



POLA MELHOR
DONA DE QUANTAS
FEZ NOSTRO SENHOR

HOMENAXE
Á
PROFESORA

GIULIA
LANCIANI



XUNTA DE GALICIA

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora
Giulia Lanciani

Edita

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

Coordinador científico

Manuel González González

Director Técnico de Literatura

Anxo Tarrío Varela

Colaboraron na revisión formal dos textos

María Alonso Torregrosa
Antonio Fernández Guiadanes
David González Couso
Marina Meléndez Cabo
Gerardo Pérez Barcala

Imprime

Grafisant, S.L.

ISBN: 978-84-453-4784-3
Depósito legal: C 778-2009

Santiago de Compostela, 2009

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani

Coordinado por
Mercedes Brea



Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela
2009

ÍNDICE

LIMIAR.....	11
<i>Bibliografía de Giulia Lanciani (P. Lorenzo)</i>	13
CONTRIBUCIÓN S:	
R. Álvarez, <i>En sa voz manseliña. Contribución ó estudo do diminutivo en galego medieval</i>	23
J. M. Andrade – J. M ^a Folgar, <i>Una atípica Edad Media: notas a Los cien caballeros, de V. Cottafavi</i>	37
M. Arbor, <i>Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda</i>	49
C. F. Blanco Valdés, <i>Las rimas de Giovanni Boccaccio: de los manuscritos a las ediciones</i>	73
M. Brea, <i>Vós que soedes en corte morar, un caso singular</i>	97
E. Corral, <i>En galardom de quanto vos servi. Estudo do galardón en Don Denis</i>	115
J. L. Couceiro, <i>Algunhas notas bibliográficas para estudantes</i>	131
J. M. Díaz de Bustamante, <i>Nota de retórica a los conceptos y usos de imago y figura en la tradición medieval</i>	139
A. A. Domínguez Carregal, <i>O uso de afan na lírica galego-portuguesa</i>	153
A. M ^a Domínguez, <i>El término guiderdone en la escuela siciliana</i>	169
F. J. Fernández Campo, <i>A tornada galega do descort plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras</i>	183
A. Fernández Guiadanes – G. Pérez Barcala, <i>Notas sobre o texto e a copia dalgunhas cantigas galego-portuguesas: una errata divisione dei versi</i>	189
E. Fidalgo, <i>A dona loada que a torto foy malhada: ¿un caso de violencia de xénero?</i>	225
M ^a J. Folgar, <i>De las cantigas de escarnio a Pedro Madruga: el “modelo” del caballero medieval</i>	239

I. González, “ <i>Donne gentili...pure femmine</i> ” (Donne ch’avete inteletto d’amore, Vita Nuova, XIX).....	253
D. González Martínez, <i>As rimas do corpus poético de Fernan Fernandez Cogominho</i>	263
S. Gutiérrez, <i>Las cantigas de santuario y la peregrinación de Sancho IV a Santiago</i>	277
M ^a M. López Casas, <i>Ausiàs March traducido por Jorge de Montemayor: la edición valenciana de 1560</i>	291
S. López Martínez-Morás, <i>Lucerna, ciudad épica</i>	313
P. Lorenzo – S. Marcenaro, <i>Aequivocatio in rimis: le cantigas de escarnio e maldizer galego-portoghesi</i>	327
R. Lorenzo, <i>Edición e comentario dun documento do mosteiro de Montederramo de 1247</i>	349
M. Meléndez, <i>La influencia del roman y de la materia de Alejandro en L’entrée d’ Espagne: la renovación de la figura de Roldán</i>	355
M. A. Pousada, <i>A cantiga de escarnho e maldizer de Nuno Fernandez Torneol. Unha proposta de edición</i>	371
X. Ron Fernández, <i>Conon de Béthune e Chrétien de Troyes. Achega para o establecemento dunha relación dialóxica directa entre os dous trouvères</i>	389
J. A. Souto Cabo, <i>Testes ad probandum contra Velasco Pedriz</i>	405
R. Vizcaíno, <i>Descrición e intervención autorial na Embajada a Tamorlán</i>	421

NOTAS SOBRE O TEXTO E A COPIA DALGUNHAS CANTIGAS
GALEGO-PORTUGUESAS: *UNA ERRATA DIVISIONE DEI VERSI**

Antonio Fernández Guiadanes
Gerardo Pérez Barcala
Universidade de Santiago de Compostela

I. Os diferentes repertorios que, seguindo o pioneiro labor realizado por I. Frank para a poesía dos *trobadores*¹, se elaboraron para cada unha das tradicións da lírica románica medieval², constitúen un precioso e valioso instrumento de traballo para estudar as estruturas estróficas (e non só) dos textos trobadorescos. Para o ámbito da lírica galego-portuguesa, o confeccionado polo mestre G. Tavani³ é unha ferramenta da que non pode prescindir quen se achegue á análise das particularidades formais –e os aspectos asociados a esas– dos textos poéticos que forman esta tradición. A consulta do meritório traballo realizado polo romanista italiano permite advertir que, entre as preferencias dos poetas galego-portugueses, están, por exemplo, os versos de 10, 8 e 7 sílabas, os textos dispostos en *cobras singulares*, a ordenación das

* Os datos do presente traballo, que son froito parcial dun estudo aínda en curso, foron realizados polos autores no marco dos proxectos de investigación *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica e estudo (formato impreso electrónico) (PGIDIT03SIN20401PR)*, financiado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia; *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico (HUM2005-013000/FILO)*, subvencionado pola Dirección General de Investigación (Subdirección General de Proyectos de Investigación) do MEC, con achega de fondos FEDER, e *Cancioneiros galego-portugueses: Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico) do Cancioneiro de Cabaleiros (PGIDIT06CSC20401PR)*, con financiamento da Xunta de Galicia dentro do programa sectorial de Ciencias Sociais (A Sociedade e Cultura).

¹ Cfr. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Librairie Honoré Champion, 1966, 2 vols.

² Vid. U. Mölk – U. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*, München: W. Fink, 1972; A. Solimena, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma: Società Filologica Romana, 1980; R. Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana*, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984; J. Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1992; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Milano: Riccardo Ricciardi, 1995.

³ Cfr. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 (no sucesivo abreviado como *RM*).

estrofas a partir dos esquemas *abacc* e *abbacca*, que, identificados cos números 160 e 161, contan con 466 e 297 ocorrencias respectivamente.

Agora ben, para algunhas composicións o *RM* ofrece varios esquemas estróficos como posibles. Unhas veces a multiplicidade de esquemas vén determinada pola existencia dalgunha(s) estrofa(s) con algún(s) verso(s) que conta(n) cun número de sílabas ou unha ordenación das rimas diferente da das restantes cobras do texto. Outras veces a pluralidade de esquemas ten que ver con diferenzas determinadas polas posibilidades de presentación textual da cantiga, de maneira que, para un número considerable de composicións, se propoñen dous ou máis esquemas en función da estratexia editorial seleccionada. Malia que, se cadra por esquecemento, para algúns textos susceptibles de aproximacións semellantes, Tavani non contempla máis que unha das dúas opcións –como sucede, p. ex., coa cantiga *B 1202, V807*⁴, de Nuno Treez (*LPGP 110,3*)⁵, para a que só consigna unha organización en versos longos consonte ós esquemas *aaB* ou *aaBB*⁶–, o asunto require a revisión dunha boa parte do corpus trobadoresco, pois non é irrelevante na análise das estruturas estróficas da lírica galego-portuguesa; decantarse por unha ou outra opción ten, en efecto, diversas implicacións na análise métrica e rimática dos textos medievais do occidente peninsular: os esquemas resultantes son diferentes, os tipos estróficos poden variar e o funcionamento de certos mecanismos métricos e retóricos pode verse alterado, coas implicacións que todo isto ten, en fin, no estudo particularizado deses aspectos en función de que se contemplan ou non as pezas en cuestión.

A análise aquí presentada constitúe tan só unha primeira achega a unha cuestión que precisa de estudos máis pormenorizados que exceden os límites

⁴ As abreviaturas empregadas para referirse ós manuscritos galego-portugueses, consultados a partir das respectivas edicións facsímiles, son as seguintes: *A* = *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994; *B* = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *V* = *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa: Centro de Estudos Filolóxicos-Instituto de Alta Cultura, 1973. Polo que se refire ó *Pergamiño Vindel* (conservado en New York, *The Pierpont Morgan Library*, M. 979, ff. 1v-2r), identificado coa sigla *N* (ou *R*), cfr. a reprodución que se ofrece en A. Fernández Guiadanes *et al.*, *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, e en V. F. Freixanes *et al.*, *1200-1350. Lírica Medieval. Johan de Cangas, Martin Codax, Meendinho*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

⁵ *LPGP* é a sigla coa que se abrevia a obra de M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2 vols., 1999 [reimp. da ed. de 1996]. Os textos poéticos reproducense a partir deste traballo, ao que remiten tamén os códigos numéricos de dúas cifras, que identifican os textos poéticos e que, polo xeral, coinciden cos establecidos no *RM*.

⁶ É o que sucede tamén, p. ex., para as cantigas *B 1186, V791 (LPGP 134,9)*, de Pero Meogo, para a que o *RM* só rexistra o esquema en versos curtos *a6' b6 c6' b6 (215:1)*, ou *B 1219, V824, A 282 (LPGP 117,6)*, de Pedr'Eanes Solaz, para a que de novo só se recolle nese repertorio o esquema en versos curtos, diferente para as cobras I e II, *a6' b7 c6' b7 A7' A7' (217:6)*, e III e IV, *a6' b7' c6' b7' A7' A7' (217:7)*.

desta contribución. Aínda que moitas cantigas poidan presentar situacións que farían necesarias pescudas particularizadas, nesta sede preténdese volver sobre o particular da alternativa de dispoñer as cantigas en versos curtos ou longos, co obxecto de re-visitarse algúns textos afectados por esta problemática e presentar algúns dos aspectos que cómpre valorar para decidirse pola opción máis axeitada. A diversidade de situacións ás que cumpriría atender impón que, máis que dar unha solución definitiva a esta complexa cuestión, a exposición que segue se dedique a presentala e a debuxar algúns dos seus aspectos máis relevantes.

II. Se ben para algúns textos os estudosos e editores ofrecen solucións diverxentes, en xeral, desde a recensión de M. Rodrigues Lapa⁷ á clásica edición de J. J. Nunes das cantigas de amigo, tende a priorizarse un establecemento textual en versos longos. Esta é a disposición que tamén parece privilexiar Tavani ó considerar “frutto di una errata divisione dei versi i testi che nei codici e nelle edizioni sono stati trascritti in versi corti (...) sempre che il risultato dell'accoppiamento dei versi non dia misure superiori a 16 sillabe”⁸. Deste xeito, para a cantiga *B* 1298, *V* 902 (*LPGP* 38,8), de Fernand'Esquio, como alternativa a un esquema estrófico a5' b5 c5' b5 D7' (230:16), en versos curtos, o filólogo italiano establece outro en versos longos, a11 a11 B7' (26:58), que orixina a seguinte disposición textual:

Vayamos, irmana, vayamos dormir
nas rrybas do lago, hu eu andar vy
a las aves, meu amigo.

Vaiamos, hirmana, vaiamos folgar
nas rribas do lago, hu eu vi andar
a las aves, meu amigo.

Enas rribas do lago, hu eu andar vi,
seu arco na mão as aves ferir,
a las aves, meu amigo.

Enas rribas do lago, hu eu vi andar,
seu arco na mano a las aves tirar,
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mano as aves ferir,
e las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves, meu amigo.

⁷ Cfr. M. Rodrigues Lapa, “O texto das cantigas d'amigo”, in Idem, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra: Coimbra editora, 1982 [1ª ed. 1965], pp. 141-195.

⁸ Cfr. *RM*, p. 16. Para “o límite máximo na medida dos versos” na poesía dos trovadores, vid. J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 2000, 3 vols., vol. I, pp. 225-226.

Seu arco na mano a las aves tyrar,
e las que cantavam non-nas quer matar,
a las aves, meu amigo.

Indicios formais suxiren que esta é a estrutura xenuína da composición do ferrolán. Dunha disposición da cantiga consonte ó outro esquema referido, a5' b5 c5' b5 D7' (230:16), resulta unha sucesión de rimemas⁹ en que, deixando á marxe o refrán (rimaticamente independente), os versos situados nas posicións impares da estrofa carecerían de rima. Como se sabe, este procedemento, fundamentado na identidade fónica de dous ou máis versos¹⁰, era determinante na composición dos textos líricos medievais en lingua romance¹¹ e, na lírica galego-portuguesa, só viña escusado cando daba lugar á técnica versificatoria que a *Arte de Trovar* copiada nos ff. 3r-4v de *B* denomina *palavra-perduda*: definido no capítulo II do título IV, o procedemento consistía en introducir na mesma altura estrutural de todas as estrofas dunha cantiga un ou máis versos que quedaban illados rimaticamente en cada estrofa, pero que podían ou non rimar interestroficamente¹². A organización da cantiga de Esquio en versos curtos dá, así, lugar a dúas *palavras-perdudas*, que, en cambio, deixan de existir se o texto se dispón en versos longos. Como ditaban as normas do bo trobar, esta última estrutura orixina, en efecto, un esquema en que todos os versos son rimados e que, por isto, se intúe, en definitiva, como a auténtica e xenuína organización

⁹ Con Montero Santalla (*As rimas da poesía trovadoresca*, vol. I, p. 215), entendemos por rimema a “unidade rimática abstracta, isto é, o que se simboliza mediante una letra nas fórmulas rimáticas” e que corresponde “na realidade lingüística e literaria a diversas rimas concretas”.

