do sur de Italia (especialmente, no siciliano), así como en resultados propios do occidente asturiano. En época medieval, a existencia de alófonos puido ter unha extensión maior na Romania, pero resulta habitual que en cada lugar acabe prevalecendo un deles, que escurece os demás.

nova realidade, mantendo en moitas ocasións os caracteres etimolóxicos áinda que a súa pronunciación non coincide xa coa orixinaria.

No caso concreto das consonantes que agora nos ocupan, acabarían triunfando⁴¹ representacións gráficas que, respondendo a unha articulación latina específica, chegaran a acadar estas novas pronunciacións (é dicir, para /p/, maioritariamente <gn> e <ny>, onde <y> é unha especie de variante combinatoria de <i>, que tamén pode ser representada por <h>; para /ʎ/, a situación é un pouco máis complexa: <lh>, <gli>, <ill>...). A solución probablemente más peculiar é a que corresponde ao castelán e ao catalán, pois nas dúas linguas a consonante dobre (ou longa, ou forte, segundo se queira ver) <ll> deu lugar á palatal /ʎ/, o que facilitou a xeneralización dese dígrafo para representar este novo fonema, fose cal fose a súa procedencia; do mesmo xeito, /nn/ > /p/, pero aquí produciuse unha bifurcación que levaría ao catalán a preferir <ny> para todos os casos en que o resultado é /p/, e ao castelán a optar pola solución paralela á anterior, é dicir, <nn>, que, debido á tendencia a representar frecuentemente <n> por medio dun sinal abreviativo (colocado de modo preferente sobre a vogal anterior), daría finalmente lugar á propagación de <ñ> sempre que o proceso evolutivo conduce a /p/.

Desde esta perspectiva, tanto en galego como en portugués poderían explicarse sen dificultade grafías do tipo <ny> / <nh> ou <gn>, <ly> / <lh> ou *<cl(i)>⁴², pero <nn> / <ñ>, <ll> non teñen xustificación etimolóxica, posto que nestas linguas /nn/ e /ll/ dan lugar a /n/ e /l/, non aos seus correlatos palatais. De aí, entre outras cousas, que a forma <nullas> (11), do latín NULLAS, resulte –desde o punto de vista da gramática histórica– anómala (pode ser un préstamo do occitano⁴³), e talvez por iso se producise un intento de substituíla por un <nēlhas> no que podería verse un cruce con outros indefinidos como <nē ūas> ou a propia <senlheyra>⁴⁴.

A medio camiño entre grafemática e fonética podemos situar o caso (12), posto que o /w/ inicial xermánico tende a adaptarse⁴⁵ como /gw/, e a evolución desta labiovelar en contacto con /a/⁴⁶ presenta unha certa vacilación, non só en dependencia do carácter tónico ou átono desta vogal senón tamén no plano diatópico: mantense mellor, en xeral, en castelán e portugués que en galego, pero o mantemento gráfico non sempre quere dicir que non se producise unha redución da labiovelar a velar (é o que parece acontecer maioritariamente no dominio galorrománico, sen que sempre o reflecta a grafía). Non logramos, polo momento, levar a cabo unha busca exhaustiva en todos os testemuños da lírica galego-portuguesa, pero, áinda que

⁴¹ Despois dun panorama inicial de vacilación en case todos os dominios, en ocasións con múltiples solucións (que podían ser tamén combinatorias ou alternativas) para unha mesma articulación.

⁴² En atención a evolucións do tipo *ORIC(U)LAM > *orella*, OC(U)LUM > *ollo*, etc.

⁴³ A non ser que chegase a existir unha variante *NULLIUS para o indefinido NULLUS.

⁴⁴ Sobre as peculiares variacións gráficas de *nullo*, *nulla* en B e V, véxase Monteagudo (2013: 223-226).

⁴⁵ *WARDON é un deses préstamos que deberon de entrar no latín nese período –ca. ss. II-III– de estreitos contactos na fronteira entre romanos e xermanos.

⁴⁶ Acontece outro tanto coa correspondente labiovelar xorda /kw/.

<garð-> ofrece algunha ocorrencia en B, parece maioritaria –tamén en A– a variante <guard-> / <guard->, sen que poidamos extrapolar destes resultados a ausencia dunha articulación velar (en lugar de labiovelar), non só pola existencia dunha tradición gráfica que parece dar preferencia a <gua> senón tamén polo uso frecuente de abreviaturas como as presentes en <grdei>, <grdar> e outras diferentes, que poderían ser desenvoltas como <gua> ou <ga>⁴⁷.

A alternancia <oi> / <uy> que amosa o caso (1) prodúcese tanto en A como en B e V; áinda así, en B e V son claramente maioritarias nesta palabra as formas con <u>, xa que <coidaðo> está rexistrada en moi contadas ocasións nestes apógrafos. Monteagudo (2013: 230-241, 285-286) leva a cabo unha completísima análise das ocorrencias de *coita*, *coitar*, *coitado* / *cuita*, *cuitar*, *cuitado*, por unha parte, e de *coidar*, *coidado* / *cuidar*, *cuidado*, por outra, e chega a conclusións moi interesantes (e que non entran en contradicións significativas coa estratigrafía proposta por Oliveira 1994) en relación con unha hipotética organización dos materiais previa á compilación tanto de A como do antecedente de B e V. Canto aos resultados cuantitativos, atopa que nas dúas ramas da tradición son coñecidas ambas as variantes nas dúas familias estudiadas: na primeira, prevalece claramente *coit-* sobre *cuit-* (que está, en calquera caso, máis presente en A⁴⁸ que en B e V); na segunda, pola contra, semella que a forma “normal” é *cuid-*, pero a presenza de *coid-* é sensiblemente maior en A⁴⁹ que nos apógrafos italianos, e, ademais, “a distribución da variante está lonxe de ser aleatoria” (Monteagudo 2013: 240), dado que as solucións con <oi> localízanse concentradas no grupo de cantigas que vai de A82 a A189⁵⁰.

Os casos (5) e (16) convén poñelos en relación coa secuencia <Ala ygreia> que inicia (6) e (8). Neste último caso, <Ala> é lección común a N e B-V, mentres que nos outros dous hai unha diferenza clara entre <miraremos las> (N) e <miraremolas> (B, V); <alo> (N) e <ao> (B, V)⁵¹, que poden ser contempladas como dous estadios cronolóxicos diferentes do proceso evo-

⁴⁷ Sobre esta alternancia, véxanse, en particular, Lorenzo 1977: II, 697-698; e Maia 1986: 641-643.

⁴⁸ E, neste testemuño, parece que “as variantes en <ui> eran más frecuentes (non necesariamente exclusivas e talvez nin siquera maioritarias en todos os casos) nos manuscritos que recollían a obra dos trovadores más antigos” (Monteagudo 2013: 235).

⁴⁹ “Nas *Cantigas de Santa María* as variantes en <oi> son as normais (466 ocorrencias segundo o TMILG) e as únicas ata a cantiga 156, mentres que as variantes en <ui> son moi minoritarias (vintedúas ocorrencias, das cales dezanove aparecen a partir da cantiga 200) e aparentemente só se rexistran no manuscrito *E*” (Monteagudo 2013: 248).

⁵⁰ Un estudio máis atento desa zona de A permítelle comprobar que é tamén a que presenta un número máis abundante de *fiandas* pautadas para recibir a notación musical, e onde atopa así mesmo outros trazos significativos, como o emprego de -o como morfema da P3 nos perfectos fortes.

⁵¹ Ferreiro (2018: 168) estuda estas formas en relación coa conservación do /l/ intervocálico latino, reconécedo que o único testemuño real dese fenómeno é o *salido* da cantiga 3, que “representa o único caso de estrita conservación arcaizante da consoante lateral intervocálica” en toda a lírica trovadoresca, xa que os casos a que nos referimos son resultado, por unha parte, da simplificación ou debilitamento de /ll/ e, por outra, dunha aférese debida á fonética sintáctica, que, combinados, dan lugar á aparición dunhas variantes *lo(s)*, *la(s)* para o artigo determinado (e tamén para as formas átonas de CD do pronome de terceira persoa). Posteriormente, e de novo por razóns de fonética sintáctica, ese /l/ –agora inicial– pode quedar en posición intervocálica ou entrar en contacto inmediato con determinadas consonantes (finais da palabra anterior) que dan lugar a un proceso asimilatorio.

lutivo (que, ao mesmo tempo, poderían estar convivendo como variantes das que habitualmente acaba xeneralizándose unha, e tamén como resultados dialectais diferentes dentro dun mesmo dominio lingüístico). Neste sentido, poderíamos dicir que N representa unha fase anterior á que reflicten B e V –que, non obstante, na cantiga 3 manteñen a mesma solución que N–. A lección *salido* (común aos tres testemuños) resulta claramente minoritaria no corpus trobadoresco galego-portugués, xa que, ademais de en Martin Codax, só se rexistra en Johan Zorro no íncipit de *Pela ribeira do rio salido* (83,9; B1158 / V760); e, noutras formas do verbo *salir*, en Pero Viviaeza (136,6, IV, v. 6: <a mal lh salira>⁵²) e Roi Fernandiz (142,9, IV, v. 3: <A quelhi salira esta uez> B928 / <a q lh salira esta uez> V516)⁵³. Aínda así, resistímonos a considerala unha forma “arcaizante” e preferimos decantarnos por unha solución dialectal⁵⁴, talvez propia da linguaxe das xentes do mar, habituadas a designar dese modo o mar embravecido⁵⁵. O mantemento da secuencia sen asimilar en <miraremos las> pode ser simplemente un hábito escriturario, ou indicar que a asimilación do /s/ ao /l/ aínda non se consumara; en calquera caso, o propio fenómeno asimilatorio proba indirectamente a consistencia dese /l/ do artigo e do pronomé, polo que non ten nada de estranxo a súa presenza en <alo mar> ou <A la ygreia>⁵⁶. Ferreiro (2013) proporciona un número relativamente importante de secuencias semellantes a estas que manteñen o /l/, pero considera que se trata (igual que para *salido*) de arcaísmos conservados conscientemente polos trobadores como unha especie de marca distintiva das cantigas de amigo⁵⁷ (e poderíamos engadir que non en calquera tipo de cantiga de amigo, senón –polo menos de modo especial– nas que se adscriben ao rexistro “popularizante”⁵⁸). Tendo en conta que un dos trazos característicos das linguas románicas nos primeiros tempos da súa utilización

⁵² A lección corresponde a B1620 (fol. 346r), e podería ser un erro por <sal2ra>, posto que V1153 (fol. 189v) ofrece unha lección diferente: <derrá>.

⁵³ Tamén aquí podería tratarse do mesmo erro por <2r>, pero coincide nos dous apógrafos.

⁵⁴ Na actualidade, e aínda que non apareza recollido no dicionario da Real Academia Galega (que rexistra con ese valor *eixido* e *eirado*), pervive en moitas zonas de Galicia un *salido* (coa mesma conservación do /l/ intervocálico) substantivo co significado de ‘terreo de pouca extensión contiguio á casa, onde polo xeral se cultivan hortalizas’ (cfr., entre outros, García 1985, s.v.).

⁵⁵ Sobre este significado e a evolución semántica do lat. SALIRE ‘saltar’, que pasou a substituír na Iberorromania a EXIRE, véxase Fernández Guiadanes *et alii* (1998: 331), onde se comenta tamén a súa alternancia con *levado* e a relación con *alto mar* e *mar maior*. Un estudio máis completo pode verse en Magán Abelleira (1998).

⁵⁶ Aínda que a consonante final experimentou pronto un debilitamento (en moitos casos, tras unha asimilación a unha consonante seguinte), non esquezamos que a preposición latina era AD, e que linguas como o italiano presentan, nestes casos, unha solución *alla* como consecuencia do encontro entre o /d/ e o /l/.

⁵⁷ “Neste sentido, a aparición e consciente utilización de formas com estas consoantes já desaparecidas antes do nacemento da poesía trovadoresca galego-portuguesa deve ser considerado como *ornatus* retórico e posta em relación com a utilización doutras formas arcaicas, como *sedia* (cf. o normal *sia*), *eno* (face ao geral *no*), etc., formas especialmente utilizadas no género mais representativo e autóctone da poesía trovadoresca galego-portuguesa, a cantiga de amigo” (Ferreiro 2013: 19).

⁵⁸ Sobre a cantiga de amigo en xeral, e as diversas modalidades que pode presentar, véxase Brea/Lorenzo Gradiño (1998). Para un estudo máis pormenorizado do grupo que compendia un maior número de trazos “popularizantes”, Brea (2003).

por escrito é a presenza constante de alógrafos, alófonos e alomorfos, e que (pese a que acabase propagándose na modalidade estándar –no momento en que se fixa cada unha delas, cunha cronoloxía que varía dunhas linguas a outras– un deles, que vai desprazando os outros) unha boa parte continúan convivendo e sobreviven durante moito tempo⁵⁹ (aínda que queden relegados a variedades diatópicas, diastráticas ou diafásicas), non podemos admitir como axioma que estas leccións que manteñen o /l/ son formas “já desaparecidas antes do nacemento da poesía trovadoresca galego-portuguesa” (Ferreiro 2013: 19)⁶⁰.

A hipótese reiteradamente defendida por Ferreiro á que nos acabamos de referir (o uso intencional de arcaísmos como marca de xénero)⁶¹ atopa un contra-argumento na aparición de <senneira> (N) / <senlheyra> (B e V) (9), que o estudososo resolve presentando a forma de N como “resultado dun proceso de actualización lingüística do pergamiño” (Ferreiro 2018: 175) e considerándoa unha “particular forma léxica” “poético-literaria” (*ibidem*: 172)⁶². En efecto, a evolución agardable para SING(U)LARIA(M) é /senʃejra/, pero non resulta infrecuente que, nesa secuencia, se produza unha asimilación recíproca que reduza /nʃ/ a /ɲ/ (pasando, probablemente, por /pnʃ/), como acontece, por exemplo, en UNG(U)LA(M) > /unʃa/ > /upa/; polo tanto, desde o punto de vista diacrónico, a lección de B e V representa unha fase anterior á de N. Unha vez máis, e con independencia de que unha das variantes acabe desaparecendo (ou man-

⁵⁹ Pensemos, sen ir máis lonxe, cómo a combinación de dúas formas por el consideradas arcaicas ou arcaizantes (o interrogativo *ulo?*) está viva aínda en moitas zonas de Galicia; basta con comprobar o *ALGA* (1995: mapa 320).

⁶⁰ Un traballo recente de Marcenaro discute con argumentos convincentes a teoría dos “arcaísmos” para estas solucións, e admite a dificultade de explicar por qué determinados trazos só poden ser rexistrados nesta modalidade “popularizante” das cantigas de amigo. Para el, a razón podería estar na convivencia, na corte de Alfonso X, de músicos e xogares andalús que interpretaban *kharğat*, de tal modo que o mantemento de /n/ intervocálico, a presenza dos alomorfos do artigo con /l/ inicial e outros elementos poderían adscribirse a un “gruppo di fenomeni stilistici riconducibili alla matrice della poesia arabo-andalusa” (Marcenaro 2019: 507). Non nos sentimos capaces, neste momento, de confirmar nin desmentir esta hipótese, pero si compartimos plenamente a súa crítica da teoría arcaizante, e mesmo admitimos que, en xeral, semella “più credibile evocare un modello linguistico che poteva essere attuale, se non addirittura “di moda” alla metà del Duecento in un preciso ambiente di produzione e fruizione culturale, piuttosto che pensare a un’imprecisa tradizione, linguistica e poetica, che risalirebbe, in ultima analisi, all’alto medioevo” (*ibidem*: 508).

⁶¹ “En conclusión, a partir dos trazos e formas analizados nas sete cantigas de Martin Codax, é factíbel considerar o xogar vigués e a súa producción como un verdadeiro paradigma expresivo do xénero da cantiga de amigo, con presenza de (case) todos os trazos de carácter fonético, morfolóxico e léxico que caracterizan a maior parte das cantigas pertencentes a este xénero” (Ferreiro 2018: 183). Non estará de máis aclarar que, cando se refire a “a maior parte das cantigas pertencentes a este xénero” estase a referir ás cantigas de amigo de tipo “popularizante”, que poden representar, como moi, unha porcentaxe aproximada de entre o 10 e o 20% do total de cantigas de amigo, segundo os elementos representativos dessa tipoloxía que se tomen en consideración.

⁶² En Ferreiro (2018: 173-175) poden verse as ocorrencias que pudo localizar desta palabra en textos medievais, non moi numerosas. Lamentablemente, as composicións de Ayras Nunez (14,9 = B868, V454), Juão Bolseiro (85,18 = B1165, V771; e 85,7 = B1166, V772), Pero Garcia Burgalés (125,21 = B1382, V990), Johan Garcia de Guilhade (70,19 = B1488, V1099) e Pero da Ponte (120,19 = B1635, V1169) que rexistran (con grafías diversas) o mesmo adjetivo *senlheira* non foron transmitidas por A (son cantigas de amigo ou de escarnio), polo que non é factible comprobar qué variante ofrecería este cancionero. As escasas ocorrencias que presenta nas *Cantigas de Santa María* amosan, non obstante, *senlleira*.

téndose a nivel dialectal), parece claro que as dúas solucións deberon de convivir, mesmo nunha mesma zona, durante un certo período de tempo.

Na cantiga 7 aparecen leccións diverxentes para dúas formas do pronomo de primeira persoa, unha átona (22) e a outra tónica (23). No verso 2 da cobra I, N ofrece <se me saberedes dizer>, mentres que B e V se decantan por <se mi saberedes dizer>. Esta diverxencia entre <me> e <mi> como CI (e tamén como CD) en posición átona prodúcese do mesmo xeito entre A (que adoita coincidir con N)⁶³ e B e V, que parecen preferir (con grafías diversas) <mi> (Monteagudo 2019a e 2019b), aínda que a situación resulta un pouco máis confusa nestes apógrafos⁶⁴. En posición tónica, N presenta no refrán (onde esta palabra está copiada completa tamén na estrofa II) <ſē m̄j>, onde B e V (que só transcriben esta parte final do refrán na cobra I) transmiten <sen mi>. Neste caso, cabería pensar nun erro dos copistas (ou do copista do antecedente común) que omitiu o sinal abreviativo que marca a nasalización do <i> por influxo do <m> inicial. Non uidemos nesta ocasión facer unha comprobación detallada, pero a primeira impresión (na zona común a A e B/V) que se obtén do exame dos manuscritos é que en A predomina *min*, mentres que B e V⁶⁵ vacilan entre *mi* e *min*⁶⁶.

A pesar das repeticións que restrinxen en boa medida a variedade léxica, e do tipo de construcións sintácticas empregadas (Rodríguez Guerra 2018), atopamos unha serie de formas verbais merecedoras de comentario. Así, na cantiga 5 (17), o segundo verso da cobra IV apare-

63 “No cancioneiro da Ajuda (A) rexístrase unha única forma oblicua {me} para o acusativo e o dativo, esta forma presenta tres alomorfos en distribución complementaria condicionada polo contexto fonético: o alomorfo pleno {me} aparece ante consoante ou pausa, o alomorfo reducido {m} xorde ante as vogais e- ou i-, mentres que ante as vogais a- e o- o más frecuente é atopar ese mesmo alomorfo {m} como acusativo e o asilábico {m̄i} como dativo, aínda que calquera dos dous pode aparecer como acusativo ou dativo” (Monteagudo 2019b: 93).

64 Monteagudo (2019b: 94) pensa que “aínda así pode enxergarse un sistema en que a forma plena de acusativo é {me}; para o dativo a más frecuente é {mi}, pero esta alterna libremente coa menos frecuente {me}; mentres que os dous alomorfos de ambas, o reducido {m}, representado como <m>, e o asilábico {m̄i}, representado nestes cancioneiros como <m̄h>, aparecen cunha distribución contextual análoga á sinalada en A”.

65 Nalgúns casos, hai diferenza entre B e V, o que podería indicar que o copista que transcribiu a forma non nasalizada esqueceu, simplemente, reproducir o sinal abreviativo. O dato talvez máis curioso é que, cando B e V se decantan por *min*, a grafía ou ben respecta o <n> final ou recorre ao sinal abreviativo, pero raras veces emprega <m>, de tal forma que só uidemos localizar un <m̄im> nunha composición de Roi Martinz do Casal (145,2 = B1161, V764), que aparece transcrito así no v. 2 da estrofa III, pero <m̄i> no mesmo verso da II; ademais, nunha das interpolacións tardías (26,1, de Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo = B1075bis, V666), hai un <m̄ym> en II, 4, que pasa a ser <m̄j> (B) / <m̄y> (V) en II, 7.

66 Monteagudo (2019b) ofrece un magnífico estado da cuestión no relativo ao emprego das formas tónicas *min* / *m̄i* de CD e CI sen preposición, complicado polo feito de que non sempre é sinxelo decidir se teñen carácter tónico ou átono. No caso que comentamos, a presenza da preposición *sen* despexa calquera dúbida ao respecto; en calquera caso, non estará de máis retomar as conclusións a que chega porque contribúen a ilustrar a situación: “Nos apógrafos italianos salientouse a pertinencia do uso da grafía <m̄h>, como distinta de <mi> — <m̄j>; chamouse a atención sobre a tendencia a obviar a representación do til de nasalidade sobre as formas que representan o acusativo tónico libre (<m̄j> por <m̄j>) e sobre unha aparente menor frecuencia de uso de {min} — {m̄i} acusativo libre. Tamén se mostrou que existiu un {min} dativo libre, aínda que foi escasamente usado, mentres que as ocorrencias de {m̄i} dativo son moi temperás e extremadamente escasas” (*ibidem*: 115).

ce en N como *<e uééremo⁶⁷ meu amado>*, e en B e V como *<e ueremo lo meu amado>*: do debilitamento do /d/ intervocálico de VIDER(E) (HAB)EMUS resulta un hiato entre dúas vogais do mesmo timbre –hiato que N procura sinalar por medio das plicas colocadas sobre os dous *<e>*–, pero este tipo de hiatos (e, sobre todo, cando están –como nesta forma– en posición átona) tende á crase, que é o que reflicte a lección de B e V, polo que cabería pensar que representan dous estadios evolutivos diferentes. Non obstante, o mantemento da secuencia *<ee>* no verso paralelístico que aparece como segundo na cobra anterior, unido ao feito de que a isometría esixe a presenza do hiato, levan a considerar a existencia dun erro no antecedente (xa que é común a B e V).

As diferenzas que atinxen a *ouvera* na cantiga 6 (20)⁶⁸ teñen que ver, probablemente, coa preferencia pola elisión (N)⁶⁹ ou a sinalefa (B e V)⁷⁰, xa que a vogal final de *ouvera* forma unha única sílaba coa inicial de *amigo / amado*⁷¹.

De signo diferente son os cambios sinalados en (3) e (13). Na cantiga 2 (3), as dúas leccións parecen ter sentido, posto que *mandado* tanto podería ser o suxeito de *<e>* (B, V) como o CD de *<ei>* (N). De todos modos, se temos en conta que no primeiro verso da composición (do que II, 1 é o correlato paralelístico) B transmite *<Mandadey comigo>*⁷², parece máis sinxelo pensar nun erro de copia, que na segunda estrofa (ao ser común aos dous apógrafos) podería estar xa no seu modelo. A situación da peza 4 é un tanto diferente, máis difícil de explicar como erro banal: en III, 2, N presenta un burato que non permite ler más que *<e nullas gar [...] ei comigo>*, pero en V, 1 xa se ve claramente *<E nullas gardas nō ei comigo>*; fronte a isto, B e V ofrecen en III, 2 a lección *<e nēllas guardas nō sō comigo>*, pero en V, 1 cambian a *<e nulhas guardas nō e comigo>*. A estrita coincidencia entre os apógrafos nas dúas ocasións leva a pensar que era así como estaba no modelo, e que neste se produciu un erro por omisión de *<i>* na estrofa V, pero a construción presente na III ven sendo equivalente ao sinalado máis

⁶⁷ A ausencia do artigo *<lo>* é con case total seguridade un erro por omisión, posto que, a pesar do burato que afecta ao pergamiño na estrofa anterior, lese claramente *< [...]olo meu amigo>*.

⁶⁸ Véxanse más arriba as particularidades sinaladas, sobre todo o erro cometido polo copista de N no *<óuuor>* de III, 2 (por *<ouuer>*).

⁶⁹ Preferencia detectable tamén en A, áinda que non se produza sempre.

⁷⁰ *Ouver* podería ser tamén o futuro de subxuntivo, pero a sintaxe (e a semántica) do texto leva a admitir que se trata do pluscuamperfecto de indicativo.

⁷¹ As soluciones adoptadas para resolver os encontros vocálicos en N son analizadas por Arias Freixedo (2018: 120-123), para demostrar que “unha mesma medida pode ser representada de máis dunha forma gráfica” (*ibidem*: 121): “A representación dos encontros vocálicos en que debe contabilizarse só unha sílaba adoita realizarse de dúas formas que alternan constantemente nos cancioneiros medievais, incluso nunha mesma cantiga: con elisión da **grafía** da vogal final de palabra (podendo ou non marcar a elisión áinda cunha plica sobre a vogal inicial seguinte); ou coa escrita das dúas vogais do encontro, polo que é preciso facer sinalefa para manter a métrica (tamén neste caso o uso de plicas para indicar vogais de sílabas diferentes non é **sistemático**)” (*ibidem*).

⁷² V, en cambio, ofrece *<Mandade comigo>*, que semella máis un erro do copista que un hipotético intento de regularizar a construción a partir da que se atopa na cobra II.

arriba (*g(u)ardas* podería ser o suxeito de *son*); aquí, ademais a versión paralelística non ten por qué ser decisiva, ánda que parece corresponderse mellor coa versión de N, pois os tres teste-muños coinciden en <migo nō trago> (en IV, 2 e VI, 1).

Con independencia dos problemas derivados da segmentación dos versos, e dos problemas interpretativos a que dá lugar o segundo verso das estrofas III e IV⁷³, as diferenzas sinaladas nos puntos (6), (7) e (8) son simples errores de B e V por omisión (respectivamente, de <u>, <mia> e <u>⁷⁴). Outro tanto acontece en (18), onde o antecedente de B e V puido omitir o sinal abreviativo da preposición sobre o <e> da secuencia <En sagrade uigo>; V corríxeo en II, 1 (<En uigo no sagrado>), pero en B persiste o erro (<E uigo no sagrado>). Esta cantiga 6 retoma esa referencia, a modo de peche, nas estrofas V e VI, que en N ofrecen, respectivamente, un segundo verso como <ergas no sagradén uigo> / <ergas en uigo no saȝðo>; B e V coinciden con N na estrofa V, pero na VI os dous reproducen <ergas no uigo saȝðo>, con un curioso erro que converte *sagrado* en adjetivo, como se non se percibise o seu significado de ‘adro da igrexa’.

Un erro distinto é o detectado en (19): o segundo verso das estrofas I e II é, respectivamente, <baylaua corpo uelido⁷⁵> / <bailaua corpo delgado>, pero, cando o leixaprén o leva a ocupar o v. 1 da estrofa III (IV en N), B e V sitúan o adverbio <Hu> introducindo a expresión, algo que, non obstante, non repiten na estrofa seguinte. Os motivos poden ser varios, pero ocórresenos que talvez o modelo confundise unha letra de espera non cancelada cando se trouou o de inicio de estrofa, e, polo tanto, a malinterpretase.

Non deixa de ser curioso o último erro (2), que afecta ao refrán da cantiga 2, copiado en B e V por enteiro –como é habitual– só na primeira estrofa (as demais reproducen únicamente <hirey>)⁷⁶. Por unha parte, B inicia o verso coa concunción copulativa, igual que N, pero a diferenza de V, que a omite (logo, B prescinde tamén dela na copia abreviada do refrán nas restantes cobras, como acabamos de sinalar); por outra, o amanuense (probablemente do modelo, xa que os dous apógrafos transmiten a mesma lección) non debeu de entender (a pesar de telo xa copiado na cantiga 1) o topónimo característico de Martin Codax, pois converte <uigo> en <uyuo>. O erro, de todos modos, é facilmente xustificable por salto visual durante o acto de copia, xa que <uyuo> é unha forma que ocupa igualmente posición de rima nas cobras III e V; en calquera caso, o “despiste” cometido no refrán conleva a omisión da preposición *a*, que non tería sentido en <E hirey madre uyuo>.

⁷³ Para estes, pode verse un estado da cuestión en Arias Freixedo (2018: 122-124).

⁷⁴ En realidade, (6) e (8) poden agruparse nun mesmo caso, dado que se trata de versos en correlación paralelística, e o erro destacado é o mesmo nos dous.

⁷⁵ Co erro, xa destacado, por inversión de consonantes de V, <uedilo>.

⁷⁶ En B, aparece unha vez simplemente <hi>.

2. Intentos de explicación

A medida que analizabamos as diferencias detectadas entre N e B/V, fomos intentando esbozar posibles motivos (na súa maior parte, xa apuntados por outros estudiosos) para cada unha delas, pero agora quixeramos abordar unha reflexión global, partindo das consideracións expostas por algúns dos investigadores citados na primeira parte deste traballo. Así, por exemplo, Arias Freixedo recorre a unha hipótese que admitimos con só algúns reparos:

Algúns dos errores comúns a N e a BV, en particular a ausencia de notación musical na cantiga 6, á que parece aludir a nota rexistrada en V 882 (Gonçalves 1993)⁷⁷, fan pensar que as *dúas ramas* se remontan necesariamente a un antecedente común. Mais por outra parte a tipoloxía e a entidade dalgunhas desas variantes existentes entre ambas as versións parece que *non se explican doadamente como errores debidos á lectura, interpretación e traslado errados* dun texto manuscrito e fan pensar en variantes xurdidas durante a *circulación oral* (Arias Freixedo 2018: 128; as cursivas son nosas).

De forma similar, cando confronta A a B e V, Arbor estima que

algunas de las divergencias detectadas en la *collatio* parecen obedecer a intervenciones de otra naturaleza, entre las que no puede excluirse la adaptación tardía de los textos a unas determinadas reglas poéticas, ya canónicas, de la cantiga de amor (Arbor 2017a: 196)⁷⁸.

En liñas xerais, e áinda discrepando nos estadios intermedios do *stemma*, todos os que se ocuparon da transmisión manuscrita da lírica galego-portuguesa admiten a existencia dunha “dobre rama”⁷⁹, representada, dun lado, por A (e tamén por N), e, do outro, por B e V (que –coas reticencias mantidas por Tavani– se supoñen copias dun mesmo antecedente, ao que talvez puido pertencer D⁸⁰). A partir de aí, as diferencias entre as dúas ramas que non se advirten como errores banais intentan xustificarse por razóns tan diversas como a existencia de trazos diferenciais dun xénero determinado (amor, para Arbor –A /v/ B, V–; amigo, para Ferreiro (2013 e 2018) –N /v/ B, V–) ou as interferencias producidas por unha “circulación oral” (Arias Freixedo). Sen descartar que ambos aspectos poidan ter algún tipo de incidencia no proceso diferenciador, pensamos que teñen máis relevancia outros feitos aos que, por fortuna, se ven prestando unha certa atención nos últimos anos.

⁷⁷ Refírese, obviamente, á anotación que figura na col. b do fol. 139r, copiada como se fose o último verso dunha cantiga de Martin de Ginzo (V882), que di <...m codaz esta nō acho pôcada>, e que foi cuidadosamente estudiada por Gonçalves (1989) para defender que se trata dunha nota deslocada (as cantigas atribuídas a Codax comienzan no fol. 139v) que só adquire sentido se se refire á cantiga 6 de Martin Codax, a única que figura sen notación musical en N.

⁷⁸ Máis adiante, sinala que “estas lecciones características solo pueden explicarse partiendo de una doble tradición manuscrita” (Arbor 2017a: 201).

⁷⁹ Dobre rama que parte, naturalmente, dun tronco común, se pensamos na “coincidência num grande número de lições e sobretudo a coincidência na escolha e na sucessão dos textos” (Tavani 1988: 91), como tivemos ocasión de comprobar ao comparar N con B e V. Véxase tamén, entre outros, Gonçalves (1991: 447).

⁸⁰ Entre as aportacións más recentes ao debate, véxanse Gonçalves (2007) e Tavani (1999) e (2008). Sobre a relación de B e V con D, Fernández Guiadanes (2016), Monteagudo (2019c) e Monteagudo (neste mesmo volume).

En Brea/Lorenzo Gradín (2020) pasamos revista a unha serie de contribucións (entre os que cómpre destacar Arbor Aldea (2017), Marcenaro (2014) e (2016), Monteagudo (2015), Ramos (2008)⁸¹) cos que compartimos bastantes puntos de vista, polo que remitimos a todo o alí comentado para evitar repetírmonos agora. Oliveira (1994) realizara un excelente traballo ao esforzarse por poñer un pouco de orde nunha estratigrafía para a que faltan testemuños, o que obriga a moverse no terreo de hipóteses que só poden apoiarse na forma en que chegaron aos nosos días os textos trovadorescos galego-portugueses; pero, a pesar dos apaixonados debates que se produciron a propósito de un posible *stemma codicum*, non foi moito o que se chegou a coñecer sobre cómo foron confeccionados os manuscritos más antigos (si, por suposto, sobre os apógrafos que fixo copiar Angelo Colocci). Despois do máis que meritorio e pioneiro traballo de Michaëlis (1904), o *Cancioneiro da Ajuda* foi obxecto de numerosos estudos por parte, sobre todo, de M. A. Ramos e de M. Arbor, e a tese da primeira (Ramos 2008) representa un considerable avance no coñecemento dos pormenores da elaboración de A, que as aportacións da segunda confirman tamén en liñas xerais.

Así, hoxe parece comunmente aceptado que A non é copia dun cancionero xa previamente organizado, senón unha especie de copia “planificada” a partir da compilación de materiais variados, en soportes e formatos diferentes, que, en ocasións, podían ser xa pequenas colextáneas de autores diversos e, noutras, testemuños con toda ou una selección de composicións dun único autor⁸². A suposición de Airas Freixedo de que algúns puideran chegar simplemente grazas a unha circulación oral resulta difícil de sostener; é certo que esta producción conleva unha posta en escena mediante o canto acompañado de interpretación musical, o que implica unha memorización por parte dos xograres, pero sempre a partir dunha harmoniosa combinación de letra e melodía que só pode ser produto dun esforzo creador e corrector que, dalgunha maneira, require da posta por escrito para revisar as palabras escollidas, a medida dos versos, a combinación das rimas, etc.⁸³ Baste con traer a colación a imaxe que nos facilita Arnaud Daniel (Perugi 2015)⁸⁴ que resume á perfección o oficio de trobar comparándoo a dun

⁸¹ Cada un dos autores citados tense ocupado deste tema noutros traballos, algúns deles citados nesta mesma contribución ou en Brea/Lorenzo Gradín (2020), pero seleccionamos estes como referentes porque dan unha idea bastante clara da opinión que manifestan en relación coa configuración da nosa tradición manuscrita.

⁸² Neste sentido apuntan varios dos traballos más recientes de Monteagudo (véxase, entre outros, o resumo ofrecido en 2013: 269-273), seguindo a estela de Oliveira (1994) e de Tavani (1988: 54-178), quen, non obstante, non desbotan a idea de que A é unha copia incompleta (acredentada por algúns autores e/ou composicións que non figuraban nel) dun arquétipo confeccionado probablemente na corte de Alfonso X.

⁸³ A propósito desta cuestión, e tamén de varias das observacións contidas no apartado 1, pode resultar de grande utilidade a consulta de Lorenzo Gradín (2009).

⁸⁴ Indicamos o número que ocupa a composición nesta edición en caracteres arábigo (Perugi emprega números romanos), e a seguir (en romanos) o número que ocupa a estrofa reproducida.

ourive ou un ebanista, que liman, pulen e desbastan sen parar ata obter un resultado que lles parece satisfactorio⁸⁵:

Pe·l brueil aug lo chant e·l refrim
e, per qu<e> om no·m fassa crim,
obri e lim
motz de valor
ab art d'amor,
don non ai cor que·m tueilla,
ans si be·m fail
la sec a traill
on plus vas mi s'orgueilla
(2, II)

Ab gai so coinde <e> leri
fas motz e chapui e doli,
e seran verai e cert
can n'aurai passat la lima,
c'amors m'adeplana e·m daura
mon chantar, que de lei muou
cui pretz mante e governa.
(10, I)

En Brea (2019) tivemos ocasión de reflexionar sobre as posibles vías polas que a lírica occitana chegou ás cortes galego-leonesas e castelás, e iso levounos a poñer de manifesto que non parece que fosen confeccionados códices dunha certa entidade en lingua vulgar ata a segunda metade do s. XIII⁸⁶, o que non implica, en modo algúin, que non circulasen previamente por vía da escritura as composicións líricas:

Si potrebbe dunque ipotizzare, quanto al formarsi della tradizione lirica trovadorica, il seguente percorso: *rotuli*, raccolte non ordinate, poi, dalla metà del XIII secolo in avanti, sillogi di raccolte individuali ordinate –quelle che avrei proposto di chiamare *canzonieri d'autori*–, e, in stretta successione, *libri* individuali, d'autore e non (Meneghetti 1999: 138).

85 Sobre esa necesaria posta por escrito e a imprescindible revisión e corrección, véxase, entre outros, Avalle (1993: 28). Cabe obxectar que os trovadores galego-portugueses non empregan un léxico tan variado e tan requintado, e que as súas composicións teñen, en xeral, un número menor de estrofas e unha apariencia más sinxela, pero non se debe esquecer que esa apariencia esconde o manexo coidadoso dunha serie de recursos e procedementos formais que requieren así mesmo dun proceso atento de revisión e afinamento.

86 “Il fatto che non si possiedano manoscritti anteriori alla seconda metà del XIII secolo esclusivamente realizzati per ospitare lirica provenzale non è caratteristica propria di questo genere o lingua, ma costituisce un tratto comune di tutta la produzione manoscritta relativa ai testi in volgari romanzi, indipendentemente dall'antico o dal ritardo nel completo sviluppo della rispettiva area linguistico-letteraria di riferimento; diversa velocità determinata, come ovvio, da precise circostanze di ordine culturale e politico che non è qui possibile approfondire. Resta comunque da giustificare questo preciso e comune crinale cronologico, appunto la seconda metà del XIII secolo (o, meglio, addirittura il solo ultimo quarto), che accomuna tale produzione manoscritta superstite: perché, cioè, solo a partire da questo momento si metta in moto un processo di scritturazione delle lingue romanze finalmente autonomo, paritario (o quasi) con quello latino, e che dunque preveda la produzione di manoscritti interamente realizzati per accogliere testi in lingue volgari” (Signorini 2008: 283; a cursiva é nosa). Na mesma liña se moven outros autores, de entre os que recollemos, a modo de resumo, a manifestación de que só a partir de mediados do s. XIII “nell'ambito delle raccolte di lirica volgare si afferma un ordinamento per autore, il quale rende finalmente la stragrande maggioranza dei testimoni manoscritti di trovatori, trovieri, *trobadores* galego-portoghesi e *Minnesänger* delle sillogi di raccolte individuali, ormai abbastanza vicine al modelo nostro di antología poetica” (Meneghetti 1999: 129-130).

Partindo deste suposto, A podería supoñer un primeiro intento de compilación colectiva, ordenada por autores, a partir de materiais escritos previamente, fose en forma de rótulos ou de follas voantes⁸⁷, en pergamiño ou en papel⁸⁸, de procedencias diversas⁸⁹. Continuamos sen certezas sobre o momento e lugar precisos en que se emprendeu ese traballo de compilación, pero, examinando en conxunto o labor cultural levado a cabo por Alfonso X, non sería estranxo que o proxecto xurdise no contorno da súa corte (a iniciativa propia ou de algún dos nobres que o rodeaban), posto que, entre outras cousas, alí existían os recursos necesarios para abordar un traballo deste tipo. E non só os recursos, senón a metodoloxía precisa para facerse coa maior cantidade posible de materiais susceptibles de ser sometidos a unha selección e ordenación. Permitasenos traer a colación a célebre explicación que proporciona o rei na *General Estoria*:

el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las emienda e yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escribe las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro⁹⁰.

A cita pode ser utilizada para desbotar a figura do Sabio como responsable de A, posto que, nese caso, sería considerado –segundo o transcrito arriba– da súa autoría. Talvez; pero o *Cancioneiro da Ajuda* é un tipo de libro diferente a todos os que saíron do seu escritorio, un libro no que a autoría de cada ciclo de composicións era relevante, aínda que non chegassen a ser escritas as rúbricas atributivas, porque, seguindo o modelo dos cancioneiros occitanos, o inicio do grupo de textos de cada trobador vai marcado por unha miniatura (que, ao mesmo tempo, o retrata acompañado de músicos). Parece claro, por outra banda, que na primeira parte de A hai alguén que “emienda e yegua, e enderesça”, alguén que establece qué textos deben ser copiados e cómo; pero, por razóns que tamén descoñecemos⁹¹, nalgún momento ese traballo coiddoso quedou interrompido (e incompleto, xa que non chegou a escribirse a música nin o nome dos autores, e algunas iniciais quedaron sen debuxar), e o que se produce é unha espe-

⁸⁷ “L’iconografia oramai standardizzata dei canzonieri tardo duecenteschi ci mostra in genere il trovatore/troviere/giullare con un rotolo di pergamena in mano; altre e ben conosciute testimonianze indirette ci attestano l’esistenza di foglietti volanti custoditi in casse, di piccoli quadernetti o dei cosiddetti *manuscrits de jongleurs*” (Signorini 2008: 288). O exemplo más próximo que podemos aportar son as imaxes de apertura dos códices T e E das *Cantigas de Santa María*, analizadas pormenorizadamente por Fernández (2011: 55-60).

⁸⁸ L. Fernández, ao estudar o traballo textual que daría lugar aos códices das *CSM*, fai referencia á existencia de “pliegos de papel, el ‘pergamo de paños’ citado en la documentación de la época, más económico y adaptado a su función de borrador” (Fernández 2011: 61-62).

⁸⁹ Avalle (1993: 61-72) ofrece un excelente resumo do que puideron ser estas fases previas na tradición occitana.

⁹⁰ Tomamos a cita directamente de Fernández (2011: 53).

⁹¹ E que non afectan só a A; sen ir máis alá das *CSM*, tamén quedou inacabado F.

cie de copia por acumulación⁹², é dicir, un intento de transcribir materiais que estaban dispoñibles (ou que chegaron no último momento) para que non se perdesen⁹³.

Neste contexto, cómo podían ser os materiais seleccionados para formar parte de A? Ramos e Monteagudo teñen xa feito propostas asumibles nas que neste momento non podemos deternos, porque o asunto que nos preocupa é doutro tipo: se atendemos aos documentos do s. XIII conservados⁹⁴, non é difícil advertir a carencia dunha “norma” lingüística estable, sobre todo (pero non só⁹⁵) desde o punto de vista gráfico, polas razóns apuntadas máis arriba; é, pois, más que probable que eses textos previos ao seu traslado ao cancionero non estivesen tam-pouco unificados, pois procederían de núcleos diferentes e ata é posible que algúns estivesen más coidados que outros. Unha das tarefas que debería abordar o compilador sería probablemente a de homoxeneizarlos lingüisticamente na medida do posible (e a iso apuntan algunas das correccións marxinais de A), pero non sempre se obtería un resultado satisfactorio, unhas veces porque podería crear algunha anisometría difícil de resolver, outras –quizais– porque o copista se deixaba levar polo modelo que tiña que trasladar e reproducía as leccións que contiña sen emandalas. De aí que, áinda que A presente unha conformación gráfica e lingüística relativamente homoxénea, sempre sexa posible atopar no seu interior variantes a todos os niveis.

Podemos ir un pouco máis lonxe e preguntármonos quen ou cómo se establecería o modelo lingüístico que había que aplicar; a nosa hipótese é que ese modelo foi establecido pensando na obra “magna” de Alfonso X⁹⁶, as *Cantigas de Santa María*, tendo en conta que aí non se trataba tanto de copiar directamente textos xa elaborados en galego-portugués como de compoñer cantigas que contasen milagres ou cantasen “loores” da Virxe a partir de fontes en latín, francés e outras linguas (castelán, probablemente)⁹⁷. O rei estaba acompañado dun bo número de trobadores que levarían o peso da composición, e moi probablemente a fala materna deses trobadores (e o galego que o propio Alfonso aprendera), así como a de moitos nobres da súa corte, presentaba variacións segundo a súa procedencia, polo que, consciente ou inconscientemente, se produciría un consenso sobre cales eran as formas más indicadas para a expresión poético-musical (é dicir, unha especie de “lingua común” ou *koiné* poética). Confiamos

⁹² Ou de copia en fases diversas, e con cambios de criterio do compilador ou compiladores.

⁹³ A presenza nesta parte dun personaxe de gran importancia social e política como Pai Gomez Charinho (do que, ademais, algunas das cantigas conservadas parecen corresponder ao reinado de Sancho IV) leva a sospeitar que puidera ter algunha implicación no proceso compilador de A, áinda que so sexa nesa parte final máis desorganizada.

⁹⁴ Para non extralimitarnos nas referencias bibliográficas, lembraremos simplemente Maia (1986), ademais das coleccións editadas por Boullón/Monteagudo (2009), Lorenzo (2019), Martins (2001), Souto Cabo (2008).

⁹⁵ As variantes diatópicas, no século XIII, tanto ao norte coma ao sur do Miño, non debían de ser de moita entidade, pero algunha diferenza fonética e morfoloxía si se deixaría xa transparentar.

⁹⁶ De modo semellante a cómo se xeneralizou un modelo para toda a súa obra en castelán, neste caso probablemente partindo dunha tendencia xa apreciable na documentación do reinado de seu pai, Fernando III.

⁹⁷ Está claro que “no debemos entender esta labor como una mera traducción de material preexistente, sino como un proceso activo en el que se partía de una tradición textual anterior para crear un producto original” (Fernández 2011: 61).

en que, en poucos anos, poida ser levado a cabo un estudo comparativo completo entre a lingua de A e a dos catro códices que transmiten as *CSM*⁹⁸ para poder confirmar ou desmentir a posibilidade de que a norma habilitada (que tampouco está exenta de variacións) para o cancionero mariano fose empregada tamén para o *Cancioneiro da Ajuda*⁹⁹.

Canto a N, consideramos que responde así mesmo a ese modelo, do que o aspecto más visible –como tivemos ocasión de comentar na primeira parte deste traballo– é a grafía (en particular, a das consonantes palatais), pero que –en menor medida– debía alcanzar tamén á morfoloxía, sempre tendo en conta as dificultades para establecer unha distinción, na segunda metade do s. XIII, entre galego e portugués, pois podería darse o caso de que fosen máis afíns as variedades meridionais de Pontevedra e Ourense coas da zona entre o Miño e o Limia ou as de Tras-os-Montes que coas do norte da provincia de Lugo, por exemplo. Non podemos esquecer, de todos modos, que xa nese momento o portugués era a lingua propia dun reino que se escindira¹⁰⁰ do de Galicia (que, nese momento, dependía da mesma coroa que León e Castela) máis dun século atrás e, polo tanto, pasou a substituír ao latín como “lingua oficial”, mentres que o galego (que pudo ser a lingua de comunicación habitual na corte de Galicia – León), tería sido relegada polo castelán como consecuencia da unión, a partir de 1230, deste reino co de Castela¹⁰¹.

Por outra parte, N pode ser un bo exemplo do tipo de materiais que circularían antes (e contemporaneamente) da compilación de A. Trátase dun bifolio exento, semellante aos que aparecen, por exemplo, nalgúns miniaturistas do Códice Manesse (que transmite composicións dos *Minnesänger*). Tanto M. P. Ferreira (2010)¹⁰² como S. Marcenaro (2015) demostraron que presenta indicios claros de que, nalgún momento (talvez pouco despois da súa elaboración), estivo cosido a un códice, pero non parece que fose elaborado con esa finalidade, senón para unha circulación exenta, como os *breus de pergamena* aos que se refiren algúns trovadores occitanos¹⁰³. Tampouco neste caso temos probas palpables da súa procedencia, polo que tanto pudo formar parte dos materiais que se compilaron para a confección de A –aínda que non entrase a formar parte del por conter cantigas de amigo, cando A só recolleu (e non parece ha-

⁹⁸ O único dos códices pendente aínda dunha transcripción é E, porque a de To foi feita por M. Shaffer (2010), a de T por E. Fidalgo (2011), e a de F pola propia Fidalgo, en colaboración con A. Fernández Guiadanes (2019).

⁹⁹ E, talvez en menor medida, posto que esos xéneros literarios non gozaban do mesmo prestixio social que a lírica e posiblemente non eran sometidas a un proceso de elaboración tan cuidadoso coma os cancioneiros, tamén para as obras en prosa (en moitos casos, traducións do castelán), como as historiográficas ou xurídicas (as *Partidas*).

¹⁰⁰ De todos modos, sobre todo nos primeiros momentos, a nobreza galega tiña unha enorme preponderancia no goberno dese novo reino, e as relacións continuaron sendo estreitas tamén na monarquía mediante as alianzas matrimoniais establecidas (para evitar a relación completa dos enlaces previos, lembremos simplemente que Don Denis era fillo de Afonso III de Portugal e unha filla de Alfonso X).

¹⁰¹ Remitimos a Brea (1994) e a Brea/Lorenzo Gradín (2020) para ampliar estas consideracións.

¹⁰² Sobre N, son de consulta obrigada tamén Ferreira (1986) e (1998).

¹⁰³ Pode ampliarse esta información en Brea (2019: 44-45).

ber forma de saber se o obxectivo era limitarse a ese xénero ou non) cantigas de amor– como deberse a un encargo de alguén que admiraba a producción de Martin Codax e quería dispoñer (para sí mesmo ou para “enviar” a outra persoa) dunha copia que, probablemente, pretendía ser máis “perfecta” do que resultou na súa parte final, na que se detectan varios problemas, como a falta de partitura na cantiga 6 ou a intervención dun segundo copista.

Volvendo ao modelo lingüístico, insistiremos nun dato que xa temos posto de relevo en traballos previos: cando –precisamente a finais do s. XIII– Jofre de Foixà redacta as súas *Regles de Trobar*, di explicitamente, ao referirse ás catro tradicións líricas románicas en activo:

Lengatge fay a gardar, car si tu vols far un cantar en frances, no.s tayn que y mescles proençal ne cicilia ne gallego ne altre lengatge que sia strayn a aquell; ne aytan be, si.l faç proençal, no.s tayn que.y mescles frances, ne autre lengatge sino d'aquel [a cursiva é nosa] (Jofre de Foixà 1972: 64).

É dicir, a lingua empregada polos trobadores galego-portugueses era percibida nese momento (cando xa o portugués era, como recordamos más arriba, lingua oficial dun reino) como *galego*.

A segunda rama da tradición (a representada por D, B e V, ademais doutros testemuños menos relevantes), non obstante, é coñecida por Colocci como *Libro di portoghesi*¹⁰⁴, e pódese relacionar dalgún xeito co que Oliveira chamou *Compilación Geral*. Entre os materiais empregados na súa elaboración puideron figurar –polo menos en parte– os mesmos que se empregaran para confeccionar A e N¹⁰⁵. En Brea/Lorenzo Gradín (2020) defendemos a idea de que esa compilación¹⁰⁶ foi levada a cabo na corte de Don Denis e de que, tivesen a pátna lingüística que tivesen, tamén aquí o compilador emprendeu un labor de reelaboración para adaptalo á norma (como no primeiro caso, empregada xa dalgunha maneira no reinado do seu pai, Afonso III) que Don Denis quería estabilizar como lingua poética. Existen indicios de que non sempre se logrou cancelar formas que correspondían á versión previa, pero tamén de que se produciu un esforzo consciente de adaptación –non só (aínda que si preferentemente) gráfica– cando a substitución dun alomorfo por outro provoca unha hipo- ou hipermetría que se procura resolver engadindo (ou cancelando) un elemento que recupere a isometría¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Obviamente, nas primeiras décadas do s. XVI, non parece crible que Colocci tivese coñecemento dunha lingua como o galego, que non podería identificar como autónoma, pero, ademais, todo apunta a pensar que ese “libro” chegou ás súas mans a través dalgún personaxe portugués presente na Curia romana (Gonçalves 1984). En calquera caso, usamos conscientemente aquí ese nome que el deu ao cancionero que mandou copiar porque nos resulta útil para establecer a diferenza lingüística entre as dúas ramas.

¹⁰⁵ Incluso, sempre no terreo das hipóteses, estes poderían ter formado parte tamén desas recollas previas, ou, polo menos, terse producido algunha “contaminación” entre as dúas ramas. Ténase en conta, en todo caso, que o número de composicións transmitidas neste segundo bloque é moi superior ao das da primeira.

¹⁰⁶ Ou unha primeira versión da mesma, logo ampliada no *Livro das Cantigas do Conde de Barcelos*, como sostéñen, entre outros, Marcenaro (2016) ou Monteagudo (2019c).

¹⁰⁷ En Brea/Lorenzo Gradín (2020) poden verse algúns exemplos desta práctica.

A preocupación por establecer un modelo de lingua válido para a lírica en lingua vulgar alcanza o seu punto álxido a inicios do s. XIV co *De vulgari eloquentia* de Dante, porque é (ata onde sabemos) o primeiro que leva a cabo unha reflexión teórica das características que debería reunir esa lingua, á vez que un repaso práctico polas variedades empregadas en Italia (para descubrir que ningunha resulta por sí soa suficientemente idónea), ao mesmo tempo que está xa “creando” o modelo que consolidará Petrarca (e que Boccaccio estenderá á prosa)¹⁰⁸. Pero, áinda que para outras linguas románicas non se conservase ningún testemuño, polo menos para o occitano si sabemos que esa preocupación práctica estivo moi presente xa na primeira metade do s. XIII, comezando polas *Razos de trobar* (Marshall 1972)¹⁰⁹ de Raimon Vidal de Besalú (das que descenden dúas refundicións no mesmo século, as *Regles de trobar* xa mencionadas, e a *Doctrina d'Acort*, de Terramagnino da Pisa) e o *Donatz proensals*¹¹⁰ de Uc Faidit (Marshall 1969).

Non nos interesa deternos aquí nas características destas obras nin nunha descripción máis completa delas, pero si lembrar a relevancia que ostentan por amosar (por primeira vez) unha consciencia clara de que unha lingua “vulgar” era tan susceptible de ser sometida a regras (de maneira particular, para consolidarse como lingua poética) como a “grammatica” (é dicir, o latín). Este é un dos méritos principais das *Razos* e das súas secuelas: declarar abertamente que non se pode trobar de calquera maneira, senón seguindo unhas normas, un modelo, que Raimon Vidal procura establecer seguindo o uso dos más destacados trobadores do s. XII:

Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conegut qe pauc d'omes sabon ni an saubuda la dreicha maniera de trobar, voill eu far aquest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat, ad aqelz qe·l volran aprenre, con devon segre la dreicha maniera de trobar (Marshall 1972: 2).

A xustificación aparente da iniciativa levada a cabo por alguén que tamén participaba do proceso creativo¹¹¹ é a de ensinar a lingua tanto a aqueles que, sen tela como propia, queren

¹⁰⁸ Dante e Petrarca coñecían, ademais da lírica occitana, a producida na corte siciliana de Federico II, pero ignoramos se chegaron a ter ao seu alcance algún manuscrito que a contivese mantendo os trazos lingüísticos orixinarios. O códice Vat. Lat. 3793 levou a cabo un intento de “toscanizar” os textos que impide saber se chegaron a ser compilados previamente seguindo unha “norma siciliana” que puidera servir de modelo ou de contraste (Antonelli 2001).

¹⁰⁹ As *Razos* foron editadas varias veces desde 1840; recentemente, Espadaler (2019) incorporounas a unha edición da obra completa conservada de Raimon Vidal. Citamos por Marshall (1972), porque incorpora no mesmo volume a obra de Jofre de Foixà, a de Terramagnino da Pisa, e tamén a anónima *Doctrina de compondre dictatz*.

¹¹⁰ O propio título indica que o modelo seguido foi a gramática latina de Donato, unha das obras de referencia na Idade Media (de modo particular, na escola). Áinda que a redacción orixinal (igual que nos casos anteriores) foi elaborada en occitano, consérvanse testemuños que lle engaden unha tradución latina interlinear, e outros que transmiten só a versión latina.

¹¹¹ Existen dúbdidas sobre a súa autoría de textos líricos, pero si deixou unha obra narrativa relevante, en particular un coñecido *Castiagilos* (que di que foi contado na corte de Alfonso VIII de Castela e Leonor Plantagenet, estando os reis presentes e sendo o propio Alfonso quen decidiu dar ao relato o nome de “castiagilos”), un *Judici d'amor* e un *ensenhamen*, e estas dúas –en particular, a última– conteñen unha antoloxía daqueles autores e composicións que Raimon Vidal consideraba que debían ser tomados como modelos.

compoñer nella coma aos que simplemente queren entendela, pero o obxectivo implícito é o de proporcionar unha norma lingüística (estruturada como as gramáticas latinas que lle serviron de modelo) unificada para a producción lírica, dado que chega a “blasmar” (‘condenar’) en numerosas ocasións usos que considera incorrectos de trobadores que teñen o *lemosi*¹¹² como lingua nativa. Non sabemos en qué medida as *Razos*, o *Donatz* e o resto de obras deste tipo foron concibidas únicamente para ensinar o uso correcto da lingua ou puideron ter algo que ver coa fixación por escrito da producción trobadoresca; en calquera caso, non deixa de ser curioso que fosen realizadas en Cataluña ou en Italia (no Norte, maioritariamente¹¹³), precisamente os lugares onde se elaborou un número importante de cancioneiros occitanos¹¹⁴.

Está claro que estes razoamentos carecen totalmente de valor probatorio, pero traémolos a colación para incitar a unha reflexión sobre a preocupación que puido ter Alfonso X, e o seu entorno, por procurar adoptar un modelo lingüístico homoxéneo para a fixación do texto das *Cantigas de Santa María*, e sobre a posibilidade de que A e N empregasen ese mesmo modelo na elaboración duns manuscritos con vocación de permanencia no tempo (e, polo tanto, de non ser simples rascuños de traballo). Do mesmo xeito, parece lóxico que, se a corte portuguesa estaba optando xa por un tipo de escritura diferenciado (especialmente, a nivel gráfico, pero tamén dando preferencia a alomorfos más propios do centro que do norte de Portugal), poucas décadas despois Don Denis procurase adaptar a ese modelo unha compilación de cantigas (na que o autor representado con un maior número de pezas é el mesmo) que mantivese o recordo da rica tradición da que el representa, en moitos sentidos, unha especie de compendio¹¹⁵.

Bibliografía citada

Manuscritos

- A = Cancioneiro da Ajuda. Conservado, sen cota, na Biblioteca do Palacio da Ajuda (Lisboa).
 B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci – Brancuti). COD 10991 da Biblioteca Nacional de Portugal. [<http://purl.pt/15000/1/index.html#/1/html>; última consulta: 30/06/2020].

¹¹² Se ben o modelo que propón non pode identificarse sen máis coa variante lemosina, posto que incorpora solucións propias doutras zonas, parece que ese era o substrato básico en que se apoiaba (dun modo similar ao que farían logo Dante, Petrarca e Boccaccio co florentino): “neguna parladura non es naturals ni drechs del nostre lingage, mais acella de Franzia et de Lemosi et de Proenza et d’Alvergna et de Caersin. Per qe ieu vos dic qe, qant ieu parlarai de ‘Lemosy’, qe totas estas terras entendas et totas lor vezinas et totas cellas qe son entre elllas [...] et per todas las terras de nostre lengage so de maior autoritat li cantar de la lenga Lemosina que de negun’autra parladura, per q’ieu vos en parlerai primeramen” (Marshall 1972: 3).

