

This is an Accepted Manuscript of an article published by De Gruyter in *Zeitschrift für romanische Philologie* on 2020, available at <http://www.degruyter.com/>.

Published version:

González, Déborah. “Cancioneros manuscritos y mise en texte: La fiinda, en acabamento de sas cantigas” *Zeitschrift für romanische Philologie*, 136, 3, 2020, pp. 833-871.

<https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0041>

Cancioneros manuscritos y *mise en texte*. La *fiinda*, en acabamento de *sas cantigas*¹

1 De la *tornada* a la *fiinda*

Los trovadores de la escuela occitana solían finalizar sus composiciones con una *tornada*, es decir, una última secuencia de extensión más breve que la estrofa, la cual, desde el punto de vista formal, repetía las rimas finales de la *cobla* conclusiva del texto. Este podía presentar la sucesión de más de una *tornada* de cierre. La *tornada* podía acoger una consideración final asociada al mensaje de la canción, pero, como se sabe, a menudo servía para que el trovador, mediante la inclusión del llamado *envoi*, dirigiese la pieza a un destinatario concreto (la dama, el protector, otro trovador, etc.). Esta última función de la *tornada* está relacionada con la posibilidad de que, en los cancioneros occitanos, los envíos se muestran como elementos textuales de condición variable (lo que tiene consecuencias significativas tanto desde el punto de vista textual como desde el pragmático), pues una misma canción podía ser dirigida a diferentes personas. A priori, esta circunstancia podría favorecer su conservación en la memoria a lo largo del tiempo y su propagación en distintos círculos de recepción (Riquer 1975, 44).

Como es bien conocido, la *tornada* occitana encuentra cierto correlato en la *fiinda* gallego-portuguesa, la cual presenta características propias en coherencia con la escuela lírica y la sociedad que la alentó. Recordaremos que la escuela gallego-portuguesa abarcó un período relativamente amplio, aproximadamente desde finales del siglo XII hasta mediados del siglo XIV. Entre los cancioneros manuscritos que testimonian de manera principal esta actividad, solo el cancionero *A* es contemporáneo al movimiento trovadoresco, pues los cancioneros *B* y *V* fueron copiados en época humanista, a principios del siglo XVI, y en territorio italiano.

En las páginas que siguen se abordará el estudio de la *fiinda* comenzando por ofrecer una definición y caracterización general de estas secuencias conclusivas en el contexto específico de la producción gallego-portuguesa y, a continuación, se atenderá a su reproducción en el interior de los cancioneros manuscritos (*A*, *B* y *V*). Teniendo en consideración los principios que regulan la articulación textual en cada uno de los cancioneros, se prestará atención a la reproducción de ciertas *fiindas*, cuya casuística resulta ilustrativa de diferentes problemas y de las cuestiones que pueden surgir a propósito de la división textual y de la estructura compositiva a partir del modo en que fueron transcritas.²

La poética anónima conocida como *Arte de trovar*,³ copiada en el código 10991 de la BNP, en los folios iniciales del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)*, recoge, en el capítulo cuarto de la cuarta sección, algunas explicaciones sobre la *fiinda*.⁴

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), dirigido por Pilar Lorenzo Gradín y Mercedes Brea, financiado por el MINECO con aportación de FEDER.

² En el ámbito de la lírica gallego-portuguesa existen varios trabajos relevantes con dedicación a la *fiinda*; sin embargo, sus enfoques y objetivos son muy distintos –aunque complementarios– al presente, de tal manera que esta contribución podrá cubrir un vacío en la investigación. Entre las aportaciones previas, destacaremos el análisis métrico-estructural de las *fiindas* registradas en las *cantigas de amor* y de *amigo* por parte de J.-M. d’Heur (1975, 197–230) y las diversas aportaciones de M.A. Ramos (1984, 1986, 2008, 2016), de especial relevancia para el examen de las *fiindas* en el cancionero *A*.

³ El texto fue editado y analizado por d’Heur (1975, 97–171) y también por Tavani (1999), a cuyo estudio introductorio remitimos para profundizar sobre el tratado.