¹⁰ Polo que á lírica románica medieval se refire, a rima é definida, por exemplo, no anónimo tratado provenzal de Ripoll como a “semblança d’u mot ab altra en la fi, cant a les letres e al accent” (cfr. J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto: Oxford University Press, 1972, p. 104, ls. 89-90). E, na mesma dirección, as *Leys d’Amors* explican que “en .i. rim cove que sian duy bordo . quar us bordos no fay rim per si meteysh” (cfr. M. Gatiern-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d’Amors*, Genève: Slatkine Reprints, 1977, 3 vols., [reimp. da ed. de Toulouse, Bon et Privat, 1841-1843], vol. I, p. 142).

¹¹ Vid. E. Finazzi-Agrò, “Rima”, in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576-577; R. Antonelli, “«Rimique» et poésie”, in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d’Etudes Métriques (1996)*, Paris: L’Harmattan, 1999, pp. 1-14.

¹² Para a definición do procedemento na poética peninsular, cfr. G. Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Colibri, 1999, p. 47. Para unha análise do procedemento a partir dos principios expostos no tratado galego-portugués así como para os seus precedentes na lírica occitana, vid. M^a del C. Rodríguez Castaño, “A *palavra perduda*: da teoría á práctica”, in S. Fortuño – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès 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, 1999, vol. III, pp. 263-285; D. Billy, “L’arte delle connessioni nei trovadores”, in D. Billy et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111 (en particular, pp. 15-17, 19, 21-22). Fronte á definición da *Arte de Trovar*, vid. a inexacta caracterización de Montero Santalla da *palavra-perduda* como “verso carente de rima intraestrófica mas com rima interestrofica” (cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca*, vol. III, p. 1454; vid. *Ibid.*, vol. I, pp. 224-225).

da composición. Esta é a razón pola que na análise do procedemento da *palavra-perduda*, caracterizado polo seu virtuosismo –por ser de *moor meestria* segundo o anónimo autor da poética fragmentaria de B–, deben ser excluídos textos como o do xograr galego, é dicir, as cantigas “editadas en versos curtos que ofrecen a posibilidade de lectura en versos longos, pois esta anula a falta de correspondencia dos versos impares característica da disposición en versos curtos”¹³. Así pois, como claramente indicaba M. Rodrigues Lapa, “a indicación que nos permite coñecer que o verso é longo e non curto está principalmente na falta de rima”¹⁴.

A organización da cantiga mencionada en versos longos, rimados, vinculada ó rexistro poético popularizante¹⁵, que, como se sabe, se caracteriza pola introdución de elementos da natureza utilizados con valor simbólico, e, desde o punto de vista formal, por servirse dunha estrutura estrófica *aaB*¹⁶ que, emparentada coa *retrouenge* francesa, garante as técnicas do paralelismo literal e do *leixa-prén*¹⁷. De editarse a cantiga en versos curtos, deixarían de funcionar como tales e se asimilarían a outros mecanismos repetitivos da retórica galego-portuguesa (como as *cobras capdenais* ou mesmo o refrán)¹⁸: como se sabe, este tipo de composicións constrúense a partir de dous principios opostos, o da repetición e o da variación, que se combinan e comple-

¹³ Cfr. Rodríguez Castaño, “A palabra perdida”, p. 67.

¹⁴ Cfr. M. R. Lapa, “Da versificación medieval”, in Idem, *Miscelânea de língua e literatura*, pp. 63-96, concretamente p. 77.

¹⁵ Sobre as características dos textos pertencentes a este rexistro, vid. M. Brea, “Elementos popularizantes en las cantigas de amigo”, in C. Alemany Bay et al. (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional “La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos”*, Alicante: Universidad de Alicante, vol. II, pp. 450-463.

¹⁶ Segundo J. C. Ribeiro Miranda, este modelo versificatorio é característico da segunda xeración trobadoresca (1220-1240). En palabras do estudoso, “no plano formal, é de chamar à atención para o *verso longo e cesurado*, particularmente vistoso e anacrónico quando asociado ao dístico con refrão, modelo versificatorio que ganha imponente presenza mas também quase se esgota nos trovadores e jograis desta geração” (cfr. J. C. Ribeiro Miranda, “Alfonsinos, sicilianos e o mundo feudal do ocidente ibérico. Em busca da primeira geração de trovadores galego-portugueses”, in A. I. Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lingoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 185-203, concretamente, p. 190).

¹⁷ Para o *leixa-prén* na lírica galego-portuguesa, vid. Fernández Guiadanes et al., *Cantigas do Mar de Vigo*, pp. 204-205. Estes procedementos métricos e retóricos atópanse, en efecto, nun bo número de cantigas, que, pola medida dos versos, só poden ser editadas en versos curtos. Así, o esquema *aaB* (o 26 do *RM*), en versos curtos, ligado ós citados mecanismos de encadeamento interestrófico, aparece nas cantigas que en *LPGP* figuran baixo os números 11,8; 22,5; 25,2; 25,19; 25,44; 25,50; 79,25; 83,4; 91,1; 91,3; 91,4; 91,6; 91,7; 93,1; 93,5; 98,1; 98,1; 106,5; 106,18; 106,22; 110,4; 112,1; 128,3; 134,3; 145,8. O esquema *aaBB* (o 37 do *RM*) –e outros análogos como consecuencia dunha maior extensión do refrán (cfr., p. ex., *aaBBB*) ou da existencia dun refrán intercalar (cfr., p. ex., os esquemas *aBaB*, *aBaC*, *aBaBA*)–, vinculado ás técnicas sinaladas en textos con versos que só poden ser curtos por razóns métricas, pode verse en cantigas como as identificadas en *LPGP* como 9,4; 25,43; 83,3; 83,5; 93,8; 114,4; 117,4, 134,4.

¹⁸ Vid. G. Pérez Barcala, “*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa”, *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 1, 2006, pp. 29-75.

mentan provocando que o desenvolvemento conceptual do texto se leve a cabo a partir dunha arquitectura acumulativa que adianta e retrasa o discurso poético; mentres que o paralelismo agrupa os pares de estrofas en función da repetición dos versos con lixeiras variacións (maioritariamente sinonímicas), o *leixa-prén*, axudado pola distribución das rimas en *cobras alternativas*, encadea eses pares de estrofas, enlazando e trenzando, por unha banda, as cobras pares e, pola outra, as impares, mediante a reiteración literal do segundo verso dun dístico como inicial do seguinte¹⁹.

Estas consideracións métricas e retóricas conducen a revisar algunhas ocorrencias dos esquemas métricos da lírica galego-portuguesa, na medida en que, cando son posibles as dúas alternativas de disposición textual (en versos curtos e longos), os esquemas rexistrados, por exemplo, no *RM* baixo os números 230 (*abcbD*), 244 (*abcbDD*) ou 240 (*abcbdbEFGF*) –en que os versos primeiro e terceiro das estrofas, ó carecer de rima, constitúen falsas *palavras-perdudas*– poderían reconducirse a outros como o 26 (*aaB*), 37 (*aaBB*) ou 16 (*aaaBB*) respectivamente, pois en versos longos orixinan textos perfectamente rimados, o que levaría a defender a probable inexistencia dos primeiros. A operación ten entre as súas consecuencias, por exemplo, a anulación do esquema identificado no *RM* baixo o número 249 (*abcbDDD*), pois, como ten unha única ocorrencia na cantiga *B* 1292, *V* 898, de Johan de Requeixo (*LPGP*67,3), pode asimilarse ó 42 (*aaBBB*); e mesmo a desaparición doutros catro esquemas do *RM*, os rexistrados como 216 (*abcbA*), 179 (*abbbA*), 230 (*abcbD*) e 36 (*abbaC*), que Tavani asigna respectivamente a cada unha das catro cobras da cantiga de Martin de Ginzo *B* 1270, *V* 878 (*LPGP*93,3) que, disposta en versos longos, dá lugar a asimilación de todos eles ó esquema 26 (*aaB*): todos eses esquemas contan cun único rexistro, agás o 230, que se contabiliza no *RM* en 18 pezas, todas elas novamente equiparables ó esquema 26 ó seren editadas en versos longos.

III. A situacións como a descrita para a cantiga de Esquio, deben sumarse outras que afectan a aqueles textos en que, se, polas razóns que se acaban de expoñer (a rima e a dinámica do paralelismo), o corpo estrófico só permite unha disposición en versos longos, o refrán, en cambio, pode interpretarse como formado por un único verso con rima interna ou por dous que riman entre si. Isto é o que pode observarse, por exemplo, na cantiga *B* 1202, *V* 807, de Nuno Treez (*LPGP* 110,3): sen deixar de recoller un esquema con todos os versos curtos (que debe desbotarse polos motivos aducidos), o *RM* consigna tamén outro en versos longos, presentando neste caso a alternativa de dispoñer o refrán ben nun único verso con rima interna –esquema 26

¹⁹ As repeticións ás que dá lugar este mecanismo provocan “a progressão do pensamento (...) sempre no segundo verso das estrofas ímpares, culminando na penúltima estrofe” (cfr. E. Gonçalves - M. A. Ramos, *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*, Lisboa: Comunicação, 1983, p. 70).

(*aaB*)— ou en dous versos curtos —esquema 37 (*aaBB*)—, asimilándose ambos²⁰. A alternativa de disposición do refrán destes textos parece pouco clara, se ben, en opinión de M. R. Lapa, “o refrã (...) debería ter influído no desdoblamento do velho 15-sílabo, porque (...) manifestava já nítida inclinación para o desdoblamento independente”²¹, como, por outro lado, parecen mostrar os manuscritos na maior parte dos casos.

E análogas consideracións poderían facerse extensivas a aqueles textos nos que esa rima *al mezzo* afecta ó refrán e/ou ó corpo estrófico, como pode verse nas cantigas *B* 1635, *V* 1169, de Pero da Ponte (*LPGP* 120,19), e *B* 1236, *V* 841, de Pae Calvo (*LPGP* 112,2). A primeira é susceptible de varias posibilidades de disposición: unha en que toda a cantiga se organiza en versos longos de 15 sílabas a partir dunha estrutura *aaBB* (con rima interna para o corpo estrófico); outra en que un refrán en versos longos rimados segue a un corpo estrófico en versos curtos tamén con rima, en función do esquema *ababCC* (*RM* 99:1); outra en que toda a composición se presenta en versos curtos de 7 sílabas cun refrán constituído por catro versos que utiliza tres rimas —esquemas *ababACBC* (*RM* 78:1) para a primeira estrofa e *ababCDED* (*RM* 114:1) para as dúas restantes—. Para a segunda, a cantiga de Pae Calvo, a organización en versos curtos (pentasílabos rimados) orixina unha estrutura do tipo *ababCACA* (*RM* 112:8), que se pode equiparar a un esquema con versos hendecasílabos que responden á sucesión de rimemas *aaBB* con rima interna na totalidade da cobra.

A disposición de cantigas deste último tipo determinou que, ó manexar a rima como criterio no establecemento textual, para dous escarnios de Lopo Liáns, *B* 1343, *V* 950 (*LPGP* 87,8) e *B* 1342, *V* 949 (*LPGP* 87,9), Tavani e Montero Santalla só contemplan unha estrutura en versos curtos (rimados), de modo que o *RM* consigna para a primeira (*B* 1343, *V* 950) o esquema 72:2 caracterizado pola sucesión de rimemas *abababCCDD* e para a segunda (*B* 1342, *V* 949) o 74:1, *abababCDCD*²². Non obstante, a opción de organizar eses

²⁰ Para a asimilación do esquema 37 (*aaBB*, co refrán en versos curtos) ó 26 (*aaB*, co reitrouso nun único verso longo), lexitimada pola rima interna no refrán, cfr. as cantigas que en *LPGP* levan os números 22,13 (de Bernal de Bonaval); 47,7; 47,8; 47,10 (de Fernan Rodríguez de Calheiros); 63,62 (de Johan de Gaia); 70,7 (de Johan Garcia de Guilhade); 72,3; 72,7; 72,16 (de Johan Lopez de Ulhoa); 85,5; 85,15 (de Juião Bolseiro); 109,3 (de Nuno Rodrigues de Candarei); 123,2; 123,3 (de Pero de Veer); 151,3 (de Vasco Fernandez Praga de Sandin), etc. No caso de que as dimensións do reitrouso sexan maiores e a rima interna permita que dous versos cunha mesma rima se convertan en catro con dúas rimas, a posibilidade de reconducir os segundos ós primeiros tamén parece evidente, como pode verse nas cantigas de *LPGP* 72,8 (de Johan Lopez de Ulhoa); 77,20 (de Johan Servando); 83,9 (de Johan Zorro); 87,8; 87,9 (de Lopo Liáns), etc.

²¹ Cfr. Lapa, “Da versificação medieval”, pp. 77-78.

²² Cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca*, pp. 630-631 (cantigas 1360 e 1359 respectivamente). Significativamente, ambos os esquemas do *RM*, o 72 e o 74, só se rexistran en textos de Lopo Liáns, de xeito que o segundo só tería como ocorrencia a apuntada para *LPGP* 87,9, e o primeiro (o esquema 72) só aparecería, ademais de na outra cantiga comentada, *LPGP* 87,8, en *LPGP* 87,14, tamén da autoría do xogar.

textos en versos longos tamén pode contemplarse e así o suxire D. Billy²³ e se propón igualmente no corpus completo da *LPGP*, onde se establecen os esquemas a13' a13' a13' B6' B6' C6' C6' e a13 a13 a13 B8 C7' B7 C6', respectivamente. Ó editar as cantigas de Lopo Liáns, S. Pellegrini buscou nos códices argumentos que lle axudasen no establecemento textual máis axeitado: para *B* 1343, V950, o estudoso italiano atopa claros indicios de que a estrutura en versos longos (no que se refire ó corpo estrófico) é a única posible, en tanto que “un punto segnato in *B* dopo *minguada*, *canterllada*, *talhada*, *podrida*, *voda*, *rengelhosa*, *fermosa* suggerisce la disposizione in versi lunghi, con rima al mezzo”²⁴; paradoxicamente, para *B* 1342, V949, que presenta unha estrutura análoga á anterior, Pellegrini ofrece unha edición en versos curtos que non xustifica, malia que *B* tamén contribuiría, a partir de certos datos materiais, a establecer o seu texto. Non se comprende por que para a edición do primeiro texto se outorga valor ós puntos que aparecen no manuscrito nos lugares referidos e, pola contra, nada se diga ó respecto dos que se poden apreciar para a outra composición no refrán da primeira cobra e na segunda estrofa. Os puntos que Pellegrini observa na primeira cantiga aparecen en liñas de texto que ocupan posicións pares nas estrofas, o que leva ó estudoso a inferir que os puntos en cuestión están sinalando o final dun verso, polo que a liña de texto que figura en posición impar habería que unila á seguinte (isto é, a aquela en que aparece o punto) para conformar o verso completo que el considera longo; a inexistencia de tales puntos no refrán podería contribuir na decisión do estudoso de que cada liña de texto do mesmo sexa un verso e que, polo tanto, teña catro versos curtos e non dous longos con rima interna (Vid. Fig. I). Contraria a esta parece presentarse a disposición da outra peza de Lopo Liáns, pois os puntos, dos que nada di Pellegrini, aparecen desta volta no refrán da primeira cobra nas posicións pares (isto é, despois de *Sevilha* e *maravilha*) –polo que, de adoptar os mesmos criterios manexados polo estudoso italiano para o corpo estrófico da cantiga anterior, non habería dúbidas de que a súa disposición debería ser en versos longos– e na segunda estrofa en posición impar, tras *canterllada* e *pagada*, polo que para Pellegrini non resultaría claro o seu valor e quizais levado pola copia da primeira cobra, reproducida en liñas de texto de 13 sílabas cunha barra (semellante a un ángulo recto) que a dividen en dúas unidades métricas coincidindo coa cesura, optase por unha disposición en versos curtos (Vid. Fig. I).

A complexa situación descrita para as composicións de Lopo Liáns impón ó estudoso analizar a copia das cantigas (particularmente as das que presentan a dobre alternativa de disposición textual) nos códices, isto é, centrarse na filoloxía máis estritamente material. Nos manuscritos obsérvanse, en efecto, marcas –con valores difíciles de establecer en moitos casos–, entre as que se atopan os puntos que en numerosas ocorrencias adoitan

²³ Cfr. Billy, “L’arte delle connessioni”, p. 45.

²⁴ Cfr. S. Pellegrini, “Il Canzoniere di D. Lopo Liáns”, in Idem, *Varietà Romanze*, Bari: Adriatica Editrice, 1977, pp. 44-82, p. 64.

delimitar o final de verso ou de hemistiquio²⁵. Como sinala M. A. Ramos, “os protótipos de transcrição presentes no *Cancioneiro da Ajuda* e no *Pergaminho Vindel* assemelham-se pela cópia das cantigas em dúas columnas por fólio, pela sucessionidade dos versos na primeira estrofe, separados algúmas veces por un *punto identificador de final de verso* e aínda por un espazo previsto para a transcrição musical no *Cancioneiro da Ajuda* e pelas respectivas frases musicais inseridas em seis das sete cantigas presentes no *Pergaminho Vindel*”²⁶. Unha situación similar describe J. Montoya Martínez a propósito do códice T.I.1 da Biblioteca do Escorial das *Cantigas de Santa María*:

El uso del *punto, final de verso*, es mucho más evidente en las estrofas musicadas. Este coincide, el mayor número de veces, con la rima, esté o no al final de la línea.

En ocasiones, este *punto* se sitúa en medio y parece señalar: bien los hemistiquios (el heptasílabo, siempre que el verso es largo de 14 ó 15 sílabas: véase la cantiga VIII); aunque esto no se observa en todos los casos (véase cantiga XV; XXV), (...)

En algunas estrofas se observa un punto final de estrofa o periodal, aunque no en todas²⁷.

Unha situación distinta da que pode observarse nos testemuños mencionados vén representada polo coñecido como *Pergamiño Sharrer*, que fixo chegar sete cantigas de amor de Don Denis e que se designa coa sigla *D* (anteriormente *T*) no conxunto da tradición manuscrita galego-portuguesa. Segundo o seu descubridor, neste folio –que probablemente formaba parte dun libro de maiores dimensións confeccionado nun *scriptorium* rexio–, “a primeira estrofe tem notación musical e o texto das estrofes seguintes não”, pero, con respecto a outros manuscritos musicados, o pergamiño conservado na Torre do Tombo lisboeta presenta “três diferenzas notáveis: uma mudança de estilo caligráfico ao passar para as estrofes sem notação musical; o texto das estrofes escrito continuamente, como se fosse prosa; e no fim da última estrofe ou *fiinda*, um espaço importante, de medida variável, antes do começo da próxima cantiga. (...) A separação dos versos é indicada geralmente por uma barra vermelha, encurvada na parte superior

²⁵ Para a diversidade de valores do punto, vid. A. Correia, *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de mestrado, inédita, 1992, pp. 76-88.

²⁶ Cfr. M^a A. Ramos, “*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, in R. Alemany –J. Ll. Martos –J. Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. III, pp. 1335-1353, p. 1335. O destacado da cita é noso.

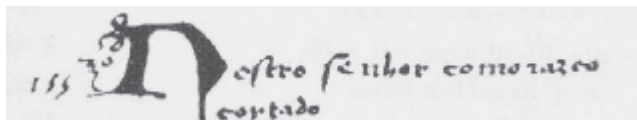
²⁷ Cfr. J. Montoya Martínez, “La Puntuación en el códice T.I.1 de las *Cantigas de Santa María*”, in A. Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto (Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995)*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1998, pp. 367-386, p. 378. O subliñado é noso.

ou, às veces, completamente recta, sobreposta, evidentemente, ao texto. Nos códices afonsinos musicados, no *Pergaminho Vindel* e no *Cancioneiro da Ajuda*, só na primeira estrofe encontramos o texto presentado assim, duma maneira continúa, com pontos para marcar a separación dos versos²⁸.

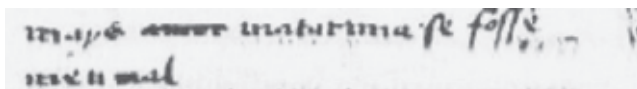
Este uso de puntos (ou outras marcas), máis ou menos sistemático nos testemuños referidos, non se observa con idéntica frecuencia nos códices galego-portugueses que, cara a 1525-1526, ordenou elaborar Angelo Colocci a partir dun *exemplar* que probablemente pertencía a *quel da Ribera*²⁹. Polo xeral pode afirmarse que a práctica á que responde a copia da maior parte das composicións en *B* e en *V* é a de facer coincidir cada liña de escritura cun verso. Así o suxire A. Correia:

os copistas quinhentistas terão recebido ordens para começarem todos os versos numa nova linha o que dispensava quer o ponto con valor métrico, quer a maiúscula também com valor métrico³⁰

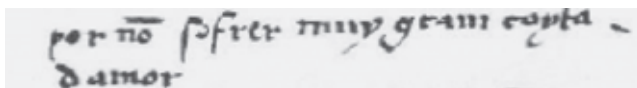
Seguindo esta orde colocciana, cando algún verso non cabía nunha liña, o copista continuaba a reprodución do mesmo na seguinte, deixaba o espazo restante da mesma en branco e copiaba o seguinte verso nunha nova liña, como se pode comprobar nos seguintes exemplos:



(*B* 155, v. 1 da I cobra)



(*B* 156, v. 6 da IV cobra)



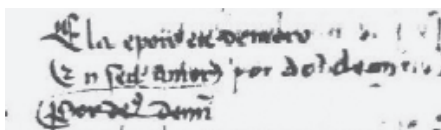
(*B* 195, v. 3 da I cobra)

²⁸ Cfr. H. L. Sharrer, "Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas - uma Descoberta", in A. A. Nascimento - C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. I, pp. 13-29, p. 15-16. O subliñado da cita é noso.

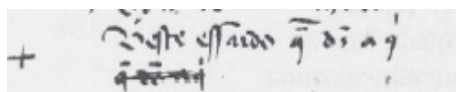
²⁹ Colocci ordenou presumiblemente a copia de ambas as antoloxías poéticas (*B* e *V*) a partir do *Libro de portughesi* que António Ribeiro (*quel da Ribera*), embaixador de Portugal no Vaticano, lle prestara a Lattanzio Tolomei, coñecido de Colocci. Vid. ó respecto E. Gonçalves, "Quel da Ribera", *Cultura Neolatina*, 44, 1984, pp. 219-224. Cómpletese este dato coa información proporcionada na n. 43.

³⁰ Cfr. Correia, *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses*, p. 81.

Noutros casos, o copista non identifica correctamente o final do verso e algúns deses erros foron subsanados adoptándose solucións diferentes. Unhas veces, o escribán interpretou como comezo dun verso unha sección de texto que, en realidade, constituía o final do verso precedente. En tales circunstancias, esta irregularidade é corrixida por Colocci, que risca ese segmento de texto mal copiado e o reproduce na liña que lle corresponde ó haber nela espazo suficiente para a súa escritura. Desta situación dan conta, por exemplo, dous dos *lais* cos que se inicia o segundo caderno do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* lisboeta. Así, en *B 4* (*LPGP* 157,18), o copista reproduce en dúas liñas de escritura o segundo verso da terceira estrofa, probablemente porque identifica como un verso diferente, o terceiro da cobra, a secuencia “Por Deus, de mi” –e así o indica claramente a maiúscula inicial coa que comeza–, coa que en realidade conclúe o segundo verso. Colocci puido darse de conta desta anómala reprodución por múltiples razóns (ben porque cotexou posiblemente o texto co orixinal; ben porque reparou en que esta derradeira cobra da composición, tal e como a copiou o escribán, tería cinco versos, fronte ós catro das dúas estrofas anteriores; ben porque a rima do reproducido polo copista como segundo verso desa terceira cobra non tiña correspondencia, ou ben pola distinta lonxitude das liñas de escritura) e decidiuse a emendar este erro de escritura probablemente en dúas fases: na primeira, marcaría cunha liña que parte do trazo vertical do *P* e que ascende ata o final do copiado polo escribán na liña anterior, indicando dese xeito a correcta situación do fragmento que iniciaba coa referida letra; nunha segunda, advertindo a posibilidade de que o segmento en cuestión cabería na liña precedente, decidiríase a tachalo e a copialo do seu puño no lugar que lle correspondía (isto é, como final do segundo verso de *B 4*). O comportamento do humanista é semellante en *B 5* (*LPGP* 157,28), pois, ó decatarse de que o copista reproduce en dúas liñas de escritura o segundo verso da terceira cobra, ademais de debuxar na marxe esquerda unha *crux*, risca o fragmento transcrito erradamente na terceira liña e reproducíeo na precedente como correspondía:



(*B 4*, v. 1-2 da II estrofa)



(*B 5*, v. 2 da III estrofa)

Noutros textos advértense problemas na transcripción dos versos por parte dos copistas, que aproveitarían toda a liña de escritura sen facela coincidir co final de verso, e probablemente Colocci intentaría solventar tal anomalía

cunha marca³¹ que contribuiría á delimitación dos versos e que ben podería ter realizado na previsible fase de cotexo, se non é froito simplemente da perspicacia do humanista no seu achegamento ás composicións: consciente da importancia da rima na construción dos textos (como demostran moitas das súas anotacións marxinais)³², podería sinalar o final dos versos facéndoo coincidir coa rima, como pode verse, ademais de nas cantigas *B* 143 e *B* 144, sobre as que se volverá máis abaixo (Cfr. *infra* § IV e Fig. VIII), na composición *B* 407 e *V* 18 (*LPGP* 9,3), de Afonso Sanchez, o ilexítimo de Don Denis (Vid. Fig. IIa-b), a respecto da cal M. Arbor Aldea comenta:

no antecedente dos apógrafos italianos os textos debían estar escritos como prosa. En *V* non hai marcas separativas de verso (...). Estas si aparecen, sen embargo, no Colocci-Brancuti, aínda que non son sistemáticas. Así, o remate do primeiro verso vén marcado por unha barra vertical, o final do segundo e comezo do terceiro por un punto e o final do terceiro por dous puntos. Na cobra segunda, o final do segundo verso está indicado por unha especie de barra, procedemento que marca igualmente o remate do terceiro. Para o resto da estrofa, así como para a terceira cobra, carecemos destas marcas indicativas de final de verso³³.

Noutros casos en que concorren situacións como as descritas, Colocci contribúe á correcta delimitación dos versos con anotacións de tipo métrico, que aparecen en moitos textos poéticos que presentan a problemática de disposición en versos curtos ou longos. A este respecto pode traerse a colación a cantiga de Nuno Treez, que figura en *B* co número 1202 e para a que, no proceso de revisión do códice, o humanista italiano debeu reparar na dispar reprodución dunhas e outras estrofas no manuscrito, particularidade á que obedecen, sen dúbida, as marcas e notas métricas que aseguran a correcta estrutura da cantiga: á dereita dos dous versos que conforman as estrofas I e IV, o humanista debuxa un trazo vertical, ó lado do cal escribe o número “16” en clara referencia á medida de cada un deses dous versos; nas cobras II e III, liga, mediante un trazo similar a un peche de paréntese, cada par de versos curtos, anotando, á altura da primeira parella de versos da segunda cobra e da segunda da terceira, de novo o número “16”, que neste

³¹ Trátase dun ángulo recto ben parecido ó que o humanista utiliza para identificar o inicio do retrouso, análogo ó que en *B* (e en *V*) marca nalgúns casos o comezo dunha composición ó non haber o habitual espazo de separación entre as cantigas (cfr., p. ex., *B* 3, *B* 5, *B* 6) e semellante tamén ó que se emprega neste cancionero para delimitar dúas estrofas naqueles casos en que o copista non deixa espazo suficiente entre as cobras que axude a individualizalas (cfr., p. ex., en *B* 5, para distinguir as estrofas II e III; en *B* 131, para illar a *finda* da cobra IV).