¹¹³ Jofre de Foixà redactou as súas *Regles* en Sicilia, para Jaime II de Aragón, rei de Sicilia entre 1285 y 1302.

¹¹⁴ Se, ademais, Uc Faidit puidese finalmente ser identificado con Uc de Sant Circ, responsable do *Liber Alberici* (Zufferey 2007), a relación entre a súa codificación gramatical e a compilación dun cancionero resultaría moito más evidente.

¹¹⁵ Non entramos xa –pero tampouco rexitamos como hipótese plausible– na posibilidade de que esa compilación fose logo feita parcialmente polo seu fillo bastardo, o conde D. Pedro de Barcelos.

D = Pergamiño Sharrer. Torre do Tombo, Lisboa, Fragmentos, caixa 20, nº 2 [Casa Forte].

N = Pergamiño Vindel. Morgan Library, New York, M979.

V = Cancioneiro da Biblioteca Vaticana. BAV, Vat. Lat. 4803 [https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803; última consulta: 30/06/2020].

Estudos e edicións

ALGA (1995) = Álvarez, Rosario (coord.): *Atlas Lingüístico Galego. Vol. II. Morfoloxía non verbal*, Santiago Compostela / A Coruña: Instituto da Lingua Galega / Fundación “Pedro Barrié de la Maza”.

Antonelli, Roberto (2001): “Struttura materiale e disegno storiografico del Canzioniere Vaticano”. Leonardi, Lino (ed.): *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, Firenze: Ediz. del Galluzzo, vol. IV (*Studi critici*), pp. 3-23.

Arbor Aldea, Mariña (2012a): “A fronte a BV: res metrifica e varia lectio”. Fernández Rodríguez, Natalia/Fernández Ferreiro, María (eds.): *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: SEMYR, pp. 363-376.

Arbor Aldea, Mariña (2012b): “A fronte a B,V: res metrífica e varia lectio (II)”. Martínez Pérez, Antonia/Baquero Escudero, Ana Luisa (eds.): *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 159-170.

Arbor Aldea, Mariña (coord.) (2016): *Cantigas de amigo. Pergamiño Vindel*, Barcelona: Moleiro.

Arbor Aldea, Mariña (2017a): “*Variae lectiones* en la tradición manuscrita gallego-portuguesa: ¿divergencias solo textuales?”. Decaria, Alessio/Lagomarsini, Claudio (eds.): *I confini della lirica: tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze: Ediz. del Galluzzo, pp. 193-217.

Arbor Aldea, Mariña (2017b): “La tradición fluida: Pai Gomez Charinho”. Dumanoir, Virginie (ed.): *De lagrymas fasiendo tinta...: Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 35-55.

Arias Freixedo, Xosé Bieito (2004): “Diverxencias textuais entre o *Cancioneiro da Ajuda* e os apógrafos italianos da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Vaticana”. Álvarez, Rosario/Fernández Rei, Francisco/Santamarina, Antón (eds.): *A lingua galega: historia e actualidade*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, vol. 3, pp. 717-729.

Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): “Areas movedizas. Problemas de edición das cantigas de Martin Codax”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 119-136.

- Asperti, Stefano/Passalacqua, Marina (eds.) (2014): *Appendix Probi (GL IV 193-204)*, Firenze: Ediz. del Galluzzo.
- Avalle, D'Arco Silvio (1993): *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Torino: Einaudi.
- Boullón, Ana Isabel/Monteagudo, Henrique (2009): *De verbo a verbo: documentos en galego anteriores a 1260*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Brea, Mercedes (1994): “A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa”. Fidalgo, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Estudios Galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 41-56.
- Brea, Mercedes (2003): “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”. Alemany Bay, Carmen et alii (eds.): *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional ‘La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...’*, Alicante: Universidad de Alicante, II, pp. 449-463.
- Brea, Mercedes (2020): “¿Viajó al Occidente peninsular algún cancionero occitano?”. Simó, Meritxell (ed.): «*Los motz e'l so afinan*». *Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Roma: Viella, pp. 35-50.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (2020): “La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita”. Resconi, Resconi/Battagliola, Davide (eds.): *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Sesto San Giovanni (Milano): Mimesis Edizioni, pp. 107-151.
- Espadaler, Anton M. (2019) (ed.): Raimon Vidal de Besalú, *Obra completa*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernández Fernández, Laura (2011): “Este livro, com'achei, fez á onr'e á loor da Virgen Santa María'. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”. Fernández Fernández, Laura/Ruiz Souza, Juan Carlos (coords.): Alfonso X El Sabio (1221-1284), *Las Cantigas de Santa María (Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)*, Madrid: Patrimonio Nacional, vol. II, pp. 45-78.
- Fernández Guiadanes, Antonio et alii (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 (2016): “Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa”. Corral Díaz, Esther/Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-375.

- Ferreira, Manuel Pedro (1986): *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ferreira, Manuel Pedro (1998): “A importancia do Pergamiño Vindel”. Cid Cabido, Xosé (ed.): *Joham de Cangas, Martin Codax, Meendinho. Lírica medieval, 1200-1350*, Vigo: Xerais, pp. 55-68.
- Ferreira, Manuel Pedro (2010): “Novas observações sobre o Pergaminho Vindel”, addendum a *Aspectos da música medieval no Ocidente peninsular*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, II, p. 255.
- Ferreiro, Manuel (2013): “Uma anomalia na língua trovadoresca galego-portuguesa: sobre os casos de conservação de -L- intervocálico”. *Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric*, 1. [<https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/>; última consulta: 05/07/2020]
- Ferreiro, Manuel (2018): “A lingua de Martin Codax, entre a tradición e o xénero”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 167-184.
- Fidalgo, Elvira (2011) (ed.): Alfonso X el Sabio, *Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Fidalgo, Elvira/Fernández Guiadanes, Antonio (2019): *O Códice de Florencia das Cantigas de Santa María (B.R. 20). Transcripción Paleográfica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. [<http://www.cirp.gal/pub/docs/argamed/argamed01.pdf>; última consulta: 30/06/2020]
- García, C. (1985), *Glosario de voces galegas de hoxe*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Gonçalves, Elsa (1984): “Quel da Ribera”. *Cultura Neolatina* 44, pp. 219-224.
- Gonçalves, Elsa (1989): “Filologia literária e terminología musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*”. Antonelli, Roberto (ed.): *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi, II, pp. 623-635.
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galego-portugais. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”. Tyssens, Madeleine (ed.): *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège: Université de Liège, pp. 448-467.
- Gonçalves, Elsa (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 8, pp. 1-27.

- Jofre de Foixà (1972): *Regles de trobar*. Marshall, J. H. (ed.): *The ‘Razos de trobar’ of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press/University of Durham Publications, pp. 55-91.
- Lorenzo, Ramón (ed.) (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 2 vols.
- Lorenzo, Ramón (ed.) (2019): *Mosteiro de Montederramo: colección doumental e índices*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2009), “Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa”. Brugnolo, Furio/Gambino, Francesca (eds.): *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 493-506.
- Magán Abelleira, Fernando (1998): “Sobre os sintagmas *mar levado, mal salido, alto mar e mar maior*”. *Actas do Congreso O Mar das Cantigas, celebrado na Illa de San Simón (21-23 de maio de 1998)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 141-153.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XV (com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Marcenaro, Simone (2012): Pero Garcia Burgalès, *Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone (2014): “Il galego-portoghesi dei canzoneri medievali. Lingua d'autore o di copista?”. *Critica del testo* XVII.3, pp. 25-44.
- Marcenaro, Simone (2015): “Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)”. *Critica del testo* XVIII.1, pp. 33-53.
- Marcenaro, Simone (2016): “Il presunto *Livro das cantigas* di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos”. Corral Díaz, Esther/Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 575-583.
- Marcenaro, Simone (2019): “Considerazioni linguistiche sull'(errato) concetto di arcaismo in alcune *cantigas de amigo*”. Muñoz Raya, Eva/Nogueras Valdivieso, Enrique J. (eds.): “*Et era muy acuçioso en allegar el saber*”. *Studia Philologica in honorem Juan Paredes*, Granada: Universidad de Granada, pp. 497-510.
- Marshall, J. H. (ed.) (1969): *The Donatz proensals of Uc Faidit*, London: Oxford University Press.
- Marshall, J. H. (ed.) (1972): *The Razos de trobar and associated texts*, London: Oxford University Press.
- Martins, Ana Maria (2001): *Documentos portugueses do Noroeste e da Regiao de Lisboa : da produção primitiva ao século XVI*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- Meneghetti, Maria Luisa (1999): “La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari”. *Critica del testo* II.1, pp. 119-140.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 2 vols.
- Monteagudo, Henrique (2013): “«Cuita grand'e cuidado» (A 32) / «Coita grand'e coydado» (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos”. *Boletín da Real Academia Galega* 374, pp. 207-299.
- Monteagudo, Henrique (2015): “Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B. Achechas á proto-tradición manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses”, *Diacrítica* 29, pp. 471-496.
- Monteagudo, Henrique (2019a): “Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (s. XIII-XIV): Os clíticos *me / mi* e *lle / lhi* e outras formas en <-i> final”. *Boletín da Real Academia Galega* 380, pp. 217-310.
- Monteagudo, Henrique (2019b): “Os pronomes tónicos oblicuos libres *min* e *mí* nos cancioneiros trobadorescos”. *Revista Galega de Filoloxía* 20, pp. 91-118.
- Monteagudo, Henrique (2019c): “Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>”. Carrilho, Ernestina et alii (eds.): *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, Lisboa: Universidade de Lisboa, pp. 859-959.
- Oliveira, Antonio Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- PV (2017) = *Pergamiño Vindel: un tesouro en sete cantigas* (2017): Santiago de Compostela/Vigo: Xunta de Galicia, Universidade de Vigo, Museo do Mar de Galicia.
- Perugi, Maurizio (2015): Arnaut Daniel, *Canzoni*, Firenze: Edizioni del Galluzzo.
- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, Lisboa: Universidade de Lisboa [tesis doctoral inédita, consultable en <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>].
- Rodríguez Guerra, Alexandre (2018): “A lingua de Martin Codax. Os esquemas sintácticos”. Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (eds.): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 185-219.
- Rodríguez Guerra, A./X. Varela Barreiro (2007): “As grafías no *Cancioneiro da Ajuda*”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lyngoaage galega*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. 473-556.

- Rodríguez Guerra, Alexandre/Arias Freixedo, Xosé Bieito (eds.) (2018): *The Vindel Parchment and Martin Codax: the golden age of medieval Galician poetry = O Pergamiño Vindel e Martin Codax: o esplendor da poesía galega medieval*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Schaffer, Martha (2010) (trans.): Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa María: Códice de Toledo (To)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Signorini, Maddalena (2008): “Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII -XIV)”. Lachin, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno internazionale (Venezia, Fondazione Cini, 28-31 ottobre 2004)*, Padova: Antenore, pp. 279-303.
- Souto Cabo, José Antonio (2008): *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*, A Coruña: Universidade da Coruña.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio português*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Tavani, Giuseppe (1999): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna iberistica* LXV, pp. 3-12.
- Tavani, Giuseppe (2008): “Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (Vat. lat. 4803)”. Bologna, Corrado/Bernardi, Marco (eds.): *Angelo Colocci e gli studi romanzì*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 307-314.
- Zufferey, François (2007): “Génèse et structure du Liber Alberici”. *Cultura Neolatina* 67.3-4, pp. 173-233.

Inovações expressivas no cancioneiro de amigo do trovador Joam Soares Coelho

Ângela Correia – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

O cancioneiro do trovador português Joam Soares Coelho¹, constituído por mais de 50 composições de todos os principais géneros da lírica galego-portuguesa, é sobretudo conhecido por algumas criações pertencentes aos *corpora* da cantiga de amor e da cantiga de escárnio e maldizer. É o caso das cantigas de amor à Ama, que desencadearam uma acesa discussão entre diversos trovadores (Correia 2016); é também o caso da conhecida cantiga de escárnio *Maria do Grave grave é de saber* (Correia 2016: 213-214); ou mesmo da menos conhecida participação do trovador no conjunto de cantigas satíricas contra “Don Estevan”, na conturbada época da deposição de Sancho II do trono de Portugal².

Declarando-se “letrado e trovador”, Joam Soares Coelho chama a si, repetidamente, um estatuto especial entre os trovadores³. Não apenas nesta declaração, que implica um conhecimento mais próximo da cultura clerical, mas também nas cantigas em que, assumindo uma competição direta com outros trovadores, se declara superior no trovar⁴. A contestação que encontramos a esta declaração, apenas no âmbito do caso da Ama e, portanto, apenas na primeira parte da vida deste trovador, poderá ver-se como uma anuênciam, se não mesmo o reconhecimento de se tratar de trovador cujo conhecimento se distingua.

Embora no cancioneiro de amor e no cancioneiro de escárnio os indícios da diferença criativa de Joam Soares Coelho saltem com facilidade à vista em inovações que não passaram

¹ O primeiro documento em que este trovador figura data de 1235 e dá-o como vassalo do infante de Serpa, irmão mais novo de Sancho II e de Afonso III, reis de Portugal. Crê-se que tenha permanecido ao serviço do Infante até à morte deste, em 1246. Antes desta data, terão ambos passado pela curia papal, em Roma, em 1239, e terão estado ao serviço do infante Alfonso de Molina, irmão de Fernando III de Castela e Leão. Em 1243, regressam a Portugal e, após a morte do Infante, Joam Soares Coelho tornou-se conselheiro régio de Afonso III até à morte, que terá ocorrido por volta de 1279. Para mais informações sobre a biografia de Joam Soares Coelho poderão consultar-se os capítulos “Biografia” e “Documentos para a biografia” in Correia 2001: 55-127.

² A participação de Joam Soares Coelho nestas acusações foi na verdade determinante, como revela a edição e estudo do conjunto de textos satíricos, que tenho em fase de conclusão.

³ Consulte-se o capítulo “Identidade e formação” in Correia 2016: 211-251.

⁴ Considere-se o exemplo da discussão com Airas Peres Vitorom, incluída no conjunto de cantigas relacionadas com a Ama: Correia 2016: 75-79; 143-159.

despercebidas, nem entre os seus pares nem entre os leitores atuais, o mesmo não se afirmaria tão facilmente em relação ao cancioneiro de amigo que nos legou.

As 15 cantigas de amigo do trovador português nunca chamaram especialmente a atenção, já que, pelo menos a olho nu, nada as distingue do *corpus* de cerca de 500 cantigas de amigo que trovadores e jograis medievais constituíram.

Lá encontramos as desavenças, mais ou menos severas, entre namorados, devidas a inadvertidos afastamentos do “amigo” ou às exigências pouco atenciosas deste; lá encontramos as saudades motivadas pelo afastamento, a alegria ou a dor causadas pela mãe que impede ou, pelo contrário, permite o namoro. Não falta o diálogo entre mãe e filha que discordam, claro, quanto ao amor que o amigo tem à filha; lá encontramos a cantiga onde a simbologia erótica de fonte e cabelos é explorada. Também a temática da proibição de encontros entre os namorados, pela mãe, é abordada pelo trovador (Brea/Lorenzo Gradiñ 1998; Tavani 2002). Será um pouco mais singular a figura feminina que decide provocar ciúmes ao “amigo”, sem nenhuma outra razão além de lhe ter apetecido fazê-lo. Haverá talvez algumas figuras femininas mais singulares na galeria criada por este trovador em cantigas de amigo. Em todo o caso, as abordagens ao amor entre homem e mulher, na perspetiva feminina e na circunstância de a mulher estar sob a guarda da mãe, não se destacam por serem marcadamente inovadoras. Nenhuma das cantigas de amigo de Joam Soares Coelho chamou a atenção por desvio notório da tradição da cantiga de amigo, ou por levantar qualquer extraordinário problema de interpretação ou até de fixação crítica dos textos. Diríamos que as 15 cantigas de amigo de Joam Soares Coelho são 15 boas representantes dos diversos ângulos habituais de abordagem ao amor pela perspetiva feminina, na cantiga de amigo galego-portuguesa.

No entanto, o interesse de Joam Soares Coelho em explorar a linguagem de formas pouco vulgares, demonstrado em cantigas de amor e em cantigas de escárnio, manifesta-se também no *corpus* das cantigas de amigo. Na verdade, embora nunca o entendimento geral dos textos fique comprometido; embora, como acima disse, a articulação, em cada cantiga, com a tradição do género seja fácil e imediatamente identificável, não é incomum encontrarmos nas cantigas de amigo deste trovador formulações peculiares ou mesmo únicas no âmbito do *corpus* do género. Desviando-se dos modos habituais de expressão, o trovador terá obtido o efeito de *variatio* ou estranhamento que lhe terá valido a atenção do público, eventualmente seguida de aplauso ou crítica, consoante o desvio tenha agradado ou causado repulsa. Nalguns casos, como veremos, o trovador lança mão de expressões que, sendo pouco ou nada habituais na lírica galego-portuguesa, encontramos associadas a contextos mais ou menos específicos. Esta associação permite ao trovador invocar sentidos que não necessita de verbalizar, complexificando a criação literária por meio do domínio linguístico ou, melhor, por meio da memória linguística.

Talvez mais importante do que a ocorrência destas inovações expressivas na cantiga de amigo de Joam Soares Coelho, seja o facto de o trovador ter organizado os textos em torno delas, revelando consciência da importância retórica na comunicação com o público. Mais ainda: revelando consciência do ato criativo que as envolve.

Da observação de tais ocorrências, importa concluir pela necessidade de prestar redobrada atenção aos modos de dizer na lírica de Joam Soares Coelho e eventualmente de outros trovadores. O tecido verbal, muito mais do que a temática, é um lugar de manifestação de individualidade criativa, na lírica galego-portuguesa, o que pode ser confirmado nas cantigas de amigo de Joam Soares Coelho, entre outras.

Claro que as inovações expressivas agem sobre o público do canto de forma diferente dos desvios de abordagem, causadores de surpresas maiores, ou dos desvios à tradição dos géneros. Aquilo a que chamo inovações expressivas, isto é, formas de dizer singulares, achados de linguagem irrepetíveis ou irrepetidos, capazes de captar mais a atenção de ouvidos contemporâneos pelo efeito do momentâneo estranhamento⁵, que a de leitores distantes e, portanto, já de certa forma estrangeiros, incapazes de distinguir imediatamente, na massa verbal, a nota habitual da nota incomum, ou seja, o gancho que agarra a atenção de quem ouve.

Comecemos pelo exemplo da cantiga *Per boa fe, mui fremosa, sanhuda*⁶. Nela, Joam Soares Coelho retrata uma zanga entre namorados, que evolui em crescendo de agressões: ela não lhe falou; e ele, para se vingar, foi-se embora, com o propósito de a magoar, o que a leva a querer retaliar de modo tal, que ele prefira a morte.

Per boa fe, mui fremosa, sanhuda
sej' eu e trist' e coitada por en:
por meu amigu' e meu lum' e meu ben
que ei perdud' e el mi [à] perduda
5 *porque se foi sen meu grado d' aqui.*

Cuidou-s' el que mi fazia mui forte
pesar de s' ir per que lhi non falei
pero ben sabe Deus ca non ousei.
Mais seria-lh' oje melhor a morte
10 *porque se foi sen meu grado daqui.*

⁵ R. M. Rosado Fernandes traduz com esta palavra o alemão “Verfremdung” (“o que torna uma coisa estranha”), que H. Lausberg toma de empréstimo a Bertolt Brecht para designar o efeito da *variatio*. Como apontado por Lausberg, o efeito de estranhamento ocorre quando a “vivência da variação ultrapassar a tal quantidade convencional do que em média é de esperar”. Ou seja, depende este efeito (assim como a força dele e até a reação do público a ele) das expectativas estabelecidas e do quanto delas se afaste o criador (Lausberg 1982 (1967): 112-113).

⁶ Para citar as cantigas de amigo de Joam Soares Coelho usarei a minha própria edição, ainda inédita.

Tan crumente lh'o cuid' a vedar
que ben mil vezes no seu coraçon
rogu'el a Deus que lhi dê meu perdon
ou sa morte se lh'eu non perdoar
15 *porque se foi sen meu grado daqui.*

A namorada insiste na alternativa, para que se compreenda bem a enormidade da vingança em preparação: “Mais seria-lh'oeje melhor a morte / porque se foi sen meu grado daqui” (II); ben mil vezes no seu coraçon / rogu'el a Deus que lhi dê meu perdon / ou sa morte se lh'eu non perdoar” (III). O perdão ou a morte, porque a retaliação, às mãos dela, será demasiado insuportável para o namorado.

Embora o efeito da vingança, que a rapariga decidiu levar à prática, seja assim enfaticamente referido; a própria vingança é, pelo contrário, economicamente indicada:

“cruamente lh'o cuid' a vedar”

Nem mais uma palavra, nem uma única explicação. Este é o momento crucial da cantiga em que, depois de já ter contado toda a história e apresentado as circunstâncias, profere a sua decisão de retaliação, que não encontramos nem esclarecida nem repetida em nenhum outro lugar do texto. No entanto, considerando que o verbo “vedar” significa, conforme registado em dicionários e glossários, “proibir” ou “impedir”⁷, não se apresenta fácil explicar a que se refere o pronome “o”. Ou seja, esta namorada decidiu e anuncia enfurecida que “o vedará” ao namorado; que “o” proibirá ou impedirá ao namorado, mas nada se encontra no contexto próximo, nem em nenhum lugar da cantiga que possa elucidar-nos sobre o que exatamente pretende ou poderá impedir ou proibir ao namorado.

José Joaquim Nunes, na edição das cantigas de amigo que empreendeu, no final dos anos 20 do século passado, interrogou-se também sobre a interpretação deste passo. E explicou-o assim, com as dúvidas que deixa entender: “o pronome *o* refere-se talvez ao sentido da oração *porque lhi non falei* (v.7) e assim estará pelo infinitivo *falar*” (Nunes 1973: 103). Esta interpretação não me parece muito aceitável, porque o facto de a rapariga não ter falado com o namorado é a causa de este se ter ido embora, e aquele verso ocupa-se das consequências. Por outro lado, a distância que separa o verso 11 do verso 7 torna improvável a existência de uma relação de sentido perceptível, pelo menos a quem ouve cantar⁸.

Poderíamos igualmente aproximar o caso de aparente falta de antecedente deste pronome do de outros pronomes também não precedidos de um substantivo. Na cantiga de amigo *Diz*

7 VEDAR, del lat. VETARE ‘prohibir, vedar’ (Corominas/Pascual 2007 (1983)). Igualmente em nenhum dos glossários e dicionários recolhidos em González Seoane (2006-2018) não se consideram outras acessões.

8 Cohen (1996: 14-15), ao analisar a cantiga no âmbito da temática das “sanhudas”, apenas encontra no verso a referência a “uma sanção”. A propósito da edição do texto (2003: 163) não comenta o verso.

meu amigo que, u non jaz al de Joam Airas de Santiago, aborda-se com certa ironia o tema da morte iminente do amigo que também se zanga por não receber em socorro o “ben” da amiga. A propósito, diz a menina no refrão: “mais onde ten el que o mato eu? / se ele morre por lh’eu non dar **o meu**”; e na finda: “E assanha-xi-m’el, mais ben sei eu / que a sanha todo é sobre **lo meu**” (Cohen 2003: 565). Tal como acontece na cantiga de Joam Soares Coelho, também nesta o pronome “meu” não é clarificado em lugar nenhum da composição. Elsa Gonçalves interpretou-o como uma forma de designar os “favores amorosos” da menina (Gonçalves 1985: 44).

Por outro lado, o *Petit Dictionnaire Provençal - Français* de Emíl Levy regista também uma ocorrência do pronome “*lo*” precedido do verbo “*faire*”. Segundo o referido dicionário, *faire lo*, o “exprime l’acte de la copulation” (Levy 1973: 182).

Contudo, na cantiga *Per boa fe, mui fremosa, sanhuda*, de Joam Soares Coelho, não se trata de um pronome possessivo, nem do verbo “fazer”, pelo que antes de ponderarmos uma interpretação do verso de Joam Soares Coelho como uma promessa de impedimento de acesso erótico, por analogia com aquele e outros casos, e com base na expressão provençal, convirá estudar melhor a semântica e a sintaxe do verbo “*vedar*”, assim como a do advérbio “cruamente”, incluindo as respetivas capacidades de invocação por associação recorrente a contextos específicos. Este esforço poderá permitir-nos também compreender se Joam Soares Coelho, neste verso, conseguiu transmitir ao público mais do que efetivamente verbaliza.

O verbo “*vedar*” não ocorre em nenhuma outra cantiga da lírica galego-portuguesa profana, sendo por isso provável que o trovador tenha causado estranhamento ao escolhê-la. O termo não é, no entanto, desconhecido nem das cantigas de Santa Maria, onde se encontram algumas ocorrências, nem de textos em prosa. Tanto nas primeiras como em diversas ocorrências de textos em prosa, o verbo assume o sentido de “proibir” ou “impedir”, já indicado, e encontra-se muito frequentemente relacionado com entradas e saídas, ou seja, com o impedimento de passagens, como também é dito nos textos. Eis alguns exemplos:

E poreñ fillou ele / offertas e presentes
que levass’ ao templo / con outros seus parentes;
mas Ruben e Symeon / **vedaron-lí a entrada** (Mettman 1986-1989: III 328).

Que quando a mi’ alma / daqui fezer jornada,
que a porta do çeo / **non lle seja vedada** (Mettman 1986-1989: III 347).

[...] subirom aa montanha e chegarom **aa porta [sem] achar quem lhis vedasse a entrada** (Piel 1988: 348).

Pero con todo esso, non podia el rey **vedar** aos mouros **a passajen** de Tiriana, per a qual se acorriã hūus aos outros cada vez que lhes era mester (Cintra 1990: IV 482).

E, despois que o Cide ouve os arravaldes de Vallença, **vedou a sayda** aos da vylla e a **entrada** aos de fora (Cintra 1990: IV 69).

[...] e esto por **vedar a sayda** do mar aos da cidade (Cintra 1984 (1854): II 242).

Há, no entanto, um conjunto de outras ocorrências do verbo “*vedar*”, na *Crónica Geral de Espanha*, que merecem uma atenção especial, por se afastarem destas, do ponto de vista semântico e sintático, e pelas afinidades com o verso de Joam Soares Coelho em estudo. Tal como o verbo é modificado pelo advérbio “cruamente”, no verso de Joam Soares Coelho, nestas ocorrências da *Crónica Geral de Espanha*, é também modificado pela locução adverbial “*mui mal*”. Em todos os casos, o complemento direto é o pronome “*o*”. E em todos os casos, temos dificuldade em aceitar a interpretação dos passos, se considerarmos os sentidos “proibir” ou “impedir” para o verbo “*vedar*”. Cito estas ocorrências em contextos relativamente alargados, dada a importância destes para a determinação semântica que se pretende.

E andarom tanto que chegaram a Vylvestre, que era logar do treedor de Roy Vaasquez; e pousou hy. E acharom hy muyto avôdameto de todo aquello que mester avya. E o seu moordomo disse que faziam muy mal, que a Ruy Vaasquez tomavã o seu, nô lhe pagando por ello nada, e que, se elle hy fosse, que **lho vedarya muy mal**. E, por esto que disse, lhe mandou dom Mudarra Gonçalvez dar tantas pâacadas que nô fallava rem (Cintra 1984 (1961): III 156).

Neste passo, encontramos uma das situações mais aproximáveis à situação retratada na cantiga de amigo de Joam Soares Coelho. Alguém age incorretamente contra alguém e é advertido para a reação negativa deste último. Também, neste caso, o verbo é modificado pela locução adverbial “*muy mal*”, cujo complemento direto é “*o*”. Quando nos interrogamos sobre o antecedente do pronome, a locução adverbial torna a resposta algo insuficiente. Se Ruy Vaasquez ali estivesse, impediria ou proibiria que lhe tomassem “*o seu*” sem lhe pagarem nada por ele: certo. Mas resulta difícil, neste contexto, compreender o que significa impedir ou proibir “*muy mal*”. Na verdade, tanto o contexto quanto a locução adverbial apontam para uma reação violenta de castigo e vingança ao roubo de que Ruy Vaasquez se veria vítima. Se considerarmos, que o verbo “*vedar*” tem, nesta ocorrência, o significado de “vingar” ou “castigar”, a locução adverbial torna-se percetível e o passo ilumina-se. O mordomo alerta para que, se Ruy Vaasquez ali estivesse, vendo que lhe tomavam “*do seu*” sem lhe pagarem nada, tomaria severa vingança (“*lho vedarya muy mal*”). Vejamos outra ocorrência.

E hūu dya aveo assy que chegou a casa d’ Almançor hūu rey de Segura; e cōvidouho dom Mudarra Gonçalvez que jugasse cō elle as tavollas. E poserom grande aver, assy hūu como ho outro, e cō muitos evites; e guaanhou o jogo dom Mudarra Gonçalvez. E, todo aquelle aver que guaanhou, partiuhó todo cō os cavalleiros e escudeiros pobres, segundo seu huso. E entom assanhousse el rey de Segura e disse a dom Mudarra Gonçallvez:

-Bôo seríades, se tevesseses que dar!

E dom Mudarra Gonçalvez disse:

-Sempre eu averey que dar, ainda que vos nô queirades.

E recrecerõ antre elles pallavras, de guisa que lhe disse el rey de Segura que era rapaz e que nô departisse com elle e que mais lhe vallerya de hyr buscar seu padre. E entom lhe disse dom Mudarra Gonçalvez:

-Nom departades cõmigo, ca **vollo vedarey muy mal!**

Respondeo el rey de Segura a dô Mudarra Gonçalvez:

-Vaite, filho de nêgû!

E dom Mudarra Gonçalvez catou arredor de sy, se poderia achar arma algúia com que o ferisse, e nôna achou. E tomou o tavolleiro e deulhe cõ elle tam grande ferida per cima da cabeça que lhe fez lançar o sangue pellos narizes e per a boca (Cintra 1984 (1961): III 153-154).

Neste caso, “Nom departades cõmigo” é uma proibição feita no presente do discurso e o pronome “o” só pode referir-se a esta proibição. Mudarra Gonçalvez proíbe el Rey de Segura que discuta com ele (“Nom departades cõmigo”), porque proibirá ou impedirá que ele o faça (“ca vollo vedarey”). Além de este entendimento deixar a impressão de falta de informação; mais uma vez, a locução adverbial levanta questões. Que pode significar, neste contexto, proibir ou impedir “mui mal” que alguém discuta com alguém? Se, no entanto, voltarmos a considerar o sentido de “vingar” ou “castigar”, também neste caso a locução adverbial se explicaria e encontrariamos na fala de Mudarra Gonçalvez uma simples ameaça: não discutas comigo, porque [se o fizeres] castigar-te-ei ou vingar-me-ei.

Vejamos mais dois casos semelhantes, em que, se considerarmos o sentido de vingança para o verbo “vedar”, em vez de “proibir” ou “impedir”, encontraremos mais fácil esclarecimento para o pronome e melhor entendimento para o contexto geral da expressão.

Mas el rei dô Fernando, quando o soube, pesoulhe muito e ajuntou grande poder e foi contra ele. / E, en indo, mandoulhe per seus messegeiros dizer como lhe fazia muy sem razon *em* entrar em seu reyno, seendo seu irmãao; pero que lhe queria perdoar o que lhe avya feito e que queria aver paz com elle, como con *seu* irmãao; e que se saisse da sua terra, ca bê sabia elle que **lho vedaria elle**, se quisesse, e que lhe nô fezesse ê ella mais mal (Cintra 1984 (1961): III 309).

Também, neste caso, considerar o sentido de “proibição” ou “impedimento” para o verbo “vedar” deixa-nos a braços com um entendimento absurdo. Na circunstância de um irmão ter invadido as terras de outro irmão, aquele cujas terras são invadidas recomenda ao invasor que saia das suas terras, porque bem sabe que ele impediria (ou proibiria) que delas saísse, se quisesse. Não faz sentido. De novo, se considerarmos o sentido de “vingança”, o passo resulta esclarecido. O irmão cujas terras foram invadidas recomenda ao irmão invasor que saia das suas terras, recordando-lhe que poderá vingar-se dele pelo ato de invasão.

Aprecie-se, finalmente, no passo seguinte, o mesmo já anteriormente observado.

– Oo padre e senhor dom Afonso, rey de Leon, que sanha ou desaventura he esta ou por que me fazees tal sen razon, non vollo merecendo eu? Bē parece que vos pesa do meu bem e de eu seer rei, pero muito vos devya prazer por averdes hūu filho rey en Castella que sempre sera a vossa serviço e a vossa honrra. E non ha cristāao nē mouro que, receando myn, nō reçee vós. Pois donde vos vem esta sanha tam avivada? Ca de Castella, en todollos meus dias, nō vos viira se non hōrra e bem, donde vos suya viinr tanto mal. *En mente* vos devia de viir que, onde erades guerreado, sooes agora preçado e honrrado. E bem devees entender que fazees vosso dampno no mal que a mȳ fazees. E, se o vos bem vissees, ja hy mesura devya a aver, ca **eu vedarollo poderia** a quātos reys ouvesse en Leon. Mas a vos, que sooes meu padre, non seeria causa aguisada. Mas eu quero esto soffrer ataa que vos entendaes o que fazees (Cintra 1990: IV 69).

Voltando ao verso de Joam Soares Coelho e à questão que envolvia o referente do pronome “o”, igualmente neste caso, se considerarmos o sentido da vingança ou castigo para o verbo “vedar”, a identificação é imediata.

Mais seria-lh’oje melhor a morte
porque se foi sen meu grado daqui.

Tan **cruamente** lh’o cuid’ a vedar
que ben mil vezes no seu coraçon
rogu’el a Deus que lhi dê meu perdon
ou sa morte se lh’eu non perdoar

O pronome “o” recupera a afronta do namorado, que é repetida em todas as ocorrências do refrão: “porque se foi sen meu grado daqui”. É esta afronta que a namorada pensa vingar “cruamente”. A formulação é única na lírica galego-portuguesa e, mais do que causar estranhamento ao público deste trovador talvez estivesse associada a algum registo de linguagem que não seria habitualmente admitido na composição lírica. Ou dito de outra forma: o estranhamento com esta formulação poderá ter sido obtido pela ousadia de o trovador ter levado para uma cantiga de amigo um registo de linguagem habitualmente excluído deste género ou desta lírica. Mas as diversas ocorrências na *Crónica Geral de Espanha* comprovam o valor semântico e o comportamento sintático da expressão.

Note-se que, nos contextos referidos e analisados, a violência ou ameaça de violência é uma constante. Fala-se quase sempre de retaliação por agravos sofridos, e esta passa, nos casos em que é concretizada, por violenta agressão física. Esta ideia de agressão física, associada ao significado da vingança, que se identificou para aquelas ocorrências do verbo “vedar”, é reforçada pelo advérbio “cruamente”. Não o encontramos em nenhuma outra cantiga de amigo, nem de amor e, mesmo no *corpus* das cantigas de escárnio, apenas uma ocorrência se regista. Na cantiga *Martin Gil un ome vil*, de Estevan da Guarda, faz-se alusão aos maus tratos cruelmente infligidos a um escudeiro: “que o mandastes atar **cruamente** a un esteo, dando-

lh'açoutes ben mil” (Pagani 1971: 137). Estevam da Guarda é, porém, autor de geração posterior, tendo provavelmente nascido já depois da morte de Joam Soares Coelho.

Na prosa, o advérbio, cujo étimo⁹ está ligado a sangue e cujo significado é “cruelmente”, ocorre mais vezes, sendo notória a associação a contextos onde conflitos bélicos ou afins são referidos, como poderá apreciar-se pelos exemplos que se seguem.

“a lide ferida muy crumente et muy sen piedade”; “começou a lide muy crumente”; “o mays crumente que pode”; “que apremauā muy crumente os mouros daaquem mar”; “fazendo guerra muy crumente” [...] Cr. Troyana “atan crument et tan sen piadade os feria et chagaua” (I,266.3) (Lorenzo 1977: 400).

Estando el rey ē Sevylha, veo hy dō Fadrique e seu [...] mestre de Santyago e fêlo el rey matar, cruamête (Cintra 1990: IV, 526)¹⁰.

A novidade do advérbio e a associação frequente a discursos sobre a guerra ou outros conflitos armados, poderia causar uma impressão no público de Joam Soares Coelho, que atualmente, numa leitura desprevenida, nos escapa. O recurso ao singular advérbio “cruamente” para sublinhar a forma como a namorada pretende vingar-se explica a declaração nos versos anteriores –“Mais seria-lh'oej melhor a morte”–, bem como a alternativa que se segue ao verso em que está inserido –“ben mil vezes no seu coraçon rogu'el a Deus que lhi dê meu perdon ou sa morte se lh'eu non perdoar”. Porque a morte seria preferível à tortura anunciada.

O advérbio, etimologicamente relacionado com sangue, e as associações que o uso favoreceria ajudam também a exprimir um dos extremados estados de alma desta namorada.

9 “CRUDUS ‘que sangra’, ‘crudo’, emparentado con *cruor* ‘sangre’” (Corominas 2007 (1983): II 252).

10 O adjetivo “cruu/crua” também não ocorre no *corpus* das cantigas de amor e amigo, encontrando-se em três cantigas de escárnio, de autores todos de época posterior à de Joam Soares Coelho (D. Dinis, Airas Nunes e Estevam da Guarda). O adjetivo tem igualmente algumas, poucas, ocorrências nas *Cantigas de Santa Maria* para qualificar “comer minho ou bever do seu sangue” e “morte”. Nos *Livros de Linhagens* o adjetivo qualifica “lide”, “batalha” e outra formas de referir conflitos armados: “E em esto parecerom os pendões dos condes, e el rei disse que os ferissem. E a batalha foi mui crua antre os Portugeses e os Castelãos” (Mattoso 1980: II/1 226); “E em esto parecerom os pendões dos condes, e el rei disse que os ferissem. E a batalha foi mui crua antre os Portugeses e os Castelãos” (Mattoso 1980: II/1 226); “E a lide foi mui grande e mui crua” (Mattoso 1980: II/1 227); “E em esto parecerom os pendões dos condes, e el rei disse que os ferissem. E a batalha foi mui crua antre os Portugeses e os Castelãos” (Mattoso 1980: II/1 226); “E a lide foi mui grande e mui crua” (Mattoso 1980: II/1 227); “E foram ferir em ūa ciada u estavam dozentos e sassenta cavaleiros de Mouros. Ali foi a fazenda mui grande e mui crua, de poucos que eram, e os freires eram muito estremados de boos, e, por esforço que lhes dava dom Rodrigo Froiaz, faziam-no melhor” (Mattoso 1980: II/1 231); “E enesto fez gram serviço a Deus, porque a guerra era mui crua e mui danosa aos reinos, per mar e per terra, e desperecerom i muitas gentes” (Mattoso 1980: II/1 239); “Ali se volveo a lide dos reis cristãos e dos Mouros mui danosa e mui crua e sem piedade” (Mattoso 1980: II/1 245). O mesmo acontece na *Crónica Geral de Espanha* (“A batalha durou muyto e era muy crua e muy sem piedade”, Cintra 1984 (1961): III 43), embora aqui seja também usado para qualificar “gente” e “justiça” (“que lhe façā no corpo a mais crua e deshonrrada justiça que seer poder”, Cintra 1984 (1961): III 51); “os Normāaos, que era hūa gente muy crua, segundo conta a estoria. E aquella gente, que assi era crua, era pagāa, que nunca ainda tanta fora vista em Espanha toda” (Cintra 1984 (1854): II 411).

Embora a rapariga comece por admitir a mágoa e tristeza que o namorado lhe provocou, a cantiga concentra-se na fúria a que aqueles sentimentos conduzem e que precisamente as novidades expressivas concentradas neste verso ajudam a sublinhar. A complexidade desta reação, que corresponde à complexidade do retrato feminino, passa pela teia de associações bélicas que o advérbio “cruamente” e o verbo “vedar”, na aceção referida, terão conseguido gerar no público, assim como pela surpresa que a formulação terá provocado, chamando a atenção não só para os termos e respetivas memórias, mas também para o contexto próximo, ou seja, o verso que os acolhe, a figura feminina que o profere e o momento do discurso em que o profere. Precisamente aquele em que promete uma vingança não descrita mas enfatizada com associações mais ou menos subtils a uma mão armada.

A inovação que Joam Soares Coelho introduz nesta cantiga concentra-se, portanto, no verso 11 e tem natureza “epidérmica”, no sentido em que envolve a escolha de palavras ou expressões, mais do que a temática, a abordagem ou as características do género. No entanto, as escolhas que o trovador faz neste verso moldam singularmente a construção do perfil feminino que aqui encontramos, assumindo um discurso marcadamente bélico, com notas de violência que fazem da morte um ato misericordioso de Deus (“rogu’el a Deus que lhi dê meu perdon / ou sa morte se lh’eu non perdoar”).

A relação entre os namorados é, nesta cantiga, um jogo de domínio, mas a rapariga pretende assegurar-se de que ao namorado não restem dúvidas sobre a fúria (sanha) causada, em vez da dor (pesar) pretendida. A namorada sofre, sim, mas pelo fim da relação (“sanhuda sej’ eu e trist’ e coitada por en: por meu amigu’ e meu lum’ e meu ben que ei perdud’ e el mi [à] perduda”), que ela própria decide. O ato com que o namorado pretendeu castigá-la causando-lhe dor (“Cuidou-s’ el que mi fazia mui forte / **pesar** de s’ ir per que lhi non falei”) não tem este efeito nela. Assumidos os custos do fim da relação, a figura feminina promete uma violenta retaliação, com palavras que ressoam a guerra e a sangue, além de estarem longe de serem vulgares na voz de raparigas cantando cantigas de amigo: “Tan cruamente lh’o cuid’ a vedar / que ben mil vezes no seu coraçon / rogu’el a Deus que lhi dê meu perdon / ou sa morte se lh’eu non perdoar”.

O verso afeta igualmente a *dispositio* da cantiga, que toda se organiza em torno dele. Precede-o a história que conduz ao momento da declaração de vingança, evoluindo “artificialmente” do presente (estrofe I) para o passado (estrofe II), e segue-o uma antecipação da reação do namorado à vingança, o que a enfatiza (estrofe III). Isto significa que, muito provavelmente, o trovador teve consciência das inovações concentradas no verso 11, tendo organizado em torno dele a composição da cantiga, de modo a melhor projetar os efeitos delas e, assim, a melhor beneficiar delas.

A cantiga *Oje quer’eu meu amigo veer* aborda a habitual temática da proibição do namoro; neste caso, pelo ângulo do risco. A namorada diz-se proibida de se encontrar com o namorado,

como é habitual, pela mãe; mas declara-se decidida a arriscar sofrer as represálias da mãe indo ao encontro do namorado, apesar da proibição. A finda sintetiza, com recurso a um provérbio, a esperança de que o risco assumido compense, e de que a rapariga possa receber os benefícios do encontro amoroso, sem sofrer as consequências da desobediência, ou apesar de as sofrer:

Oje quer' eu meu amigo veer
porque mi diz que o non ousarei
veer mia madre, de pran vee-lo-ei
e quero tod' **en ventura meter**
5 *e des i saia per u Deus quiser.*

Por en qual coita mi mia madre ten
que o non veja, no meu coraçon
ei oj' eu posto, se Deus mi perdon,
que o veja e que lhi faça ben
10 *e des i saia per u Deus quiser.*

Pero mi o ela non quer outorgar,
i-lo-ei veer ali u m' el mandou
e por quanta coita por mi levou
farei-lh' eu est' e quanto m' al rogar
15 *e des i saia per u Deus quiser.*

Ca diz o vervo ca non semeou
milho quen passarinhas receou.

Além do singular fecho da cantiga, Joam Soares Coelho recorre nela a formulações pouco ou nada frequentes, com as quais, certamente mais do que com a temática habitual da proibição, terá surpreendido o público.

Para exprimir a ideia de risco, o trovador usa a expressão “meter en ventura” –“quero tod’ en ventura meter”–, além da expressão “saia per u Deus quiser”, que, inserida no refrão, é repetida em todas as estrofes: “e des i saia per u Deus quiser”. São ambas expressões desconhecidas do *corpus* da cantiga de amigo, e não só deste, embora a locução “per ventura”, com o sentido de “por sorte, por acaso”, seja comum nas cantigas profanas, assim como o substantivo “ventura”, com o sentido de “destino”.

Mesmo no género satírico, apenas encontramos a expressão, com variação (“meter a ventura”), mas com o mesmo sentido, numa cantiga de escárnio de Vasco Peres Pardal, trovador de meados do século XIII: “pero dizen os fisicus atal: / que o guarria mui ben d'este mal / quen lh'o **corpo metess' a ventura**” (Majorano 1979: 137). Embora a interpretação da cantiga não esteja esclarecida, comprehende-se que o sentido literal da expressão é o de arriscar o corpo. A mesma expressão usada por Joam Soares Coelho encontra-se igualmente em

universo satírico; mais uma vez, numa cantiga de Estevam da Guarda. Recordo, no entanto, que este autor é de geração posterior e que já terá nascido após a morte de Joam Soares Coelho. Adverte-se, na cantiga *Pois que te preças d' aver sen comprido* “hun galego que sse preçava de trobar e non o sabia ben”, segundo diz a rubrica atributiva, para que não deverá arriscar o seu “feito”, atrevendo-se em domínios alheios: “Non entendas que ffaces hy cordura, / d' ires as[s]y come torpe entençar, / atrevendo-te que sabes trobar; / ante **metes** hy teu feito **en vent[u]ra**” (Pagani 1971: 115-116).

Na cantiga de Santa Maria 364, a expressão é igualmente usada para transmitir a ideia de risco: “Quem por serviço da Virgen / **mete** seu corp' **en ventura**, / de tod' ocajon o guarda, / ca é Sennor de mesura” (Mettmann 1986-1989: III 237). E, na prosa, embora não seja comum, encontrei-a nos *Livros de Linhagens* e na *Crónica Geral de Espanha*, por vezes, na variante “meter em aventura”. Vejam-se alguns exemplos.

E a cabo de tempo, andando este dom Vaasco, donzel muito aposto e de boas condições, em casa d'el rei dom Afonso, o terceiro, havia i dous donzees irmãos, que eram do linhagem dos Marinhos, e haviam-lhi enveja; e, estando na paaço, houverom palavras com este dom Vaasco, dizendo-lhe que era manzelado, porque fora feito em tempo de dom Gonçalo Rodriguiz. E el houve desto gram vergonha, de muitas gentes que i estavam, e esteve ūa gram peça pensando nas palavras, e olheou como eram muito aviladas. Des i er olheou em como estava no paaço u el rei estava, que se i tornasse mão que lhi seria logo estranhado por el rei, e houve-se de **poer em ventura** do receo d'el rei, e disse-lhis que mentiam, e deu a ūu deles tam gram punhada que lhi britou logo ūu olho; e com o outro se foi abraçar, e foi queer com el per ūa feestra a fundo do paaço. E o donzel Marinho quebrou ūa perna e quatro costas, e dom Vaasco tam mal ferido que o teverom em par de morte (Mattoso 1980: II/1 394-395).

E esto fazia elle por o matar, ca era homen de tam gram força que non avya homem que abraçasse que o non matasse. E o outro non se quis **meter en tal avētuira**, ante escolheu de entrar na lide e morrer en serviço de Deus. E aconteceu assi que, de todollos cavaleiros cristãos que na lide entraron, que non morreo hy se non aquel que perdoar non quis (Cintra 1990: IV 400).

[...] eu som aquel que me matarei e **meterei em aventura** desta donzella acorrer (Piel 1988: 114).

Quando elle vio os scudos, conheceo bem quem elles eram, e logo vio que se nam poderia delles partir sem perigosa batalha. Em tam volveo a elles e **meteo todo em aventura** e baixou a lança e ferio o primeiro tam rijamente que lhe meteo a lança pello peito e lançou-o em terra (Piel 1988: 118).

Com a única (aparente?) exceção da cantiga de Estevam da Guarda, em todos os exemplos recolhidos, a expressão “meter em ventura” aparece associada a decisões que envolvem um risco físico; à expectativa de um sofrimento corporal.

Ora, na cantiga de amigo de Joam Soares Coelho, a namorada especifica: “todo” decidiu “meter en ventura”. Esta declaração, com todas as associações que encerra, poderia ser

suficiente para invocar um dos múltiplos ângulos de abordagem à temática do amor na ótica feminina: o das agressões físicas que a mãe inflige à filha, no âmbito da proibição do namoro. Uma outra cantiga do próprio Joam Soares Coelho –*Amigo, queixum'avedes*– é um bom exemplo: “nulha parte non sabedes / de quan muito mal, amigo, / sofro se falardes migo / nen de com' ameaçada / fui un dia pola ida”. Ao contrário do que acontece, por exemplo, nesta cantiga de amigo, em *Oje quer' eu meu amigo veer*, tais agressões nunca são mencionadas, mas a possibilidade prevista no género e a invocação de que, como vimos, a expressão “meter en ventura” seria capaz poderiam dispensar a alusão direta a tais agressões, apostando numa subtil alusão. Até porque, ao contrário do que acontece em *Amigo, queixum'avedes*, onde a donzela se queixa de agressões efetivamente sofridas, na cantiga aqui em análise é eventualmente do risco delas que se trata. Contribuiria para este efeito o facto de a expressão ser incomum ou desconhecida do género, o que favoreceria uma maior atenção ao passo.

Quanto à outra já mencionada expressão associada ao risco –“saia per u Deus quiser”– também não a encontrei na lírica galego-portuguesa, exceto nesta cantiga de Joam Soares Coelho, embora o mesmo sentido seja expresso em cantar de Joam Airas de Santiago (*Vai-s', amiga, meu amigo daqui*) com recurso ao mais vulgar verbo “ser”: “que se venha mui ced' e, se veer /cedo, que será como Deus quiser” (Cohen 2003: 553). Há, no entanto, uma significativa diferença de contexto entre as duas cantigas, na medida em que, na situação criada por Joam Soares Coelho, a namorada enfrenta o risco representado pela mãe, a cuja proibição desobedece, e na situação criada por Joam Airas de Santiago, a figura feminina apenas enfrenta o risco representado pelo desejo num encontro com o namorado.

O verbo “sair” tem, na expressão que Joam Soares Coelho usa (*des i saia per u Deus quiser*), um dos sentidos menos habituais do verbo: “resultar”. Com este significado, encontramo-lo com certa frequência associado aos advérbios “ben” e “mal”. Vejam-se alguns exemplos:

E pois razon [a]tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en, se vos pois a **ben** sal
ante o Diaboo, a que obedecestes. (Lapa 1970: 30).

El non era de mal siso / nen deserrado en al,
senon que quanto fazia / por ben **saya-ll'** a **mal**; (Mettmann 1986-1989: III 55).

dizen que lh' entendem o grand' amor
que á comigu', e, se verdade for,
por maravilha pod' a **ben** sayr. (Zilli 1977: 106).

Dizen mi que filhastes senhor tal
per que vos cuidastes de min partir,

e ben vos é, se vos a ben sair,
mais deste ben farei vos end' eu mal,
ca o poder, que eu sem

```
ouvi, m' ei,  
e eu vos fiz e eu vos desfarei>
```

 (Cohen 2003: 157).

O verbo ocorre igualmente com o mesmo sentido, em contextos em que a locução “em vão” é usada para indicar a ausência de resultados. Vejam-se estes exemplos nas cantigas de Santa Maria, em que a referida ausência de resultados é negada:

Don Manuel con el era, / que o amava de chão;
e o ben que ll' el fezera / **non lle sayra en vão**,
ca en servi-lo sa vida / [el] avia despudada. (Mettmann 1986-1989: III 264).

Ela con sabor daquesto / da farña lles furtou,
e depois que ss' eles foron, / log' a fazer sse fillou
feijoos ben come eles; / mais o demo a torvou,
que quis ende provar ūu, / mais **non lle sayu en vão**.
Deus por sa Madre castiga / a vegadas ben de chão...

Ca u meteu un cuitelo / no feijoo por provar
a come lle saberia, / pela boca o chantar
foi ben ate enas cachas, / que o non pod' en tirar,
ca lle passou as queixadas / mais dun palm' e húa mão. (Mettmann 1986-1989: II 151).

Na cantiga em apreço, quando Joam Soares Coelho recorre ao verbo “sair” com o sentido de “resultar” terá, pois, causado um efeito de estranhamento ou surpresa no público, dado tratar-se de formulação incomum no *corpus* das cantigas galego-portuguesas. Considerando as ocorrências do verbo com o mesmo sentido, terá, no entanto, ficado claro para o público do trovador que na cantiga se aludia à possibilidade de o atrevimento da namorada em desobedecer à proibição da mãe poder ter um mau ou bom resultado, consoante a vontade insondável de Deus. Sendo a primeira ocorrência do refrão (“e des i saia per u Deus quiser”) precedida do verso onde o trovador recorreu à expressão anteriormente estudada (“e quero tod' en ventura meter”), resulta sublinhada a ideia de que o risco decidido pela rapariga é muito elevado: se o resultado for mau, o sofrimento será doloroso; se o resultado for bom, a felicidade será grande. As inovações expressivas ajudam o trovador a destacar esta ideia que, no final da cantiga, haverá de sintetizar por meio do provérbio: “Ca diz o vervo ca non semeou / milho quen passarinhas receou”.

Ainda na mesma cantiga em que Joam Soares Coelho aborda o tema da proibição pelo ângulo do risco; num outro passo, outra peculiar formulação intrigou os editores que dele se ocuparam e que procuraram interpretar. No início da segunda estrofe, diz a namorada:

por en qual coita mi mia madre ten
que o non veja

Nunes ignorou o encavalgamento para o verso 7 e, portanto, o valor integrante da conjunção que o inicia. Cohen (2003: 167) concordou com Nunes, citando a explicação que este dá do verso 6: “Ord.: Por [a] coita en [a] qual mia madre mi ten” (Nunes, 173 (1926-1928): III 105). Este entendimento, porém, pressupõe a ausência de nexo entre o verso 6 e o verso 7, o que deixa o verso 7 sem explicação aceitável: “*que o non veja* deve, a meu ver, completar *coita* do verso precedente” (Nunes, 173 (1926-1928): III 105).

Além do significado mais habitual de “sofrimento”, a palavra “coita” significa também “desejo, vontade”. Vejam-se alguns exemplos:

e, por aver casament', a la fē,
d' ome nunca vós tan gran **coita** vistes. (Lapa 1970: 135).

Querri' agora saber de grado
dun ome que sei mui posfaçador,
[e] de posfaçar á tan gran sabor,
se soub' ora el com' é posfaçado;
e pero sabeo, a meu coidar,
e por én á **coita** de posfaçar,
e á non posfaçar endoad. (Lorenzo Gradín/Marcenaro 2010: 256).

Também na prosa se encontram usos semelhantes do substantivo “coita”. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344* diz-se, por exemplo: “E os mouros, **cō a grande coita** de fogyr pera as naves, entravā enno mar e morriā todos” (Cintra 1984 (1961): III 125). Na *Demandado Santo Graal* encontramos repetidamente pergunta semelhante a esta: “E nom andou muito que achou Galvam que ia a mui grande ir pos ela, e tanto que o alcalçou disse-lhi: ‘Senhor cavaleiro, que **coita** vos faz ir tam toste?’ ” (Piel 1988: 382).

Voltando à cantiga *Oje quer'eu meu amigo ver*, de Joam Soares Coelho, o passo não oferece, na verdade, grande resistência ao entendimento: “ter em coita” (“por em qual coita mia madre ten / que o non veja”) exprime, como se depreende do contexto, o mesmo sentido de desejo, vontade; neste caso, da mãe da namorada. Não encontrei, no entanto, esta formulação em nenhum outro texto e, mais uma vez, poderemos considerar que tenha produzido o efeito de estranhamento decorrente, não do sentido que encerra, mas do modo de o transmitir.

Em todo o caso, a expressão “ter em coita” tem afinidades com a expressão “ter em coração”, cujo sentido é igualmente “desejar” ou “ter vontade”. Considerem-se os seguintes exemplos: “e vos, señor, e eles e quen **ten / en coraçon** de me vosco mezclar” (Spampinato Beretta 1987: 83); “Ja, [mha senhor], de mi vos spedirey, / ata que Deus vos **met(a)** en

coraçon /que me queirades saber a razon” (Nunes 1972: 506); “E contoulhes como **avya en coraçom** de tomar Santarem se o podesse fazer” (Cintra 1990: IV 230). “Ter en coraçon” distingue-se de “ter en coita”, pela ligação semântica que esta impõe entre o desejo e a aflição. Poder-se-ia pensar, de resto, numa alusão a esta segunda expressão (“ter en coraçon”) na segunda parte da mesma estrofe da cantiga de Joam Soares Coelho (“no meu coraçon / ei oj’eu posto [...] que o veja”). No entanto, quando a protagonista da cantiga fala do que “pôs no coração”, não se refere ao que deseja, mas ao que decidiu. Em todo o caso, é ao tomar esta decisão com o coração (ir ao encontro do namorado) que enfrenta o desejo contrário da mãe, ou seja, ao que a mãe “ten en coita” (que não se encontre com ele).

Mais uma vez, Joam Soares Coelho surpreende recorrendo a uma formulação singular, nesta cantiga, que as acumula. Todas ajudam a compor o retrato de uma mulher que, muito longe de se queixar ou temer os maus-tratos da mãe, declara, sem hesitações, a decisão de arriscar sofrê-los, ao mesmo tempo que arrisca os deleites de um encontro amoroso. Mas, mais do que isto, a figura feminina que Joam Soares Coelho nos mostra, nas duas primeiras estrofes, compraz-se em desafiar a mãe: “porque mi diz que o non ousarei veer mia madre, de pran vee-lo-ei”; “por en qual coita mi mia madre ten que o non veja, no meu coraçon ei oj’eu posto que o veja”. É a proibição que a motiva para o risco, segundo declara repetidamente nas duas primeiras estrofes; precisamente aquelas onde as inovações expressivas não só chamariam mais a atenção do público como promoveriam associações a riscos físicos envolvidos em empreendimentos bélicos.

Só na terceira estrofe, a namorada aqui perfilada assume uma atitude mais concessiva (“Pero mi o ela non quer outorgar, i-lo-ei veer”), justificando a decisão tomada com a vontade de recompensar o namorado pelo serviço de amor que é um serviço de dor. Mesmo o refrão muda aqui de sentido, já que o resultado a que alude o verbo “sair” já não é consequência da desobediência (como acontece nas duas estrofes iniciais), mas do desejo à solta no encontro dos namorados (“farei-lh’eu est’ e quanto m’al rogar / e des i saia per u Deus quiser”)¹¹. Ou seja, só na terceira estrofe, o retrato feminino se submete, e a expressão se alinha com as expetativas. Esta mudança poderá de resto ser reveladora da clara consciência que o trovador teria do recurso a inovações nas duas primeiras estrofes. Depois destas, em que a *variatio*, de naturezas diferentes, terá inquietado a atenção do público, a tensão poderá ter descido na última estrofe por simples reencaminhamento às expetativas geradas pelo género. Terá sido uma distensão oportuna para melhor preparar ou para melhor potenciar os efeitos do singularíssimo final: o provérbio cuja sabedoria partilhada apoia a desobediência da rapariga.