⁴ El lugar que ocupa este tratado fragmentario puede tomarse como un indicio de su funcionalidad subordinada al cancionero. Por los detalles informativos que se reproducen en algunos de sus capítulos, el discurso sobre géneros y tipologías líricas parece estar basado en referencias y contenidos del manuscrito, mientras que en otros, adoptando una tendencia más generalizadora, desaparece el afán por la clasificación, como sucede con ciertas modalidades de la

As findas som cousa que os trobadores sempre usaron de poer en acabamento de sas cantigas pera concluírem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas, chamando-lhis ‘fi<n>da’ porque quer tanto diz<er> come acabamento de razom.

E esta finda podem fazer de ña ou de duas ou de tres ou de quatro palabras. E se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram, deve de rimar com o refram. E como quer que diga que a cantiga deve d’aver una d’elas, e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo sa vontade de cada un deles. E taes i houve que as fezerom sem findas, pero a finda é mais comprimento (Tavani 1999, 48–49).

Estas explicaciones introducen las tendencias generales de las *cantigas* con *fiinda*, aunque pueden verse matizadas atendiendo a los textos conservados por los manuscritos. Así, se afirma que los trovadores podían servirse de la *fiinda* para poner un mejor final a sus canciones y a la argumentación desarrollada en ellas. Entre las explicaciones de tipo formal, se dice que esta unidad estructural podía estar constituida por uno, dos, tres o cuatro versos, lo que, ciertamente, encuentra reflejo en las piezas que se conservan. Se manifiesta que, en las *cantigas de refrán*, la *fiinda* adoptaría las rimas de éste, mientras que, en las de *mestria*, debía reproducir las rimas de la última estrofa. A este respecto, teniendo presente el análisis de J.-M. d’Heur (1975, 223–230) centrado en las *cantigas* de amor y de amigo, se aprecia una tendencia clara a que los versos de la *fiinda* reproduzcan las rimas del *refrán*; sin embargo, entre las *cantigas de mestria*, la *fiinda* retoma las rimas finales de la última estrofa solo en, aproximadamente, la mitad de los textos preservados.

La *Poética* reconoce que algunos trovadores optaron por introducir una, dos o tres *fiindas* en una misma *cantiga*, mientras que otros, a pesar de que el cierre otorgaba al texto «mais comprimento», no la utilizaron. Una mirada al corpus gallego-portugués lleva fácilmente a concluir que, aunque la presencia de esos versos conclusivos es significativa, no es un procedimiento adoptado de manera mayoritaria. Además, desde el punto de vista estructural, hay composiciones que finalizan con más de una *fiinda*: así, es posible encontrar *cantigas* con dos, a veces tres (así, en B366; B1268-V863; A87-B191)⁵ y, más raramente, pueden alcanzar hasta cuatro (como sucede en A102-B209/B210) y cinco secuencias finales (en A167/A168-B319).

En todo caso, tanto la *Poética* como los textos conservados conducen a considerar que la *fiinda* se integra plenamente en la composición poniendo un punto final al desarrollo estructural y temático. Esto se llevaría al extremo en ciertos casos en los que se aprecia una sucesión ininterrumpida entre versos y estrofas hasta el remate de la secuencia conclusiva, llevando a reconocer a aquellas composiciones caracterizadas por este recurso como *cantigas atehudas ata a fiinda* (Beltran 1993; Gonçalves 2016b, 253–270).

La *fiinda* presenta diferencias significativas en relación con las funciones de la *tornada* occitana, en la que, como se ha dicho, es frecuente el *envoi*, ya que en la

sátira. Esta circunstancia no sorprende si se tiene en cuenta que también se ha puesto de relieve el carácter superficial y apresurado del *Arte de Trovar*, lo que no ha de perderse de vista al aproximarse a las explicaciones que ofrece. Según Tavani: «fica-se com a sensação de que a *Poética* portuguesa terá sido escrita à pressa, por alguém que não se preocupava muito em esclarecer todos os pontos duvidosos dos textos que decidira, por assim dizer, prefaciá-los. Mas talvez seja outra a explicação dos caracteres gerais deste pequeno tratado: a sua elaboração foi feita provavelmente a uma certa distancia cronológica da época de composição das cantigas, quando o eco dos factos que as provocaram e da própria ideologia que as motivara se tinha atenuado ou inteiramente dissipado» (Tavani 1999, 26). Como ejemplos del intento de clasificación por parte del tratadista, a partir de los textos, puede consultarse la propuesta de S. Parkinson (2018) y el trabajo dedicado al artificio conocido como *dobre* de P. Lorenzo (1997).