³² Vid. G. Pérez Barcala, “Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (Análisis de algunas apostillas colocianas)”, in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 315-361.

³³ Cfr. M. Arbor Aldea, *O Cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001, pp. 130-131.

caso indica a medida resultante da unión dos pares de versos vinculados co devandito trazo; e, por último, na marxe inferior da columna apunta a correcta medida dos versos das estrofas da composición coa nota “16 syll(abe)” (Vid. Fig. III)³⁴.

IV. Malia que cabería esperar que unha mesma cantiga presentase análoga distribución dos versos nos dous relatores quiñentistas, como adoita acontecer na maioría dos casos, hai algúns textos para os que ambos amosan diverxencias na copia dos versos, e así o exemplifica claramente a mesma cantiga de Nuno Treez, á que corresponde no códice vaticano o número 807. Mentres que nos dous testemuños o refrán está copiado en dous versos (curtos) que riman entre si (cfr. *supra* § III), para os outros versos das estrofas *B* e *V* compórtanse de diferente forma: o primeiro relator, como se indicou, reproduce os versos das cobras I e IV en dous versos longos e *V* só amosa esta distribución para a IV estrofa, presentándose os versos das restantes cobras que conforman a cantiga como curtos nun e noutro testemuño. As diferenzas entre os dous códices na copia dun mesmo texto requiren volver sobre a controvertida cuestión do antecedente dun e outro testemuño, pois, de ser o mesmo para ambos os códices (cfr. *infra* n. 42), é necesario explicar a distinta copia da que é obxecto unha mesma cantiga nun e noutro apógrafo, e, en definitiva, cuestionar unha vez máis como podía ser a *mise en texte* das composicións dese *exemplar*.

Como se apuntou máis arriba, unha análise da copia dos poemas no *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) e no *Pergamiño Vindel* (*N*) permite constatar que, “os versos da primeira estrofe están dispostos de modo contínuo, e grande parte das veces, marcados por un punto separativo. Materialmente, por con-

³⁴ Como xa se ten destacado, entre as preocupacións filolóxicas do humanista italiano estaba a anotación de “il numero delle sillabe (con preferenza per i versi lunghi che il Colocci riconosce anche se la disposizione data dal codice è a versi brevi)” (cfr. V. Bertolucci, “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”, *Annali dell’Istituto Orientale de Napoli. Sezione Romanza*, VIII, 1, 1966, p. 16). O humanista italiano escribe en *B* apostilas métricas, ás veces acompañadas de trazos de ligazón que contribúen a unir pares de versos curtos nun único verso longo. Entre as apostilas métricas coloccianas relativas a textos que presentan problemas de disposición textual, cfr. “14. syllab(e)” para *B* 567 (*LPGP* 25,31), “13. syll(abe)” para *B* 631 (*LPGP* 47,10), “14. syl(labe)” para *B* 1135 (*LPGP* 22,9), “14. syl(labe)” para *B* 1139 (*LPGP* 22,19), “16 syll(abe)” para *B* 1171 (*LPGP* 85,13) –escrita polo iesino tanto á dereita da primeira cobra como na marxe inferior do folio–, “16 syll(abe)” para *B* 1188 (*LPGP* 134,5), *syll(abe)* e *syllab(e)* para *B* 1280 (*LPGP* 91,5) –á dereita da primeira cobra e na parte inferior da columna *b* do folio respectivamente–, etc. En ocasións, as anotacións métricas coloccianas acompañanse, como se apuntou, de marcas que permiten a ligazón dos versos curtos, como sucede, ademais de na peza de Nuno Treez descrita, na cantiga *B* 1146^a (*LPGP* 77,9), na que, en efecto, alén da apostila “16 syll(abe)” –escrita dúas veces, á esquerda da primeira cobra e na marxe inferior–, Colocci une os vv. 1-2 e 3-4 da segunda cobra para indicar que cada unha desas parellas constitúe una soa unidade métrica, como por outro lado evidencia o feito de que a maior parte do segundo verso desa estrofa apareza copiada polo humanista no final da liña precedente (claro indicio de que constitúen un mesmo verso). Outros exemplos desta práctica de indicar a medida e debuxar trazos de unión dos versos curtos veñen dados pola cantiga *B* 1176 (*LPGP* 85,5), *B* 1180 (*LPGP* 85,15), *B* 1186 (*LPGP* 134,9), *B* 1203 (*LPGP* 110,2), *B* 1270 (*LPGP* 93,3), entre outras.

seguinte, *A* e *R* [*scil.* *N*] ilustram um mesmo costume. As restantes estrofas são transcritas verso a verso, tanto em *A* como em *R*, mas se o uso de ponto no final de cada verso é regular em *R*, é bastante menos sistemático em *A*³⁵. Polo que se refire ó cancionero conservado no pazo lisboeta da Ajuda, a práctica, non sempre regular, pode chegar a ser controvertida no que atinxe a algúns textos que, pertencentes a un mesmo autor, presentarían a dobre posibilidade de edición en versos curtos ou longos. Isto é o que pode apreciarse na sección das cantigas de Pedr'Eanes Solaz, copiadas nos ff. 79r-v: o sector iníciase con *A* 281 (*LPGP* 117,3), na que o uso do punto delimitador de verso é maioritario, e complétase con outras tres composicións, *A* 282 (*LPGP* 117,6), *A* 283 (*LPGP* 117,1) e *A* 284 (*LPGP* 117,7), nas que, salvo en contadas ocasións, o uso do punto con ese valor queda só reducido ás primeiras cobras de cada unha delas. Significativamente a disposición que presentan as cantigas *A* 282 e *A* 283 revela que as primeiras estrofas das mesmas, á vista dos puntos demarcativos, están organizadas en dous versos de 15 sílabas seguidas de dous versos heptasílabos de refrán que riman entre si; se se exceptúa o primeiro verso da segunda cobra da primeira destas dúas composicións, as restantes liñas de texto corresponden a versos curtos ou ós hemistiquios heptasílabos femininos dos versos que nas primeiras estrofas aparecen delimitados como un único verso longo (Vid. Fig. IV). Ambos os dous textos están copiados nos cancioneros coloccianos en versos heptasílabos en todas as cobras, incluída a primeira. A dispar estrutura destes textos nos distintos cancioneros (ou, mellor, en *A* fronte a *B* / *V*), no que se refire á primeira estrofa, non é irrelevante á hora de reflexionar sobre cal é a correcta organización dos mesmos.

No que se atinxe ó testemuño musicado que transmite as cantigas de Martin Codax, como tamén se indicou máis arriba, é de regra o uso de punto para individualizar os versos. Ó respecto pode traerse a colación o cantar *Mia irmana fremosa, treydes comigo* (*LPGP* 91,5). Deixando á marxe o deterioro que afecta á cobra inicial, a cantiga presenta no *pergamiño* en todas as estrofas unha maioritaria organización en versos graves de doce sílabas, cada un dos cales remata cun punto, malia non aparecer ó final do verso que precede o refrán na primeira cobra (Vid. Fig. V). En cambio, a copia da cantiga en *B*, onde figura baixo o número 1280, revela problemas na segmentación dos versos, pois só se reproducen como dodecasílabos o *incipit* e o segundo verso das cobras III e IV, copiándose os restantes como curtos (Vid. Fig. VI), disposición esta maioritaria en *V* (886), que só reproduce como longo o verso inicial da cantiga (Vid. Fig. VII). As apostilas coloccianas presentes en *B*, relativas á medida dos versos –“syll(abe)”, á dereita da primeira cobra, e “syllab(e)”, na marxe inferior do folio– dan conta da perspicacia do huma-

³⁵ Cfr. M. A. Ramos, “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”, in C. da Cunha Pereira – P. R. Dias Pereira (eds.), *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, pp. 703- 719, p. 704.

nista no achegamento a estrutura dunha cantiga que, de non organizarse en versos longos (como se reproduce no *Pergamiño Vindel*), non asegurarían a correcta transmisión dun texto con paralelismo literal e *leixa-prén* organizado a partir do esquema *aaB*, isto é, consonte a unha estrutura habitual neste tipo de textos e xa comentada *supra* § II.

A diversidade de situacións presentadas na copia dun mesmo texto en diferentes testemuños obriga, en fin, a determinar os motivos polos que os amanuenses coloccianos (fronte ós hábitos máis coherentes doutros relatores) tiveron problemas na correcta delimitación e establecemento do texto de moitas cantigas e a medida en que estes particulares tiñan algunha relación co posible modelo a partir do que traballaban. Sobre este particular xa se teñen manifestado algúns investigadores, como moi ben sintetiza M. A. Ramos, que, achegando datos ofrecidos arredor deste asunto por diferentes estudosos (entre os que se atopan G. Tavani, E. Monaci e A. Ferrari), proporciona as seguintes explicacións:

o modelo [scil. de *B* e de *V*] não deveria conter “né le miniature né la notazione musicale o lo spazio per trascriverla”. Entretanto, sabe-se que o *exemplar* de *B* estava ainda escrito em gótica, o que autoriza a situá-lo cronologicamente, apesar de conhecermos os limites do uso daquela letra em Portugal. (...) observa-se em *V* distintivo singular que pode contribuir também à delimitação cronológica do seu modelo: o ponto separador utilizado no início do manuscrito para distinguir o fim de cada verso. Já E. Monaci tinha examinado este procedimento: ‘le poesie del canzoniere sono scrite per versi. Ma subito nella prima poesia si nota che ogni verso termina con un punto (...)’. Sembrerebbe dunque che il nostro copista avesse avuto dinanzi un esemplare dove i versi erano scritti (...) come prosa³⁶, o que provocou, por vezes, anormal identificación do verso. A. Ferrari, por seu lado, acrescenta: ‘lo stesso valga per *B* dove frequentissimi sono gli errori (...) relativi ad errata divisione di versi’. Assim, quanto a *V*, podemos presumir un exemplar em que os versos estavam ainda separados por um ponto e, de modo provavelmente análogo em *B*, os vários erros no reconhecimento de versos podem ser ainda atribuíveis a este cuidado no modelo³⁷.

Á vista destes datos, a mesma estudosa cuestiónase se “seria, contudo, útil fixar os limites dos desacertos na separación dos versos, isto é, circunscrevemse à primeira estrofe, ou ocorrem em toda a cantiga?” M. A. Ramos é consciente de que esta investigación podería dar luz sobre o modelo ou modelos dos cancioneiros coloccianos galego-portugueses, en tanto que esa análise

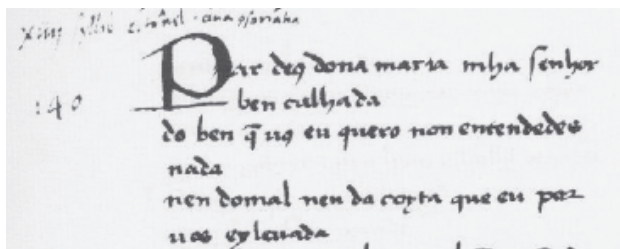
³⁶ Podería pensarse mesmo que no modelo a cantiga estivese copiada verso a verso con punto ó final, pero sen notación musical, como acontece, p. ex., coas estrofas que seguen á primeira cobra, musicada, no *Pergamiño Vindel* e que estaban transcritas por versos con puntos demarcativos ó final.

³⁷ Cfr. Ramos, “A separação silábica”, pp. 705-706.

contribuiría a esclarecer se seguen un modo de copia semellante ó de *A* e *N* –cunha primeira cobra cos versos ininterrompidos e separados por punto e as restantes copiadas verso a verso– ou outro totalmente diferente, con todas as estrofas transcritas a modo de prosa. Esta última hipótese, adiantada pola estudosa portuguesa, podería verse confirmada pola copia dos textos que en *B* ocupan os ff. 35v-36r: se os folios precedentes conteñen cantigas, transcritas polo copista *c*³⁸, nas que non se advirten problemas na delimitación dos versos³⁹, a situación tórnase ben diferente para as cantigas reproducidas nos ff. 35v – 36r, isto é, as pezas *B* 142 – *B* 144⁴⁰: as dúas primeiras pezas presentan a primeira cobra ben copiada, verso a verso, mentres que as restantes estrofas, en todos ou algúns dos seus versos, están escritas a modo de prosa (circunstancia que se dá mesmo xa para a primeira cobra de *B* 144), presentando en tales circunstancias un ángulo que marca os finais de verso e tras o que, nalgúns ocasións, é mesmo perceptible un punto empregado con este mesmo fin (ás veces de menor visibilidade, porque a raia vertical do ángulo delimitador está xusto enriba do mesmo) (Vid. Fig. VIII)⁴¹. Ante a copia de que foron obxecto as cantigas que acaban de referirse, cómpre ó estudoso valorar cales foron os motivos que determinaron que o copista *c* se atopase aquí (e non nos textos anteriores) con problemas desta índole. A resposta quizais pase por contemplar a posibilidade de que no antecedente os textos

³⁸ Exceptúanse *B* 130 (de man dos copistas *b* e *d*), *B* 131 (de *b*) e *B* 132 (responsabilidade dos amanuenses *b* e *c*).

³⁹ Nin sequera para a composición *B* 140, para a que Colocci indica coa apostila “XIII syllab(e)” a medida dos seus versos, levado se cadra pola copia dos tres primeiros da primeira cobra, na que, ó non ter cabida cada un deles na liña de escritura, o copista continúa a reprodución dos mesmos na seguinte liña, deixando o espazo sobrance desta en branco, segundo unha práctica de copia xa comentada *supra* (§ III):



⁴⁰ Para a anómala inserción destes textos satíricos na sección de amor do *Colocci-Brancuti*, vid. J. C. Ribeiro Miranda, “O autor anónimo de A 36/A 39”, in M. Brea (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, 2004, pp. 443-458.