As inovações expressivas tratadas neste artigo não são as únicas que marcam o cancioneiro de amigo de Joam Soares Coelho, sendo não mais que exemplos da forma como

¹¹ Trata-se da mesma ideia de risco que Joam Airas de Santiago desenvolve na cantiga *Vai-s’, amiga, meu amigo daqui*, conforme anteriormente referido (Cohen 2003: 553).

este trovador usou a variação de modos de dizer, não só para conduzir a atenção do público, mas também para apoiar a composição lírica.

Bibliografia

- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (1998): *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Cintra, Luís Filipe Lindley (1984, (1954, 1961) 1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vols. II-IV, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cohen, Rip (2003) *500 Cantigas de Amigo*, Porto: Campo das Letras.
- Cohen, Rip (1996) “Dança jurídica. I. A poética da Sanhuda nas Cantigas d’Amigo”. *Colóquio Letras* 142, pp. 5-27
- Corominas, Juan/Pascual, José A. (2007 (1983)): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos.
- Correia, Ângela (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da “Ama”»*. *Edição e Estudo*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa.
- Correia, Ângela (2016, impresso em 2017): *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Bibliotrópica Portuguesa [<https://bibliotronicaportuguesa.pt/livro/ama-a-importancia-de-um-nome-no-conhecimento-sobre-os-trovadores-galego-portugueses-angela-correia/>]
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2016-): *Universo Cantigas. Glosario*, Universidade da Coruña [<https://www.universocantigas.gal/glosario>].
- Gonçalves, Elsa/Ramos, Maria Ana (1985): *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1970): *Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, [Vigo]: Galaxia.
- Lausberg, Heinrich (1982 (1967)): *Elementos de Retórica Literária*, R.M. Rosado Fernandes (trad.): Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Levy, Émil (1973): *Petit Dictionnaire Provençal-Français*, Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag.
- Lorenzo Gradín, Pilar/Marcenaro, Simone (2010): *Il Canzoniere del Trovatore Roi Queimado*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Lorenzo, Ramón (1977): *La Traducción Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla, II (Glosario)*, Orense: Instituto de Estudios Oresanos «Padre Feijoo».
- Majorano, Matteo (1979): *Il Canzoniere di Vasco Perez Pardal*, Bari: Adriatica Editrice.
- Mattoso, José (1980): *Livros de Linhagens. Portugaliae Monumenta Historica*, Nova Série, Lisboa: Academia das Ciências.

- Mettmann, Walter (1986-1989): Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia.
- Nunes, José Joaquim (1973 (1926-1928)): *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Cetro do Livro Brasileiro, 3 vols.
- Nunes, José Joaquim (1972 (1932)): *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Pagani, Walter (1971): “Il Canzoniere di Estevam da Guarda”. (Estrato da) *Studi Mediolatini e Volgari* 19, pp. 51-179.
- Píel, Joseph-Maria (1988): *A Demanda do Santo Graal* (edição concluída por Irene Freire Nunes), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- González Seoane, Ernesto (coord.) /Álvarez de la Granja, María/Boullón Agrelo, Ana Isabel (2006-2018): *Dicionario de Dionarios do Galego Medieval*, Instituto de Lingua Galega [<http://sli.uvigo.es/DDGM/index.php>]
- Spampinato Beretta, Margherita (1987): *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*, Napoli: Liguori Editore.
- Tavani, Giuseppe (2002): *Trovadores e Jograis. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Zilli, Carmelo (1977): *Johan Baveca. Poesie a cura di Carmelo Zilli*, Bari: Adriatica Editrice.

Did Rimbaut de Vaqueiras really know five languages? Notes on the *descort*, *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392, 4)

Charmaine Lee – Università di Salerno

Rimbaut de Vaqueiras' *descort*, *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392, 4) frequently figures as a prime example of Medieval multilingualism (Varvaro 2004; Brugnolo 2015: 15), written as it is in five Romance varieties: Occitan, Italian, French, Gascon and Galician-Portuguese, including a ten-line *tornada*, or five two-lined *tornadas*, repeating the same languages. As is well-known, the *descort* is a genre, or sub-genre, of the *canso*, which seeks to illustrate the poet's confused state of mind after being refused by his lady, by using a different metrical structure for each stanza. This would evidently have corresponded to a different musical structure. Thus, for Asperti (1995: 78-86) it was also viewed as a genre that stood out on musical grounds and, as such, was included in sections of some *chansonniers* (M or N, for example) that singled out melody. Rimbaut's *descort* is frequently copied with his *Kalenda maia*. Nevertheless, it is the only *descort* to have recourse to different languages to express the poet's confusion; the only other two lyrics in the Occitan tradition to mix different languages, excluding some bilingual *tensos*, are Bonifaci Calvo's *sirventes* in three languages, *Un nou sirventes ses tardar* (BdT 101, 17) and a *cobla* in six (or perhaps four) languages by Cerveri de Girona, *Nunca querria eu achar* (BdT 434a, 40) (Tavani 2002: 44-55). Rimbaut's poem is also the only one of the three to devote each stanza to a different language while developing a coherent discourse on his sentiments across the five stanzas as well as the *tornada*. This exceptional poem, which has received much critical attention, especially from the philological and linguistic points of view, leads to a series of questions concerning Medieval multilingualism and multilingual poetry; Rimbaut's particular choice of languages; why he chose these and for which audience in what circumstances; who would have understood the text and how far did he master these languages himself. In what follows I hope to be able to answer just a few of these.

In recent years interest in multilingualism in the Middle Ages has increased as scholars realise that society as a whole tends towards multilingualism. This is certainly true today with the movement of vast numbers of people from the so-called third world to more developed countries, but it is also true of the past, of emigration to the New World in the nineteenth century, colonialism and post-colonialism and their effect on new geographical entities created

with little regard for different languages and cultures. Indeed, as a whole over time it would appear that monolingualism is the exception which has been espoused by nationalist movements from the nineteenth century onwards, whose devastating effects led to two World Wars and many other conflicts, and whose antihistorical influence is still felt today in such areas as the Brexit referendum in Britain, or far right movements in Europe such as the *Front national* in France and the *Lega* (League) in Italy which, when still called the Northern League, had suggested abandoning Italian and using the local dialect, duly putting up bilingual sign posts for northern towns and cities: *Bèrghem* for *Bergamo*, *Püntida* for *Pontida*. However folkloristic this may seem, it is not too far removed from Mussolini's efforts during the twenty years of Fascist domination in Italy to 'italianise' the language, imposing Italian versions of foreign terms and Italian place-names, especially in the German-speaking South Tyrol. Language as a sign of national identity, then, but at the same time such attempts also serve to remind us that, in Italy at least, multilingualism is still very much the norm with several areas of the country where minority languages are spoken as well as local Italo-Romance dialects to varying degrees from north to south.

If we may pinpoint a time in history when the idea that one nation was associated with one language, I would say that, rather than in the nineteenth century, this occurred in the late eighteenth century during the French Revolution, when the view was held that it was counter-revolutionary to not speak French. The best-known episode in the development of this idea is no doubt the survey carried out from 1790-1794 by Abbé Grégoire, the first example of research into the use of dialects, whose aim was, as the title goes: *Sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*. Published in 1794, this survey illustrated Grégoire's belief that "l'unité de l'idiome est une partie intégrante de la Révolution" (Lodge 1993: 198); its immediate effect was to send teachers out to the areas where French was spoken the least: Brittany, Flanders, Alsace, the Midi, also with a view to setting up compulsory schooling. The Revolution was over before Grégoire could see his plan completed and, indeed, compulsory schooling did not come into being before 1880, but the seeds were sown for the highly centralised language policies that still characterise the French government (Lee 1987: 68-75) and evidently served as a model for many other nation states.

Nevertheless, attempts to spread the use of a more uniform type of language go back at least two centuries when many European nations were beginning to form and began to feel the need to elaborate a set of norms available to all, or at least to the literate classes of the population. Important at this stage was also the invention of the printing press since printers, who were often Dutch or German, had to know what forms to use to be understood by their readers, but also so as not to commit errors in languages that were not necessarily theirs. This, which marked the beginning of the process of standardisation, led to the publication of many

treatises, grammars, rhetorical works and arts of poetry throughout the sixteenth century, whose aim was also to illustrate the quality of the language and its ability to rival with Latin, which had represented the language of culture and administration so far. One of the first works to have been written in this light was Nebrija's *Gramática de la Lengua Castellana* (1492), a pioneering work that celebrated to some extent the end of the *Reconquista* and the establishment of Castilian as the national language in Spain. Nebrija had studied and acquired grammatical competence in Italy at the University of Bologna.

Italian models also inspired another work that set out to show how vernacular languages could rival Latin: in this case French. This is Joachim du Bellay's *Deffense et illustration de la langue françoise* (1549). Du Bellay had also travelled to Italy in 1553–1557, but his principle source of inspiration was Sperone Speroni's *Dialogo delle lingue* (1542, but written some 10 years earlier). As a poet and member of the Pléiade, du Bellay wished to ‘illustrate’ the language as suitable for poetry, but the treatise follows a series of royal *ordonnances* under Francis I establishing French as the language of administration, of which the best known is probably that of Villers-Cotterêts (1539), which is credited as marking the end of the use of Occitan as a language of administration. Thus much of this discussion took place first in Italy from the humanists onwards, though Italy is the one Romance-speaking country which would not become a nation state until 1861 but sought nevertheless to elaborate a written norm principally (but not exclusively) for cultural purposes. This discussion, known as the *questione della lingua*, eventually led to the development of a norm based on fourteenth-century Florentine, the language of the so-called *Three Crowns*: Dante, Petrarch and Boccaccio. Its main promoter was Pietro Bembo, who set out his views in his *Prose della volgar lingua*, published in 1525, where it is clear that he followed the model of Latin and Greek which, as dead languages, would no longer change and would resist the test of time; thus Italian, too, should be based on a ‘classical’ model which would remain unchanged. The case of Italian is fairly extreme but shows how the creation of a standard language is not necessarily a natural process, but rather something that owes its existence to human intervention, essentially an artificial language, which, as theories on standardisation point out, has to be accepted by a speech community (Haughen 1966).

On the whole, and unlike the Italian example, the standard language tends to coincide with an important political and economic centre, which may subsequently develop into an important cultural centre, whose language may then be selected by the community since it was convenient to do so, before any legislation actually intervenes to fix the norms. A good example of this would be French which, despite early rivalry from varieties such as Norman and later Picard, began to emerge as the variety spoken in Paris, or the Île-de-France before the end of the Middle Ages, which in turn led to some early reflection about the use of correct language long before the discussions that took place during the Renaissance. One of

the better known instances of this is expressed around 1180 by the poet Conon de Béthune, a native of Picardy, in his poem, *Mout me semont Amors que je m'envoise* (ll. 8-14):

La Roine n'a pas fait ke cortoise
Ki me reprist, ele et ses fieurs li Rois;
Encoir ne soit ma parole franchoise,
Si la puet on bien comprendre en franchois;
Ne chil ne sont bien apris ne cortois
S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,
Car je ne fui norris a Pontoise.

[The Queen, along with her son the King, acted discourteously when she criticised me: although my speech is not that of Ile-de-France, one can still understand me in French. And those who criticised me for using words from Artois are not courteous or polite, for I was not born in Pontoise]¹.

Conon, who was later to go on to be one of the leading figures of the Fourth Crusade, is echoed by other contemporary or near contemporary writers who stress the correctness and politeness of the Parisian norm. As Lodge (1993: 100-104) argues, on the basis of the different statements made by writers at the time, that during the thirteenth century the former dichotomy between Latin as a high variety and the vernacular is gradually replaced by one that views Parisian French as a high variety compared to other dialects or vernacular languages, as French became a language of choice for the aristocracy of northern Europe and the Mediterranean, as a result, in the latter instance, of the Crusades and the foundation of Crusader states from Greece to the Middle East. In these areas French would go on to develop local traits rather than adhere to a strictly Parisian norm, that reflect its status as a colonial variety (Minervini 2010).

The point is that medieval societies were often fundamentally multilingual and national boundaries did not follow linguistic boundaries, as may still be seen today to some extent, in the Iberian peninsula, for example; less so in France, though areas where different varieties are spoken still exist and continue to reflect the medieval linguistic division. Medieval kings ruled over subjects who might speak several different languages. The kings of Spain had subjects who spoke Castilian, Leonese, Basque, Galician, but also Hebrew and Arabic; still today the national frontier between Portugal and Spain cuts across what is essentially a single linguistic variety. The extensive Crown of Aragon included speakers of Aragonese, Catalan, Sardinian, Sicilian and other southern Italian varieties after the conquest of Naples, as well as Occitan in its southern French counties, and Arabic and Greek in the Mediterranean. The King of England, too, ruled over subjects who not only spoke English, but also French, Occitan,

¹ Text and translation from Lodge (1993: 99).

Gascon and Celtic varieties, such as Welsh and Irish Gaelic. Linguistic diversity never became an ideological problem and, on the whole, does not even seem to deserve much comment (Varvaro 2004). One would be hard put, for example, to find any mention of the language spoken by the Norman conquerors of Sicily and southern Italy during the eleventh and twelfth centuries. They must have used French, as they did in England, but traces of the language are almost entirely lacking, with the exclusion perhaps of a comment by the so-called Hugo Falcandus in the *Liber de Regno Siciliae*: “Quibus Francorum se linguam ignorare, que maxime necessaria esset in curia, nec eius esse, respondebat, industrie ut oneri tanto sufficeret” [He replied that he was ignorant of the French language (which was an important requirement at court) and did not have the energy to be able to uphold such a burden]². Falcandus, whoever he may have been, writes mainly about the reign of William I (1154–1166) and the regency of William II (1166–1189), ending with the exile of Stephen of Perche, who had governed Sicily in the king’s name from 1166–1168 and was a cousin of the queen mother, Margaret of Navarre. These words are said to have been pronounced by her half-brother Rodrigo, who meantime had become Henry, count of Montescaglioso, and presumably did not speak such good French as his sister, or Stephen of Perche and his followers. At the time in Sicily Italo-Romance, Greek, Arabic and Hebrew would also have been used.

Despite the existence of these many multilingual societies, most of the recent studies on medieval multilingualism I alluded to above, have tended to concentrate on the use of French, which gradually replaced Latin as a language of culture, but also administration and trade, thus becoming the real *lingua franca* employed at the time rather than hypothetical varieties for which there is little documentation (Minervini 1996; Varvaro 2004). Research into the subject is now viewed from the perspective of colonial, post-colonial, or even ‘global’ studies (Kinoshita 2010; Gaunt 2016), and has led to specific publications as well as a number of websites and projects devoted to the subject. These include the Fordham University websites *The French of Italy*, *The French of England*, and *The French of Outremer*; the project *Medieval French Literary Culture Outside France*, coordinated by the Universities of London and Cambridge, which was followed by the ERC project *The Values of French*, that moves mainly from the Neapolitan manuscript of the second redaction of the *Histoire ancienne jusqu'à César*, British Library, MS Royal 20 D I. A further important initiative is the RIALFrI (Repertorio informatizzato dell’antica letteratura franco-italiana) website, set up at the University of Padua, with the aim of offering a complete picture of Franco-Italian, not limited to the Lombardy-Veneto area, including manuscripts, critical editions of texts and a dictionary, along with the journal *Francigena*, devoted to related topics. All these projects have helped to bring to the attention of scholars in the field of French medieval language and literature the very wide

² English translation by Loud/Wiedermann (1998:179), original text consulted at *The Latin Library*: www.thelatinlibrary.com/falcandus.html.

circulation and different varieties of the language from northern Europe to the Middle East, often as the language of choice, as was the case of French in Lombardy and the Veneto region, which had not been colonised by French speakers like the Crusader States or the Kingdom of Naples, but had practised the language in their many commercial exchanges. An emblematic case here would be Marco Polo whose *Devisement dou monde* was originally composed in Franco-Italian with the help of Rustichello da Pisa, himself an Italian who wrote romances in French. Moreover, a recent study by Andreose (2018) argues, on the basis of the form of the Greek expressions in the *Devisement*, that Marco may have used French for his notes, since this was the language of merchants all around the Mediterranean and further afield.

In this context it should be clear that if there is one language that Rimbaut understood and used, apart from his native Occitan, this would be French. Proof of this would be his *tenso* with Conon de Béthune, composed during the Fourth Crusade (Harvey/Paterson 2010: III, 1087-1094), while his participation in campaigns in the Mediterranean along with his patron Boniface of Montferrat would have brought him into contact with the language as a *lingua franca*, even if he had never seen a literary text in French, which was not the case since, as we know, he often looked to the French tradition to innovate Occitan poetry (Brugnolo 1983; Lee 2006b).

In his study of the *descort* as a genre, Canettieri (1995: 71-72) sets up a list of 30 texts, 16 of which are defined as a *descort* within the text while 12 offer the same characteristics and, therefore, may be considered as belonging to the corpus. Of the remaining two, one, Garin d'Apchier, *Quan foill'e flors reverdis* (*BdT*, 162, 6), is listed as a *descort* in the *vida*, while the other, the anonymous *Bella domna cara* (*BdT* 461, 37), is classed as an *acort*, a “negative” *descort*. As said before, Rimbaut’s *descort* stands as unique within the genre, a genre which more usually played on metrical and musical features rather than linguistic; unfortunately the music has not survived, despite his claim to “dezacordar los motz e·ls sos e·ls lenguatges”. His other *descort*, *Engles, un novel descort* (*BdT* 392, 16), is a more traditional example of the genre; it survives in 4 manuscripts: C, Da, R, a¹(1), three of which coincide with those containing *BdT* 392, 4. The only other example of its kind would appear to be a *discordo* attributed to Dante, *Aï faus ris, pour quoi traï avés*, in French, Latin and Italian. If the text really is by Dante it would be surprising to see him follow Rimbaut’s example, a poet who would normally be outside of his canon of vernacular *auctores*. Rimbaut does not figure among those quoted in *De vulgari eloquentia* and, as we shall see below, the *descort* does not form part of the Italian tradition of troubadour songbooks that may have been familiar to Dante. On the other hand, Dante had a keen sense of language and multilingualism as is revealed by the masterpiece that is *De vulgari eloquentia*, that stands as one of the most innovative reflections on language and dialects from the medieval period, and which did not fail to influence the sixteenth-century debate on standardisation in Italy after the treatise was rediscovered and published in Italian in

1529 by Gian Giorgio Trissino. However, if Dante was unaware of Raimbaut's *escort*, he would probably have had some knowledge of the learned, Latin tradition of bilingual and multilingual poetry throughout the Middle Ages, which characterised Romance poetry from the outset.

Some of our earliest examples of poetry in the Romance languages actually appear as refrains or quotations within Latin poems starting with the "L'alba par umet mar atra sol / Poypas abigil miraclar tenebras" of the bilingual *alba* from Fleury, a text probably dating to the tenth century (Lazzerini 2010: 129-141, 241-284). Zumthor (1973: 79-134), who studied the phenomenon of bilingual poetry during what he sees as the Romanesque period in Medieval literature, believes that it derives from a mistaken understanding of Quintilian on the part of twelfth-thirteenth-century rhetorical treatises in their definition of the figure of *barbarolexis*, or *barbarolensis*. It satisfied the medieval taste for interruptions in rhythm and the alternation of the solemn and the burlesque. Zumthor goes on to say that the use of different languages is always for stylistic purposes; its function is to produce surprise, to frustrate the audience's expectations. In this case the alternation of languages between Latin and the vernacular also causes a contrast between the high variety, Latin, and lower varieties, the vernaculars which, in the earliest examples of the technique, would not yet have gained literary status, thus causing surprise, and perhaps comic effect. Nevertheless, the phenomenon is not limited to the Latin tradition, but is also present in Al-Andalus with the genre of the *muwaṣṣahat* and *kharāgiyat* in Classical Arabic or Hebrew and a popular vernacular that includes, as is well known, Mozarabic. The earliest examples of this also date back to around the year 1000 (Solá-Solé 1990: 35-37). I would doubt that the effect in these texts would be comic, but they create a contrast in tone, content and voice: female rather than male in this case.

Zumthor (1973: 122) goes on to say that from around 1200 this type of bilingualism is replaced or flanked by an alternation of different vernaculars, thus inaugurating what he terms "horizontal bilingualism" rather than "vertical bilingualism" between a high and low variety. These terms echo Folena's (1994) comments on translation in the Middle Ages in which he distinguishes between *volgarizzare* and *tradurre*, with the former referring to a vertical translation from Latin, and the latter to translations from one Romance language to another, which often take on the form of *commutazione*, to use Varvaro's term (2004: 242), a form of code-switching in effect from one language to another. Although Zumthor himself is unsure as to whether the two forms of bilingualism derive one from the other and feels that two vernaculars create a lesser stylistic effect than a passage from a high to a low variety, it cannot be denied that it still creates a contrast and often a change of tone used for comic and parodic effect; here one need only think of the *fabliaux* that play with English pronunciations of French. This is also the kind of contrast at the basis of another of Raimbaut's exceptional poems, the *contrasto* with the Genoese lady, *Domna tant vos ai preiada* (*BdT* 392, 7), in which

the lover's discourse in classic troubadour style is answered by the lady, who will have none of it, in Genoese dialect in far more concrete terms. The contrast in language and tone, which also creates a comic effect, sets up a contrast at different levels reflecting political tensions, according to Caïti-Russo (2005: 26-27), between Genoa and Lunigiana, where Rimbaut was active, the rulers of Genoa and the Malaspina and lords of Montferrat, their allies against Genoa, between urban economy and feudalism.

This very well-known poem, dated around 1185, is generally credited with being the first lyric poem in Italian, but it would also seem to hark back to the Italian genre of the *contrasto*, which one might presume circulated but was yet to be written down at the time. Unlike the *pastourelle*, from which it is perhaps derived, the Italian *contrasto* often expresses the difference in social class between the protagonists by playing with different speech levels and dialects (Caïti-Russo 2009). Probably the best known *contrasto* in the Italian tradition is that by Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, associated to the Sicilian School of poetry and quoted by Dante in *De vulgari eloquentia* (I, 12, 6) as an illustration of Sicilian dialect and negative example of poetic language that does not conform to the “*volgare illustre*” for which he was searching and which was practiced by the poets of the Sicilian School active at the court of Frederick II and his son Manfred. In point of fact, the passages cited by Dante in Book I as instances of different Italian dialects are likely to be quotations from this kind of poem, as illustrated too by the *contrasto*, *Una fermaa iscopai da Cascioli* by Castra Fiorentino (Fenzi 2012: 427-429). The genre is further illustrated by a text such as the *Contrasto con la Zerbitana*, in which the lady courted is from Djerba, now in Tunisia, and is credited with speaking the Mediterranean *lingua franca*, one of the few apparent examples of this perhaps imaginary language (Minervini 1996), but it may well be a parody of the language of Campanian sailors composed at the end of the thirteenth century in Angevin Naples (Strinna 2006). I would therefore argue that it is against this background of multilingual poetry that Rimbaut's *descort* should also be considered.

However, before going on to discuss the language and circumstances in which the poem was composed, it would be better to look again at the text, which I give on the basis of Linskell's edition (1964: 191-199).

Manuscripts

C, fols. 125^{r-v}; E, fol. 187^{r-b}; M, fols. 108^{r-v} and M¹, fol. 251 (second copy of most of first stanza)³; R, fol. 62^v a-b; Sg, fols. 30^{r-v}; a¹, pp. 334-335; f, fol. 69^v; λ = *Leys d'Amors* (Gatien-Arnoult 1843-1845: I, 334)⁴.

- I Eras quan vey verdeyar
pratz e vergiers e boscatges,
vuelh un descort comensar
d'amor, per qu'ieu vauc aratges;
q'una dona·m sol amar, 5
mas camjatz l'es sos coratges,
per qu'ieu fauc dezacordar
los motz e·ls sos e·ls lenguatges.
- II Io son quel que ben non aio
ni jamai non l'averò, 10
ni per april ni per maio,
si per ma donna non l'ò;
certo que en so lengaio
sa gran beutà dir non sò,
çhu fresca qe flor de glaio, 15
per qe no m'en partirò.

³ The second copy at M 251r-v is in the section devoted to *descorts*; it is essentially identical to the first and almost gives all the first stanza, when the scribe must have realised he had already copied it. It reads as follows:

Ara qan vei verdeiar
pratz e vergiers e boscages
vueilh un descort comensar
d'amor, per q'ieu vauc arages
qar ma donna·m sol amar
mas camiatz lles sos corages
per q'ieu vueilh desacordar
lo motz

⁴ The *tornada* in the *Leys d'amors* in Gatien-Arnoult's edition gives a fairly corrupt text:

De cobla partida es can conte dos o motz diverses lengatges segon quom pot vezet en esta cobla que fe en Riambaut

Bels cavayers, tant es grans.
Le vostre grans senhoratge.
Qum jorno men es mocho.
Oy me lasso que faro.
Si cela que lay pos chiera.
Me tua no say por que.
Ma dauna he que deyt abos
Ni pen cap sauta quitera.
Le corasso mavestz touto.
E mout dossamen furtado.

- | | | |
|-----|---|----|
| III | Belle douce dame chiere,
a vos mi doin e m'otroi;
je n'avrai mes joi'entiere
si je n'ai vos e vos moi. | 20 |
| | Mot estes male guerriere
si je muer per bone foi;
mas ja per nulle maniere
no·m partrai de vostre loi. | |
| IV | Dauna, io mi rent a bos,
coar sotz la mes bon'e bera
q'anc fos, e gaillard'e pros,
ab que no·m hossetz tan hera.

Mout abetz beras haisos
e color hresc'e noera. | 25 |
| | Boste son, e si·bs agos
no·m destrengora hiera. | 30 |
| V | Mas tan temo vostro preito,
todo·n son escarmentado.

Por vos ei pen'e maltreito
e meu corpo lazerado:
la noit, can jatz en meu leito,
so mochas vetz resperado;
e car nonca m'aprofeito
falid'ei en mon cuidado. | 35 |
| | | 40 |
| VI | Belhs Cavaliers, tant es car
lo vostr'onratz senhoratges
que cada journo m'esglao.

Oi me lasso! que farò
si sele que j'ai plus chiere
me tue, ne sai por quoi?

Ma dauna, he que dey bos
ni per cap Santa Quitera,
mon corasso m'avetz treito
e mot gen favlan furtado. | 45 |
| | | 50 |

[I. Now when I see the meadows and orchards and woods turn green, I would begin a "discord" on love, on whose account I am distraught. For a certain lady was wont to love me, but her heart has changed, and so I produce discordance in the rhymes, melodies and languages.

II. I am one who has no happiness, nor shall I ever have it, either in April or in May, if I do not have it from my lady. Certain it is that in her own language I cannot describe her great beauty, which is fresher than the gladiolus flower, and that is why I shall not part from her.

III. Fair, sweet, dear lady, I give and commit myself to you. Never shall I know perfect bliss if I have not you and you me. You are a most treacherous enemy if I die through my good faith; yet I shall in no wise depart from my obedience to you.

IV. Lady, I surrender to you, for you are the kindest and fairest that ever was, and joyous and worthy, if only you were not so cruel to me. Your features are most fair and your complexion fresh and youthful. I am yours, and if I possessed you, nothing would be lacking to me.

V. But I so fear your anger that I am in complete despair. For your sake I endure pain and torture and my body is racked. At night, as I lie in my bed, I wake again and again, and since I gain no advantage for myself thereby, I have failed in my intent.

VI. Fair Knight, so precious to me is your noble sovereignty that each day I am dismayed. Ah me! what shall I do if she whom I cherish most slays me, I know not why? My lady, by the faith that I owe you and by the head of Saint Quiteria, you have wrested my heart from me and stolen it with your most sweet discourse.]

I have preferred Linskill's edition because it offers a slightly more neutral text from the linguistic viewpoint compared to the more recent edition by Tavani (1986: 140–143; 2001: 58–59). The principal differences with this latter edition are as follows (leaving aside differences in graphy and decisions on language). I have also excluded the Italian stanza for which see below. The Occitan stanza is basically the same, the French stanza has at l. 23 *mas ja / e ja*:

Gascon stanza:

1. 26 coar sotz la mes / coar ets 'ra mes;
1. 27 q'anc fos / co anc hos;
1. 29 mout / moch;
1. 30 e color hresc'e noera / ab color hresqu'e nouera;
1. 31 Boste son / boste soy;
1. 32 hiera / hiuera.

Galician-Portuguese stanza:

1. 35 por / per;
1. 38 so mochas vetz resperado / so<n> mochas vezes penado;
1. 39 m'aprofeito / m'eí profeito;
1. 40 mon / meu.

tornada:

1. 41 car / cars;
1. 42 lo vostr'onratz / vostre honratz;

- l. 43 cada / c*<i>*ascun;
- l. 48 per / peu;
- l. 49 corasso / corasso<n>;
- l. 50 favlan / faulan.

Tavani's edition is also useful since it provides a complete parallel transcription of all seven manuscripts (1986: 143-147; 2001: 61-66). Here Tavani has followed modern usage in word-division, but also frequently fails to give the precise graphy of words without actually admitting to it; thus we often find *j* instead of *i* (*joy* for *ioy*, *ja* for *ia*, etc., *qu* for *q* (*qu'ieu* for *q'ieu*)). At l. 31 in C I read *agues* and not *agos* (required by the rhyme and a Gascon form), which brings C into line with R.

Both these editions provide a composite text, as admitted by their editors though based on slightly different premises. Linskill (1964: 191-192) considers three groups of manuscripts: CEf, MR, Sga¹ and prefers those readings from either of the first two, where they coincide with Sga¹ and especially Sg. Tavani (1986: 118-119) rather sees two groupings of the manuscripts: CEf, MRSga¹, which enables him to have more frequent recourse to *usus scribendi* and *iudicium*, the philologist's ideal in making decisions, according to Bédier! However, it is clear from both editions that in the case of this text the manuscript tradition diverges from what is the norm in troubadour manuscripts, where CR usually form part of the same grouping (Tavani 1986: 117-118) and are defined by Avalle (1961: 95) as "quasi gemelli". Moreover, despite the interest of modern scholars for this particular song, it does not seem to have held the same interest for the compilers of the great Italian songbooks; in Saviotti's words (2017: 90): "La fortuna del trovatore che fa parlare di sé per la propria audace e arguta originalità è, infatti, del tutto legata alla linea 'occidentale' della tradizione manoscritta trobadorica". The most original poems by this innovative troubadour seem to have found favour in Languedoc, in general in the south of France and in Catalonia, where he is also viewed by the compiler of Sg, a "Cerveri Sammlung", as a precursor of Cerveri de Girona (Saviotti 2017: 84-101). *Eras quan vey verdeyer*, in fact, is transmitted exclusively by southern French manuscripts, or manuscripts linked to this area. A case being M, compiled in Naples under Robert the Wise from materials coming mainly from Provence, of which the Angevin kings of Naples were counts (Asperti 1995: 43-88). The inclusion of the *tornada* as an example of a *cobla partida* in the *Leys d'amors*, put together in Toulouse, is further evidence of Rimbaut's popularity in this area.

In approaching this text, it has become a commonplace for scholars of the *descort*, as well as others in languages other than Occitan, to blame imperfections on the scribes who would not have been used to copying different languages and therefore tend to occitanise the text. This is true to a certain extent and may be illustrated by poems using languages other than

Occitan; one example is Rimbaut's above-mentioned *partimen* with Conon de Béthune, *Seigner Coines, jois e pretz et amors* (*BdT* 392, 29), in which Rimbaut addresses Conon in Occitan and Conon answers in French. The following is the second stanza by Conon (Harvey/Paterson 2010: III, 1089-1091), along with the translation by Harvey and Paterson:

Certes, Rimbaut, lo taiser es folors:
si ge ne quer merce, per que l'avrai?
Pos que ma dame avra totas valors,
ja de merci no mes desperarai.
Querer merci non es ges poing d'oltrage,
que Judas fo perduz per son folage
qui de proier no s'ausa enardir:
mainz pechadors fai desespers morir.

[For sure, Rimbaut, it is folly to keep silent. If I do not ask for favour, how shall I ever have it? Granted that my lady possesses every virtue, I shall not ever despair of her favour. To ask for favour is not to be guilty of insolence, for Judas was damned for his foolishness in not daring to be so bold as to pray: many a sinner is brought to death by despair].

This may be compared to the same stanza in Saviotti (2017: 143-144):

Certes, Rambautz, lo taisers es folors:
si je ne quier merce, per que l'aurai?
Pois que ma dame aura totas valors,
ja de merci no mes desperarai.
† Querer merci non es ges point d'oltrage, †
que Judas fo perduz per son folatge,
qui de proier no s'ausa enardir.
Mainz pecadors fai desespers morir.

The text is transmitted by eight manuscripts: C, Da, E, G, I, K, Q and T with the Veneto group Da, I, K preserving the better readings while the others introduce more erroneous forms, with C, according to Saviotti (2017: 145), occitanising the most, but it is clear from both editions that the numerous Occitan forms must go back to a “defective archetype” (Harvey/Paterson 2010: III, 1086), and have led Bec (2003) to doubt Conon’s authorship and attribute the entire poem to Rimbaut, on the basis, too, of rhymes and lexicon. Saviotti (2017: 152-155) has recourse to the same arguments to attribute the French stanzas to Conon and argues (2017: 159) that some of the mixed forms present in DaIK could be associated with performance, while in the “western tradition”, expressed by the other manuscripts, the problem lies more with the scribes.

A similar gradual move towards Occitan is also illustrated by the manuscript tradition of the well-known song, sometimes called a *rotrouenge*, by Richard the Lionheart, *Ja nus homs pris ne dira sa raison* (RS 1891 = BdT 420, 2), composed while he was a prisoner in Germany following the Third Crusade. Here the tradition is complicated by the fact that the text is transmitted in both French and Occitan songbooks, the latter becoming gradually more occitanised, and this has led to some scholars believing that Richard wrote two versions, addressed one to his French and the other to his Occitan vassals. It is now generally accepted that the poem was composed in French; analysis of the language and rhymes confirms this. In fact the problematic rhymes in *-ain* in the two final stanzas, which cannot be occitanised in all cases, has led to the omission of these stanzas in f, the most ‘Occitan’ of all the manuscripts, thus creating the myth of a second redaction (Spetia 1996; Lee 1998)⁵.

Nevertheless, scribes cannot always take the blame for these alterations and it should be recalled that they may also be professionals who were used to copying texts in different languages. An example of this would be the Italian scribe, Iohannes Iacobi, perhaps from Bologna, who copied the version of the Occitan romance *Jaufre* in BnF, MS f. fr. 12571. He is also responsible for a the copy of the French romance, *Florimont* in BnF, MS f. fr. 24376 and the *chanson de geste*, *Aspremont* in Chantilly, Musée Condé, MS 470, as well as a collection of religious texts in French and Italian now in Lyons, Bibliothèque municipale, MS 739. On the whole, judging from the text of *Jaufre*, apart from a few traits more typical of Franco-Italian and very few Italian and French forms, no attempt is made to rewrite the text in a different linguistic form (Lee 2006a: 52–54). I would argue that the same may be said for the *descort* whose text emerges fairly clearly from the manuscript tradition and we would not be tempted to consider the presence of different redactions for the different stanzas, nor a complete lack of comprehension on behalf of the scribes. This evidently leads to the conclusion, proposed by Tavani (2001: 92), that while correct forms in the different languages present in the text must be considered as *lectiones difficiliores* belonging to the archetype, Occitan forms that cannot be corrected in any way are to be attributed to Raimbaut, since

pur riconoscendo a Raimbaut de Vaqueiras una notevole competenza nell’uso delle forme espressive ‘straniere’ del discordo a del contrasto –, non si può escludere che, a volte, egli stesso abbia impiegato una forma provenzale invece della forma non provenzale corrispondente, a lui probabilmente sconosciuta” (Tavani 2001: 93).

Scribes may have made mistakes, but Raimbaut did not have complete mastery of the different languages. Yet modern philologists have not been able to resist the temptation to improve on Raimbaut’s command of languages, including Tavani himself.

⁵ French songbooks: C, fols. 103^v–104^r; K, p. 398; N, fols. 180^r–180^v; O, fols. 62^v–63^r; U, fols. 104^v–105^r; X, fols. 252^r–252^v; za, fol. 137^r. Occitan songbooks: f, fol. 43^v; P, fol. 22^r; S, fol. 1 (fragment).

The least problematic of the different stanzas, naturally, is that in Occitan, followed by that in French where the different scribes have introduced an Occitan final *-a* for French *-e*, for example, or an *x* to represent palatal *ch /ʃ/* in Sg following Catalan usage. Raimbaut would have been familiar with French, as I have argued above, but he would also have frequented many different speakers of the language during the Fourth Crusade and the years leading up to this. However, the language of stanza III is also correct because, as has been demonstrated convincingly by Brugnolo (1983), it pays homage to Conon de Béthune and his song *Belle doce dame chiere* (Wallensköld 1968: 12), the opening line of which forms the first line of the stanza. Moreover, all the rhymes in *-iere* in stanza III are taken from the first stanza of this poem, though not in the same order, with l. 23 again almost identical to l. 10 in Conon's song: "Car ainc ens nule maniere". The remaining rhyme-words in *-oi*: *otroi, moi* ("si je n'ai vos e vos moi"), *bone foi, vostre loi* are not present in Conon's production and rather characterise *trouvère* poetry in general, since the underlying discourse of remaining faithful to the same lady, however badly one is treated, a concept carried over into the French lines of the *tornada* where it is suggested that the lady may even kill the lover, is not at all typical of Conon, who rather demands satisfaction, but it is found frequently in other *trouvères*. Raimbaut, therefore, not only knew French, but also French poetry, with which he is able to play with great ability in the *descort*. Considering this, then, one wonders why Tavani, in his 1986 edition, felt the need to begin stanza III as "Bell'e douce dame chiere" rather than with the direct quote from Conon, as in the later edition (2001: 58).

If we now consider the Italian stanza, adjustments to the language are also present, and not always justified. Here the text is identical in both editions by Tavani (1986, pp. 140-142; 2001: 58):

Io son quel que ben non aggio,	
ni encora non l'av(e)rò	10
ni per aprilo ne per maggio,	
si per madonna non l'ho;	
certo qu'en nisun lenguaggio	
sa gran beltà dir non so:	
chu fresqu'es que flor de glaggio,	15
e ja no me'n partirò.	
que c <i><i></i> ascun jorno m'esglaggio.	
Oi me lasso! que farò.	

A first problem with this stanza is the term "Italian". As should be clear from the above discussion of standardisation, at the end of the twelfth century when Raimbaut presumably composed this poem, there was no such thing as Italian, just a series of regional varieties

whose features would not necessarily correspond to those of modern standard Italian, nor to medieval Tuscan which was to become the basis of the standard. Raimbaut lived many years in Italy, between Liguria and Piedmont (Montferrat), thus he would have known north-western varieties of Italo-Romance, as he indeed showed some years earlier in composing the *contrasto* with the Genoese lady. This aspect of the text should not be forgotten when approaching the second stanza of the *descort*. A first criticism here would be the decision to change the graphy of l. 14 *beuta(t)* in all manuscripts (except Sg: *boutat*) into *beltà* and of the rhyme-words into a form that explicitly recalls the Italian affricate /dʒ/ when all the manuscripts offer *i* or *y*, while using *tg* or *g* for the Occitan affricate: *boscatges*, etc. These forms would normally correspond to /z/ (Rohlfs 1966: I, § 220, § 274, §§ 276-278) and *aia* < HABEO would coincide with results in Liguria and Piedmont. Tavani (2001: 53), on the other hand, justifies his approach with the fact that these intervocalic groups with yod > /j/ in southern Italian dialects, but this overlooks the difficulty of representing these sounds in Occitan, where *i*, *y*, *j* may all be /j/ or /dʒ/; thus it would be wiser to follow the manuscripts here. The decision to write *madonna* and not *ma dona* obviously adds to the impression of correct Italian, as does the choice of l. 9 *io*, found only in f, over the variants *ieu*, *eu*, while *c<i>ascun* in the *tornada* is not present in any manuscript, though *cascun* is in Sg: *c* may indicate the palatal affricate /ts/ or the velar plosive /k/. In l. 15 the form *chu* < PLUS, in M alone, has been preferred to *plus*, *pus* since it is a Ligurian and south Piedmontese form (Rohlfs 1966: I, § 186) and is also present in the *contrasto*. Nevertheless, M, as said before, was compiled and copied in Naples, where PLUS > *chiu*, which could be represented as *chu*. I'm not suggesting not putting *chu* in the text, but one may query as to whether the form is Ligurian or Neapolitan. To some extent the same may be suggested for l.13 *nisun* where Tavani has opted for the interpretation (bolstered by *negun* in a¹ in this case, “It is certain that in no language can I describe her great beauty”, rather than Linskill “Certain it is that in her own language I cannot describe her great beauty” offered by the other manuscripts. NE IPSE UNUM > *nisciuno*, *nissuno* (the latter in medieval texts) is a Neapolitan form (Ledgeway 2009: 690), as well as southern Italian. On the whole, the most typically Italian aspect of the stanza are the verb forms at the rhyme ending in -o, or simply (h)o, a feature already exploited in the first Genoese stanza of the *contrasto*.

Much the same may be said of the two remaining stanzas, in Gascon and Galician, where modern editions have tended to increase typical features of the language compared to what must have been Raimbaut's original text. Among the salient features of Gascon are *b* for *v*: *bera*, *boste*, *si·bs* and initial *f* > *h*, both traits shared to a certain extent with Castilian. Also -ll-> -r- *bera*, *novera*, conservation of labio-velars, as in *coar* (/kw/) and *gualharda* (/gw/). Following Tavani's reconstruction of the Gascon stanza in 1986, Bec published an article containing a new edition, in which he mostly followed Tavani, but also made other choices, some of which Tavani accepted in his 2001 edition, although he remains convinced of the

emendation at l. 26 which introduces the Gascon article *ra*, not present in the manuscripts and which Bec (1987: 284) considers of limited usage.

Gascon stanza in Bec (1987: 287):

Dauna, io mi rent a bos, coar eras m'etz bon' e bera, ancse etz gualhard' e pros, (/coar etz la mes bon' e bera q'anc hos, e gualhard' e pros/), ab que no·m hossetz tan hera. Mout auetz beras haissos ab color hresqu' e nauera.	25 30
Bos m'auetz e si·bs agos, no·m destrengora hiuera.	

Edition proposed by Tavani (2001: 58) after Bec's revision:

Dauna, io mi rent a bos, coar ets 'ra mes bon' e bera co anc hos, e gualhard' e pros, ab que no·m hossetz tan hera: mout auetz beras haissos ab color hresqu' e nauera,	25 30
boste soy, e si·bs agos no·m destrengora hiuera.	

These forms are present in the manuscript tradition and most are justified in the text. However, all the editions listed have included forms where *f-* > *h-*, most of which are only present in Sg, with the exception of l. 29 *haisos* also in R; l. 32 *hiera* in f (compared to *fiera* CEMR, *cibera* Sg, where the *-h-* is still present). However, a question could be when exactly Gascon, which did not have a long tradition of written texts at the time, began to use the initial *h-* in writing, and whether it is justifiable to use it in the text on the basis of Sg, a fourteenth-century manuscript from an area fairly close to Gascony. In Castilian, the change /*f-* > *h-* > *e/* is not complete before the sixteenth century and *h-* not used in writing until the late sixteenth century, though the change is recorded by Nebrija (Penny 1991: 79–82; 90–91). In point of fact, a Gascon document written down around 1200, round about the time when Raimbaut composed the *descort*, regularly uses *f-* and never *h-: forsa, fazia, fos*, etc. (Di Girolamo/Lee 1996: 141). Bec (1987: 280), who also points out that, like in Castilian, this phenomenon was not recorded in medieval Gascon texts, still adopts the forms with *h-* in his text.

Finally, probably the stanza that seems to have caused most difficulties for the scribes was stanza V in Galician-Portuguese, where all manuscripts offer some quite erroneous

readings, and more especially M. The stanza has been closely examined again by Tavani, both in his 2001 study, which anticipates that of 2002, where he goes over the editions of the stanza proposed by Jean-Marie d'Heur and Mercedes Brea in order to criticise the excessive zeal of the former in his attempt to “correct” the text compared to Brea, whose text is close to Tavani's own.

Stanza V in d'Heur (Tavani 2001: 94; 2002: 40):

Ca tan tem'o vosso preito,	
tod' eu son escarmentado:	
por vos ei pen', e maltreito	35
é meu corpo lazerado.	
De noit' eu jaç 'en meu leito,	
son muitas vezes penado,	
e ca nunca mi-a proveito	
falid' é en meu cuidado.	40
meu corasso<n> m' avetz treyto	
e mot gen faulan furtado.	50

Stanza V in Brea (Tavani 2001: 94; 2002: 40):

Mas tan temo vostro preito,	
todo·n son escarmentado;	
por vos ei pen'e maltreito	35
é meu corpo lazerado;	
la noit, can jaç' en meu leito,	
son moitas vez espertado,	
e, ca nonca m 'a proveito,	
falid' ei en meu cuidado.	40
meu coração m' avetz treito	
e mou gen favlan furtado.	50

Tavani repeats here the concept that it is justifiable to consider as genuine all the Galician forms found in the manuscripts, even if only in one, and to consider them *lectiones difficiliores*, which the scribes would not have been able to correct by themselves, if only because they would not have sufficient knowledge of the language (2002: 39-40), while the many Occitanisms must again be attributed to Rimbaut. Thus, for Tavani (2002: 41-42), Brea is sometimes too timid in her reconstruction of the original text, as when she prefers *vez* in l. 38 in her edition to *vezes* in his and d'Heur's; the form is present in M and a¹. d'Heur, on the other hand, “ha ‘tradotto’ l'intero testo in galego, anche quei segmenti testuali che certamente galeghi non sono” (Tavani 2002: 40). Moreover, he has had recourse to the more

typically Portuguese forms found in the so-called “dionisian” graphy (*grafia dionisina*), used from the time of Don Dinis (1279-1325), rather than the “alphonsine” graphy (Larson 2018: 26), prevalent in the earlier stages of Galician poetry at the time Rimbaut was active and which more closely resembles Castilian forms, one reason why some scholars have doubted that the text was in Galician-Portuguese. d’Heur, therefore, opts for forms such as *vosso* for *vostro*, *muitas* for *mochas* or *moitas*, *nunca* for *nonca*, while the more Galician forms are suggested by the variant readings of the manuscripts and d’Heur’s solutions find no justification in these (Tavani 2002: 41).

I would agree with Tavani here and the general agreement between the text he proposes with Brea’s and even Linskell’s seem to confirm a careful approach, which does not always characterise the approach to the other languages, such as Gascon *f-/b-* and Italian *-ggio*. His comments concerning d’Heur’s edition, indeed, do correspond to the tendency of previous editors to adjust the text to each language: *b-* for *f-* in the Gascon stanza is preferred by Linskell and, long before him, by Crescini (1892: 71-72), based on what I believe is the erroneous view that Rimbaut knew these languages well. Tavani is probably right in stating that the language he seems to know least is Galician and he is quite correct in thinking that when Rimbaut’s knowledge of one of the languages is shaky, he has recourse to Occitan (2002: 40), thus, it would be wrong to try and eliminate all the Occitan forms when many are obviously to be credited to the author.

As a matter of fact, taking into consideration that the most stable part of a lyric poem in the manuscripts are the rhymes, it would appear that Rimbaut’s technique in composing in the different languages was also to concentrate on the rhymes, which is where his linguistic know-how appears to be most competent. While the French stanza pays homage to *trouvère* poetry and to Conon de Béthune in particular, thus employing rhymes that are typical of Conon and other poets, the Italian stanza has recourse, as also said before, to verb forms with final tonic *-o*, that characterise the language. The Gascon stanza stresses the passage *-ll- > -r-:* *bera, nevera*, the imperfect subjunctive *agos*, at the rhyme, as well as more generally the passage *v- > b-:* *boste; bos*, etc. The Galician stanza has rhymes using one of the more salient features of the language, the falling diphthongs, in this case *-ei:* *preito, maltreito, leito*. In effect, Rimbaut has scattered correct expressions here and there in the different stanzas when he knew them, otherwise he used Occitan. This might be compared to a phenomenon characterising Occitan epic poetry which has often been considered as tributary to French epic, even as a translation of French poems, due to the frequent presence of *laissez*s with rhymes in *-er/-ier*, where Occitan would require *-ar*. Nevertheless, and I am specifically thinking of the poem *Daurel e Beton* here, some of these forms would not actually be French, in that they do not reflect sound changes in French. Infinitives in *-are > -ier* only when preceded by a palatal sound, as in *caricare > chargier, manducare > mangier*, where /k + a/ palatalise; thus

forms such as *alier* < *allare (< ambulare?), *amier* < amare, *parlier* < parabolare present in the poem, are not justified phonetically (Lee 1991: 34). This feature, which Avalle (1961: 78-80) has defined as Franco-Occitan, served to recall to some extent the French tradition and thus to seem French; I would argue that Rimbaut's intention was to "seem" Italian, Gascon or Galician, by producing a mixed language that underscored the salient features of each language. This would probably not have troubled an audience that did not necessarily know these languages and, moreover, was listening to them in a performance accompanied by music.

Nevertheless, it cannot be denied that Rimbaut had what we would now call a flair for languages and an interest in other traditions. However, we are talking about an author writing at the turn of the thirteenth century, a time when many Romance languages were just beginning to come into their own as far as literature was concerned. Indeed, Tavani (2001: 66-68), for instance, sees in the *descort* a play on languages that had developed a literary tradition at this stage and those that had not, with an alternation between three that had done so: Occitan, French, Galician, and two that had not: Italian and Gascon. While there is no question as far as the first two languages are concerned, and Gascon had not developed a poetic tradition at this stage, though, as we have seen, it did have a *scripta* employed in documents, the question as to the status of Italian and Galician is less obvious and impacts on Tavani's analysis of the poem's structure. Considering the case of Italian, or varieties of Italo-Romance, it used to be a commonplace to point to Rimbaut's *contrasto* as the first use of a form of Italian in lyric poetry deriving from the troubadour tradition, but recent research, along with fortunate finds in libraries and archives, has shown that such a tradition probably goes back a few years, providing a background not only for Rimbaut's use of Italian but also the development of the Sicilian School of poetry some thirty years later. Important discoveries for this early Italian tradition are the lyrics transcribed in the *Carta ravennate*, an act concerning the sale of a property in 1127 found in the Archivio Storico Arcivescovile in Ravenna, dated 1180-1210 by Stussi (1999), who first described the poems: *Quando eu stavo in le tu' cathene* and *Fra tuti qui ke fece lu Creature*. This was followed at the end of the 1990s by the discovery of the so-called *Frammento piacentino* in the Archivio Capitolare of the Basilica of Saint Antonino in Piacenza, *O bella, bella, bella madona per r[...]*. Vela (2005), who was the first to attempt a reconstruction of the text, believes that it is a *contrasto*; though this has been contested by Brugnolo (2007: 171-205), it would seem to be an example of a more popular register, harking back to the French tradition (Di Girolamo 2008: xxiii-xxix). A further more recent find is that by Bertoletti (2014) of the Italian translation of the *alba* by Giraut de Borneil, *Reis glorios*, dated around 1240 (Milan, Biblioteca Ambrosiana, MS E 15 sup. 84v), later than the other texts but nevertheless proof that from the end of the twelfth to the beginning of the thirteenth century a courtly poetic tradition of some kind was forming in Italy. Moreover, it is significant that this translation, copied by a Ligurian scribe, hails from

Piedmont, precisely the area frequented by Rimbaut and confirmation of the importance of the “north-west passage” for troubadour lyric into Italy and its subsequent development there (Bertolucci 2003).

These new findings also reveal that poetic traditions, such as that of the Sicilian School, do not just appear from nowhere. This must be true for troubadour lyric in general, but also of Galician-Portuguese poetry, since the question has often been asked as to whether Rimbaut could have known this poetic tradition. The answer is that theoretically he might have been aware of it since the earliest poem to have come down to us is generally thought to be the political *sirventes*, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, by Johan Soarez de Pávia, dated around 1200. Interestingly, the metrical form of this poem is the same as Conon de Béthune's crusade song, *Abi! Amors com dure departie*, which leads us to ask whether there existed a group of poets linked by their admiration for Conon. This is difficult to say, but we may presume that poetry in Galician-Portuguese probably began to circulate around this time, when Rimbaut composed his *descort*; Johan Soarez himself is said to have composed at least six *cantigas d'amor* that are now lost. Johan Soarez was from Portugal, but as well as his lands in the north of Portugal, he held fiefs in the Crown of Aragon near Monzón, Tudela and Pamplona, close to the border with Navarre. These lands were invaded by Sancho VII of Navarre, hence his attack on the king in the poem and the appeal to the King of Aragon, who is not mentioned by name, but was most probably Peter II (1196-1213). The fact that he frequented the Aragonese court and that his missing songs are courtly love-songs also suggests a familiarity with the Occitan tradition (Lanciani/Tavani 1993: 361-362).

This links up with the question as to how Rimbaut came into contact with these languages and poetic traditions. As far as French and Italian are concerned, it should be obvious from the above that Rimbaut had had contacts with the language as well as the literature, while he could have had some contact with Gascon either in his native Provence or at Boniface's court. It should be recalled that Gascon was considered a separate variety from Occitan, still in the fourteenth century at the time the *Leys d'Amors* were composed, and Gascony gravitated towards a different political entity, being part of the lands of the Dukes of Aquitaine until the death of Eleanor of Aquitaine in 1204 when it passed to the kings of England. The question of Galician is more complicated and most probably is to be seen in the light of the above comments concerning a poet such as Johan Soarez de Pávia and his connection to the Aragonese kings, who were also counts of Provence. Rimbaut, of course, was from Provence and, despite the long periods he spent in Italy and, at the end of his life, in Greece, he also travelled in Provence, moving from one protector to the other. His main point of reference in the area was Guilhem III des Baux, count of Orange, towards whom Rimbaut probably also had juridical obligations since Vaqueiras was in his lands. Guilhem was related to Hugh III des Baux, who was to take on the title of viscount of Marseilles, and at whose court

Rimbaut also spent time (Guida/Larghi 2013: 445-449). Marseilles was within the lands of the Aragonese counts of Provence. I would argue that it is in this Provençal context that Rimbaut might have come into contact with Galician poetry.

Rimbaut, as is generally claimed, and quite rightly, is one of the more original and innovative troubadours, not only because of his experimentation with new genres and with material deriving from the French tradition in particular, but also because a consistent part of his production is autobiographical, a novelty in the medieval tradition. In this sense, his most important poem, is the epic letter, a *salut* addressed to Boniface requesting material support, written in epic meter, which goes over events they had faced together over the years, from their youth in Liguria and Piedmont, to the Sicilian campaign in support of Henry VI, to the Fourth Crusade. As Saviotti has shown (2017: 41-62; 71-73), Rimbaut describes his travels in great detail, both here and in other poems, such as the *partimen* with Albert of Malaspina (BdT 392, 1), alluding to some quite obscure place-names. Mention is never made to visits to Spain, nor would he have felt the need to go there either in his own wanderings, or with Boniface who travelled around France (Phillips 2004: 86-88) after being elected head of the Crusade in 1201, but never to Spain.

It has also been claimed, by Tavani for example (2001: 80, 82), that Rimbaut would have composed his *descort* at Boniface's "international" court during preparations for the Crusade, addressing it presumably to a multilingual audience. Again, however, this court could well have included French, even Gascon, Italian and Occitan lords, but probably not from the Iberian peninsula. Indeed, apart from the involvement of Boniface, probably as the brother of lords who were engaged in the crusading movement in Greece and at Jerusalem (Tavani 2001: 72) and of Venice, who funded the campaign, the Fourth crusade was essentially a French affair with the Iberian kingdoms specifically excluded by the pope, on the basis of their being taken up by the *Reconquista* at the time (Phillips 2004: 7). Nevertheless, Rimbaut, who also frequently has recourse to names of nations and peoples, writes in his epic letter:

E vos pensetz de far defensio
e·l coms de Flandres; e frances e breto
et alaman, lombart e berguonho
et espanhol, proensal e guasco,
tug fom renguat, cavalier e pezo.
(II, 45-50)

[And you looked to the defence, and the Count of Flanders also; and Frenchmen and Bretons, and Germans, Lombards and Burgundians, and Spaniards, Provençals and Gascons, we all stood arrayed, horsemen and footmen]⁶.

⁶ Text and translation Linskell (1964).

Saviotti (2017: 71) points out how this list almost corresponds to the letter to the Romance languages of the *descort*, along with languages that Raimbaut ignored (German and Breton). Who might the *espanhol* be? Historians do not record this. Moreover, Saviotti (2017: 72) also comments, rightly in my view, that the term *espanhol* was not employed in the modern sense of ‘Spain’ and more probably refers to the Iberian peninsula as a whole, which was made up of different kingdoms, including Aragon and the County of Barcelona. Raimbaut might have some idea of the use of Galician for poetry in the Iberian peninsula, but probably not of the political makeup of the area. One need only think too of Dante who, a century later in *De vulgari eloquentia* (I, 8, 5), still affirmed that the *lingua d'oc* was spoken by the *Yspani*, presumably referring to Catalonia and the Crown of Aragon, which at the time would probably have been the most familiar part of the Iberian peninsula for an Italian. Raimbaut would no doubt have been aware of the fact that the Catalans and Aragonese composed their lyric poetry in Occitan, while the rest of the *espanhols* used another variety, that is Galician-Portuguese. Thus, he has employed this language to characterise the Iberian peninsula.

All this also impacts on the circumstances, and to a certain extent the date, of composition of the *descort*. Clearly the poem belongs to the texts dedicated to *Belh cavalier*, a *senhal* for Boniface’s daughter Beatrice, and perhaps, as Saviotti (2017: 31–40) has convincingly argued, to Raimbaut himself. Whatever the case, these poems are associated with his presence at the court of Monferrat, where the *descort* must have been composed, as most scholars who have discussed this poem would agree. Scholars also tend to agree on the possible date of the poem as being around 1199–1201, but no later than 1201 when Boniface was elected leader of the crusade and Raimbaut was not apparently at his side, and would not be until 1203, when he seems to have finally decided to take up the cross and follow his lord (Guida/Larghi 2013: 447). Tavani (2001: 66–83), who underscores the international component at Boniface’s court, believes that the *descort* and the languages employed serve political ends and stand as a homage to some of the main contenders of the Fourth Crusade. The choice of Italian and Gascon, that, it will be remembered, he considered non-literary languages, would point to two ladies of the high nobility, Constance of Hauteville and Blanche of Navarre. Constance, Queen of Sicily, who had died in 1198, was the widow of the emperor Henry VI, whose brother and successor, Philip of Swabia, was both lord, but also a friend of Boniface’s. Blanche of Navarre, who would have inspired the use of Gascon, was the wife of Thibaut, count of Champagne, who had been elected leader of the crusade in 1199, when he held the famous tourney at Écry-sur-Aisne, where Fouques de Neuilly preached the crusade. By 1201, Thibaut had died and Boniface was named as leader. Indeed, on this basis, Tavani dates the *descort* to November 1199 when the tourney was held at Écry (2001: 82).