⁵ Para la identificación de las *cantigas* nos serviremos del número con el que se identifica la copia del texto en el interior de cada cancionero, con la intención de que esto facilite su localización en los manuscritos.

escuela del occidente ibérico no se dio desarrollo a esta tendencia. Según Ferrari (1984, 37–38), la nula incidencia de la *tornada-envoi* entre los gallego-portugueses podría tomarse como un indicio de proximidad entre el emisor y el destinatario, en coherencia con el hecho de que la actividad de estos trovadores se concentraba especialmente en las cortes regias. Además, considerando que el envío de una canción es un factor que propiciaría la circulación escrita, las particularidades de creación y recepción sugeridas podrían verse, en opinión de la investigadora italiana, en asociación con una tradición manuscrita muy restringida.⁶ Con todo, el cultivo del *envío* no fue desconocido: Beltran (1995, 105) ha reconocido una excepción en el interior de una *cantiga* de amor atribuida al trovador Pero Goterres, en cuya *fiinda* se dirige al Rey de Portugal:

E, senhor rey de Portugal, aqui
julgad'ora se eu, amand'asy,
dev'a seer desamado por én. (Donati 1979, 82).

Beltran (1997) volvería sobre esta *fiinda* en un estudio dedicado a Pero Goterres y a la obra conservada bajo su atribución, consistente en dos composiciones de notable interés: *Muitos a que Deus quis dar mui bon sen* (B921-V509), en la cual se lee la *fiinda* reproducida, y *Todos dizen que Deus nunca pecou* (B922-V510). Por una parte, el último texto citado parece guardar relación temática con un pequeño núcleo de *cantigas* de la autoría de Pero Garcia Burgales (B221; B223; A100-B207), Gil Perez Conde (B1528 y B1527) y Vasco Gil (A146-B269), particularizadas todas ellas por la presencia de blasfemas acusaciones contra Dios a causa del amor no correspondido.⁷ Teniendo presente que los autores implicados en este ciclo se localizan especialmente en el entorno alfonsí, Beltran se inclina a identificar a Pero Goterres con un caballero de origen leonés y próximo a este círculo poético castellano. Por otra parte, atendiendo al envío de la *fiinda*, su propuesta es que, en el contexto de la guerra civil portuguesa, Pero Goterres habría podido dirigir esta canción a Sancho II, caído en desgracia y protegido por el entonces infante Alfonso.

Como parte integrante de la composición, la *fiinda* sería un segmento con melodía en su ejecución. En el fragmentario e inacabado *Cancioneiro da Ajuda* (A) se observa, ocasionalmente, un margen destinado a la transcripción de la notación, que no llegaría a materializarse, de ciertas *fiindas* (aspecto fundamentalmente estudiado por Ramos, y sobre el que volveremos más adelante). Tras un análisis de las tradiciones scriptológico-musicales que podrían haber influido en los materiales a partir de los cuales se elaboraría A, Ferreira sostiene que, para aquellos casos en los que se preveía su notación, «a hipótese de as *fiindas* variarem o material melódico anteriormente apresentado me parece hoje mais plausível que as hipóteses concorrentes de redundancia clarificadora ou de total originalidade musical» (2016, 103).