⁴¹ Para os *lais* copiados no outro testemuño colocciano (*L*), o *Vat. lat. 7182*, S. Pellegrini (“I *lais* portoghese del codice vaticano len. 7182”, in Idem, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, 1959), observa unha situación análoga, ó estar nese relator as referidas composicións “scritte non per versi, ma continuamente come prosa, esso ha d’altra parte tavolta maiuscole le lettere che risultano essere iniziali di verso, o segna la fine di un verso con una sbaretta o un punto” (p. 194).

estivesen reproducidos de diferentes formas, isto é, copiados verso a verso para as composicións que anteceden nos folios a *B* 142 – *B* 144 ou transcritos a modo de prosa con ou sen puntos e/ou maiúsculas iniciais (como sucede cos *lais* en *L* ou coas cantigas de amor musicadas de don Denis transmitidas por *D*) que axudaban ou dificultaban a delimitación versal.

As cantigas para as que se teñen ofrecido dúas alternativas de disposición textual (xa en versos curtos, xa en versos longos) ofrecen nos apógrafos italianos distintas posibilidades de copia: algúns textos están en versos curtos en ambos os testemuños, como sucede con *B* 1219, *V* 824; outros son reproducidos nos dous manuscritos en versos longos, e así pode verse no escarnio *B* 1622, *V* 1155-1156, de Afonso Soarez Sarraça; outros presentan nos códices coloccianos idéntica alternancia na copia de versos curtos e longos, como acontece coa cantiga de romaría *B* 1142, *V* 734, de Johan Servando (en que os vv. 1-3 da segunda cobra están copiados como longos, fronte ós restantes); outros, por último, amosan para unha mesma cantiga diferente alternancia de versos curtos e longos en cada un dos códices realizados no *scriptorium* de Angelo Colocci, segundo se observa na composición *B* 1100, *V* 691, do xograr Airas Paez, copiada en *B* en versos longos a diferenza do que se observa en *V*, onde só se reproducen dese xeito os versos da primeira cobra e o terceiro da segunda). As diverxencias na copia duns e outros textos nos cancioneiros poden explicarse, seguramente, recorrendo á situación dos mesmos no orixinal. Neste, os versos poderían estar ben delimitados (como sucede para as cantigas referidas nos dous primeiros casos que se acaban de constatar) consonte a un modelo no que, como en *A*, en *N* ou no *Pergaminho Sharrer*, os textos se copiaban verso a verso ou en prosa pero con claras marcas de delimitación versal (puntos, maiúsculas, barras...) ⁴². Para as composicións afectadas pola situación descrita para cantigas como a de Johan Servando, pode pensarse que o modelo, copiado a modo de prosa, non sempre presentaba os puntos (ou outras marcas) que axudasen ós amanuenses a unha correcta delimitación dos versos. E, polo que se refire a cantigas como a de Airas Paez, para a que os copistas dun e doutro testemuño se comportaron de forma distinta, cabe pensar que se reproduciron a partir de fontes distintas (o que, polo que se sabe da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa, segue a ser unha cuestión para a que non hai unanimidade entre a crítica especializada) ⁴³, ou máis ben que o orixinal pre-

⁴² Sobre a relación do *D* con *B* e *V* explica Sharrer (“Fragmentos de sete cantigas d’amor de D. Dinis, p. 25) que se “admitimos que o *exemplar* de *V* e *B* possa ser um manuscrito só [cfr. a nota seguinte], a nossa comparação dos fragmentos das sete cantigas de *S* [*scil.* *D*] com as cópias correspondentes do século XVI serve para mostrar que aquele códice andava muito próximo de *S*, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancioneiro completo de D. Dinis. (...) A proximidade de *V* e *B* com *S* é evidente até no vestígio esporádico da barra vertical que vemos em *S* para dividir os versos escritos em linha contínua”.

⁴³ A derivación dos dous códices coloccianos dun mesmo *exemplar*, contemplada por Gonçalves (“*Quel da Ribera*”) e por A. Ferrari, “Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti. Premesse codicologiche alla critica del

sentaba problemas na delimitación dos versos ó carecer de puntos, marcas ou outros elementos tipográficos que axudasen a tal fin.

Que dous copistas actuasen de forma diferente na copia dun mesmo texto pode vir confirmado por outros manuscritos confeccionados por orde do humanista italiano: cando en 1515 Colocci adquire o códice provenzal *M* (Paris, Bibliothèq̄ue Nationale, franç. 12474), mandou elaborar a dous amanuenses unha copia en papel do mesmo, coñecida como *g^l* ou *g^a* (*Vat. lat.* 3205). Se no orixinal os textos poéticos estaban copiados a dúas columnas coas estrofas reproducidas a modo de prosa e cos versos separados por medio de puntos, no seu *descriptus*, cos textos tamén distribuídos en dúas columnas, os versos están claramente delimitados ó transcribirse cada un deles nunha liña de texto diferente (seguramente seguindo unha instrución do iesino), e deste xeito actúan as dúas mans encargadas da elaboración da copia de *M*, agás nos textos que erroneamente o segundo copista reproduce no inicio da súa sección. En efecto, a apostila de Colocci “hactenus bis scripta” no f. 127r de *g^l* dá conta de que a segunda man transcribe ó inicio da súa sección unha serie de textos que xa foran reproducidos ó final da correspondente ó primeiro amanuense, malia o reclamo colocciano “Vas vos” do f. 117v que indicaba claramente a composición de Gui d’Uxel coa que ese segundo copista debía iniciar o seu labor⁴⁴. A pesar da existencia de puntos que no exemplar axudaban claramente a delimitar os versos, nesta sección erroneamente duplicada o copista actúa de formas diferentes, ben escribindo cada verso nunha liña, segundo as delimitacións versais que figuraban no orixinal, ben escribindo nunha liña dous versos distintos que separa por medio dunha barra en moitos casos (Vid. Figs. IX-XI). Despois desa sección inicial duplicada por erro (na que o copista parecía non ter moi claro como

testo (Materiali e note problematiche)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 1979, pp. 27-142, foi discutida en reiteradas ocasións por G. Tavani, para quen “*V* è copia di un canzoniere diverso sia da *B* che dall’antecedente di questo. In pratica, *V* deriverebbe da uno di quegli interpositi che ho a suo tempo ipotizzato tra il subarchetipo (ascendente comune di *VB*) e il canzoniere vaticano, ma dei quali si è da più parti e con persistencia tenacia rifiutata non dico l’esistenza (che nessuno potrà mai garantire) ma l’ipotesi che possano essere esistiti. Che poi gli interpositi da proporre siano soltanto uno (come voleva Jean-Marie d’Heur) o due (come ancora oggi mi ostino a credere), non è in definitiva di grande importanza. Né mi sembra da tenere in gran conto l’obiezione più volte espressa che nell’Italia del primo Cinquecento i canzonieri galego-portoghese in circolazione non potevano essere più d’uno e che il riferimento colocciano a ‘il libro di portughesi’, lasciato (ad un certo Messer Ottavaiano) da messignor Antonio Ribeiro lo confermi: altrove ho avuto modo di precisare che l’uso di ‘il’ in luogo di ‘un’ non è sufficiente a suffragare l’ipotesi dell’unicità del libro in questione” (cfr. G. Tavani, “Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (*Vat. lat.* 4803)”, in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, pp. 307-314, concretamente, p. 311).

⁴⁴ Para a nota colocciana de cotexo de *g^l* con *M*, así como para a data de elaboración do *descriptus*, vid. C. Bologna, “Sull’utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica, in S. Guida – F. Latella (eds.), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Università degli studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991)*, Messina: Sicania, 1993, vol. II, 531-587, p. 546. Para algunhas das diferencias entre o *exemplar* e a copia, vid. G. Pérez Barcala, “Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro de *poeti limosini*”, *Critica del testo*, III, 3 (2000), pp. 947-980, concretamente pp. 953-954.

transcribir os versos), no resto da parte que copia actúa en xeral de modo uniforme escribindo cada verso nunha única liña (mesmo continuándoa na seguinte cando non lle cabía nunha soa e deixando o espazo restante da mesma en branco, o que, igual que sucede en casos de *B* xa referidos –cfr. *supra* § III–, é un claro indicio da delimitación versal).

Se as pautas polas que se rexe a copia dos textos de *M* no seu *descriptus* foron, como pode observarse, a de facer coincidir cada liña cun verso, debe concluírse que a esta mesma estratexia obedecería a reprodución das cantigas nos cancioneiros galego-portugueses copiados, como aquel, por orden de Colocci. Sen que se poidan desbotar outras razóns (como a carencia de espazo para copiar os textos a dúas columnas, a falta de pericia⁴⁵, o cansazo producido pola copia continuada de textos ou a incompreensión ou mesmo a inexistencia de indicacións puntuais por parte do iesino⁴⁶), as diverxencias na copia dos versos dentro dunha mesma cantiga entre os dous relatores quiñentistas deben explicarse, polo menos nunha parte nada desprezable, como resultado do intento de reproducir un antecedente no que había puntos con valores diversos, entre os que estaba o de destacar o final de hemistiquio ou de verso, ou no que podía non haber esas utilísimas marcas que axudasen a unha correcta reprodución do orixinal. Colocci tería reparado no particular escribindo as oportunas notas métricas e/ou marcas de distinto tipo que unían os hemistiquios ou partes que conformaban cada un dos versos da estrofa, como pode verse en cantigas como as de Nuno Treez ou Martin Codax reproducidas a modo de exemplo neste traballo.

O estudo destes aspectos, dos que aquí só se achegaron algunhas mostras, contribuirá a coñecer mellor a fenomenoloxía da copia dos textos nos cancioneiros galego-portugueses do século XVI, a imaxinar cómo podía ser o antecedente a partir do que aqueles se copiaron e/ou as fontes diversas que naquel acabaron confluíndo⁴⁷. E todas estas cuestións, unidas a aspectos

⁴⁵ “Tal como sucede no *Pergaminho de Vindel* ou no *Cancioneiro da Ajuda*, as ornamentacións, as cores, a pauta musical, as varias formas de disposición do texto, os diversos tipos de letra e tantos outros elementos gráficos serían certamente abundantes e nem sempre facilitarían o traballo a alguém situado numa época e num ambiente em que a gramática do manuscrito era já bem diversa (cfr. Ribeiro Miranda, “O autor de A 36/A 39”, p. 454).

⁴⁶ Que Colocci puido dar indicacións a un copista a partir dunha determinada altura é algo que E. Gonçalves confirma a propósito da actividade realizada polo copista *a* de *B*, pois, entre os ff. 111-125 non distingue entre iniciais de estrofa e de cantiga e non diferencia entre o espazo deixado entre dúas cantigas e dúas cobras, polo que “tal vez por ordem do humanista, a partir do fol. 125, texto n.º 538, o copista passa a marcar o inicio dos textos com uma inicial de maiores dimensões e ornada, distinta das capitais que usara até então e que agora usará apenas para começar as estrofes. Será este o procedimento do copista *a* nos restantes sectores do *cancioneiro* em que intervém, mas, esporadicamente em alguns lugares, e sistematicamente no caderno 36 e nos primeiros fólhos do 37 até à cantiga n.º 1493, usa de novo capitais romanas cheias, tanto para iniciar textos como para iniciar estrofes” (cfr. E. Gonçalves, “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”, *eHumanista*, 8, 2007, pp. 1-27, p. 7).

⁴⁷ Vid. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

métricos, poden ser de axuda no correcto establecemento textual dalgunhas cantigas para as que se ofrecen diversas posibilidades de disposición, facendo así necesaria una revisión dalgúns esquemas métricos dos textos galego-portugueses e consecuentemente dalgúns dos tipos de correspondencias paralelísticas, pois como xa explicaba M. Rodrigues Lapa:

Deve manter-se, nas edições da nossa poesia trovadoresca, a integridade dos versos longos, especialmente dos de 13 e 15 sílabas. É esse um preceito, que nem todos os editores seguem à risca, mas que se torna indispensável para o estudo completo da versificação galego-portuguesa⁴⁸.

⁴⁸ Cfr. Lapa, “Da versificação medieval”, p. 71.