This reconstruction of events is plausible and 1199 a possible date. Besides Raimbaut seems to have been in Provence until 1198 and, as said above, after 1201 he does not seem to

have immediately followed Boniface on the Crusade. Nevertheless, I am not convinced that the motivation for composing the *descort* was political, but rather that it was a text conceived more for entertainment, whose aim was also to show off Rimbaut's ability as a poet. This last period that he spent at the court at Montferrat, and more particularly from 1200-1201, was fairly productive and he is believed to have composed six love-songs as well as some of his more original poems, from the modern point of view, *Engles un novel descort* (*BdT* 392, 16), *Kalenda maia* (*BdT* 392, 9), *Truan mala guerra* (*Lo Carros*: *BdT* 392, 32), as well as the multilingual *descort*, all of which are linked by the *senhal*, *Bel cavalier* (Guida/Larghi 2013: 447). That these latter poems were in some ways not considered quite at the same level as the love songs seems to be borne out by the manuscript tradition, as said above. Saviotti (2017: 86-92) comments on the fact that the more traditional *cansos* are to be found in the Veneto songbooks, that evidently preferred this genre and that they seem to go back to a collection of Rimbaut's songs that had begun to be put together at the court of Montferrat. The remaining poems from this period, on the other hand, have been copied in manuscripts of the more western tradition, with the exception of *BdT* 392, 16, also in Da, but not A, I, K, a tradition that has been considered here for *Eras quan vey verdeyar*. Thus, from the outset Rimbaut's production seems to have been divided into more classic songs, typical of the mainstream of troubadour poetry, and more eccentric compositions that were perhaps considered less important.

I would suggest that this is because the audience, and perhaps Rimbaut himself, viewed them as amusement for the court. From the battle between ladies of the *Carros*, to the musical style of the *estampida* and the different versification or languages of the two *descorts*, their main function was entertainment, while at the same time enabling Rimbaut to show off his skills. After all, in concluding the epic letter, he defines himself as "cavalier e jocclar", two roles of which he seems to be proud, as already emerges in the *partimen* with Albert of Malaspina, who pokes fun at him for these two roles:

Per Dieu, Rambaut, segon la mia esmansa
fesetz que fols qan laissetz lo messier
don aviatz honor e benanassa;
e cel qe·us fetz de joglar cavallier
vos det trebaill, enoi e malanassa
e pensamen, ira et encombrier
e tolc vos joi e pretz et alegranssa:
que puois montetz de ronssin en destrier
non feset[z] colp de spaza ni de lanssa.
[*BdT* 392, 1, ll. 37-45] (Harvey/Paterson 2010: I, 70)

[As God is my witness, Rimbaut, in my opinion you acted like a fool when you abandoned the occupation which brought you honour and comfort, and the man who promoted you from minstrel to knight, brought you torment, trouble, discomfort, anxiety, grief and sorrow, and robbed you of joy, reputation and happiness: for since you changed your mount from a nag to a charger, you have never struck a blow with sword or lance.]

We often forget that the court was a place of social gatherings, not only for political intrigue, thus Rimbaut, as a *jongleur*, as Boniface's *jocclar*, would have been called upon to entertain those present. Much later a personality, such as Leonardo da Vinci, was employed by Ludovico il Moro in Milan as an organiser of events at court, not only as an artist and inventor; indeed his inventions served to move the machines that were used to create the scenery at these events and surprise the audience. In the same way, we may imagine that Rimbaut surprised the court with his more original poems. Again the conclusion of *Kalenda maia* seems to answer to a precise challenge to produce something different, to compose a song to the melody of the *estampida*, or *estampie*, perhaps really brought to the court by the "dos joglars de Franza" mentioned by the *razo*:

Bastida,
finida,
N'Engles,
ai l'estampida
(*BdT* 392, 9, ll. 71-72)

[Lord Engles, the "estampida" I have composed is ended]⁷.

Surprise here would be created by the rhythm, while in the *descort*, obviously, it would be achieved by the different languages. I would argue that it did not really matter who understood these languages, bearing in mind that anyway the Romance languages were (and still are to some extent) mutually comprehensible. Saviotti (2017: 164) talks of *commutazione*, using the same term employed by Varvaro for translations from one Romance language to another where little attention is paid to the accuracy of the language. In the same way, it would not have been too important to know the languages perfectly, one could always supply a term from a familiar language to fill the gap, to have recourse to code-switching in effect, as Rimbaut himself did, every time he used Occitan for those words he needed but did not know. The main point was to seem to use the languages correctly, to create something new and unexpected, following what had always characterised multilingual poetry at the time, which played on the juxtaposition and contrast between the different languages. In this way, Rimbaut

⁷ Text and translation, Linskell (1964).

ha teso e talvolta spezzato il chiuso cerchio della poesia provenzale classica [...] (e) si perviene alla creazione di nuovi moduli letterari, i quali possono accogliere una *res* che la tradizione non autorizzava ad assumere (Bertolucci 1963: 67).

Manuscripts

Occitan songbooks

- A = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS lat. 5232.
C = Paris, Bibliothèque nationale de France (=BnF), MS fonds fr. 856.
Da = Modena, Biblioteca Estense, MS a.R.4.4.
E = Paris, BnF, MS fonds fr. 1749.
G = Milan, Biblioteca Ambrosiana, MS R.71 sup.
I = Paris, BnF, MS fonds fr. 854.
K = Paris, BnF, MS fonds fr. 12473.
M = Paris, BnF, MS fonds fr. 12474.
N = New York, Pierpont Morgan Library, MS 819.
P = Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Pl. XLI.42.
Q = Florence, Biblioteca Riccardiana, MS 2909.
R = Paris, BnF, MS fonds fr. 22543.
S = Oxford, Bodleian Library, MS Douce 269.
Sg = Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 146.
T = Paris, BnF, MS fonds fr. 15211.
a¹ = Modena, Biblioteca Estense, MS Campori γ.N.8.4, 11, 12, 13.
f = Paris, BnF, MS fonds fr. 12472.

French songbooks

- C = Bern, Bürgerbibliothek, MS 389.
K = Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5198.
N = Paris, BnF, MS fonds fr. 845.
O = Paris, BnF, MS fonds fr. 846.
U = Paris, BnF, MS fonds fr. 20050.
X = Paris, BnF, MS nouvelles acquisitions françaises 1050.
za = Zagreb, Bibliothèque métropolitaine, MS MR 92.

Other Manuscripts

- Chantilly, Musée Condé, MS 470.
London, British Library, MS Royal 20 D I.
Lyons, Bibliothèque municipale, MS 739.

Milan, Biblioteca Ambrosiana, MS E 15 sup.
Paris, BnF, MS fonds fr. 12571.
Paris, BnF, MS fonds fr. 24376.
Piacenza, Archivio Capitolare, Basilica of Saint Antonino (*Frammento piacentino*).
Ravenna, Archivio Storico Arcivescovile (*Carta ravennate*).

Bibliography

- BdT = Pillet, Alfred/Carstens, Henry (1933): *Bibliographie der Troubadours*, Halle: Niemeyer.
- RS = Spanke, Hans (1955): *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt, Leiden: Brill.
- Alighieri, Dante (2012): *De vulgari eloquentia*. Fenzi, Enrico (ed.), con la collaborazione di Formisano, Luciano/Montuori, Francesco, Rome: Salerno.
- Andreose, Alvise (2018), “Il greco di Marco Polo”. Andreose, Alvise/Borrero, Giovanni/Zanon, Tobia (eds.): “*La somma de le cose*”. *Studi in onore di Gianfelice Peron*, Padua: Esedra editrice, pp. 127-136.
- Asperti, Stefano (1995): *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti “provenzali” e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trovadorica*, Ravenna: Longo.
- Avalle, d'Arco Silvio (1961): *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin: Einaudi.
- Bec, Pierre (1987): “Note philologique sur la cobla gasconne du descort plurilingue de Raimbaut de Vaqueyras”. *Medioevo romanzo XII*, pp. 275-288.
- Bec, Pierre (2003): “A propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?” Bouvier Jean-Claude/Gourc Jacques/Pic François (eds.): *Sempre los camps auràm segadas resurgantas. Mélanges offerts au professeur Xavier Ravier par ses collègues, disciples et amis*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 413-428.
- Bertoletti, Nello (2014): *Un'antica versione italiana dell'alba di Giraut de Borneil*, con una nota paleografica di Antonio Ciaralli, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1963): “Posizione e significato del Canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale”. *Studi mediolatini e volgari XI*, pp. 9-68.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (2003): “Nouvelle géographie de la lyrique occitane entre XII et XIII siècle. L'Italie nord-occidentale”. Castano, Rossana/Guida, Saverio/Latella, Fortunata: *Scène, évolution sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale s'Etudes Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet, 2002), 2 vols., Rome: Viella, vol. II, pp. 1313-1322.
- Brea, Mercedes (1985), “La estrofa V del ‘descort’ plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras”. *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, 3vols., Oviedo-Madrid: Universidad de Oviedo/Gredos, vol. II, pp. 49-64.

- Brugnolo, Furio (1983): "Appunti in margine al discorso plurilingue di Rimbaut de Vaqueiras". Id.: *Plurilinguismo e lirica medievale*, Rome: Bulzoni, pp. 69-103.
- Brugnolo, Furio (2008): "Lirica italiana settentrionale delle origini: note sui più antichi testi". Lachin, Giosuè (ed.): *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del convegno internazionale* (Venezia, 28-31 ottobre, 2004), Padua: Antenore, pp. 171-205.
- Brugnolo, Furio (2015): "Il plurilinguismo medievale e la coscienza distintiva degli idiomi romanzi". Sanfilippo, Isa Lori/Pinto, Giuliano (eds.): *Comunicare nel Medioevo. La conoscenza e l'uso delle lingue nei secoli XII-XV*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXV edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, 28-30 novembre 2013), Rome: Istituto storico italiano per il Medioevo, pp. 15-32.
- Caïti-Russo, Gilda (2005): *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Montpellier: Lo gat ros.
- Caïti-Russo, Gilda (2009): "Rimbaut de Vaqueiras, *Domna tant vos ai prejada* (BdT 392, 7)". *Lecturae tropatorum II*, pp. 21 [<http://www.lt.unina.it/CaitiRusso-2009.pdf>; accessed 12 May 2020].
- Canettieri, Paolo (1995): *Descortz es dictatz mot divers: ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma: Bagatto Libri.
- Crescini, Vincenzo (1892): *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle Facoltà di Lettere*, Verona-Padova: Fratelli Drucker.
- d'Heur, Jean-Marie (1973): *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- Di Girolamo, Costanzo (ed.) (2008): *I poeti della Scuola Siciliana*, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, Milan: Mondadori.
- Di Girolamo, Costanzo/Lee, Charmaine (1996): *Avviamento alla filologia provenzale*, Rome: La Nuova Italia Scientifica.
- Folena, Gianfranco (1994): *Volgarizzare e tradurre*, Turin: Einaudi.
- Gatien-Arnoult, Adolphe Félix (ed.) (1843-1845): *Las Leys d'Amors*, Paris-Toulouse: J.-B. Paya.
- Gaunt, Simon (2016): "Philology and the Global Middle Ages: British Library Royal Ms 20 D I". *Medioevo romanzo* 40, pp. 27-47.
- Guida, Saverio/Larghi, Gerardo (2013): *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena: Mucchi.
- Harvey, Ruth/Paterson, Linda (eds.) (2010): *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, Cambridge: D.S. Brewer, 3 vols.
- Haughen, Einar (1966), "Dialect, Language, Nation". *American Anthropologist* 68, pp. 922-935.
- Kinoshita, Sharon (2010), "Worlding Medieval French". McDonald, Christie/Rubin, Susan (eds.): *French Global. A New Approach to Literary History*, New York: Columbia University Press, pp. 3-20.
- Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (eds.) (1993): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisbon: Caminho.

- Larson, Pär (2018): *La lingua delle “cantigas”. Grammatica del galego-portoghese*, Rome: Carocci.
- Lazzerini, Lucia (2010): *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena: Mucchi.
- Ledgeway, Adam (2009): *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen: Niemeyer.
- Lee, Charmaine (1987): *Introduzione allo studio della lingua francese*, Bologna: il Mulino.
- Lee, Charmaine (ed.) (1991): *Daurel e Beton*, Rome: Carocci.
- Lee, Charmaine (1998): “Le canzoni di Riccardo Cuor di Leone”. Ruffino, Giovanni (ed.): *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Palermo, 18-24 settembre 1995), Tübingen: Niemeyer, vol. VII, pp. 243-250.
- Lee, Charmaine (ed.) (2006a): *Jaufre*, Rome: Carocci.
- Lee, Charmaine (2006b): “La chanson de femme attribuita a Raimbaut de Vaqueiras, *Altas undas que venez suz la mar*”. Beltrami, Pietro G. et al. (eds.): *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, 2 vols., Pisa: Pacini, vol. II, pp. 865-881.
- Linskill, Joseph (ed.) (1964): *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague: Mouton.
- Lodge, R. Anthony (1993): *French from Dialect to Standard*, London: Routledge.
- Loud, Graham A./Wiedermann, Thomas (trans.) (1998): *History of the Tyrants of Sicily by ‘Hugo Falcandus’ 1154-1169*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Minervini, Laura (1996): “La lingua franca mediterranea. Plurilinguismo, mistilinguismo, pidginizzazione sulle coste del Mediterraneo tra tardo medioevo e prima età moderna”. *Medioevo romanzo XX*, pp. 231-301.
- Minervini, Laura (2010): “Le français dans l’Orient latin (XIIIe-XIVe siècles): éléments pour la caractérisation d’une *scripta du Levant*”. *Revue de linguistique romane* LXXIV, pp. 119-98.
- Penny, Ralph (1991): *A History of the Spanish Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Phillips, Jonathan (2004): *The Fourth Crusade and the Sack of Constantinople*, London: Pimlico.
- Rohlfs, Gerhard (1966): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vols., Turin: Einaudi.
- Saviotti, Federico (2017): *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia: Pavia University Press.
- Solá-Solé, Josep M. (1990): *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid: Taurus.
- Spetia, Lucilla (1996): “Riccardo Cuor di Leone tra oc e oïl”. *Cultura neolatina* LVI, pp. 101-155.

- Strinna, Giovanni (2006), “Il *Contrasto della Zerbitana* e la satira del dialetto marinaresco campano”. *La parola del testo* 10, pp. 120-152.
- Stussi, Alfredo (1999): “Versi d’amore in volgare tra la fine tra la fine del secolo XII e l’inizio del XIII”. *Cultura neolatina* LIX, 1-2, pp. 1-68.
- Tavani, Giuseppe (1986): “Per il testo del discorso plurilingue di Rimbaut de Vaqueiras”. *Studi francesi e provenzali* 84/85 (*Romanica vulgaria quaderni* 8/9), L’Aquila: Japadre, pp. 117-147.
- Tavani, Giuseppe (2001): *Restauri testuali*, Rome: Bagatto Libri.
- Tavani Giuseppe (2002): *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Rome: Carocci.
- Varvaro, Alberto (2004): “*La tua loquela ti fa manifesto: Lingua e identità nella letteratura medievale*”. Id.: *Identità linguistiche e letterarie nell’Europa romanica*, Rome: Salerno, pp. 227-242 [2002¹].
- Vela, Claudio (2005): “Nuovi versi d’amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino”. Lannutti, Maria Sofia/Locanto, Massimiliano (eds.): *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del seminario di studi (Cremona, 19-20 febbraio, 2004), Florence: Edizioni del Galluzzo, pp. 3-29.
- Wallensköld, Axel (ed.) (1968): *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris: Champion.
- Zumthor, Paul (1973): *Lingua e tecniche poetiche nell’età romanica*, Bologna: il Mulino [Fr. orig. 1963].

Websites

- BEdT = *Bibliografia elettronica dei trovatori*: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx [accessed 12 May 2020].
- Hugo Falcandus, *Liber de Regno Siciliae*. *The Latin Library*: www.thelatinlibrary.com/falcandus.html [accessed 11 May 2020].
- Medieval French Literary Culture Outside France*: <http://www.medievalfrancophone.ac.uk> [accessed 11 May 2020].
- RIALFrI (Repertorio informatizzato dell’antica letteratura franco-italiana): <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/> [accessed 1 May 2020].
- The French of England*: <https://frenchofengland.ace.fordham.edu> [accessed 11 May 2020].
- The French of Italy*: <https://frenchofitaly.ace.fordham.edu> [accessed 11 May 2020].
- The French of Outremer*: <https://frenchofoutremer.ace.fordham.edu> [accessed 11 May 2020].
- The Values of French*: <https://tvof.ac.uk> [accessed 11 May 2020].
- Troubadours, Trouvères and the Crusades*: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1891/#page1> [accessed 13 May 2020].

Per un approccio sociolinguistico alle letterature medievali: appunti preliminari sui *trobadores*^{*}

Simone Marcenaro – Università degli Studi del Molise

1. Premessa

Quando nell'ambito dello studio delle lingue e delle letterature medievali si richiama la metodologia della sociolinguistica è sempre necessaria una riflessione preliminare sul piano teorico. Si tratta, prima di tutto, di comprendere i limiti e le potenzialità di una disciplina che nasce relazionata al piano sincronico: va da sé che valutarne l'efficacia su un corpus testuale di epoca medievale pone numerosi interrogativi, sui quali occorrerà soffermarsi brevemente.

In primo luogo, l'ausilio della prospettiva sociolinguistica non è inedito nell'ambito degli studi di linguistica romanza. Già nel 1979 Alberto Varvaro ne aveva applicato alcuni parametri alla situazione della Sicilia medievale; in una tavola rotonda presieduta da Kurt Baldinger nel congresso della *Société de Linguistique et de Philologie Romane* tenutosi a Palma de Mallorca nel 1982, inoltre, egli stesso metteva in luce come la linguistica storica avrebbe sempre dovuto valutare i fenomeni evolutivi all'interno del contesto sociale nel quale essi si producono. Nei suoi numerosi interventi sul latino volgare e sui processi che governarono il cambio linguistico dal latino alle lingue romanze (1984, 1995, 2005, 2010, 2013, 2017) Varvaro ha aperto la strada a un tipo di ricerca in grado di sfruttare con profitto gli strumenti della sociolinguistica, la quale ha visto, dai primi anni '90 fino ad oggi, numerosi lavori che impiegano tale metodologia in questo campo di studi. Nella cospicua bibliografia degli ultimi trent'anni diversi autori hanno prodotto contributi anche rilevanti sulla transizione dal latino al volgare, come ad esempio Michel Banniard (1980, 1991, 1992, 1996, 1999), Joseph Herman (1990, 1996; si veda anche Herman/Wüest 1993), Roger Wright (1982, 1985) o Joel N. Adams (2003, 2013).

Non è un caso che, negli stessi anni in cui Varvaro cercava di introdurre il tema nell'ambito della romanistica, in area anglosassone si stesse sviluppando un filone della ricerca sociolinguistica che contemplava proprio la proiezione del metodo su un piano diacronico, il

* Questo contributo rientra nella attività di ricerca svolta nell'ambito dei seguenti progetti di ricerca: *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo con fondi provenienti dal FEDER e *Atlante prosopografico delle letterature romanze medievali (secoli XI-XIII)*, finanziato dal Ministero dell'Università con fondi PRIN 2017.

quale ha preso il nome di “sociolinguistica storica”¹. A partire dal seminale volume di Suzanne Romaine, che definisce le linee principali della disciplina da lei chiamata *Socio-historical Linguistics* (1982), si sono poi succeduti una serie di studi in cui si è cercato, talora con risultati di non poco interesse, di applicare il metodo sociolinguistico a corpora testuali marcati diacronicamente. Ciò, inevitabilmente, ha portato, da un lato, a un’intensa riflessione sullo statuto di questo nuovo settore della materia, mentre, dall’altro, ha favorito la creazione di collane scientifiche (*Advances in Historical Sociolinguistics*, John Benjamins Publishing Company e *Historical Sociolinguistics. Studies on Language and Society in the Past*, di Peter Lang Publishers), riviste (*Historical Sociolinguistic and Sociohistorical Linguistics*, *Journal of Historical Sociolinguistic*) o associazioni (*Historical Sociolinguistic Network*, fondata a Bristol nel 2005), che hanno avuto il pregio di stimolare sia un vivace dibattito su questo nuovo approccio, sia, soprattutto, una serie di studi che lo applicano concretamente. Ciò è avvenuto soprattutto in area anglosassone e nord-europea, anche se non mancano ricadute nell’Europa mediterranea².

Per riassumere i principi della sociolinguistica storica è anzitutto necessario rifarsi alle pagine di colui che si può con diritto chiamare il “padre” della sociolinguistica come oggi la conosciamo, William Labov, che nei suoi lavori aveva già esaminato la possibilità di estendere la metodologia su un piano diacronico. Da una parte viene infatti proposto il cosiddetto principio uniformista, il quale, in analogia con ciò che era stato formulato nell’ambito degli studi geologici, afferma che le dinamiche linguistiche del passato devono essere simili a quelle osservabili nel presente. Secondo Labov, quindi, non c’è ragione di pensare che i processi che governano oggi il cambio linguistico fossero diversi da quelli di epoche più antiche (Labov 1972: 275 e Labov 1994: 20-21). Dall’altra, però, lo stesso Labov avverte che, quando proviamo ad applicare il metodo a dati che provengono da periodi distanti nel tempo, ci troviamo di fronte al problema dei *bad data* (Labov 1994: 11), vale a dire la scarsità di dati concreti che aiutino a comprendere con precisione i processi che presiedono al cambio linguistico.

La riflessione su questi due principi –uniformismo e *bad data problem*– si ritrova con frequenza in molti studi di sociolinguistica storica, per lo meno di area anglosassone: l’impressione, in certi casi, è che però essi vengano considerati come dei postulati di valore quasi assoluto, laddove sarebbe invece necessario approfondirne alcuni aspetti. Si vedano ad

1 Pochi anni dopo la pubblicazione del volume di Romaine, Tieken-Boon van Ostade (1987) riprese la formulazione di quest’ultima in uno studio sul ruolo dell’ausiliare *do* nell’inglese del diciottesimo secolo; ma già nel 1983, a onor del vero, il termine *sociolinguística histórica* appare in uno studio del linguista iberico Francisco Gimeno Méndez. *Historical Sociolinguistics* fu invece impiegato per la prima volta da James Milroy, nel suo volume del 1992.

2 In area iberica si possono ricordare Penny 2000 per il castigliano, Imhoff 2000 per l’aragonese, Aillet 2010 per il mozarabico e Carvalho 2003 per il portoghese. In area galloromanza gli studi più importanti sono invece quelli, già citati in questo paragrafo, di Michel Banniard, mentre in area italoromanza questa branca di studi ha prodotto risultati interessanti soprattutto per ciò che concerne il sardo (Paulis/Putzu/Virdis 2018). Per una panoramica sull’attuale stato degli studi sociolinguistici si veda Auer *et al.* 2015.

esempio le parole della stessa Romaine, per la quale “if written language is an instance of language, then the same techniques apply to all instances of language. In other words, linguistic theory should not need to be extended to cover all relevant cases; it should just apply to these cases as it has done elsewhere” (1982: 17). Da ciò si ricava che, almeno su un piano generale, la possibilità di esaminare sociolinguisticamente un corpus di dati di natura esclusivamente scritta sia analoga a quella che si ha in una più tradizionale indagine effettuata sui parlanti di una comunità linguistica. Così facendo, però, si confondono due piani, quello diacronico e quello diamesico; si rischia, in altre parole, di accorpore due singolarità –la distanza cronologica e la trasmissione scritta del corpus oggetto d’indagine– che andrebbero invece considerate parallelamente, ciascuna con il suo ordine di problemi.

Dal punto di vista diacronico, il principio uniformista vale infatti solo a un livello molto generale, come mera petizione di principio, appunto. È innegabile che le dinamiche linguistiche, nelle loro primarie linee di forza, non siano mai veramente mutate nel tempo: il cambiamento e la conseguente formazione di varietà sono sempre esistiti. Se però andiamo un po’ più in là del semplice principio, ci troviamo di fronte a una numerosa serie di problemi. Richiamando ad esempio il caso delle lingue neolatine si può dire che nella storia dell’Occidente non si conosca un fenomeno così complesso e di portata così vasta come quello che portò il latino a evolvere nei volgari romanzi. In tale processo s’intersecano infatti una serie di elementi, che comprendono il cambio linguistico (tutte i fenomeni evolutivi sul piano fonetico e morfosintattico, distinti per ogni lingua romanza), la variabilità diafasica e diastratica, il contatto linguistico (lingue di sostrato e adstrato), la diglossia: tutti elementi ben noti ai romanisti, sviluppatisi tutto sommato in un arco di tempo non eccessivamente lungo, i quali rappresentano la sommatoria di eventi intimamente legati fra loro, ma che vanno studiati ciascuno per la sua singolarità.

Riguardo all’aspetto diamesico, allo stesso modo, occorre richiamare le ben note differenze che intercorrono fra scrittura e oralità. In generale, l’analisi sociolinguistica riguarda primariamente la sfera orale della comunicazione; qualora l’oggetto di indagine sia un corpus testuale, il campo si restringe a un insieme di dati già marcato dal punto di vista diafasico e, particolarmente per l’epoca medievale, diastratico. Inoltre, è ormai universale accettare la divergenza fra scritto e parlato nella possibilità di pianificazione di un discorso, che avvicina oralità e scrittura soltanto nello strato più alto della diafasia, cioè nei registri alti di elevata formalizzazione. Ciò, come si sa, trascina una serie di ulteriori specificità, che vanno dalla maggiore complessità sintattica dello scritto alla sua migliore capacità di variazione lessicale, e soprattutto la perdita nello scritto di quella dimensione di immediatezza e spontaneità pensabile soltanto nell’espressione orale³.

³ Nel classico studio di Walter J. Ong il pensiero strutturato esclusivamente sulla comunicazione verbale è caratterizzato dalle seguenti qualità: *addictive rather than subordinate, aggregative rather than analytic, redundant or copious, conservative*

C'è poi un terzo ordine di problemi. Affermare che ciò che è accaduto nel passato non differisce da quello che avviene nel presente sul piano linguistico implica infatti postulare la medesima stabilità per gli elementi extralinguistici, che in questa prospettiva sono indissolubili da quelli linguistici. Dovremmo insomma applicare l'uniformismo a tutti i fattori in gioco: la conformazione della società, i modelli culturali creati in seno a quest'ultima, il sistema economico vigente in quella data epoca, i modelli antropologici rinvenibili in quel dato sistema culturale. E va da sé che tutti questi fattori non sono certo razionalizzabili con la formula "il passato deve essere uguale a oggi", a meno di non cadere in macroscopiche semplificazioni. Si prenda come semplice esempio proprio il concetto di stratificazione sociale, così centrale nella *Varietätenlinguistik*. Nel nostro campo di ricerca, quello delle lingue romanze, gli studi di storia medievale ci hanno illustrato come la composizione della società evolva nei secoli, ed è sicuro che, allora come oggi, la lingua variasse a seconda dello strato sociale, della professione, del contesto comunicativo, probabilmente anche del genere; ma al di là di questa analogia di fondo non possiamo andare troppo oltre, e dovremmo se mai impegnarci ad analizzare, il più minuziosamente possibile, non solo la conformazione della società medievale, ma anche le fonti dalle quali percepiamo la sua stratificazione, visto che spesso queste ultime sono autorappresentazioni, di natura più prescrittivo-ideale che non descrittiva⁴. In definitiva, non si può fare sociolinguistica senza storia; e fare storia significa individuare prima di tutto le alterità rispetto al mondo contemporaneo, piuttosto che procedere secondo un principio aprioristico che tende ad assimilare il passato a un paradigma elaborato nel presente.

Certo, negli ultimi anni si sono susseguite diverse riflessioni teoriche sull'*Uniformitarian Principle* (ad esempio, Bergs 2002 o Nevalainen 2006) e credo che la forma più accettabile sia quella enunciata da Roger Lass (1997: 28), che distingue fra un *General Uniformity Principle* ("no linguistic state of affairs [structure, inventory, process, etc.] can have been the case only in the past") e un *Uniform Probabilities Principle* ("the [global, cross-linguistic] likelihood of any linguistic state of affairs [structure, inventory, process, etc.] has always been roughly the same as it is now"). Tuttavia, è consigliabile richiamare nuovamente le parole della stessa Romaine, il cui monito "avoid scientism" (1982: 282) serve a frenare la ricerca ostinata di teoremi sintetici e assoluti su cui basare la propria metodologia, suggerendo invece di aprirsi alla naturale flessibilità propria delle scienze umane.

Detto questo, è innegabile che l'approccio della sociolinguistica storica sia stato in grado in più occasioni di produrre risultati interessanti, anche se, occorre ripeterlo nuovamente, essi si valutano ad oggi in un ambito piuttosto ristretto, quello della lingua inglese. Di certo, il

or traditionalist, close to the human lifeworld, agonistically toned, empathetic and participatory rather than objectively distanced, homeostatic, situational rather than abstract (Ong 1982: 36-55).

⁴ Si considerino i vari trattati sugli "stati del mondo", tanto in latino quanto in volgare, fra i quali forse il più noto è *Livre des Manieres* di Etienne de Fougère (1174-1178).

problema dei *bad data* si complica ulteriormente quando parliamo di lingue medievali, come vedremo nel prossimo paragrafo. Non a caso, infatti, una rapida occhiata ai lavori sociolinguistici effettuati su corpora testuali rivela la sostanziale assenza del medioevo, salvo alcuni rari esempi, di nuovo, di area anglosassone⁵.

Nei paragrafi successivi, tuttavia, vorrei provare a verificare la validità di questo approccio nello studio di un settore particolare, la lingua letteraria, e la possibilità di applicare alcune categorie metodologiche a un corpus specifico, quello dei *trobadores* galego-portoghesi.

2. Sociolinguistica e letteratura

“Even aspects such as figures of speech and rhetorical devices, universally recognizable as typical literary phenomena, should also be readily identifiable as functional sociolinguistic devices” (Anipa 2012: 180). Questa affermazione, in linea di principio, ha un valore se si considera il linguaggio letterario come una particolare varietà, utilizzata da alcuni gruppi sociali per scopi precisi. Ma anche in questo caso le semplificazioni dovrebbero lasciare spazio a una riflessione, particolarmente utile quando si esplora un terreno, quello della letteratura, fino a ad oggi scarsamente indagato dagli studi di sociolinguistica storica.

Per prima cosa, si identificano due grandi direttive dell’analisi sociolinguistica. Da un lato, la macro-analisi, riguardante le dinamiche che governano il cambio linguistico e l’interazione dei vari gruppi sociali, come ad esempio la politica linguistica, il concetto di standardizzazione, il multilinguismo, ecc. (*sociolinguistics of society*, Fasold 1984); dall’altro, la micro-analisi, inherente soprattutto all’esame della variazione interna di un corpus linguistico secondo parametri ben determinati (variazione fonetica e fonologica, morfologica, sintattica, lessicale e semantica) e al rapporto che essa ha con l’interazione sociale (*sociolinguistics of language*, Fasold 1990). Questi due livelli, pensati anzitutto per lo studio sincronico, possono essere trasportati anche sul piano della diacronia: la macroanalisi si focalizzerà soprattutto sulla storia della lingua e sul rapporto che vige fra lingua, società e cultura, laddove la microanalisi verificherà il posizionamento della lingua letteraria all’interno del *continuum* variazionale che connota quella determinata comunità linguistica.

La lingua letteraria corrisponde a una peculiare varietà diamesica, quella della lingua scritta, e si colloca in un livello alto dell’asse diafasico; essa può essere in parte assimilabile a un linguaggio settoriale, suddiviso al suo interno secondo i vari generi (lingua della poesia, del romanzo, dell’epica...), secondo sistemi che mutano con il progredire delle epoche storiche. Se però i linguaggi settoriali sono generalmente degli insiemi chiusi, caratterizzati da precise direttive sintattiche e lessicali, la lingua della letteratura è invece un insieme aperto o, meglio, un sistema complesso: essa è cioè composta da una serie di peculiarità individuali in continua

⁵ Oltre al già citato studio di Romaine, che comprende un periodo, quello del *middle scots*, parzialmente assimilabile all’epoca medievale, si possono citare fra gli altri Nevalainen/Raumolin-Brunberg 1996 e 2003, Hunt 2000, Hernández-Campoy 2013 e soprattutto la raccolta di studi curata da Wagner, Outhwaite e Beinhoff (2013).

dialettica con tutto ciò che sta al di fuori di essa, vale a dire tutti gli altri ambiti del linguaggio in forma scritta. La varietà della lingua letteraria, inoltre, è fortemente marcata dal punto di vista diastratico, perché, com'è noto, la cultura scritta, e in particolare quella della scrittura d'arte, è storicamente patrimonio di una ristretta *élite* culturale, che, soprattutto nell'antichità e nel medioevo, rappresenta un'esigua minoranza all'interno delle comunità linguistiche di riferimento.

Ciò, a prima vista, può apparire banale, perché è noto che il linguaggio della letteratura faccia parte di un ambito di per sé altro rispetto alle dinamiche della lingua comune. Tuttavia, è necessario indagare a fondo le ragioni linguistiche di tale alterità, esaminando sia le condizioni che rendono possibile il suo sviluppo, sia le sue caratteristiche interne. Nel primo caso (macro-analisi) saranno da comprendere ad esempio il profilo socioculturale degli scrittori e dell'ambiente dal quale provengono; il loro livello di istruzione; l'orizzonte di attesa e le competenze culturali del pubblico; l'esistenza di una norma linguistica di riferimento; il rapporto che lega quel tipo di elaborazione linguistica ad altre produzioni letterarie coeve, e via dicendo. Nel secondo caso, pertinente alla micro-analisi, in ogni corpus considerato andrebbero isolati i fenomeni più significativi dal punto di vista fonetico, morfologico, sintattico e semantico per metterli in relazione alla produzione scritta coeva non letteraria. L'approccio sociolinguistico a un corpus letterario è insomma reso possibile proprio dall'alterità della *Literatursprache*: se siamo in grado di definire, descrivere e razionalizzare questa alterità su un piano linguistico, e proiettare tale alterità sulle dinamiche sociali che sottendono alla sua creazione, allora avremo uno strumento che potrà fornire nuove chiavi di lettura a quel determinato corpus testuale.

Occorre ora restringere l'ottica al nostro campo d'indagine. In primo luogo, in gran parte dello spazio linguistico romanzo sussiste una situazione per certi versi paradossale, nella quale è proprio la *Literatursprache* ad avere una prevalenza cronologica sulle altre forme di *Sprache* non letteraria espresse in forma scritta. Quando ci si riferisce alla produzione non letteraria, si intendono documenti elaborati completamente in una lingua romanza: si escludono pertanto i primi affioramenti del volgare che appaiono a partire dal IX secolo in area galloromanza settentrionale e un po' più tardi negli altri domini, poiché in forma episodica (glosse, scritture esposte, iscrizioni) e ancora fortemente debitori al latino. Interessano invece i documenti che attestano l'abbandono del latino in certi ambiti e una conseguenza formalizzazione della prosa, soprattutto in funzione strumentale (documenti notarili e giuridici). Lo sfasamento cronologico tra letteratura e prosa non letteraria si verifica in quasi tutte le aree romanze: ciò è particolarmente vero per l'antico francese, in cui la lingua letteraria si sviluppa ben prima dell'apparizione stabile di documenti in lingua *d'oïl*, e una situazione simile accade per la Penisola iberica occidentale, mentre per l'area castigliana la perdita di alcuni testi delle origini (soprattutto appartenenti al genere epico) rende incerto il bilancio cronologico, che comunque

vede una serie di documenti d'archivio pienamente volgari dagli ultimi vent'anni del XII secolo. In area provenzale, è noto, la documentazione non letteraria in volgare è piuttosto precoce e si può dire sia contemporanea ai primi testi troubadorici⁶; in Italia, infine, l'affioramento di documenti in volgare è estremamente diseguale sull'asse diatopico e non è semplice individuare un rapporto preciso con lo sviluppo della letteratura delle origini. Benché non sia dato approfondire questo elemento in questa sede, è però meritevole di riflessione il fatto che in tutta la România medievale la *Literatursprache* è in realtà una *Poetische Sprache*, giacché la prosa d'arte apparirà molto più tardi rispetto ai vari generi letterari che si servono del verso.

Un decisivo ordine di problemi passa per la modalità di trasmissione dei corpora testuali letterari dell'età medievale. Com'è noto, in questo ambito vi sono pochissimi esemplari autografi o idiografi, a fronte di un'altissima percentuale di testi trasmessi attraverso copie, spesso eseguite in ambiti geografici e cronologici anche distanti dal testo originale. L'esistenza stessa di una tradizione manoscritta, e quindi di varie *scriptae*, rende estremamente difficile la micro-analisi, poiché la tensione diasistematica fra lingua dell'autore e lingua del copista che si viene a creare in ogni manoscritto può talvolta allontanare tali testimonianze dalla veste linguistica originale, soprattutto sui piani fonetico/fonologico e morfologico. Nell'esperienza troubadorica che qui ci interessa più da vicino, poi, è noto il grado di interventismo dei copisti, in una tradizione estremamente attiva e ricca di episodi di contaminazione; se ciò investe soprattutto l'aspetto filologico-ecdotico, anche quello linguistico non risulta immune, tanto più se consideriamo che una parte consistente del patrimonio occitano viene rielaborato nelle corti del Veneto medievale. Certamente, vi sono alcuni "anticorpi" utili a contrastare l'entropia della tradizione a favore dell'autorialità linguistica. Ad esempio, si possono prendere in esame quelle parti del testo che, per la peculiare conformazione del genere lirico, avranno meno possibilità di essere mutate dai copisti, come ad esempio le parole in rima (Lee/Di Girolamo 1996: 25-26). Ma anche questo approccio non garantisce la certezza del dato, perché talora la revisione linguistica dei testi ha investito proprio il sistema delle rime: è il caso, ovviamente, della nascita della cosiddetta "rima siciliana" quando il corpus di poeti federiciani viene trascritto in area toscana. Di sicuro, i livelli morfologico e lessicale sono interessati in percentuale minore dall'attivismo dei copisti, benché anche in questo caso esistano corpose eccezioni⁷: ma in questo settore si può davvero dire che i *bad data* siano di rilevanza estrema.

La definizione di una *Literatursprache* in termini variazionisti, in altre parole, deve tenere conto di queste premesse, e verosimilmente funzionerà molto meglio su corpora ristretti,

⁶ Il documento d'archivio più antico in cui affiora la lingua occitana è databile attorno al 1034, anche se il primo interamente scritto in volgare risale al 1102 (Brunel 1926).

⁷ Si vedano, a guisa di esempio, i puntuali rilievi di Stefano Resconi sulla lingua del canzoniere provenzale *U*, nel quale è possibile rinvenire numerosi tratti linguistici (fonetici e morfologici) riconducibili all'area italoromanza, e in particolare settentrionalismi e toscanismi (Resconi 2014: 196-238).

preferibilmente privi di un'ampia tradizione manoscritta, invece che su aree d'indagine più ampie. Il livello di macro-analisi, invece, può fornire dati di non scarsa utilità anche su produzioni estese, laddove si riesca a ricostruire con più precisione possibile il posizionamento degli autori coinvolti nel contesto sociolinguistico di quella data epoca. Tutto ciò porta comunque a considerare con estrema prudenza l'applicazione di una metodologia schiettamente sociolinguistica allo studio delle lingue letterarie medievali, e piuttosto di prendere in prestito alcune categorie da utilizzare in questo campo per trovare nuove piste d'indagine. In altre parole, i principi della sociolinguistica storica dovranno valere qui in funzione esclusivamente euristica, evitando di compiere la ricerca attraverso criteri rigidi e predeterminati.

È proprio in base a tali premesse che si proverà, nel prossimo paragrafo, ad utilizzare tali categorie secondo questo approccio, in relazione alle *cantigas* dei trovatori galego-portoghesi.

3. Il caso del galego-portoghese

Le conoscenze acquisite nel campo della linguistica storica di ambito galego-portoghese sono migliorate notevolmente negli ultimi quarant'anni. I non pochi studi effettuati sulle fonti d'archivio e sui prodotti letterari sono stati capaci di delineare con precisione il profilo linguistico di questo dominio, affrontato da molteplici punti di vista, nel periodo che va dalle origini fino alla fine dell'età medievale. Questi lavori hanno inoltre avuto il merito di considerare un'ampia messe di documenti, soprattutto di origine notarile e giuridica; studi come quelli di Clarinda de Azevedo Maia (1986), Ramón Lorenzo (1988, 1992, 1993a-b, 1995a-b), o i più recenti lavori di Ana Boullón (2007), Henrique Monteagudo (2008; si veda anche Boullón-Monteagudo 2009), José Antonio Souto Cabo (2003), Ivo Castro (2004), Ramón Mariño Paz (2002, 2017) o Ana Maria Martins (1999, 2001, 2007), soltanto per citare i più noti, hanno aperto una strada che tuttavia necessita ancora di approfondimenti e ulteriori ricerche, considerato il fatto che molti documenti non letterari di area galego-portoghese attendono ancora di essere pubblicati e studiati. Un discorso simile va fatto per gli studi di storia della lingua, fra i quali è d'obbligo citare i seminali lavori di Ramón Mariño Paz (1999, 2008), per il galego, e Paul Teyssier (1980) per il portoghese.

Nel corpus fino ad ora esaminato si sono individuate alcune linee di forza utili all'indagine dialettologica e soprattutto a comprendere il comportamento degli scriventi in relazione alla tipologia del documento trattato. Anche questo tipo di analisi tocca il problema della *scripta*, vale a dire, in sostanza, la variazione di tipo grafematico, il che porta a chiedersi se si possa parlare di una *scripta* galego-portoghese o, meglio, di una molteplicità di *scriptae* che variano soprattutto sull'asse diacronico e diatopico. Dal punto di vista cronologico i cambiamenti più evidenti si hanno nel progressivo abbandono di una *scripta* latinizzante verso un modello pienamente romanzo, variabile a seconda delle aree interessate e caratterizzato da diversi gradi di formalizzazione. Il codice linguistico impiegato dai documenti non letterari è

infatti legato alla loro funzione e all'ambito in cui furono redatti, il che conduce a una maggiore o minore formalità: ad esempio, documenti giuridici ufficiali di primaria importanza come i *foros* vedono, lungo ancora la maggior parte del Duecento, una percentuale consistente di *scriptae* ibride latino-romanze (circa il 44%), laddove in carte di carattere privato come compravendite o permute la percentuale scende notevolmente (30% per le compravendite, 20% per le permute); le donazioni, poi, vedono un quasi totale predominio della *scripta volgare* (93,7%)⁸.

Il problema della *scripta* si pone, com'è ovvio, anche per le *cantigas*. Il panorama ormai universalmente accettato dagli specialisti vede il succedersi di due sistemi nella tradizione, che corrispondono a due momenti cronologici differenti: il primo rappresentato dal *Cancioneiro de Ajuda* e dal *Pergamiño Vindel*, i cui sistemi grafici si avvicinano tipologicamente a quello delle *Cantigas de Santa María* e sono quindi da collocare in area castigliano/leonese (o forse galega) e internamente al XIII secolo; il secondo testimoniato da codici di sicura ascendenza portoghese, che risentono delle abitudini grafiche consolidate alle corti di Afonso III e Don Denis (*Canzoniere Colocci-Brancuti*, *Canzoniere della Vaticana*, *Pergamiño Sharrer*) e vanno datati dagli ultimi anni del Duecento fino alla seconda metà del secolo successivo. Ciò significa che un'analisi di tipo variazionistico sul piano fonetico/fonologico risente inevitabilmente della continua interferenza del sistema grafemático di ciascun manoscritto, che ci allontana dalla possibile ricostruzione della *scripta* d'autore; ciò non ha tuttavia impedito ad alcuni studiosi di focalizzarsi su elementi precisi della *scripta* poetica, talvolta con importanti ricadute nel campo dello studio della tradizione (si veda ad esempio Monteagudo 2019). Per ciò che concerne l'analisi propriamente linguistica, invece, molti fra i lavori che abbiamo citato qualche riga fa comprendono anche la lingua delle *cantigas*, ma ad oggi non esiste ancora una disamina completa sotto il profilo della linguistica storica.

Riguardo alla micro-analisi, l'unico tentativo di applicare esplicitamente la linguistica variazionale al corpus della lingua letteraria, anche se riferita solo alla prosa portoghese, è stato effettuato da Maria José Carvalho (2000, 2002, 2003); non esistono invece approcci di questo tipo per la produzione lirica. Gli spunti di maggior peso, com'è prevedibile, giungono piuttosto dal livello della macro-analisi, che sorge dall'incontro di indagini filologiche, linguistiche e storiche. L'unico tentativo di profilare esplicitamente un profilo sociolinguistico della lirica galego-portoghese è stato realizzato da Monteagudo (1994a), ma la questione del rapporto fra le condizioni storico-sociali in cui nacque la poesia trobadorica e l'adozione di una lingua letteraria si ritrova già in molti lavori precedenti, a partire dai quelli di Giuseppe Tavani, i quali si soffermano soprattutto sullo sviluppo nelle due grandi corti regie, quella castigliana di Alfonso X e quella portoghese di Afonso III e Don Denis (Tavani 1969, 1980). In epoca più recente, alcuni lavori affrontano invece il periodo iniziale dell'esperienza poetica, legata ad

⁸ I dati sono tratti da Pichel/Cabana Outeiro 2007: 140.

alcune importanti famiglie nobiliari di area galega e portoghese (Frateschi Vieira 1999, Miranda 2004, Souto Cabo 2012, Monteagudo 2008 e 2014); nessuno di questi studi adotta una prospettiva esplicitamente sociolinguistica, tuttavia essi riflettono sulle condizioni sociali e culturali in cui nacque il fenomeno trobadorico, anche da un punto di vista linguistico (l'adozione di una *koinè*, il contatto linguistico con il provenzale).

È necessario rammentare un dato già accennato nelle pagine precedenti, che abbiamo visto rientrare fra i *bad data* che si pongono come ostacolo a un'analisi di questo tipo. La lirica e i *trobadores*, infatti, nasce attorno agli anni '70-'80 del XII secolo, quindi circa trenta/quaranta anni prima dell'apparizione dei primi documenti scritti in area galega e portoghese. Ovviamente, non possediamo testimonianze originali di questo periodo aurorale, così come avviene per i trovatori provenzali e in generale per una buona parte della letteratura romanza prodotta in questo secolo, ma è un fatto innegabile che la lingua della poesia precede non di poco quella della prosa strumentale, e si distanzia da quest'ultima in ragione della sua elevata formalizzazione. Ciò ha chiamato in causa il concetto di *koinè* letteraria, proprio per distinguere la lingua dei trovatori dalla multiformità osservabile nei documenti non letterari sul piano fonetico, morfologico e lessicale. Da ciò discende quindi che, all'interno di una comunità linguistica che era passata già da almeno quattro secoli stabilmente al volgare, la prima elaborazione linguistica in forma scritta del galego-portoghese avviene a un livello diafasico e diastratico alto e attraverso l'adozione di una varietà sovraregionale, seguendo, di fatto, ciò che avviene per i "colleghi" occitani.

Va ricordato che nella Galizia bassomedievale la cultura scritta aveva visto un deciso avanzamento soprattutto a partire dal XII secolo, grazie a due fattori concomitanti: da una parte, la feconda attività della cattedrale di Santiago, in particolare durante la reggenza di Diego Gelmirez, nei cui *tombos* (A e B) la documentazione latina aumenta notevolmente rispetto al secolo precedente (Pallares Méndez 1979); dall'altra, l'impulso decisivo degli archivi monastici dato dall'arrivo nel 1142 dei monaci cistercensi nel cenobio di Sobrado, talora di grandissima rilevanza per l'ampiezza dei fondi conservati. Si tratta però di documentazione che per molto tempo non cesserà di utilizzare il latino come lingua veicolare, prova ne sia il fatto che la cattedrale compostelana inizierà ad impiegare stabilmente il volgare soltanto nel primo quarto del XIV secolo. Per ciò che concerne l'area portoghese, esiste un dibattito fra coloro che ritengono già in volgare documenti scritti a partire dal terzo quarto del XII secolo (come José Antonio Souto Cabo o Ana Maria Martins) e chi invece sostiene che il primo testo propriamente portoghese sia il testamento di Afonso II, redatto nel 1214 (fra questi contiamo António Emílio e Ramón Lorenzo; una panoramica del dibattito si legge in Martins 2007: 162). Non interessa qui prendere posizione in questo dibattito, ma basti ricordare che i documenti precedenti al testamento del monarca portoghese mostrano una *scripta* ancora fortemente compromessa da tratti latini, che si rivela distantissima non solo dall'alta

formalizzazione di quella trobadorica, ma anche piuttosto dissimile da quella ormai pienamente volgare del testamento di Afonso II o della più o meno coeva *Notícia de Torto*.

Viene pertanto da chiedersi come la lingua letteraria si sia sviluppata in un contesto ancora alieno all'uso del galego-portoghese scritto di alta formalizzazione. Un elemento centrale è sicuramente la cultura letteraria provenzale, che comportò l'esposizione a un idioma differente per molti trovatori e giullari, e in particolare per coloro che appartengono alle prime generazioni, collocabili *grosso modo* fra gli ultimi vent'anni del XIII secolo e il primo ventennio di quello successivo. Ne è prova lampante il testo *A la u jaz la Torona* di Garcia Mendez d'Eixo, trovatore portoghese discendente dell'importante famiglia dei Sousa⁹, scritto in un incerto provenzale probabilmente fra il 1215 e il 1216. Grazie agli studi che abbiamo citato poco fa, sappiamo poi che la nascita del fenomeno trobadorico peninsulare si deve soprattutto agli impulsi che provennero da alcune corti signorili di famiglie nobili galeghe e del Portogallo settentrionale, con una certa densità nell'area galega sud-orientale della Galizia (più o meno nell'odierna provincia di Ourense). In quest'epoca dobbiamo pensare a una serie di personaggi accomunati dall'appartenenza alla classe nobiliare medio-alta¹⁰, i quali erano in grado di capire il provenzale e probabilmente di effettuare una sorta di "tirocinio" su fonti che dovremmo immaginare scritte: è impensabile che l'acquisizione del complesso sistema poetico dei *trobadors* avvenisse unicamente per via orale e, d'altra parte, sappiamo che nello stesso periodo diversi trovatori occitani risiedettero presso corti iberiche fra cui contiamo quella di Alfonso IX di Leon, strettamente legato a trovatori galego-portoghesi delle prime generazioni come Osoiro Anes (vedi nota 10). In queste condizioni, non è difficile pensare che la trasmissione della poesia provenzale avvenisse mediante la fissazione su supporto scritto, magari con il corredo della melodia; non a caso, alcuni testi di questi primi *trobadores* sembrano ispirarsi proprio a testi occitani, e in particolare a quelli di un poeta documentato alla corte di Alfonso VIII di Castiglia e Alfonso IX di Leon, Peire Vidal (Canettieri/Pulsoni 2003: 142)¹¹.

⁹ Garcia Mendez ebbe due figli trovatori, Fernan Garcia Esgaravunha e Gonçalo Garcia.

¹⁰ Fra i trovatori di questa prima generazione di cui ci siano giunti testi vi sono Airas Moniz d'Asme, reggente del castello di Alva (odierna Amoeiro, in provincia di Ourense), là documentato nel 1219 (Souto Cabo 2012: 138); Johan Soarez de Paiva, portoghese, era figlio de Soeiro Pais, detto *o Mouro*, e di Urraca Mendes de Bragança, quindi di un lignaggio di non poca importanza nel Portogallo medievale; Osoiro Anes, infine, era reggente del castello di Búbal, anche questo situato nella zona dell'orensano, ed era figlio di Urraca Fenandez de Traba, appartenente a una delle più importanti famiglie galeghe dell'epoca, la quale ebbe importanti legami con la casata reale di Leon.

¹¹ Sarebbe interessante comprendere le ragioni che portano alcuni membri della nobiltà galega ad accogliere con favore la nuova "moda" letteraria proveniente da oltralpe; una pista va forse ricercata nella stretta unione che alcune casate avevano con la corona di Castiglia e Leon, che vide la presenza di diversi trovatori occitani, come ad esempio quella dei Froilaz, il cui membro Pedro fu educato alla corte reale di Alfonso VI, o ancor più quella dei Traba, che ha avuto sicuri legami con il mondo dei *trobadores* e nella cui casa fu educato il futuro Alfonso VIII; Johan Airas, figlio di Urraca Fernandez de Traba e padre del trovatore Osoiro Anes, fu inoltre il precettore del futuro Alfonso IX.

Si può quindi dire che i poeti più antichi, compresi in un livello diastratico sicuramente alto¹², furono i principali responsabili di un'innovazione originata da un fenomeno di contatto linguistico. In seguito, la progressiva polarizzazione delle corti portoghese e castigliana fece sì che si creassero gruppi sempre più ampi di autori, anche di appartenenza sociale inferiore, coagulati attorno a questi due grandi centri. Ciò favorì senza dubbio il definitivo assestarsi della *Poetische Sprache*, tanto è vero che la maggior parte delle *cantigas* proviene da autori di quest'epoca, che va più o meno dagli anni '30 del Duecento fino alla morte di re Alfonso. L'appartenenza di ciascun autore alla corte di riferimento non comporta però una mutazione linguistica, proprio poiché si tratta di una *koinè*, che quindi non si sottomette alla variazione dialettale. Si veda un solo, piccolo esempio: Monteagudo (2008: 36-43) ha individuato una serie di fenomeni linguistici che ricorrono con una certa continuità fra i trovatori delle prime generazioni, come ad esempio la variazione nel tema del perfetto del verbo *ouver* (*oer*, *oera*, *oesse*). Queste ultime si attestano in un autore molto antico come Osoiro Anes e in poeti della generazione successiva, ancora a cavallo fra la fase "signorile" e quella "alfonsina" come Roi Gomez o Freire, Johan Soarez Somesso, Vasco Praga de Sandin, Pero Garcia de Ambroa e Nuno Anes Cerzeo. A prima vista, si potrebbe quindi dedurre che in queste prime fasi esistesse una variabilità più marcata della lingua poetica, dialettologicamente legata all'area galega e ancora precedente alla formalizzazione di quella che si suole chiamare l'età alfonsina. Tuttavia, la forma *oer* si ritrova in autori già operanti attorno alla metà del Duecento come Martin Soarez, Johan Garcia de Guilhade e Bernal de Bonaval, e poi in un autore più tardo come Don Denis, a testimonianza del fatto che anche i poeti successivi alle prime generazioni, di origine tanto galega quanto portoghese, utilizzavano pressoché la stessa lingua dei loro "colleghi" di quarant'anni prima. Una lingua, come si sa, che mostra diversi fenomeni di area galega come ad esempio il morfema *-o* per la P3 del perfetto indicativo, il pronome *che* con funzione di oggetto indiretto, o ancora forme palatalizzate analogiche del perfetto indicativo: essi non vanno però considerati come variazioni dialettali legate alla provenienza dei poeti o ai luoghi in cui esercitarono il loro *trobar*, ma piuttosto come parte integrante *ab origine* della *koinè* poetica, assestatasi ben prima dell'approdo alle corti di Alfonso e di Denis, in cui l'elemento galego ricopre un'importanza non secondaria.

4. Macro-analisi: la figura del trovatore

Il trovatore, sia esso provenzale o galego-portoghese, è anzitutto una figura sociale. I vari autori possono avere provenienze geografiche e sociali diverse, come si evince dalle poche notizie biografiche in nostro possesso, ma si trovano tutti accomunati dal peculiare statuto di poeti e compositori, legati indissolubilmente all'ambiente della corte. Si può anzi affermare che

¹² Una situazione simile avviene anche per i provenzali, se si pensa che i primissimi trovatori, Guglielmo IX d'Aquitania e il perduto Ebles di Ventadorn, erano nobili di alto rango.

i trovatori non formino una classe sociale di per sé, ma che costituiscano piuttosto una particolare classe intellettuale all'interno dell'*élite* delle persone istruite.

Dal punto di vista diastratico il trovatore si trova quindi su un livello alto proprio in ragione dello status di intellettuale, al di là della provenienza sociale di origine. Ecco perché il figlio di un fornaio come Bernart de Ventadorn¹³ rientra nello stesso gruppo di un cavaliere come Bertran de Born o di un prelato come Folquet de Marselha: tutti sono uniti dalla conoscenza della retorica, della grammatica e della musica, oltre che delle *auctoritates* letterarie del passato e della produzione coeva. Esaminare i livelli di cultura dei trovatori è interessante per affinare un po' di più l'analisi, anche se, limitandosi per ora ai provenzali, le notizie disponibili di tipo biografico sono estratte dalle *vidas*, che sappiamo essere quasi sempre scarsamente verosimili. Tuttavia, è un fatto che i redattori di queste ultime facciano talora riferimento all'ambito culturale degli autori; nella struttura dell'*accessus ad auctores* (Meneghetti 1992: 209-244), che prevede una sintetica descrizione delle qualità personali del poeta, in diversi casi trovano posto annotazioni che si riferiscono all'educazione ricevuta, espresse attraverso formule come *aprendet letras* e simili¹⁴. È istruttivo soffermarsi, a questo proposito, su uno dei cenni più precisi a tal riguardo, che leggiamo nella *vida* di Uc de St. Circ, il quale, come si sa, è uno dei principali responsabili dei supporti paratestuali alle canzoni dei trovatori. In questa, trasmessa dal solo manoscritto *B*, si dice infatti che i suoi genitori lo inviarono a scuola di Montpellier¹⁵, ma che, a dispetto delle aspettative da loro nutrita, egli preferì imparare l'arte del *trobar* e farsi giullare:

N'Ucs si ac gran ren de fraires majors de se. E volgron lo far cleric, e manderon lo a la scola de Monpeslier. E quant ill cuideront qu'el amparet letras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e'ls faich e'ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat; et ab aquel saber s'ajoglari. (Boutière/Schutz 1964: 239).

¹³ *Bernartz de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Vendedorn. Hom fo de paubra generation, fils d'un sirven que era forniers, q'escaudava lo forn per cozer lo pan del castel de Ventedorn* (Boutière-Schutz 1964: 21).

¹⁴ Ad esempio, nella seconda versione della biografia di Elias Cairel, trasmessa dal manoscritto *H*, si dice che *saup be letras*, similmente a quanto avviene per Gausbert de Poicibot o Guiraut de Calanso; *savis de letras* è definito Peire Rogier, mentre per Arnaut Daniel e Uc Brunenc si utilizza la formula *amparet ben letras*. Daude de Pradas e Giraut de Bornell vengono qualificati *savis bom de letras*, mentre Peire d'Alvernhe *ben lettratz*; si trovano poi ben 16 casi in cui il trovatore (o la *trobairitz*) è definito *ensenhat*, che però si riferisce probabilmente a una generica qualità cortese e non specificamente legata alla formazione scolastica (Bonnet 1995). L'edizione di riferimento per le *vidas* rimane Boutière/Schutz 1964.

¹⁵ È da escludere che si tratti della famosa Università di Montpellier. In quest'ultima, infatti, l'insegnamento delle arti del *trivium* si stabilizza con lo statuto del 1242, ed è probabile che l'insegnamento della grammatica avvenisse soprattutto attraverso i *magistri* che operavano nelle scuole urbane presenti in vari luoghi della città (Verger 1979: 359); si ricordi che Uc è documentato presso la corte dei Da Romano a Treviso negli anni 1220-21, dal che si desume che il periodo della sua formazione giovanile dovesse risalire almeno a una decina di anni prima.