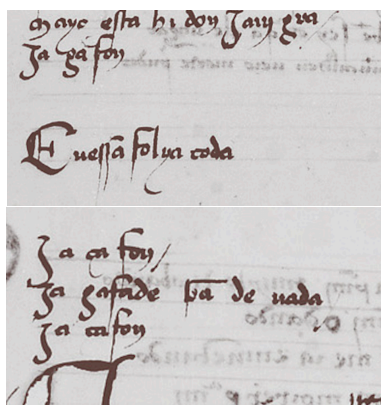
Un aspecto no comentado en la *Poética*, muy probablemente debido a su excepcionalidad, y al que la crítica especializada no parece haberle prestado suficiente atención consiste en la posibilidad de encontrar *cantigas de refrán* con una *fiinda* en la que reaparece el mismo verso que funciona como estribillo. Testimoniado de manera

⁶ Acerca de la memoria escrita del *envoi* en la escuela occitana, Bartholomaeis sugería la facilidad de su volatilidad al considerarlo un elemento paratextual: «Leur absence dans les manuscrits ne prouve pas, toutefois, qu'ils n'aient pas existé à la suite de chaque chanson. L'absence d'envoi dans les copies peut s'expliquer par le fait qu'il ne faisait pas, comme la *fiinda*, partie intégrante du poème, mais que c'était un élément accessoire, dont les copistes pouvaient ne pas se soucier beaucoup» (1907, 451).

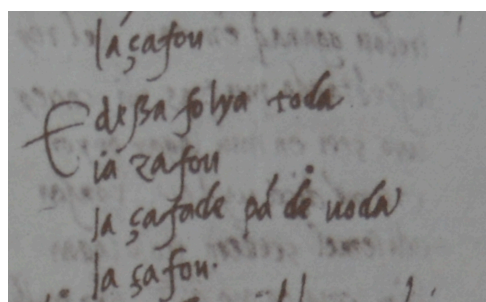
⁷ Además del artículo de Beltran (1997), arriba mencionado, y del también citado trabajo de Donati (1979, 74–80), a propósito de las *cantigas de amor* singularizadas por incorporar este tipo de motivos, en especial de la autoría de Pero Garcia Burgales, Gil Perez Conde y Vasco Gil, véase el detallado estudio de Lorenzo Gradín (2015).

fiable al menos por un texto, este artificio no debe confundirse con otras ocurrencias del *refrán* en el cierre de algunas composiciones, especialmente en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (BNP: cod. 10991 = *B*) y en el *Cancioneiro da Vaticana* (BAV: Vat. Lat. 4803 = *V*), donde se pueden reconocer varias *cantigas de refrán* finalizadas por una o varias *fiindas* a las que, en alguno de los pasos de la transmisión, se le(s) añadió el estribillo por error.

Per boa fe, meu amigo, de Joan Garcia de Guilhade, es una pieza del género de amigo clasificada en la modalidad de *refrán*. Transmitida en los dos apógrafos de época humanista (*B*755 se localiza en el f. 163v^o-a-b; *V*358 se extiende del f. 57v^o-b, al f. 58r^o-a), se presenta conformada por tres estrofas de seis versos, el último correspondiente al *refrán*: el sintético enunciado *ja çafou*. A continuación, cerrando la composición, se leen los siguientes versos, que se disponen en los manuscritos como puede observarse en las siguientes imágenes:⁸



B, f. 163v^o-a y *B*, f. 163v^o-b



V, f. 58r^o-a

La repetición de *Ja çafou* entre estos versos que ponen punto final a la *cantiga* conduce a plantearse varias cuestiones: por una parte, parece abrirse la posibilidad de que las iteraciones de este segmento pudiesen entenderse como una reaparición del estribillo (con la posibilidad de que reprodujese la melodía característica —o no—); por otra parte, podemos preguntarnos cuál es la estructura de esta secuencia conclusiva, pues, a partir de la copia en *B* y en *V* —teniendo presentes los principios generales que regulan la *ordinatio* (vid. *infra*)—, podría pensarse que hay una única secuencia de cuatro versos. Sin embargo, teniendo en cuenta que *Ja çafou* se reitera al final de cada estrofa, también cabe suponer que se trate de dos *fiindas* de dos versos cada una (lo que, desde el punto de vista estructural, parece la opción más plausible). Ilustrando una y otra posibilidad, se leen las dos ediciones críticas principales realizadas sobre este texto de Joan Garcia de Guilhade, aunque en ninguna de ellas se ofrece un comentario al respecto:

E d'essa folia toda
 ja çafou!
 Ja çafou[u] de pan de voda,
 ja çafou! (Nobiling 2007, 99–100).