APÉNDICES

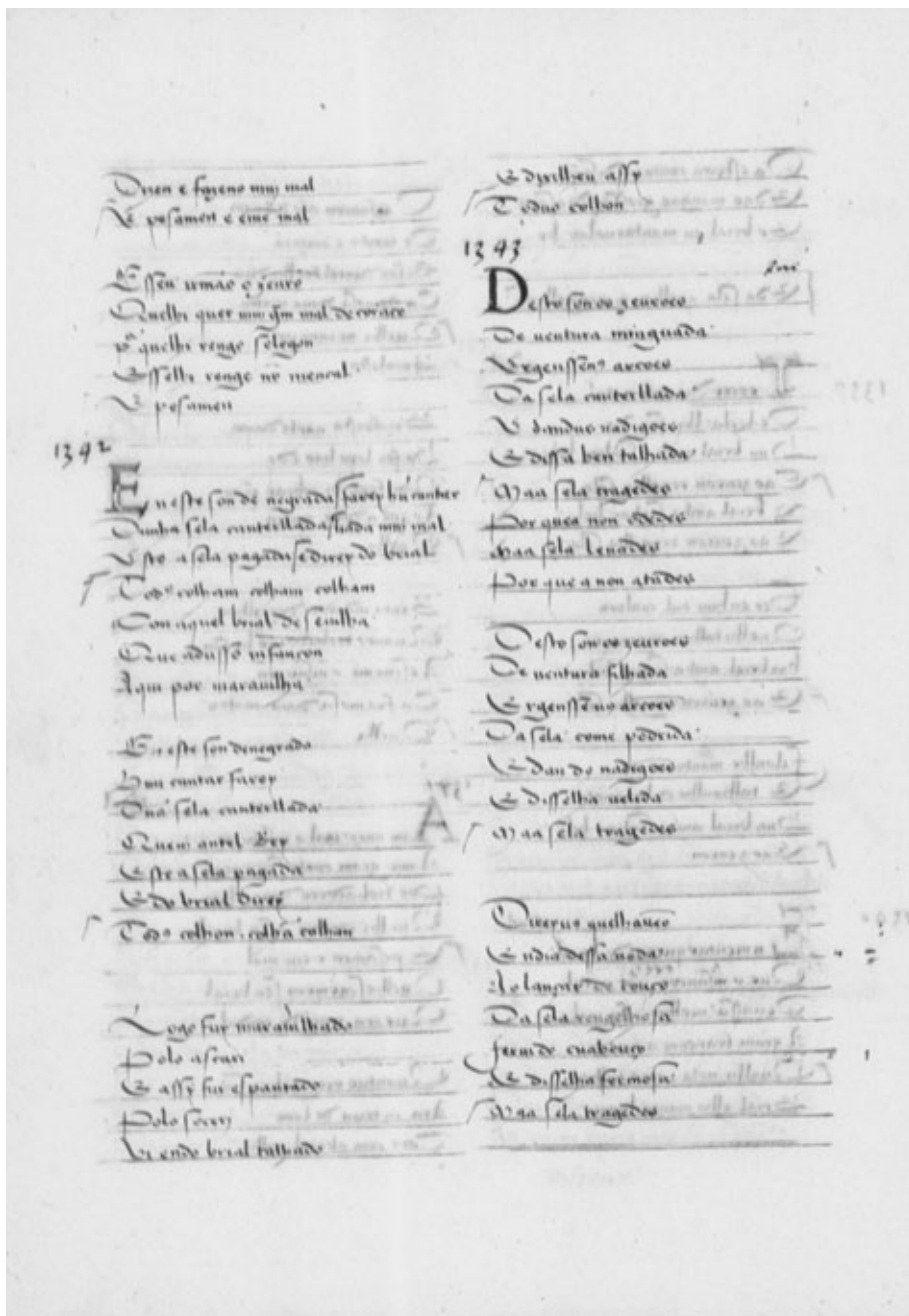


Fig. I. B 1342-1343 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa), f. 287v.

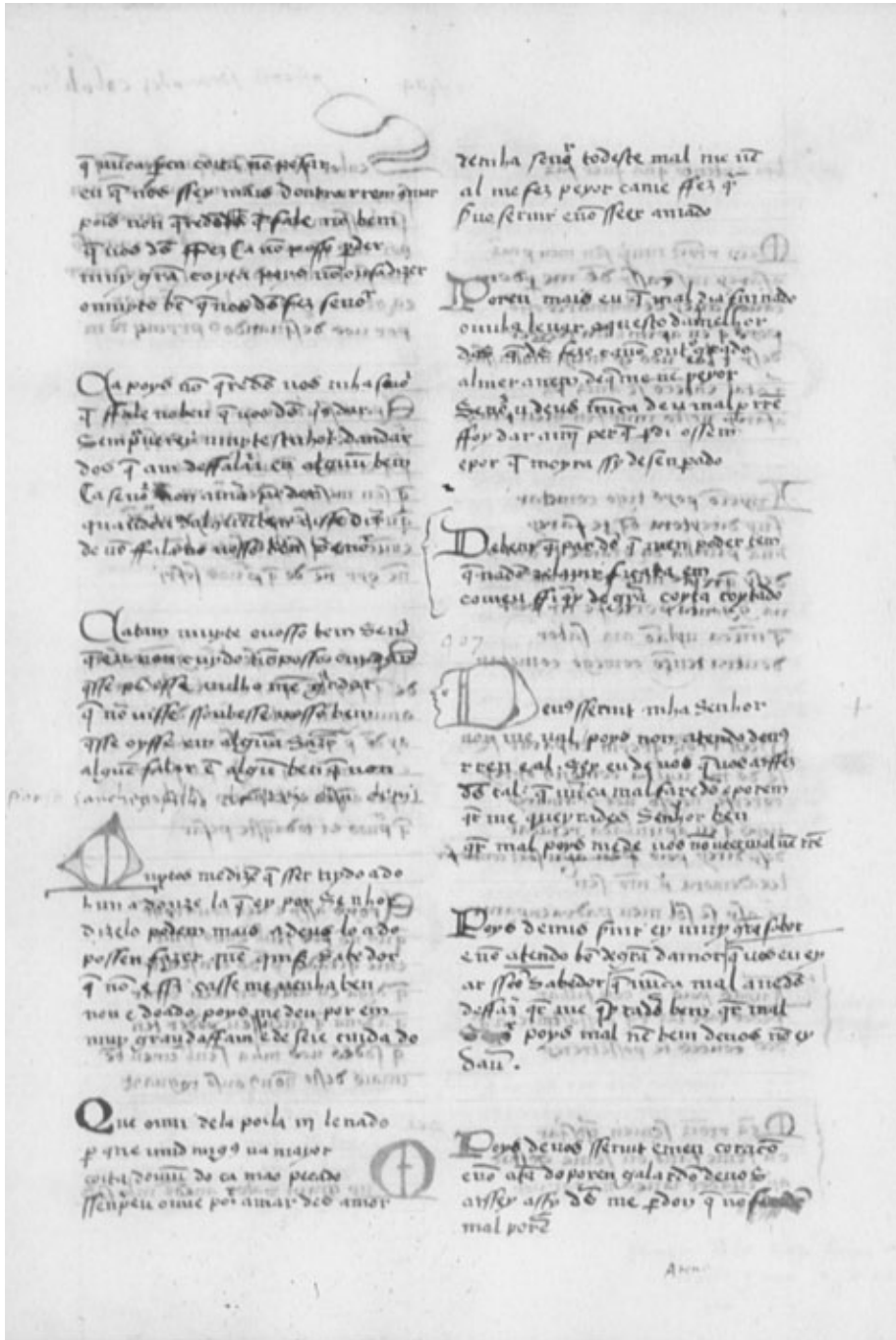


Fig. IIa. B 407 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa), ff. 90v-91r.



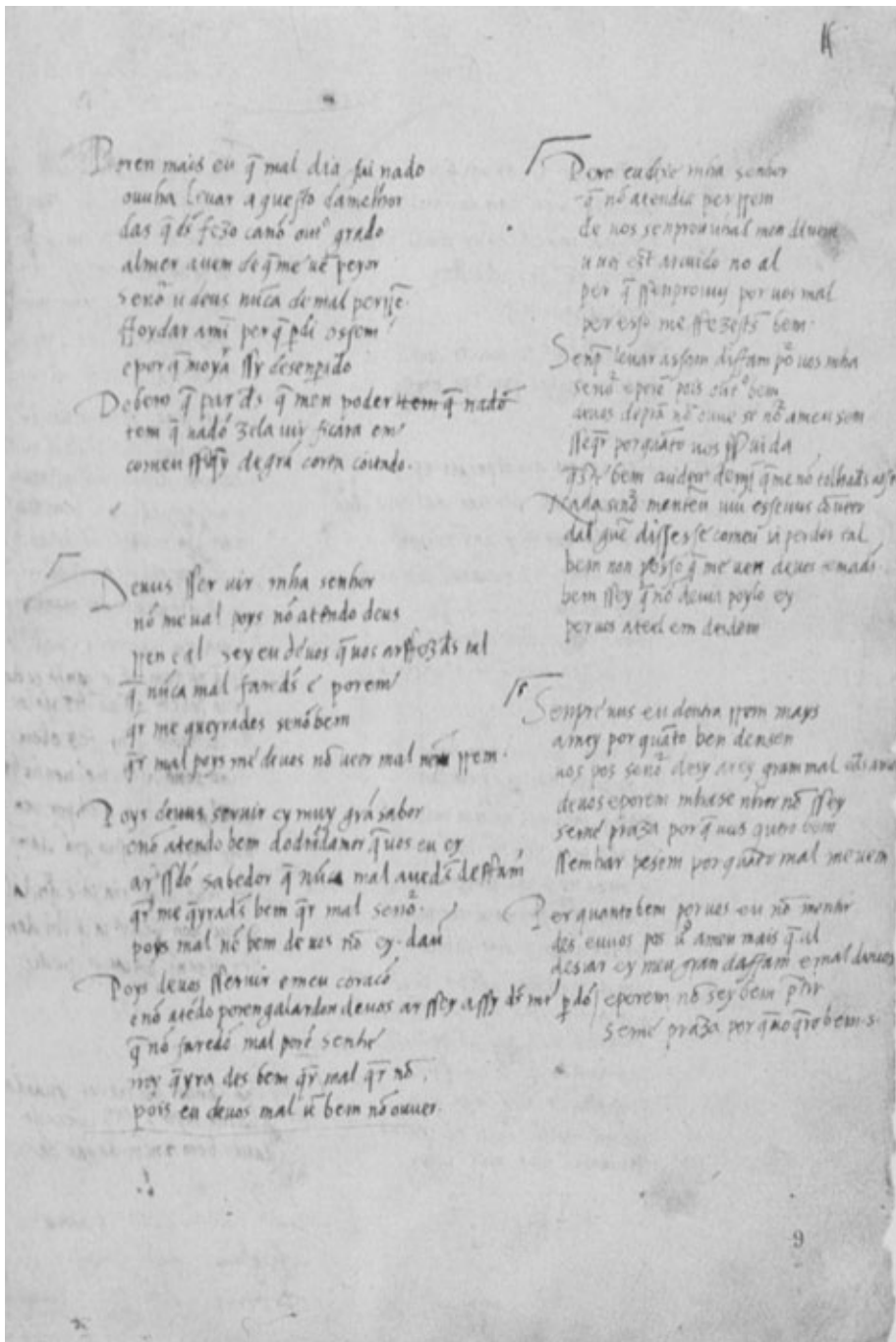


Fig. IIb. V18 (Cancioneiro da Biblioteca Vaticana), f. 6r.

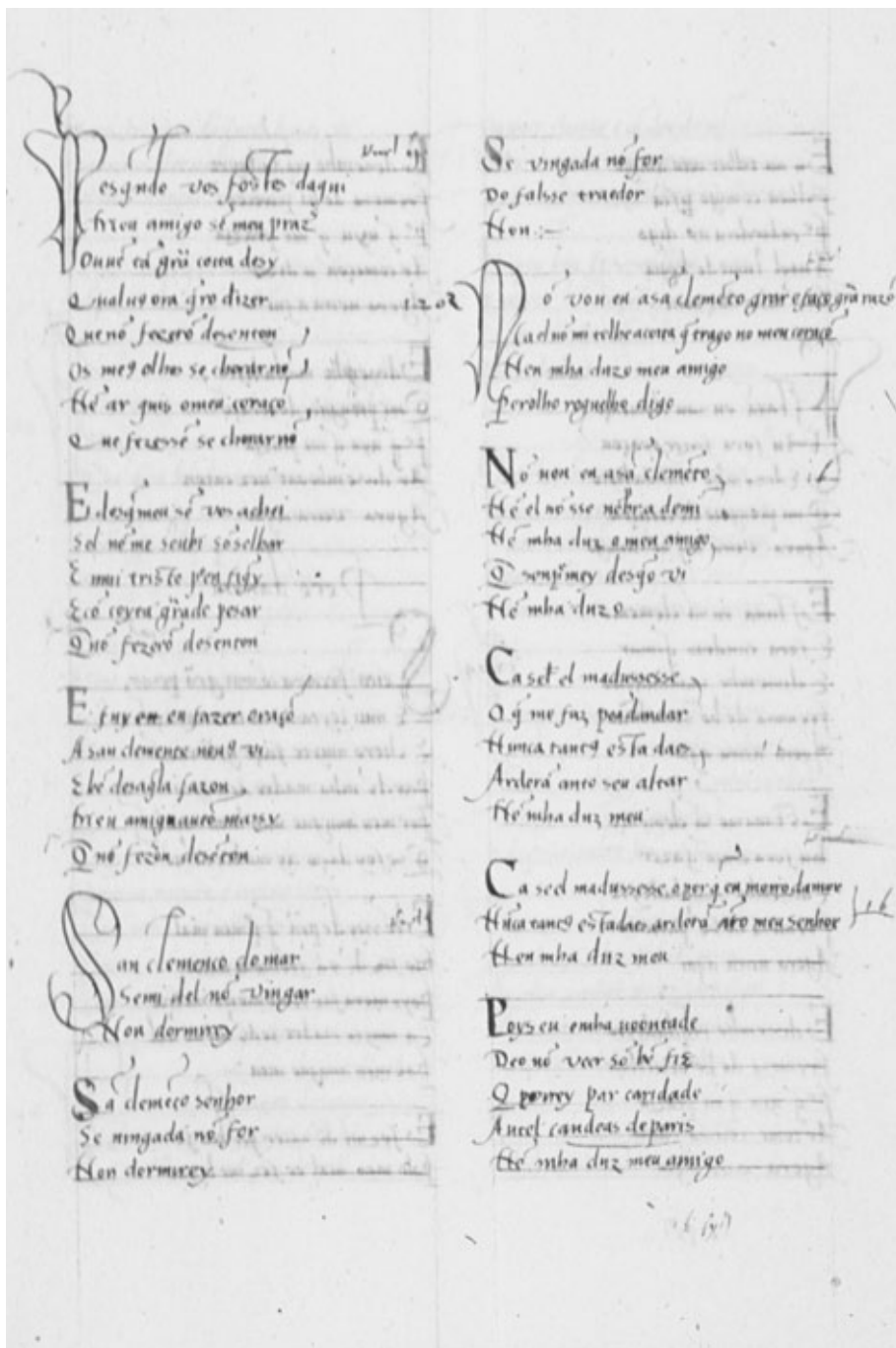


Fig. III. B 1202 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa), f. 255r col. b.