Mi pare che qui si possa intravvedere una netta differenziazione fra lo studio delle *letras*, vale a dire l'apprendimento della grammatica e della retorica sul canone degli *auctores latini*, e il *trobar*, che invece non riguarda l'istruzione scolastica, ma sembra piuttosto contemplare un apprendimento da autodidatta sulle fonti disponibili. Questa distinzione suggerisce che i trovatori avessero un certo bagaglio di conoscenze, acquisibili attraverso diversi gradi di formazione, ma che la pratica trobadorica, com'è prevedibile, avvenisse al di fuori dei canali comuni di istruzione scolastica e in qualche modo in opposizione a questi ultimi. L'apprendistato trobadorico, all'epoca di Uc, avveniva sicuramente mediante supporti materiali: non altrimenti si spiegherebbe il seminale lavoro di sistematizzazione delle fonti eseguito dal caorsino alla corte dei da Romano e la redazione delle *vidas*, la cui genesi è intimamente legata allo studio dei testi in forma esclusivamente scritta. In altre parole, i trovatori che s'*ajoglaren* erano probabilmente esposti a due tipologie di fonti scritte: la prima, appresa a scuola, di tipo "ufficiale" e basata esclusivamente sul latino, la seconda, acquisita attraverso la trasmissione orizzontale da altri trovatori e giullari (fogli volanti, *libelli*, raccolte d'occasione), interamente in volgare. Questo non esclude, certamente, che i futuri trovatori e giullari imparassero le più famose canzoni del passato per via orale, e ciò è molto più probabile per le prime generazioni: ma fra il primo e il secondo quarto del Duecento il patrimonio trobadorico iniziava ad essere sistematizzato nelle sillogi antologiche, ed è molto più probabile che autori come Uc, spesso costretti a muoversi fra una corte e l'altra, apprendessero l'arte della composizione su delle fonti scritte.

La situazione dei *trobadores* è invece in parte differente da quella dei *trobadors*. L'appartenenza sociale dei galego-portoghesi, com'è noto, non si desume dalle *vidas*, che non si trovano nei canzonieri, ma dalla presenza di un patronimico, che denota l'ascendenza nobiliare, e da alcune notizie che possiamo desumere direttamente dalle *cantigas*. In quanto figure sociali del tutto analoghe a quelle degli omologhi occitani, anche i galego-portoghesi avranno seguito un *cursus studiorum* di un certo tipo, fatte salve le distinzioni del sistema scolastico dell'antica Provenza con quello della Galizia e del regno di Castiglia e Leon¹⁶. Uno dei principali centri di insegnamento nell'occidente iberico era la scuola capitolare di Santiago de Compostela, nella quale le *litterae* fanno la loro apparizione dalla seconda metà del XI secolo, nell'epoca di Diego Gelmirez, del quale si legge che *bonus adolescens fuit, eruditus literis in Ecclesia Beati Jacobi, et adultus in curia hujus Episcopi* (Wright 1989: 330); altrettanto precoce e importante era Coimbra, dove l'insegnamento della grammatica è attestato già nel 1088. Sappiamo poi che in ambito peninsulare le possibilità di formazione scolastica pre-universitaria erano molteplici, perché oltre alle scuole capitolari esistevano istituzioni periferiche, situate

¹⁶ Sulla scuola episcopale di Santiago de Compostela si veda Díaz y Díaz 1971. Fra le più antiche attestazioni dell'insegnamento della grammatica in *scholae capitolari* troviamo, oltre alla menzionata Coimbra, Toledo nel 1115 e Palencia nel 1116 (Rucquoi 2000: 8-9).

nelle zone rurali, e inoltre gli stessi re di Castiglia e Leon, seguendo l'antica tradizione visigotica, appoggiavano la diffusione di un'istruzione cortese, assicurata da *magistri* appositamente salariati già dal XI secolo. I giovani appartenenti alla classe nobile, infine, potevano anche usufruire del supporto di maestri privati, il che rende ulteriormente verosimile pensare che tutti i *trobadores* di ascendenza nobile avessero ricevuto un'istruzione completa, più o meno corrispondente ai moderni livelli primario e secondario, ma non di tipo universitario.

Tuttavia, fra i galego-portoghesi sussiste un problema tutto sommato marginale fra i provenzali, vale a dire la corposa presenza di giullari nei canzonieri superstiti. Questi ultimi, come si sa, sono compositori di testi e musiche, al pari dei trovatori di origine nobile, benché paiano specializzarsi nel genere legato maggiormente a forme poetiche popolari, la *cantiga de amigo*. È allora lecito chiedersi quale fosse il loro livello di cultura: dovremmo pensare che anch'essi avessero ricevuto una formazione retorico-grammaticale, e che quindi conoscessero il latino¹⁷? Non abbiamo dati per rispondere a questa domanda, e probabilmente uno dei principali ostacoli è la definizione stessa di giullare. Nelle *vidas* provenzali, infatti, leggiamo che molti poeti, anche di origine non umile, si fecero *ioglars* (lo abbiamo visto prima per Uc de St. Circ), legando, si direbbe, lo status del giullare all'esercizio itinerante della poesia e al diventare poeti di professione. In area ispanica è sicuramente Alfonso X a fornirci più notizie sullo status del giullare, sia nella *Declaratio* a cui risponde (fittiziamente) alla *Supplicatio* di Guiraut Riquier (1275), sia nella settima *Partida*; ma in entrambi i casi la differenziazione fra giullari "accettabili" e vili *cazurros* è effettuata mediante un giudizio estetico, che comprende la sfera del *saber* soltanto nell'ambito specifico dell'arte trobadorica. In altre parole, il giullare passibile di critiche è colui che non sa comporre ed eseguire bene la poesia dei trovatori, così come ci diranno le varie tenzioni fra trovatori e giullari all'interno del corpus peninsulare (Lorenzo Gradiñ 1995: 115-129). L'immagine del *jograr* che emerge dalle *cantigas*, dalle succitate *Supplicatio/Declaratio* e dalle *Partidas* alfonsine s'iscrive insomma nello stereotipo della discriminazione verso il giullare, criticato o addirittura deriso in quanto subalterno al trovatore nelle gerarchie del mondo cortese.

Va però ricordato che la tradizione manoscritta galego-portoghese ci ha lasciato un consistente gruppo di *cantigas* giullaresche, come detto soprattutto *de amigo*, che non ha eguali

¹⁷ William D. Paden afferma che "most *joglars* were probably illiterate, and that their gradual disappearance from the lyric texts corresponds to an evolution in the medium from an initial, significantly oral phase to a predominantly written one. There are both general and specific grounds for this hypothesis. The illiteracy of the common people in the Middle Ages may be assumed as a matter of course, and the lower sort of *joglars*, to judge by their reputation, must have been an uncouth lot" (Paden 1984: 97). Tuttavia, a mio giudizio sussiste una certa confusione, indotta dalle *vidas* e in qualche modo sottolineata dalla richiesta di chiarificazione terminologica della *Supplicatio* di Guiraut Riquier, tra la figura del giullare esecutore, il cui repertorio va oltre la canzone trobadorica come si evince dall'*ehnsenhamen* di Guiraut de Cabrera al giullare Cabra (Lafont 2000), e quella del compositore, che probabilmente differiva dal primo sotto il piano del livello di istruzione e della cultura letteraria e musicale e da esso si distingue socialmente dalla non appartenenza alla classe nobile.

nella poesia in volgare romanza del medioevo. Ciò, forse, è una spia di una probabile discrasia fra la rappresentazione letteraria della tensione sociale fra trovatori e giullari e la realtà storica, perché la trasmissione di un numero così alto di testi composti da giullari è spia di una loro piena accettazione nel sistema socio-poetico trobadorico. Ciò, probabilmente, implica anche una distanza culturale minore di quanto si creda fra giullari e trovatori, in termini di formazione ricevuta e conoscenze tecniche (retoriche, metriche, musicali) possedute. Per rispondere alla domanda che si è posta in precedenza, un'ipotesi ragionevole è allora inquadrare i giullari che sapevano comporre in un livello sociale mediano. Essi, cioè, ricevevano forse un'istruzione scolastica di primo grado, che non necessariamente comprendeva lo studio delle *litterae* sul classico canone di autori latini; dal punto di vista della formazione musicale, poi, essi potevano avere appreso i rudimenti diventando *mozos del coro* della cattedrale, un'istituzione presente pressoché in tutta la Penisola iberica (Martínez 1988), ed acquisire i principi dell'esecuzione musicale da autodidatti, esattamente come avviene ancora oggi per coloro che sono in grado di suonare uno strumento pur non avendo ricevuto una formazione teorica. La capacità compositiva espressa in molte *cantigas de amigo* partecipa quindi di questa connotazione medio-bassa, ovvero si serve di moduli formali e ritmici probabilmente già patrimonio stabile della cultura popolare delle aree gallega e portoghese, che vedono poi una rielaborazione di matrice cortese in ossequio alla cultura letteraria in cui i *jograres* sono inseriti¹⁸.

Per delineare meglio il profilo sociolinguistico del trovatore è poi utile considerare la lingua che si parlava negli ambienti in cui le *cantigas* venivano composte ed eseguite. Purtroppo la scarsità di autori appartenenti alla prima fase signorile dello sviluppo trobadorico e la conseguente rarità di notizie storiche sul loro soggiorno presso le corti di alcune importanti famiglie nobiliari non permette di disegnare un panorama soddisfacente, e la situazione non cambia molto anche per gli anni successivi: per molti trovatori, la frequentazione di una delle due corti regali si desume soltanto dai rapporti intertestuali, che garantiscono un rapporto diretto (cfr. par. 6) ma non possono dirci molto di più dal punto di vista storico. Esistono però più notizie su uno di questi due ambienti poetici, la corte di Alfonso X, grazie alle quali si può delineare meglio l'ambito culturale e linguistico in cui gli autori qui attestati operarono. Ed è verosimile immaginare un ambiente a forte tendenza diglossica, che addirittura poteva comprendere episodi di *code-switching*; va infatti considerato il rapporto che legava l'idioma di ciascun trovatore alla lingua usata con i vari membri della corte e con lo stesso sovrano castigliano. È insomma probabile che ciascun autore utilizzasse da un lato il proprio dialetto per la comunicazione quotidiana, ma dall'altro dovesse usare una lingua maggiormente codificata nelle occasioni di corte, anche non legate all'esercizio della

¹⁸ La posizione più articolata e ragionevole riguardo al rapporto fra i giullari e la poesia “popolare” o “popularesca” si trova in Beltrán 2002: 200-201.

poesia. Inoltre, poiché Alfonso poetava in galego-portoghese, si può pensare che nel circolo trobadorico che si formò alla sua corte utilizzasse questa lingua, pur essendo Alfonso madrelingua castigliano, ma non è detto che ciò avvenisse con continuità e non risentisse della provenienza di ciascun trovatore (si pensi a *trobadores* castigliani come Johan Vasquiz de Talaveira o Pero Garcia Burgalés); la presenza degli stessi traduttori, ma anche di poeti e di musicisti di origine araba ed ebraica, oltre ai trovatori provenzali (Alvar 1977) e ai giullari che cantavano le *chanson de geste* in lingua oitanica (Horrent 1951), testimonia infine una pluralità di idiomi in un contesto di elevata alloglossia.

È da ricordare che in quest'epoca l'attività culturale di Alfonso X è ideologicamente legata all'uso del castigliano come lingua ufficiale: grazie alle traduzioni delle opere letterarie e scientifiche arabe e alla redazione di testi storiografici, giuridici e filosofici, Alfonso poneva in essere un processo di standardizzazione linguistica, che non ha pari in tutta l'area romanza medievale per ambizione ed estensione (Cano Aguilar 1989). Ora, se è vero che il principale interesse del *Rey Sabio* e del suo entourage era la promozione del *castellano drecho* anche oltre la semplice sfera del linguaggio amministrativo, è altrettanto indubbio che l'opera letteraria più vasta e complessa concepita in questa corte, la raccolta delle *Cantigas de Santa Maria*, è scritta in galego. Benché non si trovino esplicativi riferimenti a una riflessione linguistica operata su quella che, a metà Duecento, era riconosciuta come lingua letteraria anche oltre i confini iberici, è verosimile che la scrittura delle *cantigas* mariane abbia comportato l'adozione di un certo standard anche per la poesia profana. Tale norma, come si sa, investe soprattutto il piano grafematico e solo secondariamente tocca quello linguistico: un'analisi completa e minuziosa di entrambi questi piani, di fatto, resta ancora da fare, e si rivela tanto più necessaria quanto più è legata al rapporto che il galego-portoghese di Alfonso ha con la *koinè* delle *cantigas* trobadoriche¹⁹. Ma è comunque assai probabile che nelle prime tappe della tradizione manoscritta della poesia profana la norma linguistica e la conseguente *scripta* impiegata dovessero inserirsi nel solco delle canzoni mariane; è inverosimile pensare che l'officina letteraria di Alfonso adottasse una certa norma e i trovatori che lavoravano a suo fianco non ne risentissero in alcun modo. Tale situazione, del resto, è riflessa dai testimoni più antichi della tradizione profana, il *Cancioneiro da Ajuda* e il *Pergamínio Vindel*, che vedono molte convergenze con le *Cantigas de Santa Maria*, pur con alcune differenze che impediscono di operare una totale sovrapposizione²⁰.

¹⁹ In quest'ottica, può essere utile invocare un esempio tipologicamente simile, quello della corte di Federico II. La poesia dei siciliani, com'è noto, era elaborata da poeti che facevano parte della curia federiciana, spesso con incarichi di prestigio all'interno del sistema amministrativo del Regno di Sicilia: ciò portò più facilmente all'adozione di una norma, o, meglio, di una *scripta* (Varvaro 1990: 77), mentre in Castiglia la quasi totale assenza di poeti che ricoprissero incarichi amministrativi probabilmente impediva che Alfonso intervenisse attivamente sull'elaborazione di una norma rigida per il galego-portoghese.

²⁰ A livello linguistico, come detto, uno spoglio completo resta ancora da fare, ma è indubbio che nei testimoni più antichi emergono alcuni esiti propri del galego, come ad esempio il morfema *-e* per la P1 del perfetto indicativo e *-o*

Infine, non credo sia azzardato sottolineare la differenza fra i trovatori e tutti gli altri individui che sapevano leggere e scrivere, e che quindi si ponevano su un livello diastratico medio-alto nella comunità linguistica di riferimento. Fra questi contiamo tutti coloro che avevano il compito di elaborare documenti in forma scritta, tanto fra i membri dell'alto clero, quanto del clero medio (diaconi, arcidiaconi, arcipreti) e i cosiddetti chierici (fra cui si comprendono anche i *magistri scholarum*, anche a livello universitario) e tutti i professionisti che si servivano dell'uso della parola scritta come notai, giudici o giurisperiti²¹. Se un elemento che accomuna tutte queste categorie è l'acquisizione di una cultura grammaticale e retorica condotta sulle *auctoritates* latine, soltanto i trovatori –per il galego– e i compilatori delle opere in prosa –per il castigliano–, sono capaci di agire sulla formalizzazione del proprio volgare. Riguardo ai trovatori ciò avviene grazie alla frequentazione della tradizione poetica a loro precedente, tanto occitana (soprattutto per i poeti più antichi) quanto interna al dominio galego-portoghese che si stava sviluppando e consolidando: in questo senso, i *trobadores* vanno considerati come dei grandi innovatori linguistici.

5. Esempio di micro-analisi: l'uso dei pronomi

Nel campo dell'analisi interna alla *Literatursprache* il *bad data problem* si pone, come abbiamo detto, soprattutto per la ricerca della variabilità sul piano fonetico e, in parte, morfologico. Dal punto di vista fonetico, infatti, si è già visto quanto l'esistenza di due sistemi grafici, corrispondenti ai due rami della tradizione, impedisca di stabilire con certezza l'aspetto originale del testo. Certamente, un'analisi sistematica delle *cantigas* porterebbe a risultati interessanti soprattutto dal punto di vista della variazione diatopica, vale a dire, individuando nei testi trobadorici varianti di tipo regionale/dialettale che trovino riscontro nella documentazione non letteraria, secondo una distribuzione geografica. Nel corposo gruppo dei fenomeni che potrebbero rientrare in questo livello, si possono citare, a mero titolo esemplificativo:

- 1) alternanze vocaliche in posizione tonica (es. *sandece/sandice*, *velhece/velhice* ecc.) e atona (es. *minguar/menguar*, *vestir/vistir*, ecc.)
- 2) denasalizzazione (*bõa/boa*, *tẽer/teer* ecc.)

per la P3, presenti soprattutto nel canzoniere dell'Ajuda, a fronte della soluzione in *-i* dei codici più tardi, già “portoghesizzati”. È invece più agevole individuare le principali differenze grafemetiche, fra cui: l'uso di <y> in Ajuda per la nasale palatale; la distinzione tra le fricative dentoalveolari sonora <f> e sorda <ff> in posizione intervocalica, generalmente osservata nei codici mariani e più oscillante in Ajuda; l'oscillazione in Ajuda dei grafemi <n> e <m> per la nasale in posizione intermedia, a fronte di una maggiore regolarità nelle *cantigas* mariane; la differenziazione fra <ç> davanti ad *a*, *u* e <c> davanti ad *e*, *i*, non sempre rispettata in Ajuda, ecc.

21 Esisteva anche il notaio episcopale, particolarmente attivo nella cattedrale di Santiago, tanto che la regina Urraca di Castiglia sceglieva proprio qui i futuri notai della propria corte (Lucas Álvarez 1995: 47); tuttavia, la progressiva espansione urbana fece sì che a tale figura si affiancassero quella del notaio privato e dello *scriptor* occasionale (López Alsina 2007: 55-56).

- 3) uso delle sibilanti sorde e sonore (riflesso dall'uso dei grafemi <s/f> o <ss/ff>)
- 4) alternanza dittonghi oi/ui (es., *coita/cuita*, ecc.)²²
- 5) uso di scempie e geminate (es. *afan/affan*, ecc.).

La variazione morfologica, in linea di principio, è meno investita dai processi di uniformizzazione dei copisti, poiché spesso la scelta dell'uso di una data forma influisce sulla misura metrica del verso. In linea di principio, s'è detto, poiché in realtà vi sono diversi esempi in cui i due rami della tradizione testimonano varianti morfologicamente mutate; in questi casi, se tale mutazione comporta l'alterazione nel numero delle sillabe, i copisti intervengono cambiando il verso per adattarlo alla corretta misura metrica. Ciò avviene, ad esempio, in Pero Garcia Burgalés, dove nel passaggio dal codice *A* a *B* la P3 del perfetto indicativo di *fazer* viene trasformata da *fezo* (bisillabo) a *fez* (monosillabo) in 125.17 e 125.38, modificando la sintassi del verso per non incorrere nell'ipometria. Una situazione analoga si nota per 81.16 di Johan Vasquiz de Talaveira (*fezo* → *fez*) e Vasco Rodriguez de Calvelo 155.5 (*quiso* → *quis*), a dimostrazione di quanto l'interventismo dei copisti possa anche estendersi oltre la semplice variazione grafica.

In ogni caso, può essere utile verificare la distribuzione di varianti morfologiche, cercando anche qui di individuare un *pattern* su base diatopica (provenienza geografica degli autori), ma anche diastratica (status di trovatore o giullare) e diafasica, quest'ultima presumendo che ciascuno dei tre generi della lirica peninsulare sia distinto dall'altro per l'adozione di differenti livelli registrali. Anche qui possiamo citare qualche tipologia senza alcuna pretesa di esaustività²³:

- variabilità in forme pronominali toniche (es., *ele/el* in funz. soggetto, *mí/min* in funzione complemento, ecc.)
- variabilità in forme pronominali atone (es., *me/mi*, *le/lle/lli*, *xe/xi*, ecc.); uso del pronomine di P2 *che* come oggetto indiretto
- variabilità nelle preposizioni (es., *após/depos/empos/pos*, *ergo/ergas*, ecc.)
- variabilità nelle congiunzioni (es., *cando/quando*, *mais/mas*, ecc.)
- variabilità nei possessivi (es., *meu/mou*, *teu/tou*, ecc.) e nei dimostrativi (*aquele/aquel*, *este/aqueste* ecc.)
- variabilità negli avverbi (es., *algur/albur*, *ar/er*, *longe/longi*)

²² Per l'alternanza *coita/cuita* cfr. Monteagudo 2015.

²³ Va detto che l'unica analisi complessiva della morfologia del *Cancioneiro da Ajuda* ha rivelato una sostanziale omogeneità nelle soluzioni presentate, dovute verosimilmente alla spinta normalizzatrice propria dell'operazione di allestimento del canzoniere nello *scriptorium* in cui la silloge fu creata (López Martínez/Moscoso Mato 2007: 558).

- variabilità nella morfologia verbale:
 - I. forme analogiche nel tema del presente (es., *dé/dea, jaço/jasco, quera/queira*, ecc.)
 - II. presenza di forme epentetiche nel tema del presente (es., *louvo/loo*, ecc.)
 - III. presenza di *-e* nella P3 del pres. ind. (es., *faz/faze, praz/praze*, ecc.)
 - IV. forme analogiche nel tema del perfetto (es., *quigel/quis, figel/fiz, dize/disse*, ecc.)
 - V. variabilità dei morfemi vocalici nella P3 del perf. ind. (es., *feze/fezo, quige/quis/quiso*, ecc.)²⁴
 - VI. forme concorrenti del tema del perfetto di *aver* (es., *ouer/oer, ouvesse/oesse*, ecc.)
- variabilità tra futuro semplice e mesoclitico
- presenza di castigianismi/leonesismi.

A questo sparuto elenco potrebbero aggiungersi molti altri fenomeni, i quali, sottoposti ad un'analisi congiunta, potrebbero rivelare dati interessanti. Tuttavia, i casi in cui alcuni di questi elementi siano stati effettivamente considerati (ad esempio, Monteagudo 1994b; Mariño Paz 1994, 1998, 2002; Ferreiro 2008, 2012 e 2016, fra gli altri) ci danno ad oggi poche indicazioni sull'effettiva pregnanza della variabilità su un piano diatopico e diastratico, e la sensazione è che anche uno studio più approfondito sui fenomeni ancora poco esaminati non cambi di molto tale situazione.

Esistono comunque alcuni fattori morfologici dotati di una precisa funzionalità nell'analisi sociolinguistica. Uno di questi, ad esempio, è l'uso delle varianti del pronome di P2, sia in funzione soggetto, sia come complemento diretto o indiretto nelle *cantigas de escarnio e maldizer* e nelle tenzioni. Com'è noto, per riferirsi a un'altra persona, sia essa la *senhor* delle *cantigas de amor* o, in generale, la pletora di personaggi che affollano le *cantigas de escarnio e maldizer*, il pronome più utilizzato dai trovatori è quello di P5 *vós*. I pronomi di P2 ricorrono con una frequenza decisamente inferiore rispetto a *vós* (tonico) e *vos* (atonico) e si ritrovano per la maggior parte in contesti ben precisi; a questi si possono anche associare le occorrenze del possessivo *teu/tua* in luogo di *vooso/vossa*. Dal momento che tutte queste forme convivono in molti testi, si forniranno i risultati in due tabelle, la prima riguardante *cantigas de escarnio e maldizer*, la seconda dedicata alle tenzioni. I numeri delle *cantigas* indicati in corsivo

²⁴ Su questi aspetti si veda il recentissimo Brea/Lorenzo Gradín 2020.

riguardano quei casi in cui la persona a cui il poeta s'indirizza non sia un giullare, una *soldadeira* o un trovatore²⁵:

<i>cantiga</i>	<i>tu</i> sogg. ²⁶	prep. + <i>ti</i>	<i>te</i> compl. dir. ²⁷	<i>te/ti</i> compl. indir.	poss. <i>teu(s)</i> , <i>tua</i>	<i>che</i> e contr. <i>cho, cha</i>
2.13		X				
18.20 ²⁸	X	X			X	X
30.16			X			
30.28	X	X	X	X	X	
30.29		X		X	X	
46.3	X		X	X		X
70.29	X	X	X	X	X	
79.32		X		X	X	X
79.35				X	X	X
70.38		X		X		
87.10			X	X		
87.18			X		X	X
97.13	X			X		
116.10		X		X		
116.15	X		X	X		
126.14		X	X	X		
136.3		X		X	X	X

²⁵ Le *cantigas* si citano sulla base della numerazione progressiva fornita dal *database* MedDB3 (consultato il 12 marzo 2020).

²⁶ Si escludono i casi in cui è forma provenzale (14.15), castiglianismo (19.1), latinismo (16.1, 136.1) oppure inserito in un'espressione proverbiale (148.21).

²⁷ Si considera anche la contrazione *to* (*te* + pron. at. P3 *o*), visibile in tre casi.

²⁸ In questa *cantiga* il *tu* viene anche usato in un'invocazione alla divinità, per cui si rimanda alle osservazioni della nota 29.

<i>tenzone</i>	<i>tu</i> sogg.	prep. + <i>ti</i>	<i>te</i> compl. dir.	<i>te/ti</i> compl. indir.	poss. <i>teu(s), tua</i>	<i>che e contr.</i> <i>cho, cha</i>
70.28			X	X	X	
70.33	X		X	X	X	X
70.52					X	
70.83		X				
75.10	X		X	X	X	X
79.30		X		X		
79.47	X	X		X		X
81.9 ²⁹	X					
85.11	X					
85.12			X	X		
88.7	X		X			X
88.14	X		X		X	X
97.2			X	X		
101.5	X					

Qui di seguito le occorrenze dei pronomi di P2 espresse in percentuale:

P2	P5	%
<i>tu</i> soggetto: 26	<i>vós</i> soggetto: 832	3,12
preposizione + <i>ti</i> : 23	preposizione + <i>vós</i> : 1083	2,12
<i>te</i> complemento diretto: 42	<i>vos</i> complemento diretto: 1517	2,76
<i>te, che</i> complemento indiretto: 108	<i>vos</i> complemento indiretto: 2614	4,13
possessivi <i>teu(s), tua</i> : 24	possessivi <i>voso(s), vossa(s)</i> : 611	3,92

²⁹ Nella tenzone fra Lourenço e Johan Vasquiz de Talaveira viene usata la forma *ti* come pronome tonico (*mais dime ti, que trobas desigual*).

Come si vede, l'uso dei pronomi di P2 è strettamente legato alla differenza sociale fra trovatore, da una parte, e giullari o *soldadeiras* dall'altra. Questa situazione è fotografata perfettamente dalle tenzoni, dove si osserva la costante variabilità *vós/tu* in corrispondenza dell'alternanza delle strofe: *vós* è sempre usato dal giullare per riferirsi al trovatore, *tu* è usato dal trovatore per riferirsi al giullare. Emblematica, a questo proposito, è la tenzone fra Martin Soarez e Pai Soarez de Taveirós (97.2/115.1), in cui i due trovatori si burlano di un giullare maldestro (apostrofato *jograr Sison*): nella quarta strofa Pai Soarez introduce un ipotetico dialogo diretto con il malcapitato giullare usando il pronome di P2 (*confunda Deus quen te deu esse don / nen a quen te fezo jograr nen segrer*, vv. 27-28), laddove per rivolgersi al trovatore aveva sempre usato il *vos* (e così il suo interlocutore). I pochi casi che evadono questa dinamica riguardano³⁰:

- 1) 18.20 Alfonso X usa varie forme del pronome personale e il possessivo in una burlesca invocazione alla divinità da parte di una *soldadeira*;
- 2) 30.16 Estevan da Guarda mette in scena un dialogo fra il protagonista della *cantiga* Don Foan e sua madre;
- 3) 30.29 Estevan da Guarda si rivolge a un non precisato *doutor*;
- 4) 87.10 Lopo Lias inscena un'invocazione alla sua stessa composizione, chiamata *brialesca*;
- 5) 87.18 Lopo Lias dialoga burlescamente con la sua sella;
- 6) 126.14 Pero d'Ambroa simula un fittizio dialogo diretto fra il *Meestre Nicolao* a cui è dedicata la *cantiga* e un altro uomo.

A parte 30.29, in tutti gli altri casi i pronomi ricorrono in invocazioni o in mimesi di dialoghi diretti, nelle quali gli autori, usando pronomi di P2, vogliono rappresentare un registro meno formale e più vicino allo stile colloquiale.

Appare pertanto evidente come in questo caso un uso linguistico pertinente a un livello diafasico basso, ossia al registro informale, entra nel linguaggio letterario per ribadire la differenza sociale fra il trovatore nobile, al quale ci si riferisce sempre con il pronome di registro aristocratico *vós*, e il giullare o la *soldadeira*, dei quali si vuole rimarcare l'evidente subalternità nelle gerarchie del mondo trobadorico galego-portoghese attraverso l'uso dei pronomi di P2.

Altri casi simili potrebbero rinvenirsi, ad esempio, nell'uso di marcatori di un registro differente da quello aristocratico-cortese in funzione mimetica, come avviene nell'inserzione

³⁰ I pronomi di P2 si trovano anche in alcune *cantigas de amor* (Den 25.129, FerEsq 38.1, RoiMrzCas 145.4, 145.8) in cui il trovatore (o la pastorella, nel caso di Don Denis) si rivolge direttamente ad *Amor*; in questo senso, vanno lette analogamente alle invocazioni alla divinità (cfr. nota 29).

del *verv'antigo*, cioè dei proverbi popolari, nelle *cantigas* di 6.1, 25.81, 33.7, 38.7, 47.10, 63.2, 64.15, 70.52, 79.41 (Arbor Aldea 2002). Ulteriori rilievi potrebbero poi essere fatti sulla variabilità morfologica e lessicale delle *cantigas de amigo* di registro “popolareggiate” (Brea 2003), oppure, ancora, sul lessico delle *cantigas de escarnio e maldizer*. La strada da fare è certamente lunga; tuttavia, il prossimo paragrafo si soffermerà sul campo dell’analisi che offre i risultati più interessanti.

6. Fra micro- e macro-analisi: le reti sociali trobadoriche

Una nozione della sociolinguistica utile da prendere in prestito è quella di rete sociale. Tale concetto ha trovato spazio a partire dalla metà degli anni ‘80, soprattutto grazie ai lavori di James e Leslie Milroy (Milroy/Milroy 1985, 1992; Milroy 1987). Le loro analisi compiute sulla città di Belfast hanno infatti rivelato lo stretto rapporto che sussiste fra il sistema delle relazioni fra individui di una data comunità di parlanti e l’adozione di innovazioni linguistiche. Sul modello elaborato dall’antropologo John Barnes (1972), si distinguono così due grandi tipologie di reti sociali, quelle ego-centriche, fondate sui rapporti precisi fra i membri, e quelle socio-centriche, che non stabiliscono necessariamente legami stabili, ma si riferiscono piuttosto al ruolo che l’esistenza di tale rete ha sul comportamento linguistico e sociale degli individui. In questo contesto, ogni rete possiede un certo grado di densità, dipendente dalla frequenza e tipologia dell’interazione sociale fra i suoi membri: si parla così di *close-knit networks*, normalmente più refrattari all’innovazione, e *loose-knit networks*, che invece sono in grado di acquisire con più facilità mutamenti linguistici.

Sul piano della sociolinguistica storica, in ambito (nuovamente) anglosassone sono apparsi alcuni studi di grande interesse per l’applicazione dei *social networks* a comunità linguistiche del passato, attraverso un lavoro compiuto esclusivamente su fonti scritte (Bergs 2000, 2005). Dal nostro punto di vista, lo studio delle reti sociali coinvolge i rapporti fra i poeti galego-portoghesi, che possiamo evincere in parte da notizie storiche, ma soprattutto dai non pochi episodi di intertestualità delle *cantigas*. Poiché la maggior parte degli autori è associabile a una delle due o a entrambe le corti di Castiglia e Portogallo, grazie alla lettura di alcuni testi composti in questi ambiti possiamo ricostruire i rapporti diretti fra i vari autori, visualizzando così una serie di reti. Dal punto di vista tipologico, l’ambiente in cui si verifica l’interazione linguistica è ben determinato, e il periodo interessato ricopre circa quarant’anni. Bisogna però ribadire che la delineazione di un perimetro cortese, che assicura la coesione fra i membri della rete, non implica un confine geografico-spatiale ben definito, poiché per “corte castigliana” intendiamo sia il gruppo di poeti che seguirono l’ancora infante Alfonso nelle prime opere di *Reconquista* (soprattutto di Murcia e Siviglia), sia i vari spazi della corte reale che, com’è noto, comprendono località come Toledo, Burgos, Murcia o Siviglia. Non si tratta quindi di uno spazio preciso, bensì di un luogo che può cambiare conformazione materiale a seconda del divenire storico, ma che possiede una sostanziale stabilità nella sua conformazione

sociale e nei suoi requisiti culturali. Ciò vale, beninteso, anche per le corti portoghesi, benché in questo caso le notizie storiche ad esse relative siano molto più scarse e il grado di intertestualità che ci permette di disegnare le reti sia inferiore.

Considerate queste premesse, siamo allora di fronte a una serie di *close-knit networks*, che come tali sono refrattari all'innovazione linguistica (e infatti elaborano una *koinè* che rimane pressoché stabile in un secolo e mezzo) e sono composti da poeti che dialogano l'un l'altro, sia sotto forma di tenzone, sia mediante allusioni intertestuali o citazioni, e in molti casi al centro di tale rete si trova proprio Alfonso, che in qualche modo lega a sé tutti i suoi componenti. Si può anzi ipotizzare un doppio sistema: una rete più estesa, costituita da tutti i poeti che sappiamo aver frequentato la corte alfonsina o che è verosimile pensare in tale ambiente in assenza di dati concreti, e una serie di reti locali che s'intersecano ai livelli d'interazione mostrati dalla rete più ampia.

Tutto ciò ha una ricaduta ben precisa dal punto di vista linguistico. Non sono infatti le *cantigas de amor* o *de amigo* a permetterci di costruire queste ipotetiche reti, bensì le *cantigas de escarnio e maldizer*: solo in queste ultime, infatti, è possibile esplicitare l'esistenza di relazioni sociali fra i vari attori dello spettacolo cortese, siano essi altri trovatori o giullari, oppure membri appartenenti a vario grado alla corte, dei quali, in maggior parte, oggi conosciamo soltanto i nomi leggibili nelle *cantigas*. Le canzoni di scherno sono un documento eccezionale per ricostruire le biografie di molti autori, ma lo sono ancora di più proprio per la loro capacità di rappresentare un mondo di relazioni sociali che altrimenti la documentazione ufficiale non ci ha lasciato. In questo contesto, sappiamo che una consistente parte delle *cantigas* satiriche si serve di un espediente retorico preciso, che chiamiamo *aequivocatio* grazie a un passo dell'*Arte de trovar* copiata nel canzoniere Colocci-Brancuti³¹. Si tratta di un tropo che investe l'aspetto semantico, nella quale cioè una parola (*aequivocatio in verbis singulis*) o un insieme di espressioni (*aequivocatio in verbis coniunctis*) concorrono a fornire un livello ulteriore di interpretazione del testo, senza che però il valore letterale di tali espressioni sia annullato (Marcenaro 2010: 110-111). Normalmente, in sociolinguistica la sfera semantica viene considerata molto meno rispetto allo studio della variabilità sui piani fonetico e morfologico; in questo caso, però, è proprio lo studio di questo aspetto a rivelarsi funzionale all'applicazione della *social network theory*.

L'*aequivocatio* veicola spesso il sovrassetto del testo verso il campo semantico dell'osceno e del basso corporeo ed è particolarmente produttiva in contesti intertestuali. Fra le circa 430 *cantigas de escarnio e maldizer* consegnateci dai canzonieri *B* e *V* abbiamo infatti diversi "cicli" poetici, vale a dire un insieme più o meno ampio di testi incentrati su un unico personaggio, del quale molto spesso si deridono determinate caratteristiche. Essi sono per lo più

³¹ *Cantigas d'escarneo son aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'algum en elas, e dizem-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos* (Tavani 1999: 42).

appartenenti al mondo cortese alfonsino (in misura minore a quello di Afonso III e Don Denis) e, come aveva rilevato Tavani (1980: 120-121), ricoprono pressoché tutti gli strati sociali dell'epoca. In queste *cantigas* che si servono dell'*aequivocatio* un requisito fondamentale è la capacità di svelare l'equivoco e comprendere così il senso ulteriore: ciò è possibile soltanto nel contesto di un *close-knit network*, in cui emittente e ricettori possiedono una solidarietà linguistica tale da riconoscere immediatamente il meccanismo semantico che permette l'interpretazione del testo. Ciò si lega bene all'immagine proposta nei paragrafi precedenti, che vedeva cioè un insieme di poeti legati fra di loro con una densità variabile di interazione data dalla frequenza di episodi intertestuali. Il gioco di parole, lo scherzo, la derisione effettuata sotto *palabras cubertas*, sono pensabili soltanto in un contesto del genere, che mostra quanto l'aspetto semantico del linguaggio poetico si trovi in stretta connessione con la realtà delle interazioni di un dato gruppo sociale.

D'altra parte, gli stessi trovatori erano consapevoli delle condizioni in cui era possibile attivare l'*aequivocatio*. Ce lo dice ad esempio Johan Soarez Coelho, che propone al suo uditorio un vero e proprio indovinello (sul modello del *devinalh* provenzale) esplicitando le condizioni necessarie a comprendere l'*aequivocatio* operata sulla polisemia dell'aggettivo *grave*:

Maria do Grave, grav' é de saber
por que vos chaman Maria do Grave,
cá vós non sodes grave de foder,
e pero sodes de foder mui grave;
e quer', en gran conhocaça, dizer:
sen leterad' ou trobador seer,
non pod' omen departir este 'grave'.

Mais eu sei ben trobar e ben leer
e quer' assi departir este 'grave':
vós non sodes grav' en pedir aver,
por vosso con', e vós sodes grave,
a quen vos fode muito, de foder;
e por questo se dev' entender
por que vos chaman Maria do Grave.

E pois vos assi departi este 'grave',
tenho-m' end' ora por mais trobador;
e ben vos juro, par Nostro Senhor,
que nunca euachei molher tan grave:
com' é Maria -e já o provei-
do Grave; nunca pois molherachei
que a mi fosse de foder tan grave.
(Lapa 1970: n° 233)

Questo punto chiave per la comprensione del testo convoglia due informazioni fondamentali: primo, per capire di cosa si sta parlando bisogna essere *leterado*, cioè sapere il latino (Corrêia 2012); secondo, è pure necessario essere trovatori, e quindi saper comprendere i meccanismi retorici che fanno parte dei “ferri del mestiere” di ogni buon poeta. Ritorna qui il tema del livello di cultura dei trovatori, giacché il rimando alle *letras* richiama le *vidas* provenzali, che indicavano la frequentazione del trovatore di un *cursus studiorum* sulle fonti latine, sulle quali si studiavano grammatica e retorica. La solidarietà linguistica, insomma, è tutt’uno con la solidarietà culturale. Ed è proprio grazie al latino che, come ha suggerito Pilar Lorenzo Gradín (2010: 158), siamo in grado di risolvere il mistero. Maria ‘del Grave’ è detta ‘grave’ poiché possederla è allo stesso tempo facile e ‘difficile’; ciò accade perché Maria è *grave*, cioè GRAVIS, quindi, secondo l’accezione del termine nel latino medievale, ‘incinta’.

Questo è un esempio che ci fa comprendere quanto gli aspetti semanticici, linguistici e sociali siano strettamente connessi nella pratica dell’*aequivocatio*, e non è un caso che i vari cicli poetici si compongano per la maggior parte proprio alla corte alfonsina (anche nel periodo pre-incoronazione). In ottica comparativa, il legame fra struttura sociale e strategie semantiche si fa ancora più cogente analizzando la poesia satirica provenzale, in cui emergono molti meno casi di *aequivocatio*: la poesia provenzale, infatti, si sviluppa in un contesto cortese assai più ampio e variegato di quello peninsulare, il quale implica la mobilità degli autori e dei testi in spazi geografici e linguistici anche molto vasti; ciò non permette la creazione di reti sociali stabili, se non su scala minore, prevalentemente in forma *loose-knit* e in forma del tutto episodica³².

Può essere utile riportare qualche esempio a tal riguardo. Un primo caso è il ciclo creato attorno alla figura di Fernan Diaz, che dalle *cantigas* sappiamo essere un *meirinho* di Alfonso X ma del quale non siamo in grado di conoscere la reale consistenza storica, considerando il contesto burlesco in cui tale carica giuridica viene evocata e la totale assenza del suo nome nella documentazione ufficiale. Si trattava però di un personaggio conosciuto da diversi trovatori che si trovavano alla corte alfonsina, in particolare:

- 1) Airas Perez Vuitoron (16.10)³³
- 2) Estevan Faian (31.1)
- 3) Pero da Ponte (120.6)

³² È emblematico, a tal riguardo, che alla creazione di reti linguisticamente e culturalmente solidali, seppur di durata effimera, corrisponda l’emersione dell’equivoco e del doppio senso: ciò avviene ad esempio per il gruppo di poeti che si riunirono a Puigvert d’Agramont, in Catalogna, attorno al 1170 e che vennero cantati nella celebre “galleria satirica” di Peire d’Alvernhe (Rossi 1995).

³³ Il nome Fernan Diaz ricorre in un’altra *cantiga* di Vuitoron, il sirventese politico *A lealdade de Bezerra pela Beira muito anda*, nel quale è elencato fra i nobili portoghesi traditori della causa del re spodestato Sancho II nella guerra civile portoghese del 1246-47; per questo motivo è consigliabile pensare che si tratti di un semplice caso di onomimia. Più dubioso è invece il Don Fernando menzionato in 16.8, che invece si avvale dell’*aequivocatio* in funzione, nuovamente, oscena, benché il personaggio deriso non venga apostrofato come *meirinho* bensì come *adeantado*.

- 4) Pero Garcia Burgalés (125.15, 125.42)
- 5) Vasco Perez Pardal 154.13

Queste sei *cantigas* si servono a vario titolo dell'*aequivocatio* per insinuare l'accusa di omosessualità al personaggio deriso. Nel caso di Vuitoron e Faian, ciò avviene mediante un *jeu de mots* sull'ambivalenza del termine *ome*, che può valere come 'uomo' o come 'vassallo', in relazione ai termini *casamento* e *casar* e mediante, in Vuitoron, il sapiente uso dell'*enjambement*:

Fernan Díaz é aqui, como vistes,
e anda en preito de se casar;
mais non pod' ò casamento chegar
– d' ome, o sei eu, que sabe com' é;
e, por aver casament', a la fé,
d' ome nunca vós tan gran coita vistes.

E por end' anda vestid' e louçao
e diz que morre por outra molher;
mais este casamento que el quer,
d' ome o sei eu que lho daran;
e por este casamento del, de pran,
d' ome atal coita nunca viu cristão.

Ca d' Estorga atá San Fagundo
don' á que á de Don Fernando torto,
ca por outro casamento anda morto,
d' ome o sei eu, que o sabe já;
e se este casament' el non á,
d' om' atal coita nunca foi no mundo.
(Lapa 1970: n° 80)

Fernan Diaz, fazenvos entender
que casariades desta dona ben;
e nós teemos que vos é mal sén,
per quant' est' o que vos quero dizer:
porque a dona é de terra tal,
Don Fernando, que per ben nen per mal
non poderedes i un om' aver.

Ante, ¿faredes i vosso prazer
en quererdes con tal dona casar
Fernan Diaz?, ca é de tal logar
que non podedes per nen un poder
aver null' ome, ca as gentes son

de tal natura, se Deus mi pardon,
que non querran i su vós guarecer.

E, Don Fernando, per quant' aprendi,
non poderedes esta dona aver,
ca seus vassalos, com' ouço dizer,
non queren om' estranho sobre si;
ca dizen que sabedes lousinhar
ome deant' e sabedes buscar
gran mal detrás a muitos, com' oí.
(Marcenaro 2013: n° XVI)

Nel caso di Pero da Ponte, invece, si fa allusione alla castità di Fernan Diaz, la cui ragione non è però la purezza d'animo, bensì il disinteresse verso le donne:

De Don Fernan Díaz Estaturão
oí dizer novas, de que mi praz:
que é ome que muito por Deus faz
e se quer ora meter ermitão;
e fará bon feito, se o fezer;
de mais, nunca lh' ome soube molher,
des que nasceu, tant' é de bon cristão.

Este ten o Paraíso en mão,
que sempr' amou, con sen cristão, paz,
nen nunc' amou molher nen seu solaz,
nen desamou fidalgo nen vilão;
e mais vos en direi, se vos prouguer:
nunca molher amou, nen quis nen quer,
pero cata, falagueir' e loução.

E atan bôo dia foi el nado
que tan ben soub' o pecad' enganar,
que nunca por mulheres ren quis dar,
e pero mete-s' el por namorado;
e os que o non conhecemos ben
cuidamos d' el que folia mantén,
mais el d' aver molher non é pensado.

Que se oj' ele foss' empardēado,
non se saberia melhor guardar
de nunca já con molher albergar,
por non se riir d' ele o pecado,
ca nunca deu por molher nulha ren;

e pero vedes: se o vir alguen,
terrá que morre por seer casado.

E, pois s' en tal castidade manten,
quand' el morrer, direi-vos ūa ren:
Beati Oculi será chamado.
(Lapa 1970: n° 365)

Pero Garcia Burgalés veicola invece l'allusione omosessuale sia sul valore equivoco della serie lessicale pertinente alla lingua settoriale dell'oreficeria,

Fernan Diaz, este que and' aqui,
foi ūa vez daqui a Ultramar,
e quanto bon maestre pod' achar
de castoar pedras, per quant' oí,
todolos foi provar o pecador;
e pero nunca achou castoador
que lh'o olho soubess' encastoar.

E pero mui boo maestr' achou i,
qual no mund' outro non pod én saber
de castoar pedras e de fazer
mui bon lavor de caston outrossi,
pero lh'o olho amesrou enton,
tan estreito lhi fez end' o caston,
que lhi non pod' i o olho caber.

c'a Don Fernando conteceu lh' assi
dun maestre que con el baratou:
cambou lh'o olho que daqui levou
e disselhi que era de çafi,
destes maos contrafeytos del Poi,
e meteulh' ūu grand' olho de boi,
aquei maior que el no mund' achou.

Olho de cabra lhi quis i meter
e non lhi pode no caston fazer,
e con seu olho de boi xi ficou.
(Marcenaro 2015: n° XLII)

sia sull'equivoco "deittico" dell'espressione *ir sobre*, che può significare 'perseguire', in ragione dell'incarico di ufficiale di giustizia (*meirinho*) esplicitato nella *cantiga*, sia letteralmente 'stare sopra', con evidente doppio senso erotico:

Que muito mi de Fernan Diaz praz
que fez el-rei Don Afonso meirinho,
e non cata parente nen vezinho
con sabor de tee-la terra en paz:
se o pode por mal feitor saber,
vai sobr' el e, se o pode colher
na mão, logo del justiça faz.

E porque á Don Fernando gran prez
das gentes todas de mui justiceiro,
o fez el-rei meirinho des Viveiro
ata Carron, ond' outro nunca fez;
e, se ouve de mal feitor falar,
vai sobr' el e non lhi pod' escapar
e fazlhi mal jogo por ūa vez.

E cuidará del quen o vir aqui,
que o vir andar assi calado,
ca non sabe parte nen mandado
de tal justiça fazer qual lh' eu vi:
leixou a gente adormecer enton
e trasnoitou sobr' un om' a Leon,
e fez sobr' el gran justiça logu' i.
(Marcenaro 2015: n° XLVI)

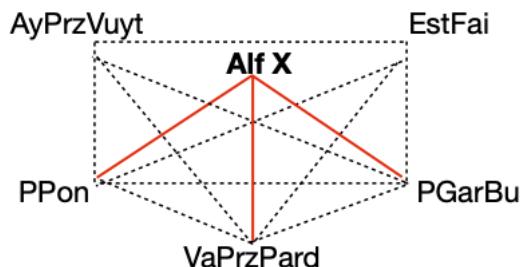
Infine, Vasco Perez Pardal gioca sul valore allusivo della terminologia medica e, in particolare, sul doppio senso che s'instaura fra il sintagma *mala ventura* e le espressioni *meter o corpo a ventura* e *aventurar o corpo*:

Vedes agora que mala ventura
de Don Fernando, que non pod' aver
físico que lh' ora possa tolher
aqueste mal que á de caentura;
pero dizen os físicos atal:
que o guarria mui ben deste mal
quen lh' o corpo metess' a ventura.

E deste mal sempr' é mui coytado
e non guarrá já d' el, se non ouver
home que lhi dé quanto lh' é mester.
Mays aquesto ten el mui desguisado,
ca, pero muitos físicos á aqui,
se lh' o corpo non aventuran i,
non guarrá já, ca jaz desacordado.

E pesa-m' ende, par santa Maria,
deste seu mal, ca mi dizen que non
pode guarir se maestre Simion
o non guarisse; mais vos en diria
ca lhi non pode nulha ren prestar,
se lh' o maestre non aventurar
o corpo, ca x' á mui gran maloutia.
(Lapa 1970: n° 424)

Da una parte, tutti questi autori hanno in comune la derisione del medesimo personaggio, che dovremmo pensare a stretto contatto con tale gruppo di trovatori; dall'altra, alcuni di essi hanno intrattenuto rapporti poetici con Alfonso X, in termine di citazione diretta (è il caso di Pero da Ponte, nei testi 18.33 e 18.34) o indiretta (Vasco Perez Pardal, 154.6 e 154.12), oppure mediante una tenzone (Pero Garcia Burgalés, 125.49). Nel quadro generale del *social network* alfonsino, dunque, si verifica una sotto-rete di questo tipo (le linee tratteggiate rappresentano la comunanza di procedimenti di *aequivocatio*, mentre quelle continue in rosso indicano i rapporti poetici diretti o indiretti con Alfonso X:



Un altro esempio di “ciclo” tra i più fecondi è senz’altro quello che coinvolge la *soldadeira* Maria Perez detta *Balteira*. I poeti coinvolti sono molti e, benché vi siano ancora dubbi sull’esatta cronologia di molte poesie del ciclo, è certo che tutti gli autori siano legati all’*entourage* alfonsino:

- Alfonso X (18.21)
- Johan Vasquiz de Talaveira (81.15)
- Fernan Velho (50.2)
- Johan Baveca (64.21)
- Pero Garcia Burgalés (125.19)
- Pero de Ambroa (126.7, 126.9)
- Pedr’Amigo (116.4)

- Pero Mafaldo (131.4)
- Pero da Ponte (120.20)
- Vasco Perez Pardal (154.8-116.24, tenzone con Pedr'Amigo)

La maggior parte di questi testi si serve dell'equivoco osceno per irridere la *soldadeira* secondo il classico paradigma misogino che prevede l'esaltazione in funzione denigratoria delle qualità erotiche della donna, come si può vedere da uno dei testi più emblematici, a firma di Pero da Ponte, in cui il farsi crociata della *Balteira* è il pretesto per prendere in giro il modo in cui ella guadagnò le sue indulgenze, talmente numerose da non permetterle di stare dritta:

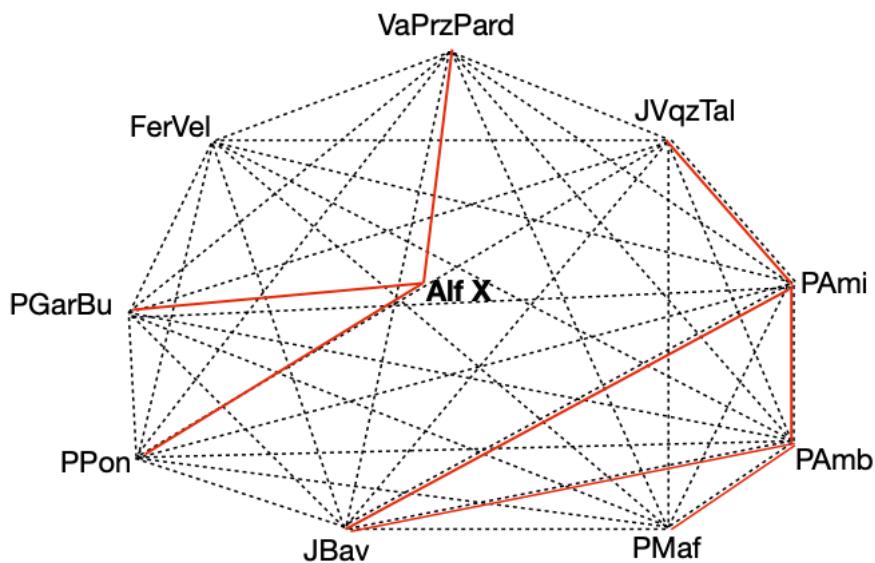
Maria Perez, a nossa cruzada,
quando veo da terra d' Ultramar,
assi veo de pardon carregada
que se non podia con el en erger;
mais furtan-lho, cada u vai maer,
e do perdon já non lhi ficou nada.

E o perdon é cousa mui preçada
e que se devia muit' a guardar;
mais ela non á maeta ferrada
en que o guarde, nena pod' aver,
ca, pois o cadead' en foi perder,
sempr' a maeta andou descadeada.

Tal maeta como será guardada,
pois rapazes albergan no logar,
que non aja seer mui trastornada?
Ca, o logar u eles an poder,
non á pardon que s' i possa asconder,
assi saben trastornar a pousada.

E outra cousa vos quero dizer:
atal pardon ben se dev' a perder,
ca muito foi cousa mal gaanhada.
(Lapa 1970, n. 358)

Anche in questo caso la rete di relazioni sulla quale si costruisce la solidarietà linguistica fra i trovatori si arricchisce considerando i vari episodi di intertestualità che occorrono al di fuori del ciclo. Tutti questi possono visualizzarsi così:



Un lavoro simile può essere fatto sugli altri esempi di cicli poetici e di altri rapporti intertestuali che prevedano l'uso dell'*aequivocatio*. Dal punto di vista sociolinguistico, essi sono utili non soltanto per comprendere quanto le relazioni sociali del mondo cortese iberico abbiano una ricaduta su certe scelte linguistiche, ma anche, su un piano più vasto, per verificare la natura dei rapporti fra i vari membri della rete (ad esempio, frequenza delle interazioni fra trovatori di origine nobile, o fra questi ultimi e i giullari, e così via)³⁴.

7. Conclusioni

La sociolinguistica storica offre la possibilità di studiare una produzione letteraria secondo punti di osservazione nuovi, che riguardano il complesso intreccio fra la creazione artistica e la conformazione della società nella quale tale espressione culturale nasce e si sviluppa. Come si è visto, la scelta del periodo cronologico non è indifferente, poiché più ci si allontana dal presente, più gli ostacoli legati all'analisi di un corpus testuale aumentano esponenzialmente: l'esistenza di una tradizione manoscritta, il diasistema che si crea tra lingua dell'autore e lingua dei copisti, la scarsità numerica di dati disponibili e la difficoltà nel reperire notizie storiche soddisfacenti sono solo alcuni fra i numerosi problemi che ci si trova di fronte nel momento di adottare un approccio sociolinguistico a produzioni scritte del passato. In particolare, la letteratura offre ostacoli ancora più difficili da superare, poiché si tratta di un settore specifico del linguaggio che non sempre è possibile mettere in relazione organicamente con la lingua di comunicazione propria della comunità linguistica di riferimento. Tuttavia, è proprio l'alterità di fondo delle *Literatursprache* che permette di isolare i tratti distintivi e così compararli con quei documenti da cui possiamo trarre un'immagine parziale della lingua parlata in quella

³⁴ Un approccio che considera le reti sociali trovadoriche, benché non legato specificamente a questioni sociolinguistiche, è adottato da Déborah González 2021 (che ringrazio per avermi concesso un'anteprima del suo studio).

determinata epoca. Ciò si può realizzare sia da un punto di vista macro-linguistico, adottando cioè un approccio che privilegi la *sociolinguistic of society* focalizzato sul rapporto fra le dinamiche del cambio linguistico e le interazioni sociali, sia secondo una prospettiva micro-linguistica, basata sull'analisi di tipo variazionistico.

L'esempio della lirica gallego-portoghese coinvolge tutti i problemi propri di una produzione scritta di epoca medievale, ma allo stesso tempo dà l'opportunità di adottare una nuova visuale per comprendere meglio il linguaggio trobadorico e il rapporto fra le scelte linguistiche e la società cortese. In particolare, è la figura sociale del trovatore a ricoprire il ruolo più interessante, laddove sia possibile delineare il livello di cultura degli autori e ricostruire il contesto socio-culturale e linguistico in cui essi compissero e performarono le loro *cantigas*. Allo stesso tempo, un'analisi di tipo micro-linguistico, che si focalizzi cioè sul sistematico reperimento dei principali tratti della *Literatursprache*, può dare spunto a uno studio comparatistico con la naturale variabilità dei documenti d'archivio, che rappresentano un'approssimazione più fedele alla lingua parlata e che si riferiscono comunque a livelli differenti di elaborazione linguistica, sul piano diafasio.

In questo contesto, la nozione di “rete sociale” risulta particolarmente importante per svelare la stretta relazione che sussiste tra i rapporti intra-trobadorici e l'adozione di determinate scelte di lingua, misurabili soprattutto sul piano semantico. Si tratta di una prospettiva adattabile anche ad altri ambiti, come ad esempio quello dei trovatori provenzali o dei poeti italiani del Duecento: l'incrocio fra il dato storico e letterario può fornire una serie di punti di osservazione nuovi, capaci di arricchire il nostro bagaglio di conoscenze sia sui *corpora* testuali coinvolti, sia sugli stessi autori, non tanto dal punto di vista meramente biografico, quanto piuttosto sul loro ruolo all'interno del sistema sociale, culturale e linguistico di riferimento.

Come s'è detto nel primo paragrafo, l'approccio propriamente sociolinguistico deve lasciare il passo a uno euristico, che sappia sfruttare i principi della disciplina senza avere le pretese di ricalcare gli studi effettuati sul piano sincronico e su dati acquisiti dai parlanti: il principio uniformista va preso con le molle e non deve valere come teorema assoluto. Proprio in quest'ottica, però, è possibile fare emergere alcuni elementi che non sempre l'analisi filologica, letteraria e linguistica riesce ad illuminare. Questo tipo di approccio, allora, può rivelarsi utile se riesce a fornire nuove chiavi di lettura a corpora testuali che non cessano di offrire nuovi problemi e nuove prospettive di studio.

Bibliografia

- Adams, Joel N. (2003): *Bilingualism and the Latin Language*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Adams, Joel N. (2013): *Social variation and the Latin Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Aillet, Cyrille (2010): *Les Mozarabes. Islamisation, arabisation et christianisme en péninsule Ibérique (IX^e-XII^e siècle)*, Madrid: Casa de Velasquez.
- Alvar, Carlos (1977): *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Planeta.
- Anipa, Kormi (2005): “A study of intra-personal variation in Cervantes (grapho-phonology)”. Wright, Roger/Ricketts, Peter (eds.): *Studies in Ibero-Romance linguistics dedicated to Ralph Penny*, Newark, DE: Juan de la Cuesta, pp. 277-298.
- Arbor Aldea, Mariña (2002): “Vervo antigo e sententia na lírica galego-portuguesa: unha achega puntual”. Casas Rigall, Juan/Díaz Martínez, Eva María (eds.): *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 75-92.
- Auer, Anita/Peersman, Catharina/Pickl, Simon/Rutten, Gijsbert/Vosters, Rik (2015): “Historical sociolinguistics: the field and its future”. *Journal of Historical Sociolinguistics* 1.1, pp. 1-12.
- Banniard, Michel (1980): “Géographie linguistique et linguistique diachronique: Essai d’analyse analogique en latin tardif et en occitano-roman”. *Via Domitia, Annales de l’Université de Toulouse* 2/24, pp. 9-43
- Banniard, Michel (1991): “Naissance et conscience de la langue d’oc (VIII^e/IX^e siècles). Iogna-Prat, Dominique/Barral Altet, Xavier/Mundó, Anscari Manuel/Salrach Marés, Josep Maria/Zimmermann, Michel (eds.): *Catalunya i França meridional a l’entorn de l’an mil / La Catalogne et la France méridionale autour de l’an mil*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, pp. 351-361.
- Banniard, Michel (1992): *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident Latin*, Turnhout: Brepols.
- Banniard, Michel (1996): “Latin tardif et langue d’oc: de quelques témoignages sociolinguistiques”. Faucon, Jean-Charles (ed.) : *Actes du colloque Languedoc et langue d’oc, Perspectives médiévales*, Supplément au num. 22, pp. 33-46.
- Banniard, Michel (1999): “Latin vulgaire ou latin parlé? Question de nom, question de modèle”. *CER*, Nouvelle Série, pp. 57-69.
- Barnes, John (1972): *Social networks. Module in Anthropology*, London: Addison-Wesley.
- Beltrán, Viçenç (2002): “Poesía popular antigua ¿cultura cortés?”. *Romance Philology* 55.2, pp. 183-230.
- Bergs, Alexander (2000): “Social networks in pre-1500 Britain: problems, prospects, examples”. *European Journal of English Studies* 4.3, pp. 239-251.
- Bergs, Alexander (2005): *Social Networks and Historical Sociolinguistics. Studies in morphosyntactic variation in the Paston Letters (1421-1503)*, Berlin: De Gruyter.