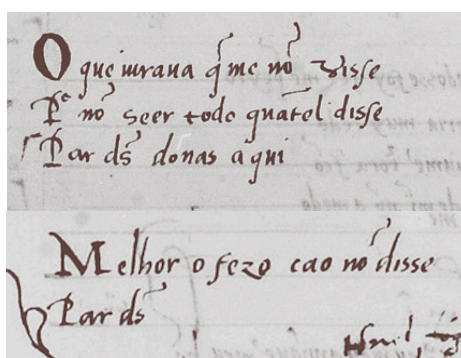
E dessa folia toda
 ja çafou

⁸ Las imágenes de *B* proceden de la copia digitalizada del manuscrito puesta a libre disposición por la BNP; en el caso de *V*, las imágenes que se reproducen están tomadas del facsímil *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (1973).

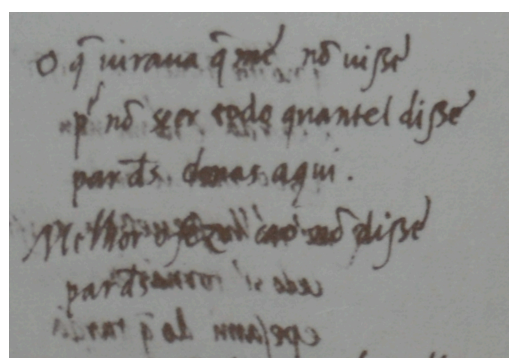
Ja çafad' é pan de voda,
ja çafou (Cohen 2003, 245).

En todo caso, la singular repetición de *ja çafou* —que, atendiendo a la estructura y a la construcción gramatical, no puede entenderse como resultado de un error de copia— no deja lugar a dudas sobre la posibilidad de que el verso del estribillo fuese incorporado en la *fiinda*.

A una casuística diferente podría responder *O meu amigo que mi dizia*, de Pai Soares de Taveiros, pues puede plantearse la duda de si estamos ante una reaparición «original» del verso de *refrán* en la *fiinda* o si su presencia en la copia de los dos apógrafos coloccianos puede deberse a alguna innovación incorporada en el proceso de transmisión del texto. *B638* se localiza entre el f. 139^{rº}–b y el f. 139^{vº}–a; *V239* se encuentra en el f. 34^{vº}–a-b. En los dos manuscritos, este cantar de amigo se articula en tres estrofas singulares y cada *cobra* está conformada por un dístico monorrímo seguido del estribillo, de acuerdo con el conocido molde *aaB* (especialmente frecuente entre las composiciones de este género lírico [Cohen 2013]). Concluyendo la copia del texto, se lee un verso (que retoma la rima del dístico de la última *cobra*), seguido del verso de *refrán* que, tanto en *B* como en *V*, y atendiendo a una práctica extendida (Correia 1998), se reproduce abreviado.



B, f. 139^{rº}–b y *B*, f. 139^{vº}–a



V, f. 34^{vº}–b

En vista de la semejanza que se observa entre el segundo verso de la última estrofa (*por non ser todo quant'el disse*) y el de la *fiinda*, Michaëlis consideraba que, en realidad, nos encontraríamos ante una variante textual: «Para o último dístico, temos a bela variante: *melhor o fezo ca o non disse*. Uma meia estrofe como *fiinda* da cantiga, que tem forma totalmente popular, mal pode ser procurada neste caso» (2004, 435). En sus respectivas propuestas textuales, tanto G. Vallín (1996, 243–248) como R. Cohen (2003, 123) reproducen una *fiinda* de dos versos, aunque solo Vallín hace alusión a la excepcionalidad de su constitución: «Cantiga de amigo compuesta por tres estrofas de dos versos más uno de *refram* y una *fiinda* de dos, aunque el segundo repite el verso del estribillo (esta fórmula es única en todo el corpus)» (Vallín 1996, 243). En concreto, esta es su propuesta de edición, que reproducimos con la finalidad de que la estructura textual pueda ser más fácilmente apreciable:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca mais migo viveria,
par Deus, donas, aqui é ja!