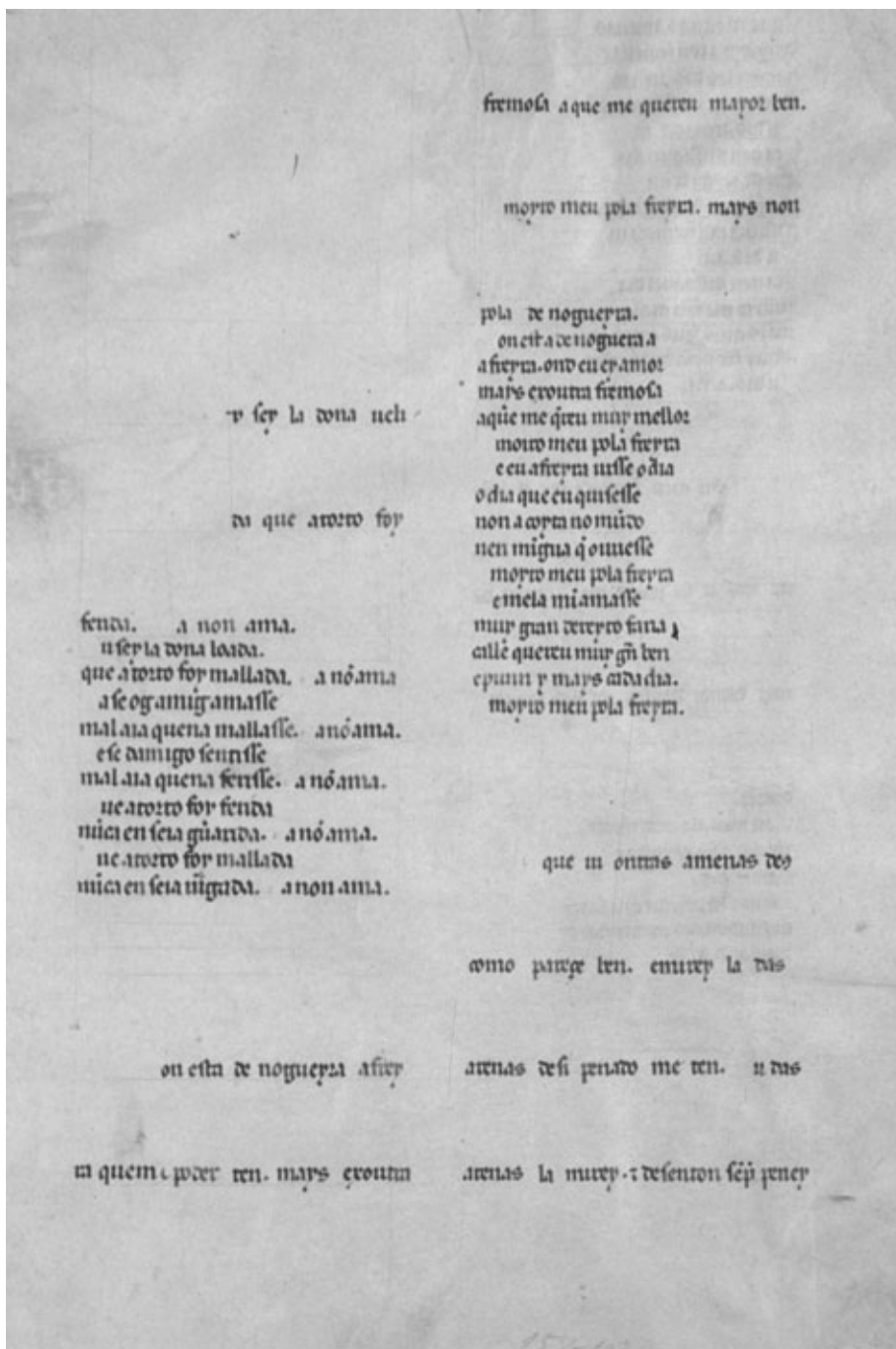


Fig. IV. A 282-283 (*Cancioneiro da Ajuda*), ff. 79r-v.

que u ontras amenas
deus com a ton semellar
e murey'laç das arenas
er des enton me fez penar
u das arenas .l. m
ei non mis'aquei dia
que se fezera de mi
mais quis deus enton t'ua
t'uncia tan fremosa u
u das .l. r.
ei non mis'aquei dia
murey' me foz melloz
mais quis deus enton t'ua
amai' fremosa mi' fennez
u das .l. r. l.

Ou meu fremosa per al rey.

per uos u fez penar rey. amor da

meu d'amo: d'amo: per uos fennez

d'amo:

ou meu ala corte mozar

per uos u fez ey' axnar

amor. d. d.

se uos eu non uir que farey
cuidand en uos morrer uos ey'

amor. d. d.

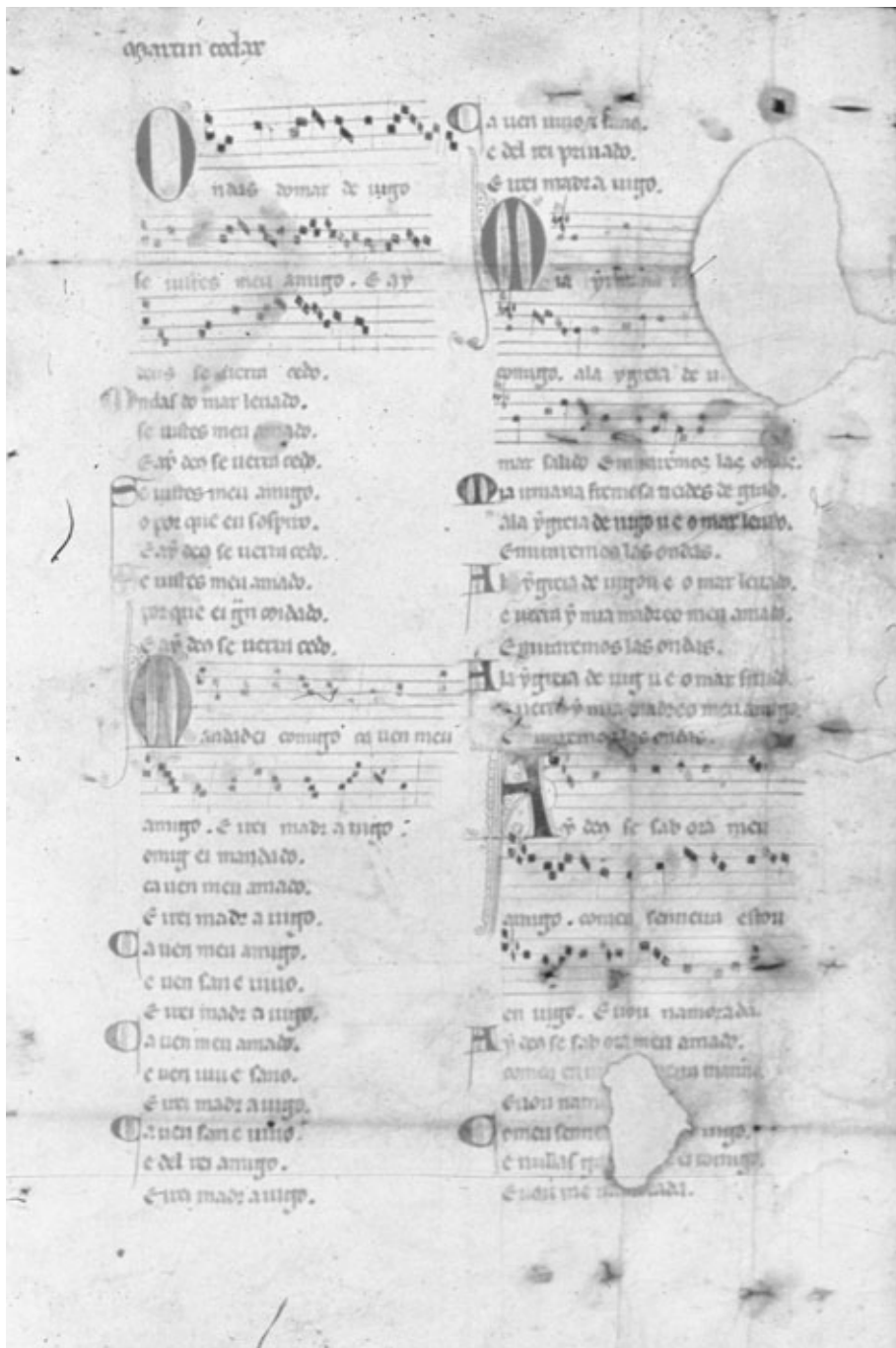


Fig. V. N3 (Pergamiño Vindel), cols. a-b.

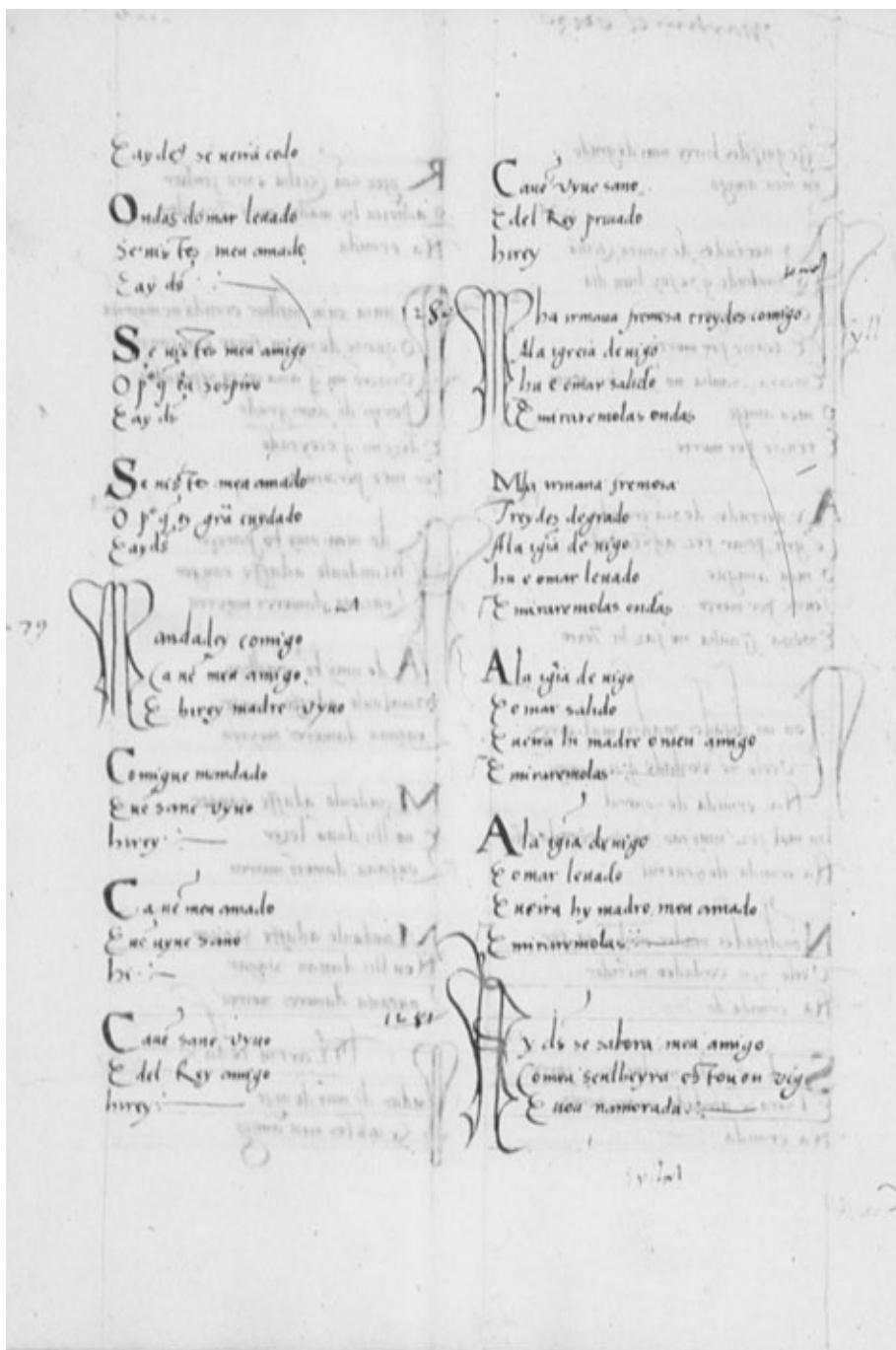


Fig. VI. B 1280 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa), f. 269v.