- Bergs, Alexander (2012): “The uniformitarian principle and the risk of anachronisms in language and social history”. Hernández-Campoy, Juan Manuel/Conde-Silvestre, Juan Camilo (eds.): *The handbook of historical sociolinguistics*, Malden, MA/Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 80-98.
- Bonnet, Marie-Louise (1995): “Le clerc et le troubadour dans les ‘vidas’ provençales”. *Senefiance* 37, pp. 65-78.
- Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed., 2007): *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega.
- Boullón Agrelo, Ana Isabel/Monteagudo Romero, Henrique (2009): *De verbo a verbo: documentos en galego anteriores a 1260*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Boutière, Jean/Schutz, Alexander H. (1964): *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris: Nizet.
- Branca-Rosoff, Sonia/Schneider, Nathalie (1994): *L’Écriture des citoyens, une analyse linguistique de l’écriture des peu-lettres pendant la Révolution française*, Paris: Klincksieck.
- Brea, Mercedes (2003): “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”. Alemany Bay, Carmen/Rovira, José Carlos (eds.): *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional ‘La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos’*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 449-463.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar (2020): “La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita”. Resconi, Stefano/Battagliola, Davide/De Santis, Silvia (ed.): *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni, pp. 107-151.
- Brunel, Clovis (1926): *Les plus anciennes chartes en langue provençale. Recueil des pièces originales antérieures au XIII^e siècle, publiées avec une étude morphologique*, Paris: Picard.
- Canettieri, Paolo/Pulsoni, Carlo (2003), “Per uno studio storico-geografico e tipologico dell’imitazione metrica nella lirica galego-portoghese”. Billy, Dominique/Canettieri, Paolo/Pulsoni, Carlo/Rossell, Antoni (eds.): *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 113-166.
- Cano Aguilar, Rafael (1989): “La construcción del idioma en Alfonso X ‘el Sabio’”. *Philologia hispalensis* 4.2, pp. 463-474.
- Carvalho, Maria José (2000): “O morfema ‘-des’ na história da língua portuguesa: uma abordagem segundo a metodologia da sociolinguística histórica”. Englebert, Annick/Pierrard, Michel/Rosier, Laurence/Raemdonck, Dan van (eds.): *Actes du XXII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Berlin: De Gruyter, II, pp. 65-74.

- Carvalho, Maria José (2002): “Periodização da língua portuguesa num contexto social: uma contribuição para a sociolinguística histórica”. *Revista Galega de Filoloxía* 3, pp. 11-28.
- Carvalho, Maria José (2003): “The transition from early to modern Portuguese: an approach from Historical Sociolinguistics”. Blake, Barry J./Burridge, Kate (eds.): *Historical Linguistics 2001. Selected papers from the 15th International Conference on historical Linguistics*, Philadelphia: John Benjamins, pp. 59-69.
- Castro, Ivo (2004): “A primitiva produção escrita em português”. *Orígenes de las lenguas romances en el Reino de León. Siglos IX-XII (Congreso internacional, León, 15-18 octubre 2003)*, León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, pp. 69-97.
- Correia, Ângela (2012): “Ser letrado e trovador”. *eHumanista* 22, pp. 27-48. [<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>; ultima consulta: 27/10/20]
- Díaz y Díaz, Manuel C. (1971): “Problemas de la cultura en los siglos XI y XII. La escuela episcopal de Santiago”, *Compostellanum* 16, pp. 187-200.
- Fasold, Ralph (1984): *The Sociolinguistics of Society*, Oxford: Blackwell.
- Fasold, Ralph (1990): *The Sociolinguistics of Language*, Oxford: Blackwell.
- Ferreiro, Manuel (2008): “A forma verbal éste na lírica profana galego-portuguesa”. *Revista Galega de Filoloxía* 9, pp. 57-78.
- Ferreiro, Manuel (2012): “Erros dos copistas, lapsos dos editores (o pronome ‘che’ e a cantiga B 1586 / V 1116 de Afonso Eanes do Coton)”. Fernández Rodríguez, Natalia/Fernández Ferreiro, María (eds.): *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: SEMYR, pp. 545-561.
- Ferreiro, Manuel (2016): “Notas sobre variación lingüística dalgunhas formas verbais de pretérito nas cantigas galego-portuguesas (*aver, fazer, pōer, querer*)”. Guerra, Antonio (ed.): *Lingüística histórica e dialectoloxía: coordenadas do cambio lingüístico*, Vigo, Universidade de Vigo, pp. 119-137.
- Frateschi Vieira, Yara (1999): *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela: Laivento.
- Gimeno Menéndez, Francisco (1983): “Hacia una sociolinguística histórica”. *Estudios de Lingüística* 1, pp. 181-226.
- González, Déborah (2021): “*Cantigas de escarnio y tenções*. Johan Baveca, Pero d’Ambroa y Pedro Amigo de Sevilha” [in corso di stampa].
- Herman, Joseph (1990): *Du latin aux langues romanes*, Tübingen: Niemeyer.
- Herman, Joseph (1996): “The end of the History of Latin”. Kiss, Sándor (ed.): *Du latin aux langues romanes. II. Nouvelles études de linguistique historique*, Tübingen: Niemeyer, pp. 195-213.
- Herman Joseph/Wüst, Jakob (1993): “La fragmentation linguistique de la Romania”. *Actes du XXe Congrès de linguistique et philologie romane*, Tübingen: Niemeyer, t. 2, pp. 335-698.

- Hernández Campoy, Juan Manuel (2013): “Ladylikeness and Sociolinguistic Submission in Late Medieval English Society: Gender-Based Use of Negation in John Paston I and Margaret Paston”. *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 35.1, pp. 11-34.
- Horrent, Jules (1951): *La ‘Chanson de Roland’ dans les littératures française et espagnole au Moyen Age*, Paris: Les Belles Lettres.
- Hunt, Tony (2000): “Code-switching in medical texts”. Trotter, David A. (ed.): *Multilingualism in Later Medieval Britain*, Cambridge: Brewer, pp. 131-147.
- Imhoff, Brian (2000): “Socio-historic network ties and medieval Navarro-Aragonese”. *Neuphilologische Mitteilungen* 101, pp. 443-450.
- Labov, William (1972): *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Labov, William (1992), *Principles of linguistic change*. Vol. I: *Internal factors*, Oxford: Blackwell.
- Lafont, Robert (2000): “Relecture de Cabra juglar”. *Revue des Langues Romanes* 104.2, pp. 337-377.
- Lapa Rodrigues, Manuel (1970²): *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia.
- Lass, Roger (1997): *Historical Linguistics and Language Change*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, Charmaine/Di Girolamo, Costanzo (1996): *Avviamento alla filologia provenzale*, Roma: Carocci.
- López Alsina, Fernando (2007): “Galicia en los siglos XII-XIII: notariado, documento y cultura literaria”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lyngoaage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. 53-68.
- López Martínez, María Sol/Moscoso Mato, Eduardo (2007): “A morfoloxía do *Cancioneiro da Ajuda*”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lyngoaage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. 557-579.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1995): “Mester con pecado. La juglaría en la Península Ibérica”. *Versants* 28, pp. 99-129.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2010): “Los trovadores gallego-portugueses y el arte de la rima”. Fradejas Rueda, José Manuel/Dietrick Smithbauer, Déborah/Martín Sanz, Demetrio/Díez Garretas, M^a Jesús (eds.): *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid/Universidad de Valladolid, pp. 135-160.

- Lorenzo, Ramón (1988): “Consideracións sobre as vocais nasais e o ditongo ão en portugués”. Kremer, Dieter (ed.): *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen: Niemeyer, pp. 289-326.
- Lorenzo, Ramón (1992): “A constitución histórica do galego como lingua románica e de Galicia como entidade nacional”. García Grego, Xosé Manuel (ed.): *I Congreso da Lingua e a Cultura Galegas en Asturias, León e Zamora*, Vigo: Clube Cultural Adiante, pp. 29-35.
- Lorenzo, Ramón (1993a): “Algunhas consideracións sobre a evolución do sistema consonántico do galego medieval ó moderno”. Kabatek, Johanes/Schönberger, Axel (Hrsg.): *Sprache, Literatur und Kultur Galiciens. Akten des 2. gemeinsamen Kolloquiums der deutschsprachigen Lusitanistik und Katalanistik (Berlin, 10.-12- September 1992)*, Frankfurt: TFM, I, pp. 13-26.
- Lorenzo, Ramón (1993b): “Algunhas consideracións sobre a evolución do vocalismo en galego e portugués”. *Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Lingüística*, Lisboa: Associação Portuguesa de Lingüística, pp. 9-26.
- Lorenzo, Ramón (1995a): “Algunhas consideracións sobre a evolución das sibilantes medievais”, Cunha, Cilene Pereira da/Dias Pereira, Paulo Roberto (eds.): *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 231-237.
- Lorenzo, Ramón (1995b): “La koinè gallega”. Holtus, Günther/Metzeltin, Michael/Schmitt, Christian (Hrsg.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Tübingen: Niemeyer, VI/2 (Galego, Portugués), LRL 2/2, pp. 649-679.
- Lucas Álvarez, Manuel (1995): *El reino de León en la alta Edad media. VIII: Cancillerías reales astur-leonesas (718-1072)*, León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal do século XIII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Marcenaro, Simone (2013): *Trovatori alla corte di Alfonso X. Alfonso Mendez de Besteiros e Estevan Faian*, Roma: Aracne.
- Marcenaro, Simone (2015): *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere – poesie d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Mariño Paz, Ramón (1994): “Sobre certas alteracións do vocalismo tónico en galego e mais en portugués: consideracións acerca da posible influencia metafonética exercida por /-e/ átono final de palabra”. *Verba* 21, pp. 85-111.
- Mariño Paz, Ramón (1998): “Sobre o cambio morfológico *menço* > *minto* / *mença* > *minta* / *senço* > *sinto* / *sença* > *sinta*”. Couceiro Pérez, Xosé Luis (ed.): *Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 143-152.

- Mariño Paz, Ramón (1999): *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Mariño Paz, Ramón (2002): “A desnasalización vocálica no galego medieval”. *Verba* 29, pp. 71-118.
- Mariño Paz, Ramón (2008): *Historia de la lengua gallega*, Munchen: Lincom.
- Mariño Paz, Ramón (2017): *Fonética e fonoloxía históricas da lingua galega*, Vigo: Xerais.
- Martínez, Bernabé Bartolomé (1988): “Los niños del coro en las catedrales españolas, siglos XII-XVIII”, *Burguense* 29.1, pp. 139-193.
- Martins, Ana Maria (1999): “Os mais antigos textos escritos em português: documentos de 1175 a 1252”. en Hub Faria, Isabel (ed.): *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*, Lisboa: Edições Cosmos/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 491-534.
- Martins, Ana Maria (2001): *Documentos Portugueses do Noroeste e da Região de Lisboa. Da Produção Primitiva ao Século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martins, Ana Maria (2007): “O primeiro século do português escrito”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lyngoaage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. pp. 161-184.
- MedDB3: Brea, Mercedes (coord.): *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Versión 3.7. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://www.cirp.gal/meddb>; última consulta: 27/10/2020] (ISSN 1989-4546).
- Meneghetti, Maria Luisa (1992): *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi cortesi fino al XIV secolo*, Torino: Einaudi.
- Milroy, James (1992): *Linguistic variation and change. On the historical sociolinguistics of English*, Oxford: Blackwell.
- Milroy, James/Milroy, Leslie (1985): “Linguistic change, social network and speaker”. *Journal of Linguistics* 21, pp. 339-384
- Milroy, James/Milroy, Leslie (1992): “Social Networks and social class: toward an integrated sociolinguistic theory”. *Language in Society* 21, pp. 1-26.
- Milroy, Leslie (1987): *Language and Social Networks*, Oxford: Blackwell.
- Miranda, José António Ribeiro (2004): Aurs mesclatz ab argen. *Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer.
- Monteagudo Romero, Henrique (1994a): “Aspectos sociolingüísticos do uso escrito do galego, o castelán e o latín na Galicia tardomedieval (ss. XIII-XV)”. Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.

- Monteagudo Romero, Henrique (1994b): “Subxuntivo futuro/indicativo presente na prótase das oracións condicionais do galego medieval”. Lorenzo, Ramón (ed.): *Actas del XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación ‘Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa’, VI, pp. 337-352.
- Monteagudo Romero, Henrique (2008): *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Monteagudo Romero, Henrique (2014): *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trovador Johan Soarez Somesso. Os trovadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*, Noia: Toxosoutos.
- Monteagudo Romero, Henrique (2015): “Cuita grand'e cuidado (A32) / ‘Coita grand'e coidado’ (B174)”. *Boletín de la Real Academia Galega* 374, pp. 209-209.
- Monteagudo, Henrique (2019): “Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: as variables <nh/n> e <ss/s>”. Carrilho, Ernestina/Martins, Ana Maria/Pereira, Sandra/Silvestre, João Paulo (eds.): *Estudos linguísticos e filológicos ofrecidos a Ivo Castro*, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 859-960.
- Nevalainen, Terttu (2006): “Historical sociolinguistics and language change”. Van Kemenade, Ans/Bettelou, Los (eds.): *The handbook of the history of English*, Malden, MA/Oxford: Blackwell, pp. 558-588.
- Nevalainen, Terttu/Raumolin-Brunberg, Helena (2003): *Historical Sociolinguistics: Language Change in Tudor and Stuart England*, London: Longman Pearson.
- Nevalainen, Terttu/Raumolin-Brunberg, Helena (eds., 1996): *Sociolinguistics and Language History: Studies Based on the Corpus of Early English Correspondence*, Amsterdam: Rodopi.
- Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York: Routledge.
- Paden, William D. (1984): “The role of the Joglar in the Troubadour Lyric Poetry”. Noble, Peter S./Paterson, Linda M. (eds.): *Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essay in Memory of the Late Leslie Topsfield*, Cambridge: Saint Catharine College, pp. 90-111.
- Pallares Méndez, M^a del Carmen (1979): *El monasterio de Sobrado: un ejemplo de protagonismo monástico en la Galicia medieval*, A Coruña: Diputación Provincial.
- Paredes Núñez, Juan (2001): *El Cancionero Profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila: Japadre.
- Paulis, Giulio/Putzu, Ignazio/Virdis, Maurizio (eds., 2018): *Il sardo medioevale. Tra sociolinguistica storica e ricostruzione linguistico-culturale*, Milano: Franco Angeli.
- Penny, Richard (2000): *Variation and change in Spanish*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Pichel Guterrez, Ricardo/Cabana Outeiro, Alexandra (2007): “Parámetros para o estudo da introducción do romance na documentación notarial galega”. Boullón Agrelo, Ana Isabel (ed.): *Na nosa lyngoaage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, pp. 129-160.
- Resconi, Stefano (2014): *Il canzoniere provenzale U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Romaine, Suzanne (1982): *Socio-historical linguistics: its status and methodology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rossi, Luciano (1995): “Per l’interpretazione di *Cantarai d’aquestz trobadors*”. Rossi, Luciano (ed.): *Cantarem d’aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 65-111.
- Rucquoi, Adeline (2000): “El deber de saber: la tradición docente en la Edad Media castellana”. Mazín Gómez, Oscar: *México en el mundo hispánico*, Zamora (Mex): El Colegio de Michoacán, pp. 309-329.
- Schneider, Edgar W. (2002): “Investigating variation and change in written documents”. Chambers, J.K./Trudgill, Peter/Schilling-Estes, Natalie (eds.): *The Handbook of Language Variation and Change*, Oxford: Blackwell, pp. 67-96.
- Souto Cabo, José Antonio (2003): *Documentos galego-portugueses dos séculos XII-XIII*, A Coruña: Revista Galega de Filoloxía, Monografía n° 5.
- Souto Cabo, José Antonio (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Rio de Janeiro: Niterói.
- Tavani, Giuseppe (1969): *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1980): “La poesia lirica galego-portoghese”. Jauss, Hans Robert/ Köhler, Erich (Hrsg.): *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* Heidelberg: Winter, II/6 (1), pp. 5-165 (trad. galega, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991).
- Tavani, Giuseppe (1999): *A Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, Edição e Fac-símile*, Lisboa: Colibri.
- Teyssier, Paul (1980): *Histoire de la langue portugaise*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Tieken-Boon van Ostade, Ingrid (1987): *The auxiliary do in eighteenth-century English: A socio-historical linguistic approach*, Dordrecht: Foris.
- Varvaro, Alberto (1979): “Esperienze sociolinguistiche contemporanee e situazioni romanze medievali: la Sicilia nel basso medioevo”. *Lingua, dialetti, società. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia (Pisa, 8 e 9 dicembre 1978)*, Pisa: Giardini, pp. 29-55 (ripubblicato in Varvaro 1984, pp. 145-174, con il titolo “La situazione linguistica della Sicilia nel basso Medioevo”).

- Varvaro, Alberto (1982): "Sociolinguistica e linguistica storica". *Actes del XVI Congrés Internacional de Lingüística i filologia romàniques*, Palma de Mallorca: Editorial Moll, I, pp. 191-201.
- Varvaro, Alberto (1984): *La parola nel tempo. Lingua, società e storia*, Bologna: Il Mulino.
- Varvaro, Alberto (1990): "Koinè nell'Italia meridionale". Sanga, Glauco (ed.): *Koinè in Italia dalle origini al Cinquecento. Atti del convegno di Milano e Pavia 25-26 settembre 1987*, Bergamo: Biblioteche di Lingue e Culture locali, pp. 69-78.
- Varvaro, Alberto (1995): "Problemi di sociolinguistica nelle origini delle lingue romanze". Lönne, Karl-Egon (Hrsg.): *Kulturwandel im Spiegel des Sprachwandels*, Tübingen/Basel: Francke, pp. 31-39. (ripubblicato in *Romance Philology* 69.2, 2015, pp. 493-502).
- Varvaro, Alberto (2005): "La latinizzazione delle province come processo di lunga durata". Kiss, Sándor/Mondin, Luca/Salvi, Giampaolo (edd.): *Latin et langues romanes. Études de linguistique offerts à József Herman*, Tübingen: Niemeyer, pp. 115-133.
- Varvaro, Alberto (2010): "Per lo studio dei dialetti medievali". Ruffino, Giovanni/D'Agostino, Maria (ed.): *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani, pp. 161-71 (ripubblicato in *Romance Philology* 69.2, 2015, pp. 463-474).
- Varvaro, Alberto (2013): "Il «latino sommerso» e la formazione delle lingue romanze". *Revue de Linguistique Romane* 77, pp. 601-606.
- Varvaro, Alberto (2017): *Il latino e la formazione delle lingue romanze*, Bologna, Il Mulino.
- Verger, Jacques (1979): "Remarques sur l'enseignement des arts dans les universités du Midi à la fin du Moyen âge". *Annales du Midi* 91/144, pp. 355-381.
- Wagner, Esther-Miriam/Outhwaite, Ben/Beinhoff, Bettina (2013, eds.): *Scribes as Agents of Language Change*, Berlin: De Gruyter.
- Wright, Roger (1989): *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*. Madrid: Gredos (traduzione spagnola di *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*. Liverpool: Francis Cairns, 1982).

Para a análise grafemática da **Recompilación tardía* (**Livro das cantigas*)*

Henrique Monteagudo – Instituto da Lingua Galega – Universidade de Santiago de Compostela

A análise da escrita do *Cancioneiro da Ajuda* (A) foi xa obxecto de varias achegas de gran valor, tanto no plano paleográfico coma no grafemático¹. Non se pode dicir o mesmo dos cancioneiros da Biblioteca Nacional (B) e da Biblioteca Vaticana (V), nin das tres follas emparentadas con estes que transmiten os cinco lays de Bretaña (V^a), nin sequera do folio coñecido como Pergaminho Sharrer (L), único fragmento que resta dun códice cancioneiril. As diferenzas da escrita de todos estes testemuños verbo de A saltan á vista, e algúns dos seus trazos más característicos son ben coñecidos, como a utilización do <j> baixo (*mj*, *vj*, *muj*), e do <h>, ben formando parte de dígrafos (<lh> *olhos*, <nh> *tenho*), ben en inicial de palabra (*hu*, *hy*, *hun*, *hyr...*), ou representado a semiconsoante [j] (*mha*, *sabha*, *sobervha*). A presente achega vaise interesar fundamentalmente por B e V, en si mesmos e como testemuños do seu antígrafo, que denominamos **Recompilación tardía*². Dicimos “antígrafo”, pois temos a certeza, amplamente partillada, de que B e V (e con eles V^a) foron copiados directamente dun mesmo exemplar (D’Heur 1984, Gonçalves 1993) e sobre esta certeza descansa a pesquisa que presentamos. Pola que toca a L, ou é un fragmento dese exemplar ou se atopa moi próximo a el, de xeito que tamén lle prestaremos atención.

* Desexo agradecer a colaboración de colegas que me facilitaron materiais, respondieron as miñas consultas ou me axudaron de diversas maneiras. Nese sentido, é obrigado, e ao mesmo tempo un privilexio, citar a Rosario Álvarez, Mercedes Brea, Ivo Castro, Américo Venâncio Lopes Machado Filho e Xavier Varela. Este agradecemento non fai as persoas citadas corresponsables dos contidos do presente artigo nin parceiras das observacións, análises ou valoracións que se verten nel.

- 1 Véxase a panorámica de Rodriguez/Varela 2007 e o grande estudo de conxunto de Ramos 2008, II. Pola nosa banda, tentamos unha modesta aproximación preliminar, de índole comparativa, aos testemuños da segunda metade do século XIII (Monteagudo 2008).
- 2 Segundo a proposta adiantada en Monteagudo 2019a, conjecturamos a existencia de tres cancioneiros no tronco central da tradición da lírica trobadoresca galego-portuguesa: unha **Colección nobiliar* (realizada na corte de Afonso X ou Sancho IV antes de 1300), unha **Compilación xeral* (confeccionada na corte de don Denis) e unha **Recompilación tardía*, composta no círculo do Conde de Barcelos, que sería o antígrafo de B e V. Entendemos que a **Recompilación tardía* debe ser o códice que aparece mencionado como *Livro das cantigas* no testamento de don Pedro de Barcelos, datado en 1350, talvez áinda arreventado con posterioridade á data do testamento, pero en todo caso a discusión deste punto non procede neste momento.

Obviamente, para podérmonos achegar á escrita da **Recompilación tardía* (á que nos referiremos brevemente como **Recompilación*), é básico estudar a fondo os sistemas gráficos de B, V, V^a e L. Na presente achega tentaremos adentrarnos nese terreo, sinalando algúns aspectos que poden ser de relevo para o estudo do proceso de constitución da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa. Para tanto, tivemos que superar dúas dificultades non menores. Por unha banda, carecemos de edicións axeitadas dos apógrafo italiani, circunstancia especialmente grave no caso do relator principal (B). Este foi obxecto dunha soa edición completa (Machado 1949-1964), recoñecidamente insatisfactoria (Tavani 1986: 53). Malia todo, foinos de manexo útil, por ser a única que non altera a orde do códice nin regulariza as súas grafías. Existe ademais unha excelente edición diplomática parcial de B (Molteni 1878), complementaria da íntegra de V (Monaci 1875), ambas e dúas moi valiosas como ferramentas de consulta, pero pouco axeitadas para un traballo coma o presente xa que, sendo edicións paleográficas, reproducen innúmeras abreviaturas, grallas e miúndas que son irrelevantes para o noso asunto. Se as anteriores nos resultan excesivamente fieis aos manuscritos, pola contra, as numerosas edicións críticas dispoñibles sonnos pouco útiles por defecto, xa que someten os textos a unha normalización gráfica achandadora, que frecuentemente agocha datos scriptolingüísticos significativos. Por outra parte, nas edicións que conteñen composicións que se atopan tamén en A, a práctica editorial estándar dá preferencia ás lecturas deste cancionero, o que adoito dá como resultado corpora híbridos, coa mestura de textos que pertencen a dúas tradicións de *scripta* claramente distintas, o que os fai de manexo difícil para un estudo coma o presente³. Por último, outra gran dificultade radica nas características dos propios testemuños: L é o único máis ou menos coetáneo ao fenómeno trobadoresco –descontando A e N, que nun estudo coma o presente só son relevantes a efectos comparativos–, mentres que B, V e V^a son *recentiores* e *deteriores*, dependen dun único antecedente e están inzados de problemas de lectura.

En vista das devanditas dificultades, foinos imprescindible realizar unha edición propia, con criterios específicamente concibidos para un estudo (scripto-)lingüístico. Trátase dunha edición de traballo que apunta á reconstrucción do exemplar de B e V (e, para os lays, de V^a); naturalmente, unha reconstrucción limitada a aqueles aspectos a que é posible achegarse a partir destes testemuños. Esta edición baséase nunha lectura semi-diplomática de B, V, V^a e L mediante as edicións facsímiles e as imaxes dixitalizadas⁴. Estes testemuños foron tratados como documentos lingüísticos, áinda que, dadas as súas características e a finalidade específica da edición, procedeuse con criterios *ad hoc*: así, por unha parte, obviouse a normalización gráfica e

³ Tal é o caso do glosario do espazo Universo Cantigas –por outra parte magnífico–, que, así e todo, foi asiduamente consultado (<https://universocantigas.gal/glosario>)

⁴ Para as edicións facsímiles véxase na bibliografía o apartado de fontes; canto as imaxes dixitalizadas, no caso de B consultamos as que se ofrecen no espazo web do Projeto littera (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/apresentacao.asp>), no caso de V e de V^a, traballamos sobre as reproduccións accesibles na web da Biblioteca Apostólica Vaticana (<https://www.vaticanlibrary.va/home.php?ling=it>).

evitouse o calafateado dos textos –isto é, os recheos de treitos lacunares e as restauracións conjecturais de segmentos deturpados, fose para darrles sentido ou fose para sandar irregularidades métricas–, pero por outra parte emendáronse os abundantísimos erros banais de B e V, desenvolvéronse as moi frecuentes abreviaturas e modernizáronse aspectos gráficos que se xulgaron irrelevantes. Por exemplo, *< i >* con valor consonántico transcríbese como *< j >*, pero reproducense as ocorrencias de *< j >* con valor vocálico, igual que todas as de *< y >*, vogal ou consoante; distínguese entre *< v >* consoante e *< u >* vogal; ignóranse as variantes morfolóxicas de *< f >* e *< d >*, pero non de *< y >*. Máis adiante ofrecemos algúns exemplos dos resultados obtidos con este tipo de edición (véxase §2, §4.2 e §5). Aínda que traballamos directamente sobre as reproducións dos manuscritos, apoíamonos sistematicamente na magnífica edición crítica que ofrece o Universo Cantigas (un traballo en progreso, que ata o momento en que foi rematado o presente traballo só alcanzaba a B625 / V226) e na útil edición completa do Projeto littera, ademais de consultar puntualmente outras.

Os principios metodolóxicos na base da análise da variación scriptolingüística dos cancioneiros e o conxunto de hipóteses que a relaciona co proceso de constitución da tradición manuscrita mediante unha serie de conjecturas sobre estratos textuais sucesivos, inspirados no estudo de María A. Ramos sobre A (Ramos 2008), están explicados nos nosos traballos previos (Monteagudo 2013: 215-222 e Monteagudo 2019a: 863-870), dos cales o presente pode considerarse unha continuación, que, pola súa vez se verá complementada con outros traballos de publicación inminente (Monteagudo 2019b).

1. Achegas á análise grafemática dos cancioneiros V e B

Como se sabe, V foi copiado por unha soa man, mentres que B foi copiado por cinco mans, que designaremos coas letras gregas α , β , γ , δ e ε (que corresponden ás designacións con letras latinas que emprega Anna Ferrari no seu fundamental traballo de 1979: isto é α , β , c , d , e respectivamente), ás que hai que engadir a colaboración puntual, no fol. 163r, doutra máis ζ (que equivale á f de Ferrari). Ademais, nos dous cancioneiros rexístranse abundantes intervencións de Colocci nas rúbricas atributivas e explicativas e mais en distinto tipo de correccións e anotacións, algunas moi valiosas para facérmonos idea da organización do exemplar (Monaci 1875: XII-XIV; Bertolucci 1966 e 1972, Ferrari 1979 e 1993a e 1993b, D'Heur 1984, Brea 1997, Brea / Fernández Campo 1997). O labor do copista de V foi analizado sumariamente por Monaci no prefacio á súa edición diplomática deste cancionero, onde ofrece observacións de grande interese. Este filólogo chama a atención sobre algunas grañas do exemplar que eran características da escrita górica do centro e occidente da península ibérica nas últimas décadas do século XIII e ao longo do século XIV, e que, por tanto, resultaban estrañas ao copista italiano:

Degli *< i >* senza punto, degli *< r >* coll'asta prolungada al di sotto della riga come il nostro *< r >* dell'epoca longobarda, degli *< y >* con un punto sopre *< y >*, sono tutti fenomeni grafici che certamente

non si saprebboro assegnare, massime nel loro complesso, alla scrittura italiana corsiva del tempo cui spetta il nostro codice (1875: XIII).

Segundo Molteni, “il copista italiano nello scrivere quelle forme non fece se non che riprodurre alcune particolarità più spiccate della lettera del suo esemplare”, e, áinda que en xeral “in questo lavoro fu condotto da un scrupuloso spirito di fedeltà”, tamén é certo que “non era troppo sicuro sul valore di quelle forme che bene spesso mostra di avere anche scambiate con altre” (*ibidem*). Xa que logo, por causa da “poca perizia dell’ amanuense nella lingua e nella vecchia scrittura portoghese” (*ibidem*), advírtense erros frecuentísimos e moi graves na súa copia, que o propio editor sistematizou nunha nutrita táboa (1875: xxv-xxx): así, por citar algúns dos más frecuentes, <c> por <t> e á inversa, <i> por <r> ou <j>, ou tamén <n> por <u> e viceversa. Para os amanuenses de B nin sequera dispoñemos dunhas observacións xerais coma as que desenvolveu Monaci con respecto ao copista de V. Así e todo, nunha lectura superficial do manuscrito constátase que tanto as dificultades gráficas que sinalou Monaci coma estes erros que acabamos de citar son tamén moi frecuentes en B. Decontado engadiremos algunas observacións de propria colleita.

2. Análise do Fragmento Sharrer (L). Comparación con B e V

O folio que contén fragmentos de sete cantigas de amor de don Denis cuxo texto é transmitido integralmente por V e B –copiado pola man α– (B 524 / V107 a B520a / V113) foi descuberto nun estado de atrito moi notable, que afecta especialmente ao seu anverso (Sharrer 1993a e 1993b); áinda por riba, a inexperta manipulación a que foi sometido posteriormente provocoulle unha deterioración maior. Non imos deternos aquí na análise paleográfica deste códice, que xa foi abordada por outros estudiosos (Guerra 1993 e Río Riande 2011), nin tampouco imos considerar outros aspectos, como o uso de marcas relacionadas coa execución musical ou coa separación en versos (Ferreira 1993, Guiadanes / Río Riande 2011). No plano paleográfico, sinálanse dúas modalidades de escrita gótica: a letra minúscula libraria ou *textualis* é empregada na primeira estrofa de cada composición, que vai acompañada de texto musical; o texto das seguintes estrofas está copiado nunha letra minúscula cursiva de tipo documental empregada na chancelaría real portuguesa por volta de 1300. Pola nosa banda, partimos da transcripción que realizou o seu descubridor (Sharrer 1993a: 18-22) e, dado que esta non reproduce algunas peculiaridades gráficas relevantes para o noso asunto, cotexámola coa reproducción dixital do manuscrito que o Arquivo Nacional Torre do Tombo ofrece na rede⁵. Por causa da deterioración do soporte é praticamente imposible ler boa parte do texto da cantiga L2 (B525 / V108) copiada no recto, pero o texto flexible desa e das outras cantigas ofrece unha mostra suficiente para o noso estudio.

⁵ <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4185713>

Nas achegas sobre L que acabamos de citar tense chamado a atención para a semellanza do texto que contén co que dan B e V, de que se conclúe que o primeiro ou é un fragmento do antígrafo de B e V ou dun códice estreitísicamente ligado a este. Son moi significativas neste sentido variantes como *<auey>*, por *<aūrey>* (*av<er>ey*, con apagado da abreviación para *<er>*) na cantiga L3 (B525 / V110) e sobre todo a lectura errada *<ouuassa>*, por *<ouuessa>* (*ouvess'a*) no verso 19 da cantiga L5 (B528 / V111), que reproducimos abajo en lectura semi-diplomática. Engádase a presenza, en dúas ocasións, da infrecuente variante *<senō>*, por *<seno²>* (“senhor”), nos versos 8 e 20 desta mesma cantiga, variante a que xa prestamos atención noutro lugar (Monteagudo 2019a: 876 e 890-898).

De resto, B e V ofrecen idéntico texto a L, co único –e mínimo– matiz de que o amanuense de V e a man α de B se comportan cunha relativa liberdade no tratamento da abreviación da consoante nasal implosiva. Así, ocasionalmente, en segmentos que en L están escritos con abreviatura, B ou V presentan *<m>* ou *<n>*, e, pola contra, en segmentos que en L están escritos con consoante nasal, B ou V presentan a abreviatura. No treito que transcribimos poden verse algúns exemplos, coma tal: *<senpre>* (L) / *<sēpre>* (B) / *<semprē>* (V), *<nō>* (L e V) / *<non>* (B), *<quāt'ā>* (L) / *<quant'ā>* (B e V), *<ben>* (L e V) / *<bē>* (B). Estes exemplos tamén ilustran a afirmación de Sharrer de que o copista de V foi máis fiel ao exemplar ca o copista de B (ao menos, máis ca a man α). En todo caso, a existencia destas variantes non é base suficiente para supoñer que B e V foron copiados de cadanxeu antígrafo, pois ambos os amanuenses podían moi ben estar familiarizados con esta abreviación e actuar neste punto con criterio propio.

Tomando como exemplo os alógrafos de *<r>*, de *<s>* e de *<i>* podemos aproximarnos ao tratamento que recibiron por parte dos copistas de B e V algunas particularidades do sistema gráfico empregado en L. Canto ao primeiro, en L verifícase o uso do “erre redondo”, que na nosa transcripción representamos por *<2>*, alógrafo que na escrita gótica se utilizaba despois de letras curvas como *<o>*⁶. Este alógrafo non é reproducido polo copista de V nin pola man α de B, pero si que aparece, áinda que non de xeito sistemático, nos treitos trasladados por outros amanuenses que inteviñeron na copia de B, como γ e δ. No tocante a *<s>*, en L obsérvase con escasas excepcións a pauta de utilización en inicial de sílaba do alógrafo alto *<f>*, e en final de sílaba o alógrafo en dobre curva *<s>*. Pola contra, tanto o copista de V canto a man α de B tenderon a ofrecer unha soa representación, *<s>*, que era a corrente no seu tempo. Non obstante, a segunda emprega ocasionalmente *<f>* e *<ff>* (por exemplo, *<fōfro>* en B524, v. 9; *<possentender>* en B528, v. 5; *<maſſalvar>* en B529, v. 3; *<ſaluа>* en

6 Non se entende a observación de Río Riande, segundo a cal en L “casi no se documenta la escritura de la secuencia *<or>* con r cuadrada” (2011: 215), e tampouco axuda a súa aclaración en nota: “Según Torrens el uso de r cuadrada es general tras cualquier letra curva hacia 1250, pero ya sería común en el primer tercio del siglo XIII” (2011: 228, nota 66). En realidade, tras *<o>* o que se esperaría é o “erre redondo” que é que aparece clara e abundantemente en L. Véxase sobre este alógrafo Millares Carlo 1983: I, 186 e 194.

B527, v. 1), mentres que o copista de V no caso de <ff>, actúa sen un criterio definido, transcribindo ás veces <ff>, de cando en cando <sf> e noutras ocasións <fs>, como se ve por exemplo en <mhadusfe> e <ouofso> (V108, vv. 1 e 2)⁷. De novo, verifícase que outros copistas de B, concretamente, as mans γ e δ, tenden a reproducir con maior fidelidade o <f>.

Finalmente, no que atinxe aos alógrafos de <i>, compróbase en primeiro lugar que a forma curta desta letra, que en L se escribe sen punto, é transcrita con punto nos apógrafos, mentres que o <y> grego, que en L aparece case sempre despois de <a> (*maj̄s*), <o> (*poj̄s, oȳ*), <e> (*ej̄, fej̄to*), ou <u> (*cuj̄dej̄, uj̄r, muj̄, Juj̄zo*) ou en final de certas palabras (*assj̄*), é representado con punto <j̄>, mentres que en B e V é reproducido sen punto, e ocasionalmente como <i>: <queýrades> → <queirades> e <doýa> → <doia> en V; <uýr> → <vir>, <chamey> → <chamei> <Juýzo> → <Juizo> en B. Así e todo, tamén se dan casos en sentido inverso: así, <mais> → <mays> en dúas ocasións en B e en unha en V. Por outra banda, máis interesante é o que acontece co “i baixo” <j>, que aparece con notable profusión en L en contextos tales como precedido de <m> (<mj̄> ou <mj̄s>) e <u> (<muj̄>, <uj̄>, <seruj̄>) ou ao final de certos vocábulos (<pudj̄>), pois obsérvase que B e V tenden a evitar o seu uso, e transcríbeno como <i>. Pola contra, unha vez máis, as mans γ e δ de B tenden a reproducir o alógrafo <j> do exemplar, como se pode ver nos textos que editamos máis abaixo⁸.

Xa que logo, como conclusións do cotexo de L con B e V nos aspectos grafemáticos que analizamos, dunha parte, confírmanse dúas opinións asentadas: B e V son con toda probabilidade trasladados do mesmo antígrafo e o fragmento Sharrer ou formou parte deste ou está estreitíssimamente ligado a el. Doutra parte, verifícase que o copista de V e a man α de B tenderon a reducir a alografía que contiña o antígrafo e fixérono con criterios basicamente coincidentes – ao menos, nos aspectos que comentamos–, adaptándoo aos usos correntes no seu propio tempo, ben que aplicados de xeito puntualmente diverxente. Ademais, verifícase que no caso de B, outros copistas actuaron con criterio diferente á man α, esforzándose en reproducir con maior fidelidade a alografía do exemplar: así, o copista γ utiliza <2> (erre redondo), <f> (ese alto) e mais <1> (i curto sen punto) e <j> (i baixo), e o copista δ actúa do mesmo xeito, excepto no caso do <2>. Nunha ollada rápida, diríase que no inventario alfabético e nas pautas da súa utilización existe unha coincidencia moi notable entre B no seu conxunto –sobre todo, nos sectores copiados polas mans más minuciosas– e L, o que indirectamente reforza a conjectura de que este é un fragmento do antígrafo de B / V.

⁷ Neste último caso, <fs>, tende a ligar as dúas letras, o que dá lugar a un grafo semellante a <β>.

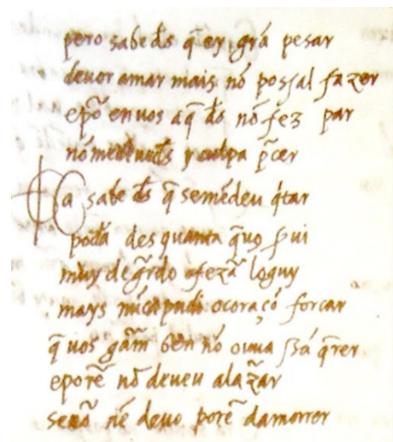
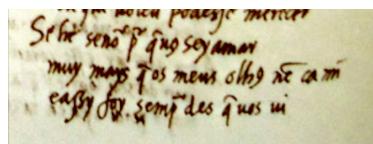
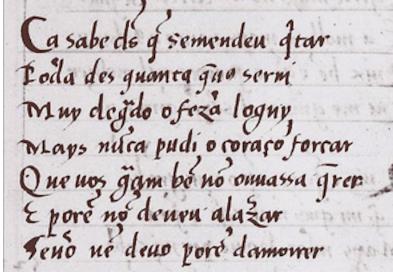
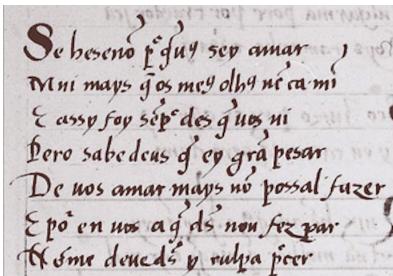
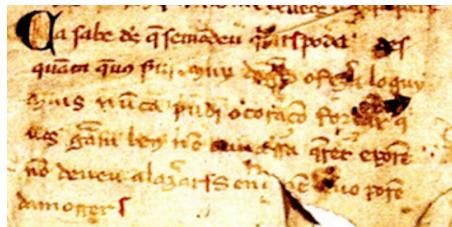
⁸ Véase B75 en §4.3 e B827 en §5.

COTEXO L5 / B528 / V111

[L5] Se he senō por que uos sey \amar/
muj maȳs que os meus² olhos nē ca mī ||
e assy foy senpre des que uos |³ ui|| 3
pero sabe deus que ey grā pesar||
de uos |⁴ amar, mais nō poss'al fazer||
e poren uos |⁵ a que deus nō fez par||
nō me deuedes y culpa pōer.||
Ca fabe deus que se m'ēd'eu quitar
podera des |⁷ quant'á que uos serui
muy de grado o fezera logu'ý | 9
mais nūca pudi o coraçō forçar
que|⁹ uos gram ben nō ouuafs'a querer
e porē |¹⁰ nō deu'eu a lazerar
Senō, nē deuo porē|d'a morrer.

[B528] Se he senō por que uos sey amar
Mui mays que os meus olhos nē ca mī
E assy foy sēpre des que uos ui 3
Pero sabe deus que ey grā pesar
De uos amar, mays nō poss'al fazer
E poren uos, a que deus non fez par
Nō me deuedes y culpa pōer.
Ca sabe deus que se m'end'eu quitar
Podera des quant'á que uos serui
Muy de grado o fezera logu'ý
Mays nūca pudi o coraçō forçar
Que uos gram bē nō ouuass'a querer
E porē nō deu'eu a lazerar
Senō, nē deuo porē|d'a morrer.

[V111] Se he senō por que uos sey amar
muy mays que os meus olhos nē ca mī
e assy foy sempre des que uos ui 3
pero sabe deus que ey grā pesar
de uos amar, mais nō poss'al fazer
e poren uos a que deus nō fez par
nō me deuedes y culpa pōer
Ca sabe deus que se m'ēd'eu quitar
podera des quant'á que uos serui
muy de grado o fezera logu'ý
mays nūca pudi o coraçō forçar
que uos gram ben nō ouuafs'a querer
e porē nō deu'eu a lazerar
senō, nē deuo porē|d'a morrer.



3. Alografía e variación gráfica en b / v. A variante <S>-

Na liña do exposto no apartado anterior, a partir dun escandallo en pequenas mostraxes de cada man é posible facerse unha idea aproximada das diferenzas entre os inventarios alfabéticos e as pautas de uso dos distintos amanuenses que traballaron en B e o copista de V, tomando como referencia catro alógrafos: erre redondo <2>, ese alto <f>, y grego con punto <ŷ> e i baixo <j>. Como mostra das distintas mans de B foron analizados os folios 11r e 11v (man β), 14r e 168v (man γ), 39r (man δ), 163r / 163v (mans δ e ζ), e 191r e 290r (man ϵ). Como mostra da man α de B e do copista de V serven os textos xa analizados no cotexo co fragmento Sharrer (fols. 115v, 116r e 116v de B e fols. 12r, 12v e 13r de V).

	Man α	Man β	Man γ	Man δ	Man ϵ	Man ζ	V
<2> erre redondo	non	non*	si*	non	non	non	non
<f> ese alto	non*	si	si	si	si	si	non*
<ŷ> con punto	non*	si*	si*	non*	non*	non*	non*
<j> i baixo	non	non	si	si	si	si	non

Táboa 1. Emprego de alógrafos polos amanuenses de B e o copista de V. O asterisco, cando vai con “non”, indica que o alógrafo se rexistra ocasionalmente; cando vai con “si” indica que o emprego do alógrafo non é sistemático. Elaboración propia.

Estas diferenzas no tratamento dos ditos alógrafos por parte das distintas mans, unidas ás observacións que xa desenvolvemos sobre a abreviación da consoante nasal en final de sílaba, convidan a excluír estas grañas –ao menos nun primeiro momento– dun estudo que pretenda explorar a variación gráfica no antígrafo de B e V. No entanto, outros alógrafos ofrecen resultados más promisorios: <S>-, <rr>- ~ <R>- e <ff>- en inicio de palabra. A análise doutras variantes de <s>- en inicial de palabra, nomeadamente <ss>-, tamén pode ofrecer resultados interesantes, pero a elevada frecuencia desta converte a dita análise en extremadamente complexa, polo que só teremos en conta o alógrafo <S>-, que, sendo pouco frecuente, exhibe unha distribución moi significativa, como veremos.

Antes de máis, cómpre esclarecer que neste estudo se entende polas variantes alógrafas <R>- e <S>- as ocorrencias destas grañas en inicio de palabra en voces comúns que se atopan en contextos onde o esperable é unha minúscula. Dito doutro xeito, consideramos esas letras como alógrafos da minúscula cando aparecen en voces e contextos en que non era habitual o uso de maiúsculas, tendo en conta que todos os copistas dos dous códices empregan sistematicamente a mayúscula para marcar o inicio de palabra.

camente as maiúsculas <S> e <R>, formalmente ben distintas das minúsculas, nos contextos esperables –isto é, en nomes propios, inicios de texto, de composición ou de estrofa e en determinadas voces como *Rey*⁹. O emprego de <R>- e <S>- como alógrafo das correspondentes minúsculas é más frecuente nos substantivos, pero tamén se dá en verbos, pronomes e ata preposiciones e conxuncións: *Razon, Rogar, Recado, Rico, Ricomen, Ricomaz, Ribeyra, Ryo, Riso, Roldar, Rostro, Romaría, Rimava, Romeo*, ou *Ren* (este último, moi frecuente, ao igual ca *rren*); *Senhor, Saber, Sazon, Sayas, Sol, Soterrado, Som* (sustantivo), *Soom* (verbo), *Soltar, Sinal, Senpre...*¹⁰

A variante <S>- aparece vencellada a uns poucos items léxicos, nomeadamente o substantivo *senhor* ~ *señor*, referido case sempre á dama obxecto do amor, e algunas voces da familia léxica do verbo *saber*. Nuns poucos casos quedamos na dúbida de se o nome que aparece con <S>- está usado como propio: coma tal, *Sison* de B476 e B474 ou *Serra* en B494. Considerámos nombres comúns, pero se non o fosen, isto non alteraría significativamente o resultado da nosa pescuda. Feitas as devanditas aclaracións, no total, rexístranse 159 ocorrencias desta variante no conxunto de B / V, que aparecen en 53 composicións (véxase abaixo, táboa 5). Ora, a súa distribución aparece extremadamente concentrada nas dúas voces a que antes nos referimos (*Senhor* presenta 28 ocorrencias, fronte a 35 da variante *Señor*¹¹; as formas de *Saber* teñen 30 ocorrencias) e nos ciclos de tres autores: Afonso X (42 rexistros en dezaoito cantigas¹²), Afonso Eanes do Coton (32 ocorrencias en sete cantigas¹³) e Afonso Sanchez (31 ocorrencias en oito cantigas¹⁴). As devanditas voces acaparan, por tanto, case dous terzos das ocorrencias, e estes tres autores máis dos dous terzos delas e tamén case dous terzos das composicións en que se rexistra o alógrafo (33 cantigas sobre un total de 53).

9 De feito, as pautas de uso das maiúsculas son diverxentes nalgúns puntos: así, as mans α, β e ε adoitan comezar cada verso por maiúscula, mentres que γ e δ, igual que o copista de V, as reservan para os inicios de estrofa e de refrán. Esta última é a práctica que se verifica en L.

10 Poderíase discutir se en casos como <Senhor>, <Razon>, <Ricome> ou <Romaría> non estaremos realmente ante o uso da maiúscula, mais para nós é indiferente que as consideremos alógrafo da minúscula ou usos esporádicos da maiúscula, pois o feito significativo para o presente estudio é que esas voces nalgúnsas composicións aparecen con minúscula e noutras con maiúsculas, ou, dito doutro xeito, nalgúnsas composicións se dá un uso deses grafos <S>- e <R>- diferente ao que se dá noutras, e esa desigual distribución é a que nos importa.

11 *Senhor* e *Señor* poden aparecer abreviadas como <Senho²> ~ <Senh⁰²> ou <Seno²> <Sen⁰²>, igual que as variantes minúsculas. Por parte, cómpre deixar constancia de que a variante con <ss>- deste vocábulo (*ssenor* ~ *ssenhor*, en formas plenas ou abreviadas) presenta 22 ocorrencias, catro da primeira variante e dezaoito da segunda, case todas elas nas mesmas cantigas en que se rexistra <Señor> ~ <Senhor> ou os outros alógrafos solidarios, ou ben en composicións pertencentes a ciclos en que aparecen estes: B143, B175, B185a, B245, B336, B390, B408, B610, B616, B847, B856, B935, B991, B1221, B1260, B1508, B1606, B1614.

12 Trátase de B458, B459, B460, B469, B470, B474bis, B476, B477, B482, B485, B486, B487, B489, B490, B491, B492, B493, B494.

13 Son todas da serie satírica: B1579, B1581, B1584, B1586, B1587, B1588, B1589.

14 Excepto a última (B415), que é satírica, son todas cantigas de amor, e xa que logo, atópanse todas no primeiro grupo (dos dous) deste autor: B406, B407, B408, B409, B410, B411, B412, B415.

Hai tres autores que presentan ocorrencias en máis de unha composición: Fernan Paez de Tamallancos (B74 e B75), Ayras Nunez (B873 = B885bis e B875-876-877-888) e Pero de Anbroa (B1573 e B1574). Pola súa proximidade aos ciclos en que as variantes son más abundantes, deben ser salientadas tamén B405 (Afonso F. Cebolhilha) —que neste punto coma noutrous está en liña co ciclo de Afonso Sanchez que vén a seguir—, e mais B1592 (Diego Pezello) e B1594 (Pedro Amigo de Sevilla), que se atopan inmediatamente despois do ciclo satírico de Afonso do Coton, a que nos referiremos máis adiante (véxase máis abaixo, §5). O resto das composicións en que se rexistra esta variante son: B221 (Pero Garcia Burgales), B249 (Johan Lobeyra), B266 (cantiga que leva a intrigante nota “Cartuxo” e que en principio aparece atribuída a Roy Queymado), B731 (Afonso Mendez de Besteyros), B806 (Fernan Froyaz), B856 (Afonso Paez de Braga), B867 (Johan Mendez de Briteyros), B915 (Martin Moxa), B941 (Sancho Sanchez), B1051 (Johan Ayras de Santiago), B1260 (Lourenço). Imos volver atopar a case todos estes autores e as ditas composicións moi axiña, ao tratarmos das seguintes variables, <rr>- ~ <R>- e <ff>- iniciais.

A detección do alógrafo <S>- soamente é posible en B, pois o *usus scribendi* do copista de V imposibilita facelo nestoutro códice, visto que, como xa apuntamos, o escribán que trasladou V é moi pouco escrupuloso á hora de reproducir as distintas variantes de <s>. Canto a B, o alógrafo <S>- xorde case exclusivamente na pena das mans γ e δ, só ocasionalmente na das mans β e ε, e nunca na da man α. Daquela, antes de seguir, é obrigado preguntarse ata que punto se pode ter a certeza de que a man α do códice B, que tamén foi pouco escrupulosa no tratamento dos alógrafos de tipo <f>, non apagou casos de <S>- do exemplar, e de que as outras mans non actuaron de xeito aleatorio neste caso?. Se isto fose así, os resultados da pesquisa serían, cando mínimo, parciais. A proba a favor de que neste punto o testemuño de B no seu conxunto é fiel ao seu exemplar é sólida, aínda que indirecta. As variantes <rr>- e <ff>- aparecen en textos escritos por cada unha das cinco mans de B, e, o que é máis significativo para o caso en foco, o mesmo acontece con <R>-, a pesar de que esta última é moito menos frecuente, como veremos. Ademais, a coincidencia dos rexistros de <rr>- e <ff>- entre B e V, nas partes en que coinciden, é completa (non así de <R>-, que é ignorada polo copista de V). Isto último quere dicir que o testemuño de B a respecto da frecuencia e distribución de <rr>- e <ff>- é fiable, pois non pode ser casualidade que coincidan por unha banda o amanuense de V e por outra as distintas mans de B.

Ora, verícase unha marcada tendencia á co-aparición das catro variantes vertentes nas mesmas composicións, nos mesmos ciclos ou en áreas concretas. A co-variación entre estes alógrafos é un fenómeno clave para o presente estudo: é obvio que a variante <S>- é solidaria de <R>-, <rr>- e <ff>-, pois nada menos que en trinta e oito das cincuenta e tres composicións en que se rexistra a primeira —isto é, aproximadamente as tres cuartas partes— se rexistra tamén algunha ou varias das outras. Así, en catorce cantigas, co-aparecen variantes de tipo <S>-,

<R>-, <rr>- e <ff>-; noutras catorce, co-aparecen as de tipo <S>- e <ff>-, e en dez máis, as de tipo de <S>- e <R>- e / ou <rr>-. A frecuencia de correlación entre estas variantes é máis elevada se se ten en conta a súa extrema rareza no conxunto do corpus: <S>- e <R>- son moi infrecuentes (1,2% e 2,3% das grafías con <s>- e <r>- minúsculo do conxunto do corpus), e <rr>- e sobre todo <ff>- son moi escasas (13,5% e o 3,7%, respectivamente, de <r>- e <f>- iniciais no conxunto do corpus). Cunha frecuencia tan baixa, é altamente improbable que a co-aparición se produza por azar. Por parte, constátase que en boa parte das cantigas en que se rexistra <S>- e non se rexistran as outras variantes, o que ocorre é simplemente que non aparecen contextos acaídos, isto é, que non hai vocábulos que comecen por <r>- e / ou por <f>-. En definitiva, a co-aparición relativamente frecuente destas variantes responde ao emprego nun conxunto de composicións do corpus dun sistema grafemático con pautas parcialmente diferentes ao predominante no conxunto. Aquel sistema grafemático é cronoloxicamente posterior a este, pois resulta dunha evolución que tamén se verifica na documentación escrita da época –e, nun ritmo máis lento–, nos códices literarios, desde os finais do século XIII e ao longo do século XIV, como imos ver máis adiante (§6).

4. Análise das variantes <R>-, <rr>- e <ff>- en B / V

Os datos de frecuencia destes tres alógrafos son os seguintes: no total, <R>- presenta 58 ocorrências (2,3% de <r>-), <rr>- 260 (13,5% de <r>-), <ff>- 270 (3,7% de <f>-). A distribución destas ocorrências en composicións é a seguinte: as variantes de <r>- rexístranse en 172 cantigas (29 con <R>- só, 141 con <rr>- só e 9 con <R>- e <rr>-), as de <ff>- en 131 composicións. Ora, en 57 das ditas composicións ocorren alógrafos de ambos os tipos, o que significa que as cantigas que presentan algún destes alógrafos son en conxunto 246, o cal representa arredor do 15% do total das composicións de B / V. Nótese novamente o elevado grao de covariación entre as variantes en foco: máis do 40% das cantigas con <ff>- presentan tamén <rr>- ou <R>-, e, inversamente, un terzo de cantigas con <rr>- ou <R>- presentan tamén <ff>-. Aos devanditos rexistros hai que engadir dúas ocorrências en indicacións estróficas, tres en rúbricas de sección, catro en rúbricas atributivas e, finalmente, catorce en rúbricas explicativas. As indicacións estróficas son *ffida* en B856 e *rreffram* en B1622. Nas rúbricas de sección aparecen *ffolla*, *ffe* na rúbrica das cantigas de amigo de D. Denis, e *ffolha*, *ffezeron*, *ffernan rrodriguç* na rúbrica xeral das cantigas de amigo “que ffezeron os cavaleiros”. Nas rúbricas atributivas rexístrase: B331 *rredondo* (Rodrigo Eanes Redondo); na de B403bis *rrdz* (abreviatura de *rrodriguiz*, patronímico do trobador Men Rodriguez Tenoyro); na de B1294 *ffernand* (Fernando Esquio); na de B1610 *ffernandez* (Afonso Fernandez Cubel) e na de B1614 *ffernan* (Fernan Rodriguez Redondo). Finalmente, nas rúbricas explicativas a situación das variantes en foco é a seguinte: V^a2 (B2) *Razon*¹⁵, B172 (Martin Soarez) *rrousou*, B 935 (Pero Eanes Mariño) *rrodr*-

¹⁵ A versión da rúbrica deste Lay que contén a forma vertente é a longa, que se atopa soamente en V^a (Pellegrini 1959: 192).

gues; B1308 (Estevan da Guarda) *ffrade*, B1322 *Rico*, *ffeze* e B1323, *ffoy*; B1327 (Joan Fernandez d'Ardeleyro), *ffeyta*, *ffeze*; B1330bis (Johan Soarez de Paiva) *rroubaron*; B1334 (Fernan Paez de Tamallancos) *ffernan*; B1356 (Lopo Lias) *ffranco*; V1040 (D. Pedro) *ffoy*; B1448 (Johan de Gaya) *ffernam*, *ffoi*, *ffoy* [3], B1504 (Fernan Velho) *ffernan*; B1611 (Estevan Fernandiz Barreto) *ffernandiz*, *Romaria*.

Chama particularmente a atención a distribución das variantes nas rúbricas atributivas, pois en todos os casos se refiren a autores do estrato post-dionisino, excepto no caso de Tenoyro, pero a cantiga precedida por esta rúbrica (B403bis), unha tensión descolocada de sección e inzada de variantes scriptolingüísticas, foi con certeza copiada con posterioridade ao momento de confección da *Compilación xeral* (Monteagudo 2019a: 897, 914). Canto ás rúbricas explicativas, verícase unha situación semellante: a maior parte delas refírense a composicións pertencentes ao dito estrato, (Lays, Pero E. Mariño, Estevan da Guarda, Johan F. d'Ardeleyro, D. Pedro de Barcelos, Johan de Gaya, Estevan F. Barreto) e no caso de B172, a unha cantiga satírica claramente engadida nun momento tardío ao ciclo de amor de Martin Soarez (Monteagudo 2019a: 906-916). Todo isto suxire que as dúas indicacións estróficas e as rúbricas de seción foron tamén acrecentadas tardiamente.