Que muito m'el avia jurado

que me non visse mais, a Deus grado!,
par Deus, donas, aqui é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aqui é ja!

Melhor o fezo ca o non disse:
par Deus, donas, aqui é ja! (Vallín 1996, 247)

Entre las dos *cantigas* de amigo comentadas existen importantes diferencias estructurales. Si la incorporación de *Ja çafou* no ofrece dudas (gracias a su doble reaparición en la parte final de la composición), en la *cantiga* de Pai Soares se contemplan varias hipótesis que podrían explicar la presencia del referido verso final. Teniendo en cuenta el ejemplo de *Per boa fe, meu amigo*, de Joan Garcia de Guilhade, puede considerarse la hipótesis de que en *O meu amigo, que mi dizia* de Pai Soares el verso del estribillo fuese recuperado en la *fiinda* intencionadamente, introduciendo cierta «innovación» en una *cantiga* de amigo que se caracteriza por la combinación de elementos de corte popularizante⁹ con la ocurrencia de una *fiinda*. No obstante, también cabe la posibilidad de que el verso final que se reproduce abreviado en los cancioneros sea resultado —como se observa en otros casos (*vid. infra*)— de un error (voluntaria o involuntariamente) cometido por algún copista, y que ya estaría en el modelo de *B* y *V*.¹⁰

2 La disposición de las *fiindas* en los cancioneros gallego-portugueses

La *fiinda* suele ser identificable visualmente como una secuencia con entidad propia en la copia manuscrita (aunque, como expondremos más adelante, no faltan casos problemáticos). Con respecto a la *ordinatio* de la materia y a los elementos visuales puestos en marcha para el reconocimiento de las partes constitutivas del texto, se aprecian procedimientos diferenciados entre los tres grandes cancioneros de la lírica trovadoresca gallego-portuguesa (*A*, *B*, *V*), los cuales están, en buena medida, propiciados por el contexto y la cronología de confección de cada uno de los testimonios (*A*, manuscrito ibérico y medieval, frente a *B* y *V*, apógrafos de la Italia humanista). Además, como veremos a continuación, es posible estimar patrones distintos en el interior de cada códice.¹¹

2.1 El *Cancioneiro da Ajuda* (*A*)

El *Cancioneiro da Ajuda*, a pesar de presentarse incompleto e inacabado, se reconoce como uno de los más valiosos testimonios de la lírica gallego-portuguesa, entre otras

⁹ A propósito de los elementos popularizantes habituales en el género de amigo, consúltese Brea (2003), quien, además, propone este texto de Pai Soares como ejemplo del esquema *aaB*, tenido como rasgo popularizante de tipo formal.

¹⁰ La explicación de Michaëlis (2004, 435), referida más arriba, nos parece menos plausible. Por otra parte, si se supone un error por adición del verso del estribillo, la *fiinda* estaría conformada por un único verso, *Melhor o fezo que o non disse*. Como hipótesis, también podría conjeturarse que, en algún paso de la transmisión del texto, se abreviase equivocadamente un segundo verso de *fiinda* caracterizado por comenzar de forma semejante al estribillo.

¹¹ En las páginas que siguen, expondremos de manera sucinta los criterios generales que rigen la *ordinatio* de las composiciones en el interior de *A*, *B* y *V*. Manteniendo nuestro interés en *cantigas* y *fiindas*, no nos detendremos en la reproducción de elementos complementarios y paratextuales, como serían las rúbricas (atributivas, explicativas y codicológicas) que pueden leerse en *B* y *V*. Para mayor pormenor sobre la *ordinatio* de las *cantigas* en cada uno de los testimonios de la lírica gallego-portuguesa, consúltese Fernández Guiadanes (2012). Para otras informaciones sobre la *mise en texte* (ilustrada a partir de las *cantigas* de Pero Garcia Burgales) puede consultarse Ramos (2005), y un abordaje de la *mise en page* de los cancioneros ha sido efectuado por Beltran (2016, en particular para los cancioneros gallego-portugueses, 259–260).