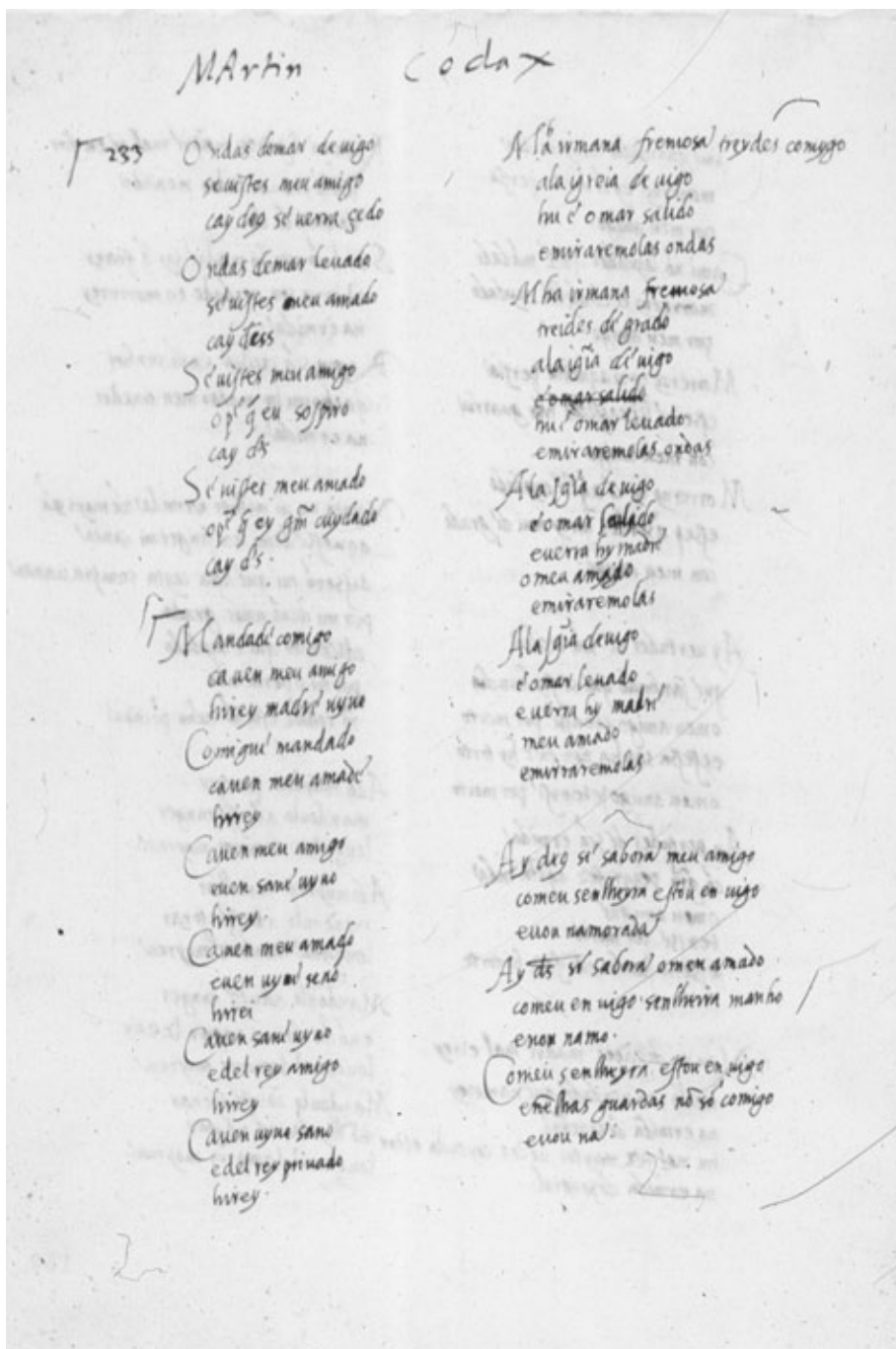


Fig. VII. V886 (Cancioneiro da Biblioteca Vaticana), f. 139v.

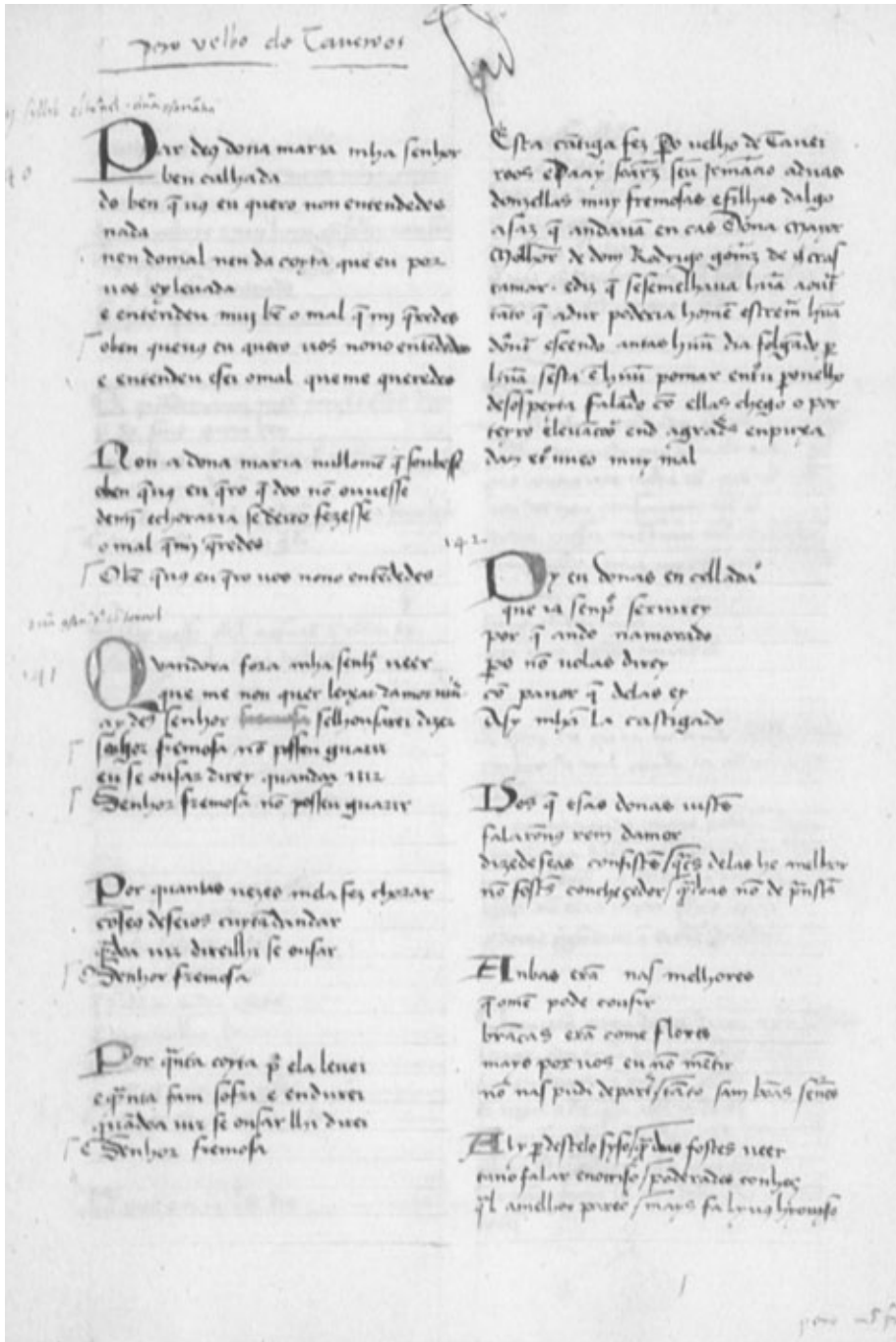


Fig. VIII. B 142-144 (Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa), ff. 35v-36r.

Esta canção fez d'aver no sauro a
lhu canãto q' era chãsa e q' de sua que
mãta donc' avr

7 **P**ero non sur a ulma mac
misse ser cu a terra ven
per p'p'vancão q' e uem
segudo l'heu ex cotar
diz q' marcella us alem
domar edre us aquem
epom ter tel loquv arar

Das rovdado sei cubem
comilha cury. op falar. diz q' p'dre
que Ven ardar / de bel furada fãncão
Ten em dia ma duogãr ser anogues
vel ra car / emãer a tholo

A du q'uro hui juden / q' mo p'nder
nro seult / fãncão de la grã fãncão
cãre arde meu / diz q' nãda pastor.
nãtal de p'p'vancão / e q' h' nom donc'
deu

Desse pulero us duer / p' lhu andou
cillo or / fãncão fãncão ven asp / seme mel
dise us duer / de fãncão or / legão h'
cãre en ãro delonte / fãncão fãncão us
loquv

Per an dou nro fãncão / diz el q' fãncão
pomev / edepo p' lhu soldãden / q' d'om

ome grã / fãncão / dese romã / e fãncão / q' d'om
dãndãv / cõpã / egãl / fãncão / e fãncão / p' de / fãncão

Esta canção fez d'aver com e m'ãta
de cãcom / cõ p'ar fãncão / a he / de fãncão / lhu
este / d'aver fãncão / de fãncão / de lhu / e p'ar
e e' hoi / m'ãta / os / d'aver / q' / e fãncão / e a li
fãncão / fãncão / anãro / cõpã / e fãncão

Esta canção fez d'aver com e m'ãta de
vãncão / p'ar / fãncão / e fãncão / de / fãncão / e fãncão

174 **E** y p'ar fãncão / ven lhu / rogãr
p'ar lhu / meu / hoi / q' / nã / q' / fãncão
q' / fãncão / m'ãta / e nos / logãr / e / q' / fãncão / q'
p'ar / p'ar / q' / fãncão / p'ar / lhu / grã / de
fãncão / e / el / nã / sabe / cãncão / nã / d'aver / e / p'
q' / se / p'ar / del / q' / nro

Maram fãncão / nã / p'ar / el / mar
q' / nã / las / genã / q' / rã / cãncão / de / nos / tal
homi / fãncão / p'ar / e / rogãr / a / lhu
fãncão / p'ar / fãncão / nã / d'aver / e / fãncão / nã / d'aver
e / cãncão / se / sabe / e / nã / d'aver / e / del / tyr

Par fãncão / e hã / d'om / fãncão / e / nã / d'aver
e / cãncão / sem / m'ãta / e / fãncão / nos
de / cãncão / p'ar / fãncão / nã / d'aver / a
p'ar / d'aver / fãncão / d'aver / nos / esse / fãncão
e / p'ar / lhu / nã / d'aver / fãncão / e / fãncão
cãncão / nã / d'aver / p'ar / lhu / q'

Mãra fãncão / amy / hã / greu / d'aver / fãncão
nã / d'aver / e / p'ar / q' / lhu / de / nã / d'aver / e / q' / lhu
nã / d'aver / de / e / fãncão / e / p'ar / nã / d'aver / q' / fãncão

logãr / lhu

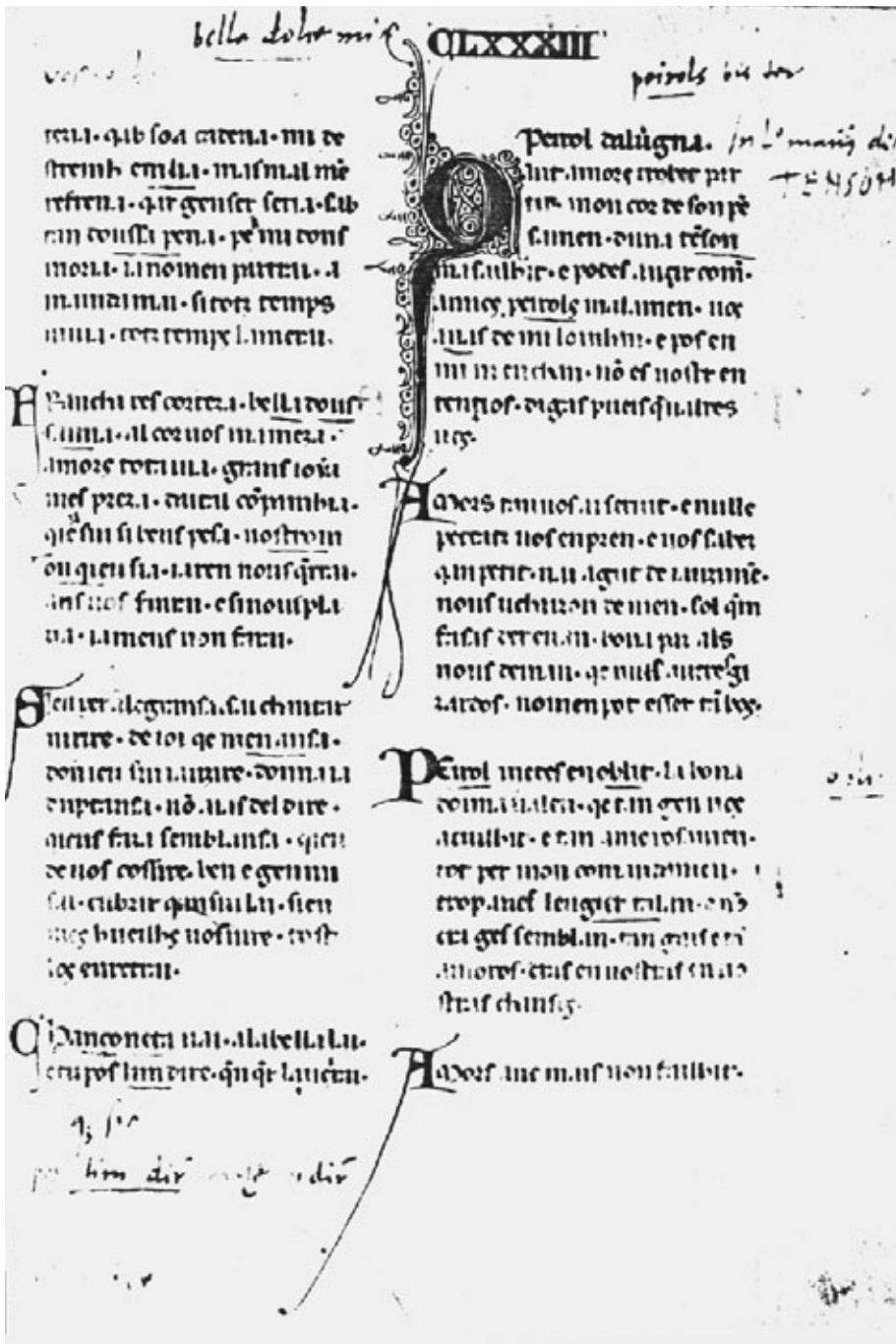


Fig. IX. Paris, Bibliothèque Nationale, franç. 12474, f. 36r.



Fig. X. Vat. lat. 3205, f. 112v.