Retornando á análise da distribución destas variantes nas cantigas, a asociación entre elas queda áinda máis en evidencia cando se verifica a elevadísima frecuencia de co-aparición en cantigas próximas entre si, boa parte delas pertencentes aos mesmos ciclos autoriais. Ofrecer nesta listaxe unha relación detallada de variantes composición a composición, que ilustrase o fenómeno da co-variación, obrigaría a unha prolixidade molesta e escusada (véxase o Anexo I); non obstante, no apartado §4.1. indicamos os tipos de variantes presentes en cada composición e / ou rúbricas, e exemplos ben elocuentes do fenómeno atópanse nos textos que editamos e nas listaxes de formas que se ofrecen nos apartados §4.2. e §4.3. Para proceder a unha análise máis detallada, clasífiçanse os textos (incluídas as rúbricas) en que aparecen en tres categorías, segundo formen parte de: 1) ciclos autoriais de cinco ou más composicións, en que estas variantes presentan unha frecuencia elevada, 2) ciclos autoriais diminutos (menos de cinco composicións), que na súa maior parte foron intercalados con posterioridade entre medias de ciclos más amplos, 3) outras, en que incluímos cantigas illadas, cantigas descolocadas (inseridas fóra do sector de xénero que lles correspondería), cantigas duplicadas e outros casos (confíranse as listaxes con Monteagudo 2019a: 890-989 e 902-916).

4.1. Series e/ou ciclos autoriais de cinco ou más composicións cunha porcentaxe elevada de composicións con variantes <rr>- / <R>- e / ou <ff>-

A seguir ofrécese o elenco de autores e as súas correspondentes composicións con variantes, indicando o tipo destas (*R rr* ou *ff*). Remitimos só a B, e no caso de cantigas só en V, a este. Deixamos fóra os moi poucos casos que caen fóra da clasificación que propuxemos. Nesta rela-

ción indicamos a proporción entre composicións con variante e o total de composicións da serie ou do ciclo, e ofrecemos algúns outros esclarecementos relevantes¹⁶.

Lays (B1 *rr*, V^a2 *R*, B3 *ff*): variantes en tres composicións nun ciclo de cinco. Nótese que na segunda composición (B2), a variante rexístrase na rúbrica da versión ampla transmitida por V^a.

Johan Lobeyra (B244 *R ff*, B245 *rr ff* e B249 *rr*): tres composicións con variantes sobre un total de seis do ciclo deste autor, incluíndo “Senhor genta”, que adoita considerarse un texto máis tardío intercalado nesa serie. A serie enteira foi copiada e intercalada con posterioridade á *Compilación*.

Rodrigo Eanes Redondo (B334 *rr*, B336 *ff*): dúas composicións con variantes nun ciclo de seis con outras variantes; nótese ademais a grafía <rredondo> na rúbrica atributiva que precede a primeira composición da serie (B331). Coma a anterior, esta foi intercalada na *Recompilación tardía.

Afonso Sanchez (B406 *rr ff*, B407 *rr ff*, B408 *rr ff*, B409 *rr ff*, B410 *rr ff*, B411 *rr ff*, B412 *rr ff*, B416 *rr* + B782 *rr*): variantes en oito composicións sobre un total de once da serie; ás que hai que engadir B782, cantiga escarniña que forma parte dun pequeno grupo de cinco composicións, intercalado na sección de amigo. Ambas as series do autor foron incorporadas tardivamente (Monteagudo 2019a: 890, 899-900 e 921-922).

Ayras Veaz (B443 *rr*, B446 *rr*, B448 *ff*): tres composicións sobre un total de cinco, incluíndo a de autoría disputada con Fernan Gonçalvez de Seavra (B443), que tamén presenta a variante <s> ≈ <ss>. É probable que fose incorporada tardivamente.

Afonso X (B457 *rr ff*, B458 *rr ff*, B459 *ff*, B460 *R ff*, B461 *R rr ff*, B462 *R rr*, B463 *ff*, B465 *ff*, B466 *ff*, B468bis *ff*, B470 *ff*, B471 *rr*, B471bis *R ff*, B472 *ff*, B476 *ff*, B477 *ff*, B478 *ff*, B480 *R ff*, B481 *rr ff*, B482 *ff*, B483 *R ff*, B484 *rr ff*, B485 *rr ff*, B486 *rr ff*, B487 *rr ff*, B488 *R*, B489 *R rr*, B491 *rr*, B492 *ff*, B493 *R ff*, B494 *rr*, B495 *rr ff*): é o ciclo máis nutrido en variantes en termos absolutos (31 composicións con variantes) e un dos máis avultados tamén en termos relativos (tendo en conta que o total de cantigas é de 42, a porcentaxe é un pouco superior aos 3/4). Toda a serie deste autor é de incorporación posterior á *Compilación.

Grupo formado polo conde Pedro de Barcelos (B610 *rr*), Pero Larouco (B612 *rr ff* e B613), Estevan F. d'Elvas (B617), Estevan da Guarda (B618 *rr*, B620 *rr*, B621 *rr*, B622 *rr*, B623 *ff*) e Pero d'Ornelas (B625 *rr*): noutro lugar argumentamos a favor de considerar conxuntamente este gruñío, que suma en total dezaoito composicións, dez das cales presentan variantes relevantes (Monteagudo 2019a: 919-920). Todo el foi integrado tardivamente na tradición manuscrita.

¹⁶ Entendemos por serie o conxunto de composicións dun autor agrupadas nun determinado lugar do cancioneiro, habitualmente cun criterio xenérico; mentres que denominamos ciclo o conxunto de todas as composicións dun autor, habitualmente copiadas nas distintas seccións segundo o seu xénero.

Afonso Paez de Braga (B853 *ff*, B856 *rr ff* e B857 *ff*): tres composicións sobre o total de cinco deste autor, moi vencellado aos Briteyros, que o acompañan nese sector. Este autor e o seguinte foron incorporados tardiamente.

Johan Mendiz de Briteyros (B859 *R rr*, B860 *rr*, B862 *rr*, B863 *rr*, B864 *ff*, B865 *rr ff*, B866 *rr* e B867 *rr*): son oito composicións con variantes, sobre un total de dez, o que fai deste ciclo non só un dos máis abundantes en termos absolutos, senón tamén dos máis nutridos en termos relativos. Véxase o dito para o autor anterior (Monteagudo 2019a: 900-901).

Ayras Nunez (B868-869-870 *rr*, B871 *rr*, B872 *R rr*, B873 *rr*, B875 *R*, B883 *R ff*, B884 *rr*, B885bis *rr + B1601 ff*): oito composicións sobre un total de trece desta serie, o que a fai tamén das máis abundantes tanto en termos absolutos canto en termos relativos. Sen dúbida, toda esta serie é de integración tardía na tradición.

Afonso Eanes do Coton: a este autor referímonos de xeito particular a seguir (§5).

Pero Mendez da Fonseca (B1126 *ff* + B1600 *R ff*): autor de seis composicións, cinco delas agrupadas e intercaladas no cancioneiro dos xograres galegos; dúas das súas seis composicións rexistran as variantes en estudo. Incorporación tardía.

Johan Zorro (B1148a *ff*, B1150a *rr*, B1155 *R rr*, B1157 *R*): catro composicións rexistran variantes sobre un total de once deste autor. Isto abre as hipóteses de incorporación tardía do conxunto do ciclo, ou ben soamente destas composicións ou algunas delas.

Roy Martins do Casal (B1163 *rr*, B1167 *rr*): a situación é moi semellante ao caso anterior.

Pero Meogo (B1185 *ff*, B1191 *rr*, B1192 *rr*): tres composicións rexistran variantes sobre un total de nove. Véxase o dito para Johan Zorro.

Fernando Esquio: (B1294 *ff*, B1295 *ff*, B1298 *rr*, B1299 *ff + B1604 ff*, B1604bis *ff*, B1607 *R*), este autor presenta tres cantigas de tipo amoroso con variantes nunha primeira serie (ás que hai que engadir a rúbrica atributiva de B1294), sobre un total de seis, e outras tres satíricas (unha delas, a rúbrica de B1604bis), sobre un total de tres. Son seis cantigas con variantes sobre un total de nove, unha porcentaxe moi elevada. Incorporación tardía.

Estevan da Guarda (B620 *rr*, B621 *rr*, B622 *rr*, B623 *ff + B1330bis rr*, B1302 *rr*, B1308 *ff*, B1309 *rr ff*, B1310 *rr*, B1313 *ff*, B1314 *rr*, B1315 *rr ff*, B1316 *rr*, B1317 *rr*, B1318 *ff*, B1319 *rr*, B1320 *ff*, B1322 *R rr ff*, B1323 *ff*, B1324 *ff*): este autor, a que xa nos referimos antes, ten cinco cantigas con variantes sobre un total de sete no primeiro grupo de cantigas de amor encabezado por D. Pedro de Barcelos; mentres que no seu copioso cancioneiro satírico, son dezaseis con variantes, sobre o total de vinte e oito. En conxunto, ten vinte e unha cantigas con variantes sobre un total de trinta e cinco, unha porcentaxe moi significativa. Incorporación tardía.

Pedro de Barcelos (B610 *rr + V1037 rr*, V1038 *rr ff*, V1039 *ff*, V1040 *ff*, B1431 *rr ff*, B1432 *ff*): como antes se indicou, este autor ten unha composición con variantes na súa serie de amor, cun total de catro composicións; máis significativa é a situación da súa serie satírica,

con seis composicións con variantes sobre o total de seis. Incorporación tardía, coma Johan de Gaya.

Johan de Gaya (B1434 *ff*, B1448 *ff*, B1449 *rr*): este autor debe ir agrupado co anterior, como xa explicamos noutro lugar (Monteagudo 2019a: 906-909), no seu ciclo satírico presenta tres cantigas con variantes sobre un total de oito. Véxase o dito antes sobre Pedro de Barcelos.

Johan Baveca (B1221 *rr ff* + B1454 *rr*, B1456 *R rr*, B1457 *rr*, B1458 *R*): catro das oito cantigas satíricas desde autor (B1453 a B1460) presentan <rr>- ou <R>-, igual que acontece coa tenzón con Pedro Amigo de Sevilla (B1221), intercalada ao inicio da serie das súas cantigas de amigo (de B1222 a B1234). É probable que todas estas cantigas sexan de integración tardía na tradición. Na tenzón chama a atención a abundancia de variantes, non só de <rr>- e <ff>- (*rren, rrafece, ffazer, ssazon, ffora, rrazon, ffaz*), senón tamén de <ss>- (*ssaber, ssem, ssey, ssazon, ssenor, ssodes, sservir, ssempre, ssayr, sserve, ssemelha*).

Pero d'Anbroa (B1572 *rr*, B1573 *R*, B1574 *R*, B1576 *rr ff*, B1577 *rr*): na serie satírica cóntanse cinco cantigas con variantes sobre un total de sete, porcentaxe moi elevada, máis significativa áinda se se ten en conta o probable agrupamento coa serie de Afonso do Coton (véxase a seguir). Estas cantigas satíricas do autor, e talvez todo o seu ciclo, deberon incorporarse a partir da mesma fonte que as que a seguen de Coton, Pezello e Sevilla.

Afonso Eanes do Coton (B969 *rr* + B1579 *ff*, B1580 *ff*, B1581 *rr ff*, B158 *rr ff*2, B1584 *R ff*, B1585 *R ff*, B1586 *rr ff*, B1587 *rr ff*, B1588 *ff*, B1589 *ff*, B1590 *ff*, B1591 *ff*): a situación deste autor é verdadeiramente rechamante, xa que na súa serie satírica nada menos que doce cantigas presentan variantes sobre un total de trece, ademais, aparentemente agrupadas con outras series de autores galegos, concretamente, Pero d'Anbroa, a quen xa nos referimos, e mais Diego Pezello e Pedro Amigo de Sevilla, como más adiante se verá. De todos os xeitos, as peculiaridades da tradición manuscrita deste trobador son merecentes dun exame máis atento, que desenvolveremos más adiante.

4.2. Ciclos diminutos intercalados, agrupamentos e satélites

Nesta categoría consideramos os ciclos de menos de cinco composicións con variantes en estudo. En particular, chamamos a atención para os ciclos agrupados entre si e próximos a outros maiores (“satélites”), que constitúen casos de agrupamento similares a algúns considerados na categoría anterior. Reproducimos as voces con variante.

Men Rodriguez Tenoyro (B403bis *rr[odrigui]z, rrapaz, rroiz*): esta composición, unha tenzón entre Men Rodriguez Tenoyro e Juyão Bolseyro, está descolocada na sección de amor e probablemente chegou á posición en que se atopa asociada coas dúas seguintes cantigas de Afonso F. Cebolhilha e coa serie de Afonso Sanchez (tratada na sección previa), todas elas de incorporación tardía.

Afonso F. Cebolhilha (B405 *Sabor, rrem, fflez, ffale, ffalar, Senor, Sazon*): é unha composición das dúas deste autor, que tamén presenta outras variantes (*senor, nullo*), probablemente

asociadas, xunto coa tenzón de Tenoyro, coa serie de Afonso Sanchez que a segue (Monteagudo 2019a: 892, 897).

Pero Gonçalvez de Porto Carreyro (B920 *rramo*), Pero Goterrez (B921 *ffremossa*), Gomez Garcia (B924 *rrem*): probablemente, os dous primeiros autores foron inseridos por xunto nos cancioneiros, e o terceiro tal vez o fixo asociado a eles. Todos eles ofrecen outras variantes de distinto tipo.

Pae da Cana (B934 *rrogou, rrogo*), Pero Eanes Mariño (B935 *rreceber*): a situación é semellante ao do grupo que acabamos de comentar, sempre dentro do sector dos clérigos composteláns.

Johan Ayras (B967 *rraya, rribas ssaya, ssar* + B1462 *Reedor, ffe, rrogo*, B1465 *ffeyto*, B1466 *ffoy*, B1468 *rren, ffinado*): a primeira é unha pastorela copiada ao final da serie de cantigas de amor; na serie de cantigas satíricas deste autor, catro cantigas sobre un total de oito presentan variantes.

Johan Fernandez d'Ardeleyro (B1327 *ffeyta, ffex, ffeto*): unha cantiga con variantes sobre un total de dúas, que parecen ir asociadas ao ciclo de Estevan da Guarda.

Johan Servando (V1028 *ffor, ffivela*, V1029 *ffoy*, V1030 *rroe*): tres cantigas con variantes nunha serie satírica de catro composicións, talvez agrupadas coas previas de Roy Paez de Riblea, unha delas con variante (V1027 *rriindo*) e coas series seguintes de Lourenço e Pedro de Barcelos.

Lourenço (V1032 *ffazer, rren*, V1033 *rrazon*, V1034 *rrimades, rrima*, V1035 *ffazer*): catro tenzóns, todas elas con variantes (nótese tamén V1033 *asaz* e V1035 *voso*); a súa proximidade á serie satírica de Pedro de Barcelos, que vai despois, cunha cantiga no medio disputada entre os dous e con Martin Moxa (V1036; Monteagudo 2019a: 911-913), fai sospeitar dun acceso simultáneo á *Recompilación tardía.

Vidal (B1606 *rrosa, rrelvas*), Johan V. de Pedrogaez (B1609 *rren*), Estevan F. Barreto (B1611 *ffernan, ffeta, Romaria, ffernandiz*), Johan Romeu (B1612 *rrazon*), Fernan R. Redondo (B1613 *ffazer, ffazen, rreinado, ffaço*; B1614 *ffernan*): este grupo, de que tamén forman parte tres cantigas satíricas de Fernando Esquio antes referenciadas (B1604, B1604bis, B1607), parece ter sido incorporado por xunto e á *Recompilación tardía (Monteagudo 2019a: 906-907).

4.3. Outras composicións

Nesta categoría incluímos casos peculiares por diversas razóns. Comezaremos cunha análise de Fernan Paez de Tamallancos. Concretamente, as variantes en foco rexístranse en dúas composicións (B74, B75) da súa diminuta serie inicial, situada na sección de amor e composta de cinco textos (B74 a B78). As dúas composicións con variantes son de xénero dubidoso, e de feito, unha delas (B75), atópase repetida na sección de escarnio (B1336) (Marcenaro 2015: 76-77). A duplicación desta cantiga é indicio evidente de dualidade de fontes. A comparanza entre as dúas versións é reveladora, polo que imos ofrecer unha edición dos textos.

B75 está copiada pola man γ, e B1336 pola man ε; a nosa edición da segunda segue más de preto a V do que a B.

	B75 FERNAN PAEZ TAMALLANCOS	B1366 / V943
	Non ssey dona que podesse vale-la que eu amey	Non sey dona que podesse vale-la que eu amey,
	Nen que eu tanto quisesse por Seno ₂ , das que eu ssey,	nen que eu tanto quisesse por senhor, das que eu sey,
5	Se a çinta non prezesse, de que m'eu despaguey, E por esto a canbey.	se a cinta non presesse, de que mi lh'eu despaguei, e por esto a canbey.
	Pero m'ora dar quisesse quant' eu dela desegey,	Pero mh-ora dar quisesse quant' eu dela desejey,
10	e mj aquel amo ₂ fferezze por que a Senpr' agardey, cuido que lho non quisesse, tam muito me despaguey dela, pois la çint' achey.	e mh-aquel amor fezesse por que a sempr' aguardey, cuydo que lho non quisesse, tam muyto me despaguey dela, poy-la çinta achey.
	Nen ar Sey prol que m'ouvesse sseu bem, e al vos direy:	Nen ar sey prol que m'ouvesse seu ben, e al vos direy:
	Se a per atal tevesse quando m'a ela tozney, Juro que o non fferezze,	se a per atal tevesse quando m'a ela torney, juro que o non fezesse,
20	Ca tennho que baratey bem, poys me dela quitey. Ca muyto per ey a messe con melhor seno ₂ , et ssey de mj que a Servirey.	ca tenho que baratey ben, poys me dela quitey. Ca muyto per ei, am'e ssey com melhor senhor, e sey de mj que a servirey.

Os criterios de edición que seguimos están adaptados da nosa “edición de traballo” de B / V, referenciados ao comezo da presente achega, coa diferenza de que nesta distinguimos variantes paleográficas de <r> para pór de relevo o distinto tratamiento que recibiron polas diferentes mans de copia: dunha banda, γ en B75; e doutra banda ε en B1336 e o amanuense de V. Indo ao rego, ao comparar as dúas versións, compróbase que as variantes <ff>- (fferezze, vv. 10 e 19), <S>- (Seno₂, v. 4; Senpr' v. 10; Sey, v. 15, Servirey, v. 24) e <ss>- (ssey, vv. 1, 4, 24, sseu, v. 16) que se rexistran en B75, están ausentes en B1336, coa significativa excepción da forma <ssey> do v. 22 , onde o <ss>- é debido a unha lectura banalizadora da forma <messe> (Machado (1949: I, 99), resultado dunha reinterpretación deste infrecuente vocáculo. De resto, na composición verícase o fenómeno da co-aparición das variantes en estudo –neste caso, de <S>- e <ff>--, acompañadas doutras más (prezesse, desegey, agardey, tennho, senor por senhor), todas elas indicativas dunha tradición heterográfica e dunha incorporación á tradición manuscrita non acompañada da esperable intervención normalizadora.

Neste sentido, é moi significativa a diverxencia nas formas do clítico da P1, que reflictén dous sistemas diversos: compárese “*m’eu despaguey*” ~ “*mi lh’eu despaguey*” (v. 6), “*m’ora*” ~ “*mb-ora*” (v. 7), “*mj aquel amor*” ~ “*mb-aquel amor*” (v. 10). Sen entrar en pormenores que son estudiados noutro lugar (Monteagudo 2019b: 297-303), compróbase que en B75, *m* e *mj* representan dous alomorfos antevocálicos dunha única forma átona *me*: o primeiro é unha forma reducida por elisión da vogal [e], o segundo é un alomorfo ligado, pola transformación do [e] nunha semiconsoante [j], que fai sílaba co [a] seguinte (no *Cancioneiro da Ajuda*, este alomorfo é representado como <mi>, en B75 como <mj>); mentres que en B1336 aparece unha forma átona plena, anteconsonántica, *mi*, que tamén posúe dous alomorfos antevocálicos, formalmente coincidentes cos anteriores, ben que a representación do alomorfo ligado non é <mj> (como en B75), senón <mh>, a xeral na *Recompilación tardía. En definitiva, en B75 o sistema subxacente é o do *Cancioneiro da Ajuda* (isto é, o sub-sistema galego)¹⁷, mentres que en B1336 o sistema subxacente é o común en B / V, isto é, na *Compilación xeral, o sub-sistema portugués. Xa que logo, a versión de B75 atópase máis próxima a unha fonte galega que foi obxecto dun tratamento de normalización scriptolingüística más superficial, e que foi incorporada tardíamente á tradición, mentres que a de B1336 responde aos criterios scriptolingüísticos predominantes no conxunto da *Compilación, o que é claro indicio de que foi incorporada a esta no momento da súa confección e non máis tarde, e, por suposto, convenientemente adaptada aos criterios normalizadores que se aplicaron no conxunto daquela *Compilación. Por parte, parece claro que se tratou de fontes distintas. Non obstante, ningunha das dúas está exenta de problemas: mentres que para o verso 6 a versión de B1336 é máis correcta, xa que en B75 aparece como hipómetro –a non ser que a fonte lese <me eu>, con dúas sílabas–, para o verso 22 é B75 a que dá a lectura correcta. Ademais, o esquema rimático desta última responde ao modelo canónico, xa que os versos da finda retoman e reiteran de maneira idéntica as rimas dos tres últimos versos da última estrofa. En B1336 é moi fácil que se dese a adición errada dun <y> por atracción ás restantes formas próximas en rima.

Expostas as anteriores consideracións, continuamos coa relación de composicións que presentan as variantes en foco, especificando en cada caso as variantes que se rexistran (para as cales, véxase tamén Monteagudo 2019a: 893-897 e 913-916):

Pero Vello de Taveyros (B142 *rriso*): tensón de amor, descolocada na sección de amor e con varias peculiaridades, coma tal: tres variantes <s> ≈ <ss> (*asy*, *esas*, e na rúbrica *asaz*), a forma *senores* e *vos* átono representado <vos>, non abreviado.

Martin Soarez (B143 *rrociamador*; B172 *rrem*): cantigas satíricas, fóra do sector correspondente, a primeira facendo grupo con B143 e B144 (ambas as dúas satíricas), a segunda, ta-

¹⁷ En realidade, a explicación é máis complicada: antes dos mediados do século XIV, cando se estaba realizando a *Compilación tardía*, o primitivo sistema portugués de clíticos da P1 estaba culminando unha evolución converxente co galego, de xeito que non se sentiría a necesidade de adaptar esas formas.

mén satírica, pechando a serie de amor do autor, ambas con outras peculiaridades scriptolin-güísticas: *asy, dise, ha, lhy* en B143, na rúbrica *viiha*; *quaaes, me* dativo, *lhe* en B172 (Monteagudo 2019b); *rrousou* na rúbrica.

Nuno Fernandez Torneol (B185a *ffaz*): última cantiga da serie amorosa do autor, na que chama tamén a atención a abundancia de <ss>-: *sseria, ssenhor, sseus, ssom*.

Pero Garcia Burgales (B221 *rrem, ffazer*; B222 *ffoy, ffranca, ffe, rre, rraña*; B223 *ffoy, rren, ffe*; B1377 *ffernando*; B1380 *Res[s]urgiu*, B1382 *ffernán*): as variantes que presentan as tres últimas composicións da copiosa serie amorosa deste autor permiten conjecturar nun acceso tardío e agrupado á tradición manuscrita. Por outra banda, tres das quince cantigas da serie satírica copiada no sector correspondente tamén rexistran variantes.

Roy Queymado (B251 *rrog'*; B266 *Senhor, ffilho, Seu*; B1385 *rren*): presentan variantes <rr>- e/ou <S>- a segunda e última cantigas da serie de amor do autor, B251 comparte con B250, inicial do ciclo, a variante *nullo*. A última da serie amorosa vai precedida da enigmática nota *Cartuxo* e presenta outras variantes (*asi*) e *minha* como adxectivo anteposto ao nome, que fai pensar nunha versión tardía (a forma esperable nesa posición é *mba*). A cantiga inicial da súa serie satírica tamén leva a variante <rr>-.

Rodrigo Eanes de Vasconcellos (B368 *ffeyto*): o texto coa variante <ff>- forma parte dunha pequena serie de tres cantigas do autor, que á súa vez está nun sector interpolado, nun grupo do que parecen formar parte Cogomiño, Mafaldo e Besteyros. Nótense outras variantes na mesma composición: *senor, miñas, poso*.

Vasco Fernandez Praga (B633 *rrogū*): cantiga que inicia a serie de amigo do autor.

Pay Soarez de Taveyros (B640 *ffoy, rroguedes, ffe*): cantiga duplicada, que máis adiante é atribuída a Coton (B827), e que decontado comentaremos en pormenor. Pecha o ciclo de amigo do autor.

Gonçalo Eanes do Viñal (B710 *rrogar, rroguedes, rrem*; V1008 *rrogar, rrayha* na rúbrica): a cantiga de amigo (B710) presenta tamén a variante *asanhou*; a composición que pecha a serie satírica do autor presenta tamén a variante *senor*.

Afonso Mendez de Besteyros (B731 *ffaz, Sol*): última das tres da serie de amigo do autor.

Johan Vasquez de Talaveyra (B788 *ffará*; B794 *ffe*; B795 *rrazon, Rem*): son a cantiga inicial e as dúas últimas da serie de amigo do autor. Na última, rexístrase tamén *asanhar*.

Pay Gomez Chariño (B81 *ffroles, ffosado*; B818 *rrem, rrog'*; B844 *rren*): a tradición dos textos deste autor é moi peculiar; neste caso, chama a atención o feito de que as composicións con variantes presentan unha situación especial, pois B817 é unha cantiga de amigo situada ao final da serie de amor do autor (B808 a B816), e seguida unicamente por B818, esta si, unha cantiga de amor probablemente inserida tardivamente no ciclo, feito ao que apuntan tamén outras variantes como *desejase* e *mja*; mentres que, ao contrario, B844 é unha cantiga de amor co-

locada ao final da serie de amigo do autor (B838 a B842), e tamén outras con variantes que indican unha incorporación tardía, como *senor* (5 ocorrencias).

Johan Garcia, “ssobrinho de Nuno Eanes” (B846 *rren*, *Ren*) e Reymon Gonçalvez (B847 *ffuy*, *ffoy*, *ffezo*, *ffazer*): son dous dos tres autores de ciclos diminutos (o terceiro é Garcia Soarez), situados ao final do sector de amigo, que probablemente chegaron por xunto –e, polo que se ve, tardiamente– á tradición manuscrita.

Martin Moxa (B898 *rrem*; B915 *Sem*, *rrem*, *ffazer*, *Semear*, *Somn'*, *Sonar*, *Soltar*): o desordenado ciclo de Martin Moxa debeu de chegar de xeito descontinuo e accidentado á tradición manuscrita; neste caso, trátase da última cantiga da primeira serie do autor (de B887 a B898) e da primeira composición da segunda serie do mesmo (de B915 a B917), separadas polo ciclo de amor de Roy Fernandez de Santiago. En ambas as dúas se rexistran tamén variantes moi significativas dunha tradición irregular e unha incorporación tardía, como *ouss'*, *coussa*, *guissa* (B898); *lousinar*, *ally* (B915).

Rodrigo Eanes d'Alvares (B975 *rren*): única composición deste autor, intercalada dentro dun grupo de cantigas de amor de trovadores galegos. Nótese na mesma cantiga *senor*.

Pero Gomez Barroso (V592-593 *rrem*, *rreçeo*, *ffe*, *ffazer*): cantiga illada, copiada dun xeito accidentado, pois unha estrofa aparece engadida antes da propia composición.

Bernal de Bonaval / Abril Perez (B1072 *rrespuesta*, *rrazon*, *rren*): tenzón descolocada, pois aparece ao final da serie de amigo de Bonaval. Nótese tamén *disseste*, *ouvese*, *asy*, *diser*, entre outras variantes significativas.

Pedro Amigo de Sevilla (B1098 *rrocificador*, *ffremoso*, *rrazoada*, *rrogar*, *rromaria*): é unha pastorela precedida duna rúbrica propia, copiada ao final da serie de amor do autor, que tamén ten unha cantiga coa variante <ff>- na serie satírica (B1593 *ffalando*). Unha e outra cantigas son ricas en variantes: *vos* non abreviado (B1098), *moy*, *moytos*, *coydando*, *lhy* e *lhys*, *fos'* (B1593), entre outras.

Pero Meogo (B1185 *ffeito*; B1191 *rronpestes*; B1192 *rrio*): as dúas últimas pechan o ciclo deste autor.

Pedro Eanes Solaz (B1219 *ffreyra*): esta composición forma parte do grupo de catro de Pedro Eanes Solaz que aparecen intercaladas no cancioneiro dos xograres galegos; esta, ade-mais, chegou en dúas versións ben diferentes, unha nos apógrafos e a outra no *Cancioneiro da Ajuda* (A282) (Tavani 1988: 350-360).

Lopo Lias (B1356): na rúbrica da brevíssima cantiga que pecha o ciclo deste autor aparece a variante <ff>- (*ffranco*).

Roy Paez de Ribela (V1027 *rrijndo*; e B1437 *Ricomaz*): previamente, referímonos á hipótese de que o acceso do ciclo satírico deste autor á tradición manuscrita se producise en asociación con Johan Servando, Lourenço, Pedro de Barcelos e Johan de Gaya.

Afonso Lopez de Bayan (B1471bis *Ricomem*): última cantiga da serie satírica do autor, que presenta tamén a variante *vasalo*.

5. O ciclo de Afonso Eanes de Coton

Como antes sinalamos, o ciclo de Afonso Eanes do Coton, coas súas peculiaridades e problemas, é merecente dunha análise máis detallada, alumada polos resultados que obtivemos sobre as súas especiais características grafemáticas, exemplarmente plasmadas na súa serie más copiosa, composta por trece cantigas satíricas copiadas na sección xenérica correspondente (B1579-B1591). Os problemas de atribución que afectan ao ciclo deste autor foron estudiados por Simone Marcenaro (2016), a quen seguimos neste punto. Téñense asignado a Coton vintedúas composicións, distribuídas en catro posicóns nos cancioneiros:

- tres cantigas de amigo copiadas ao final da sección correspondente (B825 / V411 a B827 /V413)
- unha cantiga satírica (B968 / V553), unha tenzón con Pero da Ponte (B969 / V556), un fragmento que en realidade é unha anotación pos-trobadoresca (B970 / V557) e unha cantiga de amor (B971/ V558), todas elas copiadas ao inicio dun sector de cantigas de amor anomalamente inserido após o ciclo de amor de Johan Ayras de Santiago
- en terceiro lugar, a serie máis abundante de cantigas satíricas a que xa fixemos referencia (B1579-B1591), que partillan peculiaridades scriptolingüísticas coa serie precedente de Pero d'Anbroa (B1572 a B1578) e coa composición seguinte de Diego Pezello (B1592)
- un pequeno fragmento dunha tenzón con Pero da Ponte (B1615), unha cantiga de maldizer de só unha cobra (B1616) e, con colocación estrañamente descontinua, outra cantiga satírica colocada a seguir unha composición de Pero de Viviaeza (B1618)

A irregular distribución da serie satírica do autor, espallada por tres lugares diferentes, xa alerta sobre a posibilidade de que estes textos teñen unha procedencia plural, de fontes diferentes, e de que a incorporación á tradición manuscrita destas diversas fontes se puido producir en momentos diferentes (Monteagudo 2019a: 895-896 e 901). Verosimilmente, os problemas de atribución que presentan algúns textos poden ter relación con esas circunstancias. Vexamos. Da serie de amigo do autor (que, excepcionalmente, precede nos cancioneiros á serie que se supuña de amor), forma parte unha cantiga (B827) “Quando sse foy meu amigo”, que nos mesmos cancioneiros vén atribuída a Pay Soarez de Taveyros (B640 / V241). Segundo Marcenaro,

ambas atribuciones se encuentran en los dos lugares correspondientes a los textos mencionados en el índice de B, la llamada *Tavola colocciana* y, aunque el examen textual no revela variantes significativas en las dos versiones, no cabe duda de que se trata de un ejemplo de doble tradición y no de un error de los copistas (2016: 903).

A observación deste estudo sobre a ausencia de variantes significativas entre as dúas versións é un exemplo ilustrativo das consecuencias derivadas da práctica editorial xeral, que vimos criticando no presente traballo¹⁸. O certo é que existen variantes significativas entre os dous textos: significativas, ao menos, no plano scriptolingüístico, como se pode comprobar na edición que presentamos. Demos xa unha idea dos criterios seguidos nesta edición. Engadimos agora que as cursivas indican correccións de errores indiscutibles (<ir> ← <rr> en *verria, rroguedes*) e o desenvolvemento de abreviaturas (<sca> ← <santa> e <fco> ← <feito> na versión de B640 / V241)¹⁹; por parte, colocamos entre parénteses os segmentos dos refráns que non se reproducen no manuscrito. Non procede agora analizar os pormenores miúdos en que ambas as versións diverxen (alógrafos <j> e <y>), que en parte son debidos ás mans de copia (α para B640 e γ para B827); deixemos únicamente explicitado que nos guiamos do copista de V para ler <çedo> no verso 2 da versión atribuída a Pay Soarez.

<p>PAY SOAREZ DE TAVEYROS B640 / V241 (man α de B)</p> <p><u>Quando sse ffoy meu amigo,</u> jurou que çedo verria, mays, poys non ven falar migo, poren, por Santa Maria</p> <p>5 Nunca me por el rroguedes, ay, donas, ffé que devedes. <u>Quando sse foy fez-me preyto</u> que sse verria muy cedo e mentiu-me, tort' á feito,</p> <p>10 e poys de min non á medo, Nunca me por el [rroguedes, ay, donas, ffé que devedes]. O que vistes que dizia ca andava namorado,</p> <p>15 poys que non veio o dia que lh' eu avia mandado, Nunca me por el rroguedes, ay, [donas, fe que devedes].</p>	<p>AFONSO EANES DO COTON B827 / V413 (man γ de B)</p> <p><u>Quando sse foy meu amygo,</u> jurou que cedo verria, mays, poys non ven falar migo, poren, por Santa Maria</p> <p>Nunca mj por el roquedes, ay, donas, fe que devedes. <u>Quando sse foj, fez-mj prejto</u> que sse verria muj cedo e mentiu-mj, tort' á feyto, e, poys de mj non á medo, Nunca mj por el [roguedes, ay, donas, fe que devedes]. <i>O que vistes que dizia</i> ca andava namorado, poys que non veio o dia que lh' eu avýa mandado, Nunca mj por el roquedes, [ay, donas, fe que devedes].</p>
--	--

¹⁸ O comentario non pretende descualificar o excelente traballo do estudo citado, nin ten intención de singularizalo; tómase como mero exemplo dunha actitude corrente.

¹⁹ Non sinalamos con cursiva o desenvolvemento das consoantes nasais en final de sílaba, visto que, como xa se explicou, os copistas actuaron de xeito aleatorio neste punto, de xeito que o testemuño dos manuscritos carece de significación. Por outra banda, téñase en conta que as grafías con <v> en B640, <veiria> (v. 2), <vê> (v. 2), <vistes> (v. 13) e <veia> (v. 15, por *veio*) son debidos á man de copia, neste caso, α . Ademais, no caso da última forma en B hai unha corrección por borrado: parece que o copista escribiu <veia> e despois borrou o <i>. En V, bastante borroso neste lugar, parece que se le <uea>.

Como se pode comprobar, entre as dúas versións se verifica unha variante morfosintáctica e dúas variantes scriptolingüísticas significativas. Así, a forma do clítico de dativo da P1 é *me* na versión de B640 / V241 e *mi* na de B827 / V413, e a primeira versión ofrece *ffoy*, *ffe* e *rroguedes* (2 ocorrencias), mentres que a segunda ofrece *foy*, *fe* e *roguedes*. Canto á variación *me_{dat}* / *mi* e á súa significación nos cancioneiros trovadorescos, a que xa nos referimos no comentario ás dúas versións da cantiga de Fernan Paez de Tamallancos (§4.3), engadimos agora que no sector do cancioneiro onde se atopan copiadas ambas as versións do texto, o esperable sería achar *mi* como dativo –nalgunhas composicións, alternando con *me*, mais este con carácter claramente minoritario (Monteagudo 2019b: 297-303)–, de maneira que o emprego de *me* onde se esperaría *mi* é un indicio de que a cantiga foi incorporada á tradición manuscrita con posterioridade á realización da **Compilación xeral*. Tal indicio vese reforzado pola presenza das variantes <ff>- e <rr>- na mesma composición. Estes elementos non permiten decidir de xeito incuestionable a autoría da cantiga, pero ao menos poñen de manifesto que a atribución a Pay Soarez de Taveyros é debida a unha fonte que se empregou posteriormente para acrecentar a **Compilación xeral*. A colocación da cantiga ao final da serie de amigo de Pay Soarez apunta no mesmo sentido. Xa que logo, a atribución a Coton parece máis confiable, como xa viu Tavani (*apud* Gonçalves 2016: 137-138, onde esta estudosa opina en sentido contrario).

Por outra banda, xa observamos que as variantes scriptolingüísticas en foco, <ff>- e <rr>- ~ <R>-, están concentradas na serie satírica compacta de Afonso do Coton, e unha delas, <rr>-, aparece tamén en B969 / V556. Sobre isto, cómpre salientar dous aspectos. Primeiro, tales variantes están ausentes do seu ciclo de cantigas de amigo (moi reducido) e da súa única cantiga de amor (B971 / V558)²⁰, e ese contraste só pode explicarse ou ben porque as cantigas satíricas da serie compacta recibiron un tratamento gráfico diferente (quer dicir, más desleixado) ás de amor e amigo ao seren incorporadas á tradición manuscrita, ou ben porque foron incorporadas á dita tradición nun momento posterior e con criterios xa distintos aos aplicados á **Compilación xeral*. A segunda hipótese semella más verosímil. Por parte, este debe ser o caso da tensión con Pero da Ponte (B969 / V556), non só pola súa colocación fóra do sector que lle correspondería, senón porque contén ademais as variantes *lhe* e *me* en lugar das esperables (na **Compilación xeral*) *lhi* e *mi*, e ainda outras más (por caso, *vos* átono non abreviado).

6. Grafias xeminadas na escrita romance en Portugal ata 1350ca.

Imos tentar situar os resultados obtidos para a **Recompilación tardía* no marco máis xeral da historia da lingua –particularmente, da escrita– no período que nos atinxo, isto é, as décadas finais do século XIII e a primeira metade do século XIV. Esta tarefa non é nada sinxela, por múltiples razóns. En primeiro lugar, os manuais de paleografía ofrecen indicacións sobre o

²⁰ A autoría desta cantiga está en disputa con Ayras Engeytado (Marcenaro 2016: 910-911).

asunto excesivamente xenéricas para un estudo coma o presente²¹. En segundo lugar, as edicións e os estudos de carácter filolóxico adoitan prestar atención ás representacións gráficas que se poden interpretar como testemuñas de fenómenos fonéticos, pero desatenden as que son irrelevantes desde este punto de vista e apáganas mediante a normalización gráfica. É por iso que non se dispón de estudos minimamente afondados sobre as grafías xeminadas en inicial de palabra <ss>-, <ff>- e <rr>- na documentación da época. Unha dificultade adicional para tal estudo derívase da práctica común de editar os textos unindo e separando os vocábulos conforme o uso actual, de xeito que, incluso en edicións de textos que reproducen as devanditas grafías, en moitos casos non podemos ter a certeza de se estas aparecen realmente en inicial de palabra gráfica. Por exemplo: ante grafías como <assaber> ou <arogo> dun manuscrito, que habitualmente se editarán como <a ssaber> e <a rrogo>, realmente estariamos ante grafías en inicial de palabra? Por outra parte, ao menos nalgúns textos e en determinadas palabras (por sinal, nomes propios), estas grafías xeminadas parecen funcionar como equivalentes das maiúsculas <S>-, <R>- e <F>- e, inversamente, semella que <S>- e <R>- se utilizaron como alógrafos de <ss>- e <rr>-. Alén disto, para ofrecer unha imaxe completa, un estudo deste tipo debera incluír a ocorrencia destas grafías en interior de palabra tras consoante (coma tal, <onrra>, <fallo>, <conffirmar>) e entre vogais²².

Temos a convicción de que un estudo que tivese en conta os aspectos devanditos ofrecería resultados relevantes para coñecer mellor a evolución da escrita no espazo, no tempo e nos distintos tipos de texto e estilos. Non obstante, este non é lugar para emprender unha tarefa de tal magnitud. O que si imos ofrecer é unha aproximación exploratoria, e, con este modesto obxectivo, acudimos a edicións rigorosas que reproducen as grafías que nos interesan. Centramos a atención nas xeminadas, mentres que as maiúsculas só serán mencionadas de xeito puntual. Feitas estas precisións, focaremos a nosa atención en textos redactados en galego-portugués e producidos en Portugal, distinguindo entre a documentación instrumental de carácter privado, os usos próximos á chancelaría real e a situación dos códices librarios. En síntese, o panorama que atopamos é o seguinte:

1) Documentación instrumental privada: as grafías de tipo <ss>-, <ff>- e, máis raramente, <rr>-, rexístranse desde moi cedo. Véxase a título de exemplo Souto (2008) nº 306 [1259] (*ffecerū, ffeitu, fosse, ffex, ssaluo*), nº 316 [1263] (*ssobrelas, ssinado, ssejā, ffirnidōe...*), nº 369 [1270] (*a rrogo*), nº 371 [1270] (*rrecebemos, fforō*), Maia nº 137 [1282] (*ssa molher, de ssusso*), nº 141 [1289] (*a ssaber, ffex, ffeyto*), nº 143 (1313) (*rraçoeyros*). A primeira vista, a súa ocorrencia é bastante irregular, é dicir, dependen do *usus scribendi* de certos escribáns, e están

²¹ Véxase para a área castelá, que poden servir de aproximación para a galego-portuguesa, Millares Carlo 1983: I, 194 e 227, e Sánchez-Prieto Borja 1996: 270-278 e 2013: 436, 442.

²² Obviamente, no caso de -<ss>- e -<rr>- en posición intervocálica ten recibido moita atención, polo seu eventual contraste funcional con <-s-> e <-r->, significativo desde o punto de vista fónico.

maiormente asociadas a certas palabras (por sinal, nomes de persoas), abreviaturas ou expresións determinadas (tipo <assaber>, <arrogo>), sobre as que se debe ter presente a cautela antes expresada sobre a separación de voces. Desde finais do século XIII e nas primeiras décadas do século XIV parecen más xeneralizadas e abundantes. Véxase por exemplo Martins (2001) nº 142 [1299] (*ffilhos, sseus, fforo, ssa, ffilho*), nº 143 [1229] (*ssol, a rrogo, ffeita*), nº 153 [1319] (*rreynel, ffoteya, ffreyguyssya, a ssaber, a ffazer, ffycar, rrenda, ssobredito, ffeytos, ffyel, ssanta, ffyñes, ssoariz, ffuy, a rrogo, ssynal*), nº 55 [1339] (*a sseer, rrodriguiz, rrazõ, fforõ, fficou*). É posible ofrecer unha aproximación cuantitativa a esta evolución, aproximadamente representativa, a partir dunha mostra composta polos trinta e tres textos de 1277 a 1337, procedentes de diversas localidades portuguesas, editados por Stephen Parkinson²³ (táboa 2). Segundo estes resultados, a progresión máis importante atinxiu ás grafías de tipo <ss>-, e a máis modesta, as de tipo <rr>-, sendo en todo caso as de tipo <ff>- as que aparecen con máis frecuencia ao longo de todo o período, ata atinxir o 50% das grafías de <f>- inicial nas primeiras décadas do século XIV.

	ss- / s-	ff- / f-	rr- / r-
1277-1300 (21 textos)	6%	15%	15%
1309-1337 (12 textos)	34%	50%	18%

Táboa 2. Frecuencia das grafías xeminadas en inicial de palabra en textos portugueses de 1277 a 1300, e de 1309 a 1337.
Fonte: Elaboración propia a partir de datos do Arquivo de Textos do Português Antigo (Oxford). CIPM.

2) Documentación relacionada coa chancelaría real: a evolución parece que foi semellante, talvez un pouco máis retrasada, pero isto só podería precisarse cunha análise ampla e sistemática: véxase a título de exemplo *Coimbra*²⁴ nº 9 [1283] (*sseu, ssa, sse, ffez*), nº 10 [1284] (*ffaço, sseus, ffonte, ssom, Razões, ffosse, rrazom, de ssuso, Registro, ffez*), nº 35 [1306] (*ssancta, rredondo, ffernandez, ffazen, ffilharom, ffecto, ssabbades, fforon, ffaz, ffezesse, ssa, ssabede, ssenom, ffaça*); *Álbum* nº 7 [1290] (*sseu, Reuelia*), nº 8 [1293] (*sse, ffrancisqu*), nº 9 e 10 [1302] e 1303 (*ffrey*), nº 11 [1303] (*Reçebj, ffrey, ffernán, ffeuereyro*), nº 13 [1313] (*ffazer, ffez*), nº 13 [1315] (*ffrey, ffreyra, ffreyres, Responder, Respondem*), *Coimbra* nº 53 [1319] (*rrazom, ffreyres*), nº 54 [1320] (*Recado, ffernām, sse, Raçom, ssánchez, rreymondo*). En troques, nun rexistro documental

²³ Véxase Textos Notariais do Arquivo de Textos do Português Antigo (Oxford), no “Corpus Informatizado do Português Medieval”, Xavier 2002-.

²⁴ *Coimbra* remite a Gomes 1988, *Álbum* envía a Dias/Marques/Rodrigues (1987), *Lezírias a Nogueira* (2003).

máis coidado como *Lezírias*, que recolle documentos de 1305 a 1315, estas grafías son ocasionais, e concentradas en palabras como *ffrey* ou sintagmas como *a ssaber*.

Podemos ofrecer algunas cifras aproximativas a partir dunha reducida mostra de documentos da chancelaría de Afonso IV (1326-1344), que ofrece o CIPM (táboa 3). Nesta mostra documental chama poderosamente a atención a elevada frecuencia da grafía <R>-, que chega ao 68% no total. Segmentándoa por períodos, apréciase unha evolución bastante irregular, probablemente moi influída polos diferentes *usus scribendi* dos distintos amanuenses. O período de maior frecuencia das grafías <ss>-, <ff>- e <rr>- sería o que vai de 1334 a 1339, cunha caída pronunciada nos primeiros anos da década seguinte. De todos os xeitos, os resultados para o período 1334-1339 están na liña dos que se obteñen na mostra de documentos do século XIV do arquivo de Oxford (cfr. táboa 1).

	ss- / s-	ff- / f-	R- / r-	rr-
TOTAL	25%	29%	68% / 23%	9%
1326-1331 (8 docs.)	19%	3%	68% / 22%	0,00%
1334-1339 (9 docs.)	37%	45%	58% / 27%	15%
1340-1344 (13 docs.)	16%	22%	79% / 17%	4%

Táboa 3. Frecuencia das grafías xeminadas en inicial de palabra en documentos da chancelaría de Afonso IV (1326-1344).

Fonte: Elaboración propia a partir de datos do Corpus Informatizado do Portugués Medieval.

3) Por último, imos botar unha rápida ollada ao uso das xeminadas nos códices trobadorescos, comparados coas *Cantigas de Santa María* (código E) e cos códices literarios producidos en Portugal nos finais do século XIII ata a metade do século XIV (táboa 4)²⁵.

²⁵ A fonte para o *Flos Sanctorum* é Machado Filho 2003. Agradezo vivamente ao autor que me facilitase copia en soporte dixital da súa lectura paleográfica deste texto. A fonte para a *Primeyra Partida* é Ferreira 1980, ben que a nosa consulta se fixo sobre a versión dixital que ofrece o no “Corpus Informatizado do Portugués Medieval” (Xavier 2002-).

	<ss>-	<rr>-	<ff>-
A <i>Cancioneiro da Ajuda</i>	*	0,7%	*
<i>Foro Real</i>	4,0%	1,6%	1,0%
<i>Flos Sanctorum</i> tressentista	1,2%	7,0%	2,0%
<i>Cantigas de Santa Maria</i>	7,4%	1,65%	0,5%
B / V [Só * <i>Compilación xeral</i>]	9,0%	2,4%	0,5%
B / V [Só acrecento post-dionisino]	14,6%	48,8%	17,6%
B / V [Total * <i>Recompilación tardía</i>]	10,2%	13,5%	3,7%
<i>Primeyra Partida</i>	27,5%	95,5%	18,0%

Táboa 4. Frecuencia aproximada das grafías xeminadas <ss>-, <rr>- e <ff>- en inicial de palabra en códices trobadorescos e en códices librarios en prosa producidos en Portugal desde os finais do século XIII ata 1350ca. Elaboración propia.

A pesar da extrema escaseza das variantes en estudio, o *Cancioneiro da Ajuda* é merecente dunha atención especial. En efecto, neste cancionero a ocorrencia das grafías en foco é absolutamente marxinal e os escasos rexistros concéntranse en puntos específicos do códice. Canto aos alógrafos maiúsculos, <S>- non aparece, e <R>- aparece unicamente en <Rey> e <Razon>, as dúas formas en A268 (composición anónima, atribuída ao denominado Anónimo 3, copiada pola man 2 no fol. 74v), a primeira tamén en A256, cantiga de Pay Gomez Chariño transmitida unicamente por A. É significativa a comparanza do que acontece nos textos do corpo das cantigas coas notas marxiniais das dúas mans coñecidas como revisor e corrector, que indicamos con asterisco²⁶.

- A variante <rr>- presenta tres ocorrencias nos textos e unha nunha nota marxinal:
 <rren> (fols. 21r*, 21v, 48v): nota marxinal do revisor a A82, v. 19 e texto de A84, v. 24 (Pero Garcia Burgales), e mais A190, v. 3 (Roy Paez de Ribela)
 <rrog’> (fol. 33v): A130 (Roy Queymado)
- A variante <ff>- ocorre en catro ocasións nos textos e en tres nas notas marxiniais:

²⁶ Nas notas marxiniais de A, escritas en minúscula gótica cursiva e que se relacionan coa revisión e corrección do texto, adoita distinguirse dúas mans: a do revisor (que comprobou o texto) e a do corrector (que efectuou as emendas indicadas por aquel). A datación destas notas “leva a uma cronología idéntica à da confecção do *Cancioneiro*” (Ramos 2008: I, 342). Véxase Pedro 2004, Ramos 2008: I, 339-349 (que fala de revisor textual 1 e 2) e Arbor 2009.

<ffaz> (fol. 10v*): nota marxinal do revisor a A43, v. 1 (Martin Soarez)

<ffe> (fol. 28r*): en A110, v. 19 (verso corrixido) e nota marxinal do revisor (Pero Garcia Burgales)

<ff>- (fol. 63v*): indicación para corrixir a inicial raspada de <falán>, en nota marxinal a A235, v. 5 (Johan Garcia de Guillade)

<ffe> (fols. 74v, 75r e 75v e 76r): en A269, v. 4; A271, v. 3; A274, v. 2, e A275, v. 14, todas elas composicións copiadas pola man 2, que a crítica moderna atribúe ao denominado Anónimo 3

- A análise da variante <ss>- en posición inicial preséntase más complexa (Rodríguez / Varela 2005: 515-516 e Ramos 2008: II, 504-505). As escasas ocorrencias desta grafía en A seguen unha pauta semellante ás que acabamos de analizar²⁷:

<ssen> (fols. 10v* e 26v*): en cadansúa nota marxinal do revisor, respectivamente ás cantigas A43 (da mesma man, e na mesma nota e cantiga en que se rexistra o <ffaz> que acabamos de sinalar), e A105, v. 1-3, de Pero Garcia Burgales

<ssi> (fol. 39v): en A155, v. 2, de Vasco Gil

<sse> (fol. 46v): na composición A184, v. 1, de Johan Soarez de Avoyn

<sseñor> (fol. 66r*): nota marxinal do revisor, man B, a A242, de Johan Vasquiz de Talaveyra

<sse> (fols. 74v): na composición A268, v. 15, do anónimo 3 de A (véxase arriba <ffe>); nótese que no fol. 76r (A276, v. 3), a forma aparece no segmento <quesse> *que sse*

<sse> (fol. 79v): na composición A283, v. 7, de Pedro Eanes Solaz, copiada pola man 3

<ssen> *ss'én* (fols. 85r e 86r): nas composicións A304, v. 26 –no segmento <ssela> *ss'ela-* e A307, v. 33, respectivamente, de Martin Moxa), copiadas pola man 3

<ssi> *ss'i* (fol. 85v): na cantiga A305, v. 19, de Martin Moxa, copiada pola man 3

²⁷ A casuística que nós temos en conta non coincide exactamente coas que expoñen Rodríguez /Varela 2005 nin Ramos 2008: II, 504-505, pois é máis restritiva ca estas. Nós referímonos aos casos de <ss>- que se atopen no manuscrito e ademais que corresponden a inicial de palabra. Por exemplo, os casos de falsa segmentación (coma tal, <mia ssi> por *mi assi* en A6, v. 17) non os temos en conta, nin tampouco casos de aglutinación gráfica como <quesse> *que sse*, citada no texto. Deste xeito quedan fóra estas e unhas poucas ocorrencias máis, como <assoffrer> A12, vv. 11 e 17; <passi> *pera ssi*, A106, v. 27; <posseu> *pos-seu ← por seu* A192, v. 13, e A213, v. 3; <essey> A205, v. 1; <iurassoubesse> A221, v. 19. Así e todo, nin estas discrepancias nin outras discordancias menores alteran significativamente os resultados que expoñemos.

En definitiva, no *Cancioneiro da Ajuda*, unha boa parte dos rexistros de <rr>-, <ff>- e <ss>- en posición inicial aparecen da man do corrector, que manexa un estilo de letra cursivo, claramente distinto ao caligráfico librario do corpo do propio cancionero. A maioría das demás ocorrencias –especialmente no caso de <ff>- e <rr>-- rexístranse no texto de composicións copiadas nos últimos cadernos do cancionero, probablemente incorporadas a este con posterioridade á etapa inicial da súa compilación, copiadas polas mans 2 e 3, e non pola man 1, responsable do traslado dos once primeiros cadernos do códice. Xa que logo, os resultados da análise son, como mínimo, suxestivos acerca do valor indicario destas grafías para a identificación de estratos textuais diferenciados, incorporados á tradición manuscrita en momentos diferentes do seu proceso de constitución.

Para a *Recompilación tardía ofrecemos o resultado global, pero tamén o do corpus segmentado en dous compoñentes: un corresponde ás composicións e ciclos que, segundo a nosa análise, consideramos engadidos con posterioridade á realización da *Compilación xeral (o “acrecemento post-dionisino”) o outro correspondería, grosso modo, ás composicións desta. Como se pode ver, o resultado para a *Compilación xeral é moi semellante ao obtido para as *Cantigas de Santa María* (táboa 4)²⁸. Segundo isto, podería conjecturarse que o *Cancioneiro da Ajuda* (ao menos, os seus once primeiros cadernos) foi confeccionado un pouco antes ca o códice E das *Cantigas de Santa María* –non nos pronunciamos sobre os outros códices que habría que analizar individualmente– e este, non moito antes ca a *Compilación xeral. Atrevémonos a conjecturar unhas datas indicativas: aproximadamente entre 1270 e 1280 para A (os cadernos I-XI), entre 1280 e 1290 para o códice E das *Cantigas de Santa María*, e entre 1290 e 1305 para a *Compilación xeral.

	<ss>-	<S>-	<rr>-	<R>-	<ff>-
B / V [Só *Compilación xeral]	9,0%	0,005%	2,4%	1,3%	0,5%
B / V [Só acrecento post-dionisino]	14,6%	7,0%	48,8%	8,9%	17,6%
B / V [Total *Recompilación tardía]	10,2%	1,2%	13,5%	2,3%	3,7%

Táboa 5. Frecuencia aproximada das grafías xeminadas <ss>-, <rr>- e <ff>- e os alógrafos <S>- e <R>- en inicial de palabra na *Recompilación tardía, globalmente desglosada en dous sectores:

*Compilación xeral sen acrecento post-dionisino, e acrecento só. Elaboración propia.

²⁸ Débese advertir que os resultados das *Cantigas de Santa María* hai que tomalos a título indicativo, pois corresponden basicamente ao códice E, que, ao conter un maior número de composicións (417 cantigas dun total de 429), é o que o editor tomou como base (Mettmann 1981: I, 31). Unha simple ollada á *varia lectio* dos outros códices que se ofrece nas notas desta edición mostra que no caso das xeminadas existen diverxencias entre os códices. De todos os xeitos, este é un aspecto ainda por estudar.

A comparanza dos resultados da **Compilación xeral* coa situación que ofrecen os códices librarios en prosa é interesante. A versión ao galego-portugués do *Foro Real* parece datar de arredor de 1280, mentres que a versión primitiva do *Flos Sanctorum*, segundo as precisóns que ofrecemos noutro lugar (Monteagudo 2019b: 361-364), pode datar dos comezos do século XIV. Pola súa banda, o códice coa versión da *Primeyra Partida* é datable na segunda metade do século XIV, probablemente pouco despois de 1350. A comparanza dos resultados do “acrecento post-dionisino” cos da *Partida* suxire datar o primeiro contra os mediados do século XIV, o cal é congruente cos resultados obtidos para as variantes *<nh>* ~ *<n>* e *<ss>* ≈ *<ss>* (Monteagudo 2019a: 938-943) e compatible coa atribución da iniciativa do mesmo a don Pedro, Conde de Barcelos.

7. Balance e conclusións

Nun balance xeral, chama a atención a elevada co-aparición das variantes consideradas entre si e con *<nh>* ~ *<n>* e *<ss>* ≈ *<s>* (Monteagudo 2019a). Por tanto, a distribución de todas estas variantes confirma de cheo a nosa proposta previa de enxergar o que aquí denominamos un “acrecento post-dionisino”, isto é, un conxunto de textos parcialmente heteroxéneo que seguén unhas pautas scriptolingüísticas comúns entre eles e distintas ás do conxunto da **Recompilación tardía*. Como xa sinalaramos no noso traballo previo, o dito conxunto inclúe ciclos autoriais enteiros, entre os cales os más conspicuos son os lays, Johan Lobeyra, Afonso Sanchez, Afonso X –agora queda claramente de vulto que a singularidade scriptolingüística do seu cancioneiro é excepcional–, Pedro de Barcelos, Estevan da Guarda, Afonso Paez de Braga, Johan Mendez de Briteyros, Ayras Nunez –a quen se pode aplicar o comentario sobre Afonso X–, Fernando Esquio e Johan de Gaya. Igualmente, o “acrecento” abrangue ciclos menores, como os de Rodrigo Eanes Redondo, Afonso Fernandez Cebolhilha, Estevan Fernandez d’Elvas, Pero Larouco, Pero d’Ornelas, Pero Gonçalez de Porto Carreyro, Pero Goterrez, Gomez Garcia, Pero Eanes Mariño, Pero Mendez da Fonseca, Roy Martins do Casal, Johan Fernandez d’Ardeleyro, Johan de Gaya, Johan Vello de Pedrogaez, Estevan Fernandez Barreto, Johan Romieu e Fernan Rodriguez Redondo. Finalmente, este acrecento inclúe tamén composicións soltas doutros autores, que non procede agora pormenorizar.