razones por ser el único que conservamos de factura contemporánea al movimiento trovadoresco. En las bases de su programa estético y organizativo pueden reconocerse una serie de pautas generales que, más allá de procurar un indiscutible efecto armónico y ornamental, se ponen al servicio de la articulación textual. Así, el uso de una jerarquía de iniciales decoradas destinadas a distinguir el comienzo de un tipo de secuencia (o, en aquellos casos en los que la iluminación no llegó a materializarse, el elocuente espacio reservado para su realización) contrasta con el uso de la minúscula de los restantes versos en la copia de cada composición. Si la primera estrofa se caracteriza, en todos los casos, por la adopción de la *scriptio continua* —ocasionalmente los versos aparecen delimitados mediante puntos— y una distribución en el espacio manuscrito condicionada a la previsión de notación melódica, las estrofas sucesivas presentan una organización lineal de los versos. Además, el conjunto de tales usos (gráficos y estéticos) son esenciales para el reconocimiento visual de la estructura textual, colaborando en la identificación de cada una de las divisiones del texto, así como para una más cómoda percepción de su modalidad (es decir, si se trata de una *cantiga de mestría* o de una *cantiga de refrán*).

Con una distribución de la página a dos columnas, el inicio de la serie de composiciones asignadas a un trovador debía aparecer encabezada por una miniatura, como muestran los folios que la presentan.¹² Debajo de ésta, la *cantiga* que inaugura la serie se caracteriza por una gran inicial ornada con motivos florales y ocasionalmente también zoomórficos. Las restantes composiciones del ciclo, cuando no se limitan a una letra de aviso que persiste en el tiempo y refuerza el carácter imperfectivo del códice, comienzan con una inicial en azul o en rojo (colores que se suceden en alternancia, aunque no siempre de manera perfecta) y que, a veces, se muestra afilegranada con el color de contraste (que, excepto en un caso, corresponde al azul ornamentando la letra en rojo), otras veces la inicial se presenta desprovista de filigrana (lo que probablemente responda al carácter inacabado del manuscrito a la luz del resultado observable en el f. 10rº, donde todas las iniciales son afilegranadas). El comienzo de las siguientes estrofas viene señalado por el uso de una inicial de tamaño inferior, la cual, en la mayor parte de los casos, se muestra iluminada en rojo o en azul, aunque, sobre todo en la primera parte del manuscrito, puede ofrecerse afilegranada (siempre letra azul con filigrana roja, excepto en el ya mencionado f. 10rº en el que también las letras rojas se acompañan de filigrana en azul).

Dependiendo de la modalidad y de la estructura compositiva, se marcan a través de la iluminación distintivamente otras secciones del texto, como el *refrán* y la *fiinda*. Así, se utilizó un tipo de inicial como el ya descrito para las estrofas para señalar el comienzo del estribillo; también se pudo querer realzar su primera ocurrencia mediante una mayúscula de tamaño inferior a la inicial de *cantiga* y superior a la inicial de estrofa, observándose esto en algunos casos en los que el *refrán* se reproduce completo y se preveía registrar la respectiva notación musical (algo que sucede exclusivamente en la primera estrofa, reproducida, como ya se ha dicho anteriormente, en *scriptio*

¹² Se conservan 16, concretamente localizadas en los ff. 4rº, 15rº, 16rº, 17rº, 18rº, 21rº, 29rº, 33rº, 37rº, 40vº, 47rº, 48rº, 51vº, 55vº, 59rº y 60rº. Las escenas representadas, en todos los casos ilustrando un espectáculo musical, proporcionan armonía y apoyo visual a la materia del códice. A este propósito, cabe recordar que entre los cancioneros occitanos iluminados es habitual encontrar, marcando el comienzo de la serie de un autor, una inicial historiada con la figura de éste, pudiendo aparecer representado como un noble a caballo, como un religioso leyendo, como un juglar con un instrumento musical, etc.; se trata de unas imágenes que pueden verse estrechamente ligadas al valor de las rúbricas atributivas y al de las *vidas* que, con proximidad a esas miniaturas, se reproducen en alguno de los cancioneros (como sucede, por ejemplo, en *I* y en *K*). Puede leerse una descripción (de carácter muy general) sobre siete de los cancioneros occitanos iluminados por Anglade (1924); asimismo, existe un abordaje enriquecedor sobre la iluminación en esos códices y con atención al cancionero gallego-portugués *A* realizado por Ramos (2008, vol. 1, 377–385).

continua, de tal forma que se favorecería la localización de este segmento textual y melódicamente repetido a lo largo de la *cantiga*).