Alén de confirmar o xa conjecturado previamente, cómpre salientar algúns aspectos novidosos. Así, no cancioneiro dos xogares galegos, chama a atención a heterografía que se rexistra nos ciclos de Johan Zorro e de Pero Meogo, pero o fenómeno máis sobranceiro é o que queda ao descuberto no sector satírico: neste enxérgase unha camada de textos correspondentes a autores galegos (maiormente, pero non só, xogares) que se singulariza con nitidez, de que aparentemente formaron parte as series satíricas –todas ou parte das composicións, segundo os casos– de Johan Servando, Lourenço, talvez Roy Paez de Ribela, Johan Ayras de Santiago, e, moi claramente, Pero d’Anbroa e Afonso Eanes do Coton (o caso deste último é rechamante). Tendo en conta as variantes que analizamos na nosa achega anterior, aos anteriores

res probablemente habería que engadir Diego Pezello (B1592) e Pedro Amigo de Sevilla (B1593 a B1595) (Monteagudo 2019a: 893, 895, 901, 915). Agardamos botar más luz sobre isto no estudo que estamos ultimando sobre a variación -<e> ~ -<i> finais.

Finalmente, os resultados que obtivemos apuntan a que as rúbricas de sección e indicacións estróficas e ao menos unha parte das atributivas e explicativas forman parte daquel conxunto, amplio e diverso, de textos incorporados á tradición no “acrecento” tardío, posterior á **Compilación xeral* –colectánea esta, seguimos pensado, debeu de realizarse no ámbito da corte de D. Denis–, isto é, ao longo de proceso de recolla (de 1330 a 1350 aproximadamente) que desembocaría na **Recompilación tardía*, realizada no círculo de Pedro de Barcelos²⁹. O mesmo vale para a *Arte de Trobar*, como deixaremos claro na nosa vindeira achega. Xa que logo, coa presente achega a camada ou camadas de textos incorporados con posterioridade á **Compilación xeral*, que demos en denominar “acrecento post-dionisino”, aparece ampliada e mellor caracterizada.

Sen entrar agora en análises más detalladas, estes resultados colócanos ante a evidencia de que o proceso de constitución da tradición manuscrita que desemboca en B / V –ou, más precisamente, no seu antecedente– foi moi complexo. Así, semella que hai que abandonar a idea dun cancionero de xograres galegos xa completamente constituído antes de ser incorporado á **Compilación xeral* –os ciclos de Pero Meogo e Johan Zorro apuntan á confluencia de distintas tradicións–, e tamén parece claro que as composicións satíricas dos xograres foron ou ben incorporadas nun momento distinto ás cantigas amorosas dos mesmos ou ben foron tratadas con criterios menos rigorosos, non totalmente coincidentes con estas. En xeral, vanse revelando as marcas da confluencia de distintos compoñentes más heteroxéneos do que se acostuma presupoñer, nun proceso de incorporación á tradición manuscrita cada vez más intrincado. Comezamos a ter unha base suficiente para cuestionar a caracterización da tradición manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa como “pobre”: foi más rica do que a efectiva pobreza dos testemuños dela que chegaron a nós pode dar a entender. Para rematar, entendemos que os resultados obtidos validan plenamente o método de pesquisa que estamos empregando e que, confiamos, continuará a dar froitos esclarecedores sobre o proceso de constitución da lírica trobadoresca galego-portuguesa.

²⁹ Sobre as rúbricas e a súa posible datación, véxase Lagares 2000 e Lorenzo Gradín 2003.

Anexo

Cantigas que rexistran as variantes <rr>-, <R>- e <ff>-

* indica variante só na rúbrica explicativa, # só na rúbrica atributiva, #+ na rúbrica e mais no texto, N en nome propio, N+ en nome propio e outras voces, & en nota estrófica

<u>Lays</u>	<u>Roy Queymado</u>	<u>Afonso X</u>	<u>Denis</u>
B1 <i>rr</i>	B251 <i>rr</i>	B457 <i>rr</i> N; <i>ff</i>	B526a R
V ^a 2*/B2 R	B266 <i>ff</i>	B458 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B544 R
B3 <i>ff</i>	<u>R Eanes Redondo</u>	B459 <i>ff</i>	<u>Rúb. Amigo Denis</u>
<u>Osoyro Eanes</u>	B331# <i>rr</i>	B460 R, <i>rr</i> , <i>ff</i>	B590 R
B40 <i>rr</i>	B334 <i>rr</i>	B461 R, <i>rr</i>	<u>Don Pedro</u>
<u>Fernan Calleyros</u>	B336 <i>ff</i>	B462 R	<u>Pero Larouco</u>
B56 R	<u>R. E. Vasconcelos</u>	B463 <i>ff</i>	B612 <i>rr</i> , <i>ff</i>
<u>F. P. Tamallancos</u>	B368 <i>ff</i>	B465 <i>ff</i>	B613 <i>ff</i>
B74 <i>rr</i> , <i>ff</i>	<u>Fernan G. Seavra</u>	B466 <i>ff</i>	<u>Estevan F. Elvas</u>
B75 <i>ff</i>	B391 <i>rr</i>	B468bis R, <i>ff</i>	B617 <i>ff</i>
<u>Vasco F. Praga</u>	<u>Men R. Tenoyro</u>	B470 <i>ff</i>	B618 <i>rr</i>
B80 <i>rr</i>	B403bis#+ <i>rr</i>	B471 <i>rr cast.</i>	<u>Estevan Guarda</u>
B92 <i>ff</i>	<u>Afonso Cebolhilha</u>	B471bis <i>Ff</i> , R	B620 <i>rr</i>
<u>Johan S. Somesso</u>	B405 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B472 <i>ff</i>	B621 <i>rr</i>
B106 <i>rr</i>	<u>Afonso Sanchez</u>	B476 <i>ff</i>	B622 <i>rr</i>
<u>Pero V. Taveyros</u>	B406 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B477 <i>ff</i>	B623 <i>ff</i>
B142 <i>rr</i>	B407 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B478 <i>ff</i>	<u>Pero d' Ornelas</u>
<u>Martin Soarez</u>	B408 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B480 R, <i>ff</i>	B625 <i>rr</i>
B143 <i>rr</i> N	B409 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B481 <i>rr</i> N; <i>ff</i>	<u>Rúb. cant. amigo</u>
B154 <i>ff</i>	B410 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B482 <i>ff</i> N+	<u>Vasco F. Praga</u>
B172+ <i>rr</i>	B411 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B483 R, <i>ff</i>	B633 <i>rr</i>
<u>Nuno F. Torneol</u>	B412 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B484 <i>rr</i> , <i>ff</i>	<u>Pay S. Taveyros</u>
B183 <i>rr</i>	B416 <i>rr</i>	B485 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B640 <i>rr</i> , <i>ff</i>
B185a <i>ff</i>	<u>Johan G. Guillade</u>	B486 <i>rr</i> , <i>ff</i>	<u>Johan N. Camanez</u>
<u>Pero G. Burgales</u>	B426 <i>ff</i>	B487 <i>rr</i> N+; <i>ff</i>	B653 R
B188 <i>rr</i>	<u>Estevan Fayan</u>	B488 R	<u>Gonçalo E. Viñal</u>
B221 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B429 <i>rr</i>	B489 R, <i>rr</i>	B710 <i>rr</i>
B222 <i>rr</i> , <i>ff</i>	<u>Ayras Veaz</u>	B491 <i>rr</i>	<u>Roy Queymado</u>
B223 <i>rr</i> , <i>ff</i>	B443 <i>rr</i>	B492 <i>ff</i>	B713 <i>rr</i>
<u>Johan Lobeyra</u>	B446 <i>rr</i>	B493 R, <i>ff</i>	B714 <i>rr</i>
B244 R, <i>ff</i>	B448 <i>ff</i>	B494 <i>rr</i>	<u>Afonso Besteyros</u>
B245 <i>rr</i> , <i>ff</i>		B495 <i>ff</i> , <i>rr</i>	B731 <i>ff</i>
B249 <i>rr</i>			

<u>Pero d' Ornelas</u>	<u>Pero G. Porto C.</u>	<u>Martin de Caldas</u>	<u>Roy Queymado</u>
B780 <i>rr</i>	B920 <i>rr</i>	B1193 <i>rr</i>	B1385 <i>rr</i>
<u>Afonso Sanchez</u>	<u>Pero Goterrez</u>	<u>Pero E. Solaz</u>	<u>Gonçalo E. Viñal</u>
B782 <i>rr</i>	B921 <i>ff</i>	B1219 <i>ff</i>	V1008 <i>rr</i>
<u>Johan V. Talaveyra</u>	<u>Gomez Garcia</u>	<u>Johan Baveca</u>	<u>Roy Paez Ribela</u>
B788 <i>ff</i>	B924 <i>rr</i>	B1221 <i>rr, ff</i>	V1027 <i>rr</i>
B794 <i>ff</i>	<u>Roy Fernandez</u>	<u>Martin Padrozelos</u>	<u>Johan Servando</u>
B795 <i>rr</i>	B927 <i>ff</i>	B1247 <i>rr</i>	V1028 <i>rr, ff</i>
<u>Pay G. Chariño</u>	<u>Pay da Cana</u>	-----	V1029 <i>ff</i>
B817 <i>ff</i>	B934 <i>rr</i>	<u>Fernan Esquio</u>	V1030 <i>rr</i>
B818 <i>rr</i>	<u>Pero E. Mariño</u>	B1294# <i>ff</i>	<u>Lourenço</u>
<u>Pero E. Solaz</u>	B935+ <i>rr</i>	B1295 <i>ff</i>	V1032 <i>rr, ff</i>
B830 R	<u>Johan Ayras</u>	B1298 <i>rr</i>	V1033 <i>rr</i>
<u>Pay G. Chariño</u>	B967 <i>rr</i>	B1299 <i>ff</i>	V1034 <i>rr</i>
B844 <i>rr</i>	<u>Afonso E. Coton</u>	<u>Estevan da Guarda</u>	V1035 <i>ff</i>
<u>Johan Garcia</u>	B969 <i>rr</i>	B1300bis <i>rr</i>	<u>Pero de Barcelos</u>
B846 R, <i>rr</i>	<u>Rodrigo E. Álvares</u>	B1302 <i>rr N</i>	V1037 <i>rr N</i>
<u>Raymon Gonzalvis</u>	B975 <i>rr</i>	B1308+ <i>ff</i>	V1038 <i>rr, ff</i>
B847 <i>ff</i>	<u>Pero da Ponte</u>	B1309 <i>ffN+; rr</i>	V1039+ <i>ff</i>
<u>Afonso P. Braga</u>	B987 <i>ff</i>	B1310 <i>rr</i>	V1040+ <i>ff</i>
B853 <i>ff</i>	<u>Pero G. Barroso</u>	B1313 <i>ff</i>	B1431 <i>rr, ff</i>
B856 <i>rr, ff</i>	V592- <i>rr, ff</i>	B1314 <i>rr</i>	B1432 <i>ff</i>
B857 <i>ff</i>	<u>Johan Ayras</u>	B1315 <i>rr, ff</i>	<u>Johan de Gaya</u>
<u>Johan M. Briteyros</u>	B1038 <i>rr</i>	B1316 <i>rr</i>	B1434 <i>ff</i>
B859 R, <i>rr</i>	B1050 <i>ff</i>	B1317 <i>rr</i>	<u>Roy P. Ribela</u>
B860 <i>rr</i>	<u>Rúb. cant. amor</u>	B1318 <i>ff</i>	B1437 R
B862 <i>rr</i>	<u>Bernal Bonaval</u>	B1319 <i>rr</i>	<u>Johan de Gaya</u>
B863 <i>rr</i>	B1072 <i>rr</i>	B1320 <i>ffN</i>	B1448+ <i>ffN+</i>
B864 <i>ff</i>	<u>Pedro A. Sevilla</u>	B1322* <i>R, rr; * ff</i>	B1449 <i>rr</i>
B865 <i>rr, ff</i>	B1098 <i>rr, ff</i>	B1323* <i>ff</i>	<u>Johan Baveca</u>
B866 <i>rr</i>	<u>Pero M. Fonseca</u>	B1324 <i>ff</i>	B1454 <i>rr</i>
B867 <i>rr</i>	B1126 <i>ff</i>	<u>Johan Ardeleyro</u>	B1456 R, <i>rrN</i>
<u>Ayras Nunez</u>	<u>Johan Zorro</u>	B1327+ <i>ff</i>	B1457 <i>rr</i>
B868- <i>rr</i>	B1148a <i>ff</i>	-----	B1458 R
B871 <i>rr</i>	B1150a <i>rr</i>	<u>Johan S. Paiva</u>	<u>Johan Ayras</u>
B872 R, <i>rr</i>	B1155 R, <i>rr</i>	B1330bis* <i>rr</i>	B1462 R, <i>rr; ff</i>
B873 <i>rr</i>	B1157 R	<u>F. P. Tamallancos</u>	B1465 <i>ff</i>
B875 R <i>occ.</i>	<u>Roy M. Casal</u>	B1334* <i>ffN</i>	B1466 <i>rr, ff</i>
B883 R, <i>ff</i>	B1163 <i>rr</i>	<u>Lopo Lias</u>	B1468 <i>rr, ff</i>
B884 <i>rr</i>	B1167 <i>rr</i>	B1356* <i>ffN</i>	<u>Afonso L. Bayan</u>
B885bis <i>rr</i>	<u>Pero Meogo</u>	<u>Pero G. Burgales</u>	B1471bis <i>rr</i>
<u>Martin Moxa</u>	B1185 <i>ff</i>	B1377 <i>ffN</i>	<u>Ayras P. Vuytoron</u>
B898 <i>rr</i>	B1191 <i>rr</i>	B1380 R	B1477 <i>ff</i>
B915 <i>rr, ff</i>	B1192 <i>rr</i>	B1382 <i>ffN</i>	

<u>Fernan Vello</u>	<u>Fernan Redondo</u>
B1504* <i>ff</i> N; R	B1613 <i>rr, ff</i>
<u>Pero d' Anbroa</u>	B1614# <i>ff</i>
B1572 <i>rr</i>	<u>Pero Viviaeza</u>
B1573 R	B1620 <i>ff</i>
B1574 R	<u>Afonso S. Sarraça</u>
B1576 <i>rr, ff</i>	B162
B1577 <i>rr</i>	
<u>Afonso E. Coton</u>	
B1579 <i>ff</i>	
B1580 <i>ff</i>	
B1581 <i>rr; ff</i> N	
B1582 <i>rr; ff</i> N+	
B1584 R, <i>ff</i>	
B1585 R, <i>ff</i>	
B1586 <i>rr N; ff</i>	
B1587 <i>rr, ff</i>	
B1588 <i>ff</i>	
B1589 <i>ff</i>	
B1590 <i>ff</i>	
B1591 <i>ff</i>	
<u>Diego Pezello</u>	
B1592 <i>ff</i>	
<u>Pedro A. Sevilla</u>	
B1593 <i>ff</i>	
<u>Pero M. Fonseca</u>	
1600 R, <i>ff</i>	
<u>Ayras Nunez</u>	
B1601 <i>ff</i>	
<u>Fernan Esquio</u>	
B1604 <i>ff</i>	
B1604bis <i>ff</i> N+	
<u>Vidal</u>	
B1606 <i>rr</i>	
<u>Fernan Esquio</u>	
B1607 R	
<u>Johan Pedrogaez</u>	
B1609 <i>rr</i>	
<u>Fernan Cubel</u>	
B1610# <i>ff, rr</i>	
<u>Fernan Barreto</u>	
1611* R	
B1611+ <i>ff</i> N+	
<u>Johan Romeu</u>	
B1612 <i>rr</i>	

Bibliografia

Fontes

- A = *Cancioneiro da Ajuda*. Michælis de Vasconcellos, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols. [Niemayer, Halle, 1904].
- B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti). Cod. 10991. Reprodução fac-similada*, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- Molteni, Enrico (1880): *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*, Halle: Max Niemeyer.
- Paxeco Machado, Elza / Machado, José Pedro (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal, 8 vols.
- V = *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana. Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Monaci, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vatinana*, Halle: Max Niemeyer.
- L = Pergamínio Sharrer. Sharrer, Harvey L. (1993a): “Fragmentos de Sete Cantigas d’Amor de D. Dinis, musicadas: uma descoberta”. Nascimento, Aires A. do /Ribeiro, Cristina Almeida (orgs.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-29.
- Vº = Lays de Bretaña. Pellegrini, Silvio L. (1959): “I «Lais» portoghesi del codice vaticano lat. 7182”. *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, pp. 184-199.
- CSM= *Cantigas de Santa Maria*. Afonso X o Sabio (1981): *Cantigas de Santa Maria*, (ed. de Walter Mettmann), Vigo: Edición Xerais de Galicia, 2 vols.
- Dias, João J. Alves/Marques, António H. de Oliveira/Rodrigues, Teresa F. (1987): *Álbum de Paleografia*, Lisboa: Estampa.
- Ferreira, José de Azevedo (1980): *Alphonse X. Primeyra Partida. Édition et Étude*, Braga: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Gomes, Saul A. (1988): “Documentos Medievais de Santa Cruz de Coimbra”. *Estudos Medievais* 9, pp. 3-167.
- Martins, A. Maria (2001): *Documentos Portugueses do Noroeste e da Região de Lisboa. Da Produção Primitiva ao Século XVI*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machado Filho, Américo V. Lopes (2003): *Um Flos Sanctorum do século XIV: edições, glossário e estudo lingüístico*. Tese de Doutorado em Linguística Histórica – Instituto de Letras da UFBA, Salvador, 2003.

Nogueira, Bernardo Sá (2003): *O Livro das Lezírias d'El Rei Dom Dinis*, Lisboa: Universidade de Lisboa.

Parkinson, Stephen (ed.) (s.d.): *Arquivo de Textos Notariais em Português Antigo, Oxford*. Edición dixitalizada cedida polo editor ao *Corpus Informatizado do Português Medieval*.

Souto Cabo, José António (2008): *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*, A Coruña: Universidade da Coruña (Monográfico nº 5 da *Revista Galega de Filoloxía*).

Recursos en liña

Arquivo Nacional Torre do Tombo (Lisboa): <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4185713>

Biblioteca Apostólica Vaticana: <https://www.vaticanlibrary.va/home.php?ling=it>

Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña: <http://universocantigas.gal>, ISSN 2605-1273.

Projeto littera = Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/>

TMILG = Varela Barreiro, Xavier (dir.) (2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega: <http://ilg.usc.es/tmilg>

Xavier, María Francisca (dir.) (2002-): *Corpus Informatizado do Português Medieval, o CIPM*: <https://cipm.fcsh.unl.pt/gencontent.jsp?id=2>

Estudos

Arbor Aldea, Mariña (2009): “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*”. *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago: Xunta de Galicia, pp. 49-72.

Bertolucci, Valeria (1966): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”. *Annali del Istituto Orientale di Napoli* 8, pp. 13-30.

Bertolucci, Valeria (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*, Iesi: Amministrazione Comunale, pp. 197-203

Brea, Mercedes / Fernández Campo, Francisco (1993): “Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B”. Hilty, Georg (ed.): *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen: A. Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.

Brea, Mercedes (1997): “Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana”. *Revista de Filología Románica* 14, pp. 515-519.

D'Heur, Jean M. (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers Galiciens-Portugais”. *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris* 8, pp. 3-43.

D'Heur, Jean M. (1984): “Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d'Ange Colocci”. *Boletim de Filologia* 29, pp. 23-34.

- Fernández Guiadanes, Antonio / Río Riande, M. Gimena del (2001): “Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de producción trobadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”. *Ars metrica*, pp. 1-12. [<https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/34>]
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisboa (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): premesse codicologiche alla critica del testo”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional”. Lanciani / Tavani (eds.), pp. 119-123.
- Ferrari, Anna (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Lanciani / Tavani (eds.), pp. 123-126.
- Ferreira, Manuel P. (1993): “Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Pergaminho Sharrer”. Nascimento, Aires A. / Almeida Ribeiro, Cristina (orgs.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 35-42.
- Gonçalves, Elsa (1993): “Lai”. Lanciani / Tavani (eds.), pp. 374-378.
- Gonçalves, Elsa (2016): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega.
- Guerra, António J. Ribeiro (1991): “Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer”. Nascimento, Aires A. / Almeida Ribeiro, Cristina (orgs.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-28.
- Lagares, Xoán C. (2000): «*E por esto fez este cantar*». *Sobre as rubricas atributivas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Laiemento.
- Lanciani, Giulia / Tavani, Giuseppe (eds.) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Lorenzo Gradiñ, Pilar (2003): “Las razones gallego-portuguesas”. *Romania* 121, pp. 99–132.
- Marcenaro, Simone (2015): “Duplicazioni, doppie tradizioni e attribuzioni divergenti nella tradizione lirica galego-portoghese”. *Critica del testo* XVIII.3, pp. 901-916.
- Marcenaro, Simone (2016): “La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (s. XIII): problemas de atribución”. Alvar, Carlos (coord.): *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 901-916.
- Millares Carlo, Agustín (1983): *Tratado de Paleografía Española*, 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Monteagudo, Henrique (2008): “Ortografía alfonsí? Para a análise grafemática dos testemuños poéticos en galego da segunda metade do século XIII”. Ferreiro, Manuel / Martínez Pereiro, Carlos P. / Tato Fontañá, Laura (eds.): *A edición da poesía trobadoresca en Galicia*, A Coruña, Baía Edicións, 2008, pp. 141-160.

- Monteagudo, Henrique (2013): “«*Cuita grand'e cuidado*» (A 32) / «*Coita grand'e coydado*» (B 174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos”. *Boletín da Real Academia Galega* 374, pp. 207-299.
- Monteagudo, Henrique (2019a): “Variacion scriptolingüística e tradicion manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>”. Carrilho, Ernestina / Martins, Ana M. / Pereira, Silvia / Silvestre, João P. (eds.): *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, pp. 859-959.
- Montegudo, Henrique (2019b): “Variación e cambio lingüístico no galego-portugués (s. XIII-XIV): os clíticos *m e / mi e lle / lhi* e outras formas en <-i> final”. *Boletín da Real Academia Galega* 380, pp. 287-379.
- Pedro, Susana Tavares (2004): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*” [http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf]
- Ramos, Maria Ana (2008): *O cancioneiro de Ajuda. Confecção e escrita*, 2 vols. Lisboa: Universidade de Lisboa. Dissertação de doutoramento inédita. [<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>].
- Rio Riande, Gimena del (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 (T)*”. *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 187-234.
- Rodríguez Guerra, Alexandre/Varela Barreiro, Xavier (2007): “As grafías no *Cancioneiro da Ajuda*”. Boullón Agrelo, Ana I. (ed.): *Na nosa lyngoage galega*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Instituto da Lingua Galega, pp. 473-556.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro (1996): “El castellano escrito en torno a Sancho IV”. Alvar, Carlos / Lucía Megías, José M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares: Universidad, pp. 267-286.
- Sánchez-Prieto Borja (2013): “La normalización del castellano escrito en el siglo XIII. Los caracteres de la lengua: grafías y fonemas”. Cano, Rafael (coord.): *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, pp. 423-448.
- Sharrer, Harvey L. (1993a): “Fragmentos de Sete Cantigas d’Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta”. Aires, A. Nascimento / Almeida Ribeiro, Cristina (orgs.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-28.
- Sharrer, Harvey L. (1993b): “Pergaminho Sharrer”. Lanciani / Tavani (eds.), pp. 534-536.
- Tavani, Giuseppe (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaios portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Cancioneiros e textos imprevisíveis*

Maria Ana Ramos – Universität Zürich

1. Cancioneiros e textos inusitados

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

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

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

- 1 É esta pesquisa que nos proporciona a primeira descrição sobre a constituição estrutural dos coleções poéticas, que se conservaram até hoje (Michaëlis 1904: II, 98-134; 180-226).
- 2 Foi G. Tavani que, com base nas reflexões iniciais, estabeleceu um esquema constitutivo da tradição da lírica galego-portuguesa, baseado no exame textual da transmissão (Michaëlis 1904: II, 286-288; Braga 1870: 110-136; 1871; 1872; 1877: 44-47; 1885; Tavani 1967 / 1969; 1969; 1979; 1988; 1999a; 2000; 2002).
- 3 Uma visão de conjunto é traçada por E. Gonçalves (1993; 2007a) e, sobretudo, na sua reflexão geral, emblematicamente intitulada, “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades” (2007b). Adotarei neste ensaio as siglas habituais para os manuscritos depositários da lírica galego-portuguesa, a identificação para os nomes dos trovadores, e os *incipit*, instituídos por G. Tavani (1967).

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

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

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

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

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

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

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

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

2. As primeiras constatações

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

Naquela data –1965–, o filólogo italiano explicitava em um importante estudo, a exclusão do *corpus* da cantiga, *Pero muito amo, muito non des[ejo]* (B 605-B 606 / V208), atribuída ao rei D. Denis, que fora composta com base em um esquema métrico alheio à poesia medieval⁸. Foi ainda o mesmo estudioso que comprovava a abolição de outra cantiga do conjunto trovadoresco, conferida a Juyão Bolseyro, *Donna e senhora de grande vallia* (V 668). A eliminação alicerçava-se em suportes temáticos, lexicais e métricos⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Estrofes à margem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. *Outro ben d'este mundo non querria*
2. *pol[as] coitas qu' amor me faz sofrer*
3. *que mia sen[b]or meu mal todo sabia*
4. *e que soubesse eu sempre atender.*
5. *Se esse ben ouvesse, averia*
6. *o mais do ben que já querri' aver*
7. *ella o sabe ben sen lho dizer*
(riscado e substituído pelo verso seguinte:
8. *soubera o ela ben sen lho dizer*)
9. *e o sen posera en min como d...*
10. *nunca lho ous..... dizer.* (Michaëlis 1904: I, 263).

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

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

4. Textos inesperados

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

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

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

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

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

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

5. Textos ‘anónimos’ e textos ‘tardios’

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Textos espúrios

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

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

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

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

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

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

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

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

Podem ainda ser reputados como inserção textual extemporânea dois fragmentos:

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

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

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

7. Inclusão dos textos espúrios

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8. Autores dos textos espúrios

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A convergência cronológica para este nome durante a década de quarenta e a relação com a escrita (escrivão) pode consentir aproximar Fernando Eanes, autor da composição transmitida pelo *Cancioneiro da Vaticana* (V387), com um dos Fernando Eanes, vinculados ao ambiente do Infante D. Pedro, regente do reino, durante a menoridade de Afonso V (1438-1448), tal como Álvaro Afonso, cantor, e tal como Luís Vasques, escrivão.

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

Diogo Gonçalvez.

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

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

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

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

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

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

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

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

De Dom Fernando d' Ataíde.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Localização dos textos espúrios

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

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

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

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

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

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

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

...Estas cousas, diz o comendador que primeiramente esta estoria ajumtou e escreveo, vāo assy escriptas pella mais chāa maneira que elle pôde, aynda que muitas leyxou de que se outros feitos menores que aquestes poderam forneçer. Jaa seja que muitos autores, cobiçosos d'allegar suas obras, forneçā seus lyvros rrecomtando tempos que os primçipes passavā em comvites, e assy de festas, e jogos, e tempos allegres de que se nō seguia outra cousa senā a delleytaçā delles mesmos, assy como são os primeiros feytos de Yngraterra, que se chamava a Gram Bretanha, e assy o lyvro d'Amadis, como quer que somemte este fosse feito a prazer de hu home que se chamava **Vasco Lobeira**, em tempo dell rrey dom Fernamdo, semdo todallas cousas do dito lyvro femgidas do autor, porem eu rrogo a todolos que esta ystoria llere que me nō ajam por proluxo e meu escrever, temdo que o fundamento foy tomado a bōa fim... (Brocardo 1997: cap. LXIII, 454).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Considerações finais

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

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

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

E com reprodução apenas em *V*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

- Barberini, Fabio (2014): “*Pois m'en tal coita ten Amor* (*A* 185)”. *Cultura Neolatina* LXXIV, pp. 157-180.
- Barberini, Fabio (2016): “Anonimi irrimediabili nel Cancioneiro da Ajuda: *Fremosa Sennor, me pois vej'aqui* (*A* 277)”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 5, pp. 64-77.

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

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

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

- Gomes, Saul António (2006): *D. Afonso V. O Africano*, Lisboa: Círculo de Leitores
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”. Tyssens, Madeleine (ed.): *Lyrique Romane Médiévale. La Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège. Fascicule CCLVIII, pp. 447-467. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 127-146.
- Gonçalves, Elsa (1993): “Tradição manuscrita da poesia lírica”. Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs., coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 627-632.
- Gonçalves, Elsa (1995): “Cancioneiro”. *Biblos. Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa I*, Lisboa-São Paulo: Ed. Verbo, pp. 925-931.
- Gonçalves, Elsa (2007a): “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”. Ângela Correia-Cristina Sobral [coords.]: *Edição de Texto. Actas do II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Textual editing. Second Virtual Congress of the Romance Literature Department, 16 e 20 de abril de 2007*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas-Universidade de Lisboa. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 455-500.
- Gonçalves, Elsa (2007b): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”. *eHumanista* 8, pp. 1-27. Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 501-533.
- Gonçalves, Elsa ([2004] 2016): “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”. *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Faculdade de Letras de Lisboa – Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de Novembro de 2004. Colóquio organizado por M. Ana Ramos e Teresa Amado. *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016. Republ. em E. Gonçalves, *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneiros galego-portugueses*, ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos, A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 593-612.
- González Martínez, Déborah (2013): “*Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton. Edição e estudo do debate B 969/V 556*”. *Carte Romanze* 1.1, pp. 13-43. [DOI: <https://doi.org/10.13130/2282-7447/3158>]

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

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

- Pina, Rui de (1977): *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V. Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto: Lello & Irmãos, Ed., pp. 477-575.
- Pina, Rui de (1977): *Chronica do Senhor Rey D. Duarte. Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida, Porto: Lello & Irmãos, Ed., pp. 577-881.
- Ramalho, Américo da Costa (1957-1958): “O poeta quinhentista André Falcão de Resende”. *Hvmanitas* 9/10, pp. 100-148.
- Ramalho, A. da Costa (1996): “Uma carta de Cataldo a Pedro Homem”. *Hvmanitas* XLVIII, pp. 257-265.
- Ramos, M. Ana (1986a): “L'éloquence des blancs dans le Chansonnier d'Ajuda”. *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en Provence, 29 aout-3 septembre 1983)*, VIII, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 215-224.
- Ramos, M. Ana (1986b/1989): “O retorno da *Guarvaya* ao *Paay*”. *Cultura Neolatina* XLVI, pp. 161-175. Também em *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant' anni dalla sua laurea*, III, Modena: Mucchi Editore, 1989, pp. 1097-1111.
- Ramos, M. Ana (1999): “Inuoco el rrey Dom Denis...Pedro Homem e o *Cancioneiro da Ajuda*”. Fortuño Llorens, Santiago/Martínez Romero, Tomàs (eds.): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, volum I, pp. 127-185.
- Ramos, M. Ana (2001): “Homens e Cancioneiros em Évora”. Botta, Patrizia/Parilla, Carmen/Pérez Pascual, Ignacio (eds.): *Canzonieri iberici*, A Coruña: Editorial Toxosoutos, S. L., pp. 169-216.
- Ramos, M. Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*, I e II vols., Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Romântica.
- Ramos, M. Ana (2016): “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais”. Lopes, Graça Videira/Ferreira, Manuel Pedro (eds.): *Do canto à escrita: novas questões em torno da Lírica Galego-portuguesa. Nos cem anos do pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM-Instituto de Estudos Medievais – CESEM-Centro de Estudos de Sociologia e Estética Medieval, pp. 59-92.
- Raynouard, François-Juste-Marie (1825): Recensão a Charles Stuart de Rothesay, *Fragments de hum Cancioneiro Inedito que se acha na Livraria do Real Collegio dos Nores de Lisboa*, Paris: Tipografia da Embaixada Britânica, 1823, *Journal des Savant[s]*. Par Académie des inscriptions & belles-lettres Gaston Bruno Paulin Paris: Institut de France, agosto, pp. 488-495.
- Reali, Erilde (1964): “Le cantigas di Juyão Bolseiro”. *Annali dell'Istituto Universitario Orientali di Napoli - Sezione Romanza* VI.2, pp. 237-335.

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

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

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

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

La cantiga *Pois non ei de dona Elvira*: una propuesta de autoría

Gema Vallín – Universidade da Coruña

Copiada en dos de los tres cancioneros principales de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, la cantiga *Pois non ei de dona Elvira* presenta un problema de autoría nada fácil de resolver. Mientras en el *Cancioneiro da Ajuda* (A62) viene sin rúbrica, y por tanto anónima, en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B173) y en la *Tavola Colocciana* se le atribuye al trovador portugués Martin Soarez¹. Carolina Michaëlis (1904: I, 128), primera editora de la pieza, observó que en el viejo códice inauguraba “un cyclo novo com vinheta e letra historiada”, situado a continuación del dedicado a Martim Soares. No se equivocó, pues se percató asimismo de que *Nunca tan coitad' ome por molher* (A63), segunda y última cantiga de la serie, tenía “o verso em branco, signal de que ahí acabavam as obras de um trovador”².

En cambio, en B y C se produce una anomalía en el lugar en que fueron copiadas ambas piezas. En la serie de las cantigas de amor del trovador portugués de A, *Pero que punh' en me guardar* aparece en último lugar (A61), mientras que en B (151) encabeza el grupo. Este cancionero sitúa a continuación de un conjunto de cantigas de amor de Martin Soarez su cantiga satírica y moral *Pois bōas donas som desenparadas* (B172), tras la cual vienen copiadas, en el mismo orden en que aparecen en A, las dos cantigas de amor, o sea *Pois non ei de dona Elvira* (B173) y *Nunca tan coitad' ome por molher* (B174). La inserción del escarnio en la sección de las cantigas amorosas dentro de un cancionero ordenado por géneros, para António Resende de Oliveira (1994: 51-52), “poderá estar na origen de duas graves perturbações, relacionadas, por um lado, com a sequência das cantigas deste trovador em A e, por outro lado, com as divergencias atributivas entre este cancioneiro em B”; o lo que es lo mismo, la anómala inserción de *Pois bōas donas...* habría obligado al compilador a trasladar B151 al primer lugar de la serie,

1 Para los nombres de los trovadores sigo la grafía de Ferreiro (2014-).

2 La miniatura inicial y el espacio en blanco al final de cada ciclo son señales inequívocas de la separación de los autores en *Ajuda*, como vino a corroborar el estudio codicológico realizado a propósito del cuaderno III por María Ana Ramos (1989: 1101-1102); véanse ahí también sus avances respecto a los problemas de atribución que presenta este cuaderno, que afectan especialmente a textos de Pai Soarez de Taveirós.

“mas também *escondido* a presença de um novo trovador a quem A atribui as duas composições seguintes”.

El estudiioso luso (1994: 52) achaca esta divergencia a que “entre a cópia de A e a feitura, por volta de meados do séc. XIV, do cancioneiro que deu origen a B/V, houve alguns arranjos em cópias intermédias ou no próprio modelo de B/V”. Y, al igual que Michaëlis (1904: II, 336), considera que ambas piezas no pueden ser, por tanto, obra de Martin Soarez, si no del personaje histórico y trovador ocasional Rui Gomez de Briteiros. Lo que les lleva a esta conclusión no es otra cosa que la rúbrica explicativa que acompaña a *Pois bōas donas som desenparadas*, y que dice así: *Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roy Gomes de [Bre]te[y]ros que era ifançom... Ricome porque rrousou dona Elvira Anes, filha de don Joan Perez da Maya e de dona Guyamar Meendiz, filha del conde Meendo*³. Es decir, se muestran de acuerdo con los “arranjos” llevados a término en dichas copias intermedias o en el modelo de B, porque creen –al igual que el compilador– que *dona Elvira* y *Elvira Anes* da Maia son la misma dama raptada por el arribista Briteiros⁴.

Concentraron la mirada en la materia histórica y no en la forma poética. Pero lo cierto es que ni siquiera el argumento de *Pois non ei de dona Elvira* aporta indicios para tomarse en serio la rúbrica, más allá de la coincidencia en el nombre o de la repetición en el *refranh* del topónimo “Maia”, la tierra que, si bien remite al lugar de origen de Elvira Anes, entra en contradicción con lo que cuenta la cantiga. Fijémonos, por tanto, en el argumento, en lo que los versos nos dicen⁵:

Pois non ei de Dona ‘Lvira
seu amor, e ei sa ira,
esto farei, sen mentira:
pois me vou de Santa Vaia,
morarei cabo da Maia, 5
en Doir’, entr’ o Port’ e Gaia.

Se crevess’ eu Martin Sira,
nunca m’ eu d’ ali partira,
d’ u m’ el disse que a vira

³ Cito por la edición de Bertolucci (1963: 104-107), a cuyo comentario del texto también remito. Para otras ediciones y estudios sobre la misma, y en general para las características de las rúbricas gallego-portuguesas, véanse, entre otros, los trabajos de Brea (1999), Lagares Díez (1999) y Lorenzo Gradín (2003: 124), para quien “la naturaleza y redacción de la rúbrica” señalaría su inclusión más tardía en las compilaciones, es decir, en un momento posterior al resto de las cantigas de amor del trovador.

⁴ Sobre la meteórica ascensión social de la familia Briteiros en el reinado de Afonso III y los pormenores del rapto de Elvira Anes da Maia, véase Ventura/Oliveira (2003).

⁵ El texto ha sido editado por Michaëlis (1994: I, 131), Bertolucci (1963: 108), Lapa (1965: 429), Lopes (2002: 305), Lopes/Ferreira (2011-) y más recientemente por Ferreiro (2014-) [últ. rev.: 12/04/2020], cuya versión reproduzco.

en Sant' Oane, en saia: 10
morarei cabo da Maia,
[en Doir', entr' o Port' e Gaia].

Parafraseando ambas estrofas, vemos que el enamorado, al no tener el amor de *Elvira* y si su ira, decide irse de *Santa Vaia* para morar en la región de *Maia*; pero si hubiera creído a *Martin Sira*, que la vio en *Sant' Oane* y *en saya*, nunca se hubiera ido de allí. De lo cual se desprende, en primer lugar, que donde *Elvira* se encuentra no es en *Maia* –donde se retira el enamorado–, sino en *Santa Vaia* y en *Sant' Oane*.

Cuatro características de las cantigas de amor que se alían con las de escarnio se concitan aquí⁶: la revelación del nombre de la dama –*Elvira*–, referir elementos externos de la pasión amorosa –la dama *en saya*⁷–, la presencia de nombres propios –*Elvira* y *Martin Sira*– o de lugar –*Santa Vaia*, *Sant' Oane*, *Maia*, *Doir'*...– y el uso de una forma estrófica poco común, como veremos a continuación. Detengámonos en cada una de ellas, con la intención de intentar descubrir al autor de los versos. Por lo que atañe a la identidad de la dama, lo primero que cabe señalar es que a diferencia de otros especímenes que ofrecen el patronímico, aquí no se la cita más que por su nombre de pila, y el de *Elvira* es bastante común en el siglo XIII, tanto en Galicia como en Portugal –en los mismos cancioneros tenemos varias, pero ninguna parece ser una seria candidata para nuestra cantiga⁸–. Si pensamos en una dama proveniente de los círculos nobiliarios, como acontece en este tipo de cantigas, la identidad de la misma solo podría deducirse a partir de otros datos recabados en los versos de la propia cantiga.

La forma estrófica es, a mi juicio, el más pertinente en este caso para comenzar a tirar del hilo. João Dionísio (1999: 14) señaló una característica muy interesante del género que fluctúa entre *el amo et odi*:

a significant group of these *cantigas* employ rhyme scheme [...] (aaabbb) reminiscent of the *zajal*: Martim Soares's "Pois non ei de don 'lvira", Roi Queimado's "Preguntou Johan Garcia", Pero Velho

6 Sobre el llamado *escarnho d'amor*, véanse entre otros los trabajos de Vallín (1997), Rodiño Caramés (1999) y Gutiérrez García (2004).

7 Solo en la cantiga *No mundo non me sei parelha* (A38) de Pai Soarez de Taveirós (cf. Ramos 1989) vuelve a aparecer esta expresión, que tiene el significado de haber visto a la dama en un momento íntimo o, como aquí, en actitud indecorosa (Cf. Vallín 1996: 166-167, y la bibliografía ahí citada). Bertolucci Pizzorusso (1963: 59-65) atribuyó nuestra cantiga a Martin Soarez, entre otras razones, por ese nexo común con la de Pai, ya que también asignó la famosa *cantiga de la guarvaya* a este trovador.

8 La que parece ser criada o confidente de la dama cantada por Airas Engeitado en *A rem que mb a mi mays valer* (Tavani 12,2), *Elvira Pérez*, hija de *Elvira Padroa*, ambas citadas por Joan Romeu de Lugo en *Loavan hun dia en Lugo Elvira* (Tav. 76,1), la probable soldadeira *Elvira López*, a quien Joan Garcia de Guilhade dedica los escarnios *Elvyra Lopez, aquí, n'outro dia* (Tav. 70,18) y *Elvyra Lopez, que mal vus sabedes* (Tav. 70,19) y por último la escarnecida por Per' Amigo de Sevilha en *Elvir', a capa velha dest' aquí* (Tav. 116,10), que tal vez sea la misma protagonista de las de Guilhade.

de Taveirós's "Par Deus, dona Maria, mia senhor ben-talhada", Roi Paes de Ribela's "Par Deus, ay dona Leonor", and the anonymous *cantiga* "A mais fremosa de quantas vejo".

Los esquemas formales zejelescos apenas pasan de la veintena en la lírica gallego-portuguesa⁹, y es cuando menos llamativo que se acumulen en este tipo de piezas. De hecho, no creo que sea una mera casualidad que *Pois non ei de dona Elvira* y *Preguntou Johan Garcia* tengan la misma forma estrófica y estén formadas por heptasílabos femeninos, según el esquema 7'a 7'a 7'a 7'b 7'b 7'b (Tav. 19:39 y 19:40). Sospecho que la cantiga de Roi Queimado podría ser un *contrafactum*, pues se aprecia una sutil trama de intertextualidad entre ambas piezas. Dicen así sus tres estrofas¹⁰:

Preguntou Joan Garcia
da morte de que morria,
e dixe-ll'eu toda via:
"A morte desto se m'ata:
Guiomar Afonso Gata
ést'a dona que me mata".

5

Pois que m'ouve preguntado
de que era tan coitado,
dixe-ll'eu este recado:
"A morte desto xe m'ata:
Guiomar Afonso Gata
[ést'a dona que me mata]".

10

E dixe-ll'eu, ja vos digo,
a coita que ei comigo,
per boa fe, meu amigo:
"A morte desto se m'ata:
[Guiomar Afonso Gata
ést'a dona que me mata]".

15

Cabe señalar que los versos tienen una segunda parte, donde el autor se recrea en el hecho de haber revelado la identidad de la dama en la anterior cantiga y en el tema que le dio

⁹ Según ha comprobado Ferreira (2016: 328 y n. 82), quien puntualiza que "The zajalesque schemes aabBB, aaabBB, and aaabBBB were used only occasionally before the mid-century. They them received a crucial impulse from Alfonso's circle, but never achieved much success among the troubadours". Véase también Beltrán (1984).

¹⁰ Ha sido editada por Michaëlis (1904: I, 286), Lopes (2002: 452), Lorenzo Gradín/Marcenaro (2010: 198), Lopes/Ferreira (2011-) y Ferreiro (2014-) [últ. Rev. 17/01/2019], cuya versión reproduczo por parecerme más satisfactoria la interpretación que adopta para los vv. 13-18 con respecto a los anteriores editores (cf. n. 13-18 de esta ed.).

fama entre sus contemporáneos, el de la muerte por amor¹¹. Se trata de la cantiga que viene copiada a continuación en los cancioneros (A143/B264), y que dice así¹²:

Pois que eu ora morto for,
sei ben ca dira mia sennor:
“Eu sôo Guiomar Afonso”.

Pois souber mui ben ca morri
por ela, sei ca dira assi:
“Eu sôo Guiomar Afonso”.

Pois que eu morrer, fillará
enton o soqueix'e dira:
“Eu sôo Guiomar Afonso”.

Este breve y original ciclo se sustancia en una dama concreta, la noble Guiomar Afonso Gata¹³, pero se inspira en una práctica muy querida por Joan Garcia de Guilhade. El afán de este trovador por experimentar dentro de la tradición es el rasgo literario que lo define¹⁴, y la ruptura del secreto amoroso no podía serle indiferente. Así, desvela en una misma cantiga la identidad de las nobles damas Dordia Gil de Soverosa y Guiomar Gil de Riba de Vizela (*Deus, como se foron perder e matar*; Tav. 70,14), o juega a no hacerlo –pero lo hace– en otra de sus piezas (*Cuidou-ss'Amor que logo me faria*; Tav. 70,13). Asimismo la mención a lugares concretos, para indicar donde vive su dama o él se encuentra, es otra marca personal que imprime en sus cantigas de amor –*Se m'ora Deus gran ben fazer quisesse* (Tav. 70,46), *Cuidou-ss'Amor que logo me faria* (Tav. 70,13)–. Parece bastante factible pensar que el Joan Garcia que pregunta a Queimado la razón de su muerte sea el de Guilhade, pues le responde siguiendo la forma es-trófica y desvelando la identidad de la dama como él habría hecho en *Pois non ei de dona Elvira*, si bien Queimado supera todas las expectativas ante el reto que le impone.

En los ambientes literarios que frecuentó el de Guilhade era conocido por Joan Garcia, y él mismo se auto nomina así en las cantigas de amigo (Lorenzo Gradín/Marcenaro 2011: 15). A su vez, las fechas de producción literaria que se barajan para ambos trovadores les hacen compatibles (Resende de Oliveira 1994: 362-363 y 435). Ambos se sitúan en la región histórica de Entre Douro e Minho, en concreto Queimado y su estirpe eran oriundos de la antigua ju-

11 Véase al respecto, Panunzio (1971), Vilhena (1977) y Lorenzo Gradín/Marcenaro (2011: 59-65).

12 Sigo la edición del texto según Ferreiro (2014-) [últ. rev.: 13/04/2020].

13 Para la familia de esta dama y la datación que proponen a la composición de las cantigas –hacia 1250–, véase Lorenzo Gradín/Marcenaro (2011: 17-18).

14 Remito para este autor a los estudios literarios sobre su extenso, rico y variado corpus lírico de Sansone (1974) y Cohen (1996).

risdicción de Valdevez, en el actual distrito de Viana de Castelo, mientras que Guilhade era un lugar de la parroquia de Milhazes, que hoy pertenece al ayuntamiento de Barcelos. Si volvemos a los versos de la cantiga, vemos que Santa Eulalia y San Juan son nombres de localidades muy comunes en Portugal. Del contexto en que se citan podemos deducir que se encontraban una cerca de la otra (*nunca m' eu d' ali partira*), o en la misma región. En la jurisdicción medieval de Valdevez existían en el siglo XIII tres localidades así llamadas: Santa Ovaia de Rio de Moinhos, Santa Ovaia de Gondariz y San João de Rio Frio (Aguiar Andrade/Krus 2000: 12); en la última había una iglesia de São João Baptista, que aparece citada en las Inquirições Gerais de 1258¹⁵.

En una época de su vida Joan Garcia de Guilhade estuvo ligado a la poderosa familia portuguesa de los Sousa, pues en 1239 firma como testigo –junto al trovador Pero Mafaldo– una donación a la catedral de Porto hecha por Elvira Gonçalves de Toronho junto a su hijo Gonçalo Garcia (Resende de Oliveira 1994: 362). En ese año, Elvira había enviudado del trovador Garcia Mendes II de Sousa o de Eixo. Se trata, como es bien conocido, de una familia vinculada al movimiento trovadoresco, pues dos de los seis hijos del matrimonio también compusieron canciones, el mismo Gonçalo y Fernan Garcia Esgaravunha. Y por parte de los Toronho guardaban lazos familiares con el poeta Fernan Pais de Tamalhancos (Souto Cabo 2012: 175-179).

El segundo hijo de Garcia y Elvira, João Garcia de Sousa, señor de Alegrete, tuvo una vida breve, pero le dio tiempo a casarse –con Urraca Fernandes II de Lumières– y tener una prole de al menos cuatro hijos. La tercera se llamaba como la protagonista de la cantiga. En el *Libro de Linhagens* del conde D. Pedro viene mencionada en varias ocasiones, pero recojo el párrafo que la presenta (Matosso 1980: I, 281):

DE DONA ELVIRA ANES, FILHA DE DOM JOHAM GARCIA DE SOUSA E DOS QUE DEL DESCENDERON. Esta dona Elvira Anes foi casada com dom Guter Soarez que chamarom por sobrenome dom Goter Soarez Moucho, e fez em ela semel, como se mostra no titulo XVI, de dom Soeiro Meendez, o Bôo.

Este *dom Guter Soarez*, con quien se casó nuestra Elvira Anes de Sousa, es Guterre Soares Teles, descendiente de la famosa estirpe castellana de los Teles de Meneses (Sotto Mayor Pizarro 1997: I, 156-157 y 219). No es posible imaginar que Guilhade –si fuera el autor de nuestra cantiga– sintiera deseo carnal por la abuela, pues la Toronho muere unos años después de la firma del citado documento, concretamente en 1245, con una edad que probablemente traspasaba ya los sesenta años (Sotto Mayor Pizarro 1997: I, 215). En cambio, su nieta sería lo suficientemente joven como para osar mostrarse *en saia*, o sea sin el manto que debía vestir encima de esta prenda una dama de su clase y condición. Las fechas entre Elvira Anes de Sousa y

15 Véase información sobre la misma en *Arquivo distrital Viana de Castelo*, en el enlace: <https://digitarq.advct.arquivos.pt>.

el trovador no entran en contradicción. En los años en que Guilhade aparece documentado junto a los Sousa, ya era mayor de edad, aunque probablemente muy joven, dada la extensión de su obra –formada por más de cincuenta composiciones– y los recorridos vitales que parece haber tenido su vida, vinculada también con trovadores de la corte de Alfonso X el Sabio, en particular con el juglar Lorenzo (Michaëlis 1904: II, 407-415). Por su parte ella, como hija del segundo vástago de Garcia Mendes, debía de ser en ese momento, a finales de la década de los treinta, una joven casadera, que probablemente habitaba alguno de los pazos que su familia tenía en la zona de Barcelos o en otras poblaciones de Valdevez, pues las propiedades de los Sousas se extendían por toda la región de Entre Douro e Minho (Ventura 2003: II, 745).

Martin Sira es un nombre escurridizo para los editores de la cantiga que atinaron en su identificación histórica (Ferreiro 2014-, Lopes/Ferreira 2011-), ya que no hallaron relación entre él y Elvira Anes da Maia. En cambio, si la protagonista de los versos fuera Elvira Anes de Sousa podemos justificar su presencia en el texto –aparte de cumplir con la rima-. De hecho, es la pieza clave del puzzle, a partir de la cual todo encaja. El *Livro de linhagens* del conde de Barcelos se hace eco de un Martim Xira en estos términos: “De Martim Xira, que foi boo cavaleiro, e foi filho de dom Xira e de dona Maria Paaez, filha de Pero Paaez e de dona...”. No se anotó el nombre de la mujer con quien se casó, pero sí el de sus hijas: “dona Aldonça Martiiz e Tareija Martiiz” (Matosso 1980: II, 158). La segunda nos traslada al círculo de los Sousa, por tanto al de Elvira, pero también al de Guiomar, las dos protagonistas de las cantigas que ahora nos ocupan.

Teresa Martin se casó con Lopo Rodrigues de Paiva, hijo del trovador Joan Soarez de Pavia y Maria Anes de Riba de Vizela, tal como señala el Nobiliario de D. Pedro (Matosso 1980: 314). Esta dama pertenecía a un linaje que se irá consolidando con los años, en parte gracias al impulso de su padre, Joan Fernandes de Riba de Vizela, pues ocupó un cargo relevante en la corte de Sancho I, donde aparece documentado hasta 1206 (Sotto Mayor Pizarro 1997: I, 541). Se casó por segunda vez con una Sousa –Maria Soares de Sousa–, con quien tuvo a la propia Maria y a Teresa Anes de Alvarenga. Uno de los hijos de esta Teresa, Pero Paez Curvo se convertirá en el futuro marido de la misma Guiomar Afonso Gata, con quien se casará muy probablemente en 1254 (Sotto Mayor Pizarro 1997: I, 467). Aunque el linaje de los Sira provenía del sur del país¹⁶, su vinculación con los Pavia, y de ahí la proximidad a los Sousa, convierten a Martin Sira en un buen candidato para haber visto a Elvira Anes de Sousa en saya.

Ahora bien, si todos los datos expuestos hasta aquí apuntan como posible autor de la cantiga a Joan Garcia de Guilhade, o, incluso al mismo Roi Queimado –aunque su vinculación

¹⁶ Señala Sotto Mayor Pizarro (1997: I, 467) que pese a haber emparentado con esta rica familia del sur, el linaje de los Paiva no alcanzó movilidad geográfica, más allá de poseer bienes en Alenquer y Torres Novas, localidades próximas a Lisboa y Santarén.

con los Sousa no está probada¹⁷— cabría suponer que el compilador del *Cancioneiro da Ajuda* habría incurrido en un error al formar otra serie para un trovador que ya posee una en este códice¹⁸. Pero bien pudo suceder que la paternidad de la cantiga —y de *Nunca tan coitad' ome por molher*— viniera errada en las fuentes que manejó. Esta posibilidad ya fue advertida por Carlo Pulsoni (2010: 47):

Non si può in effetti trascurare l'ipotesi che, nel momento in cui il rubricatore di A avesse apposto le paternità dei componimenti, sarebbe potuto incorrere in una serie di errori attributivi, come accade di frequente nella tradizione manoscritta provenzale, dove la gran parte degli errori sono riportabili alle categorie [...] “codicologiche” e “contenutistico-analogiche”. Al primo genere vanno ricondotte la molteplicità di fonti, il mutamento di fonte, gli *incipit* differenti, la fine sezione, la contiguità tra trovatori maggiori e minori e l'invio di componimenti; nel secondo genere vanno invece annoverate le analogie nel contenuto e nella forma, e gli schemi metrici e musicali.

Es decir, los compiladores de un cancionero que además de seleccionar solo cantigas de amor decidieron ordenarlas en virtud de la antigüedad de sus autores, crearon una sección *ad hoc* para las cantigas de un trovador que obviamente no podía ser anónimo, ni tampoco llamarse Martin Soarez. Pertenece al mismo periodo cronológico de los autores circundantes —más o menos mediado el siglo XIII—, y por coherencia interna tenía que ser un poeta diferente a los representados en las restantes treinta y siete secciones que configuran el códice. Me cuesta imaginar que dos cantigas tan poco comunes en cuanto a la métrica, la retórica y el contenido¹⁹ surgieran de la lira de Rui Gomez de Briteiros, autor que, a pesar de su relieve político, no suscitó interés en su momento, ya que fue incluido en las compilaciones tardíamente, con apenas un par de piezas satíricas a su nombre²⁰. Y la situación anómala que ocupan en B y C parece deberse precisamente a este trovador: Elvira tenía que ser su mujer a la “fuerza”.

¹⁷ Con todo, António Almeida Fernandes en la *Grande Enclopédia Portuguesa e Brasileira*, propuso que el Joan Garcia mencionado en la cantiga sería Joan Garcia de Sousa, señor de Alegrete, segundo hijo de Elvira Gonçalves de Toronho y Garcia Mendes; identificación que no convenció a Resende de Oliveira (1994: 435) ni a los últimos editores de *Queimado* (Lorenzo Gradín/Marcenaro 2011: 15).

¹⁸ Formado en todo caso solo por 12 cantigas, pues no fueron copiadas otras que sí aparecen en B/V (Michaëlis 1904: I, 445–465).

¹⁹ La segunda presenta una forma estrófica única (a10 a10 a10 b5' b5' a5 b5' b5' a5), tanto en el corpus lírico gallego-portugués (Tav. 18:1), como en el provenzal.

²⁰ Véanse en Finazzi-Agrò (1975-1976).

Bibliografía

- Aguiar Andrade, Amelia/Krus, Luís (coord.) (2000): *Valdevez Medieval. Documentos I. 950-1299. Transcrições de Filomena Melo e Luís Fontes*, Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez.
- Beltrán, Vicente (1984): “De zéjeles y danzas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta”. *Revista de Filología Española* 64.3-4, pp. 239-266.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1963): *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Librería Antiquaria Palmaverde.
- Cohen, Rip (1996): “Dança jurídica”. *Colóquio Letras* 142, pp. 5-63.
- Ferreira, Manuel Pedro (2016): “The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria: Iberian Politics Meets Song”. *Journal of the American Musicological Society* 69.2, pp. 295-353.
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2014-): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. [<http://glossa.gal>; última consulta: 12/04/2020]
- Finazzi-Agrò, Ettore (1975-1976): “Le due cantigas di Roy Gomez de Bryteiros”. *Estudos Italianos em Portugal* 38-39, pp. 183-207.
- Gutierrez García, Santiago (2004): “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor gallegoportugueses”. Brea, Mercedes (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 577-593.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1965): *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo: Galaxia.
- Lopes, Graça Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trouvadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Estampa.
- Lopes, Graça Videira/Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [<http://cantigas.fch.unl.pt>; última consulta: 30/05/2020]
- Lorenzo Gradín, Pilar (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar/Marcenaro, Simone (2011): *Il canzoniere del trovarore Roi Queimado*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Matosso, José (ed.) (1980): *Livro de linhagens do conde D. Pedro*, Lisboa: Publicações do II centenario da Academia das Ciências, vols. II/ y II/2.
- Panunzio, Saverio (1971): “Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado”. *Studi Mediolatini e Volgari* 19, pp. 181-209.

- Pulsoni, Carlo (2010): “Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese”. Albor Aldea, Mariña/Guiadanes, Antonio F. (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (col. *Verba*, anexo 67), pp. 43-53.
- Ramos, Maria Ana (1989): “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”. *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena: Mucchi, vol. III, pp. 1097-1111.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1999): “Escarnio de amor. Caracterización e corpus”. Fortuño Llorens, Santiago/Martínez Romero, Tomàs (eds): *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 245-262.
- Sansone, Giuseppe E. (1971): “Temi e técnica delle *cantigas d' amor* di Johan Garcia de Guilhade”, *Saggi Iberici*, Bari: Adriatica Editrice, pp. 9-28.
- Souto Cabo, José António (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói: Editora da UFF.
- Sotto Mayor Pizarro, José Augusto (1997): *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto: tesis de doctorado editada por el autor, vol. I.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2 vols. (reimpressão da edição de Halle: Max Niemeyer, 1904, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas, *Revista Lusitana*, XXIII).
- Vallín, Gema (1996): “Elogio y reproche en la *Cantiga da Guarvaya*”. *Cultura Neolatina* 56, pp. 157-175.
- Vallín, Gema (1997): “Escarnho d'amor”. *Medioevo Romanzo* XXI.1, pp. 132-146.
- Ventura, Leontina (2003): *A nobreza de corte de Afonso III*, Disertaçao de Doutoramento en História. Coimbra: Facultade de Letras, 2 vols.
- Ventura, Leontina/Oliveira, António Resende de (2003): “Os Briteiros (séculos XII-XIV) 4. Produção Trovadoresca”. Luís Adão da Fonseca et al. (eds.): *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, Porto: Livraria Civilização, vol. II, pp. 763-777.
- Vilhena, Maria da Conceição (1977): “A morte-por-amor na lírica galego-portuguesa: reabilitação de Rui Queimado”. *Cahiers d' études romanes* 3, pp. 1-20.