La *fiinda* es otra de las divisiones posibles y naturales de la estructura compositiva. Ramos (1984; 1986, 222–224; 2008, vol. 1, 300–311; 2016, [en especial] 160–162) ha sido quien más atentamente ha analizado su reproducción en el interior de *A*: en ciertos sectores del manuscrito, las *fiindas* fueron copiadas en *scriptio continua* y respetando unos márgenes necesarios para recibir la notación musical correspondiente (tarea que nunca llegaría a concretarse), advirtiéndose que tal disposición, que no puede ser vista como resultado de error o de intervención caprichosa de un copista, es insólita en la producción trovadoresca románica. Sin embargo, el espacio reservado para la notación melódica de la *fiinda* no se presenta de manera sistemática e, incluso, se reconoce como una tendencia minoritaria: Ramos ha observado en *A* un total de 111 textos con *fiinda*, de entre los cuales únicamente 39 ofrecen un espacio para su notación (frente a 72 que probablemente ya debían transmitirse desprovistas de pauta en los materiales previos que confluyeron en *A*). La distribución de las piezas con *fiinda* transcritas con y sin espacio ha llevado a la mencionada investigadora a identificar tres «secciones» (la primera determinada por la ausencia de margen para la notación de la *fiinda*; la segunda caracterizada por tal margen; la tercera singularizada por cierta asistematicidad), que tendrían origen en la diversidad de materiales empleados en la confección de *A*. De aquí que Ramos (1984, 18) suponga el manejo de una serie de *Liederblätter* sin transcripción musical en la *fiinda*, de otros que sí la contendrían, de un tercer tipo de soporte en el que, para un mismo trovador, de manera organizada, se secuenciaría la ausencia y la existencia de tal notación; y por último, de *Liederblätter* con *cantigas* de un mismo trovador en las que la *fiinda* podría ir con o sin notación musical pero, a diferencia del tipo anterior, no se presentarían agrupadas.

Cuando la transcripción de la *fiinda* carece del referido margen, su comienzo es señalado por una inicial de formato semejante a la que marca el comienzo de estrofa (como sucede, por ejemplo, en el f. 12v^o, donde se pueden ver las iniciales de las *fiindas* de *A*50 —en rojo y sin filigrana— y de *A*51 —en rojo y, de manera excepcional en el códice, con filigrana azul—). De este mismo modo puede presentarse la inicial de ciertas *fiindas* para las que se reservó espacio para la notación musical (un ejemplo de esta casuística se encuentra en el f. 26r^o, en el que se suceden cuatro *fiindas*, todas guardando un margen para la notación); no obstante, en otros casos, se usó una mayúscula de mayor tamaño que las anteriores (como sucede, por ejemplo, en el interior del f. 34v^o, para las dos *fiindas* consecutivas de la *cantiga* *A*133 y para la *fiinda* de *A*134).

En relación con algunas de estas secuencias finales para las que se planificaba la notación, en algunos folios del cancionero *A* se lee la indicación *fijda*,¹³ dirigida al iluminador con la finalidad de hacerle explícita la naturaleza de dicho segmento textual y evitar confusiones¹⁴ como la que parece detectarse en la *cantiga* de Joan Soares Coelho, *As graves coitas a quen as Deus dar*. Para la parte final de este texto, la copia en *A* (*A*167–*A*168) favorece la distinción de una sucesión de cinco secuencias (cuatro dísticos monorrimos y un verso de cierre: *aa bb cc dd d*), entre las cuales solamente la primera se distribuye con previsión para la notación musical; para la segunda y la quinta

¹³ Se encuentra en 21 ocasiones, la mayor parte entre los cuadernos 4 y 7, a las que se añade una en el 9, siguiendo las precisiones de S. Pedro, quien proporciona un elenco de todas las ocurrencias de la anotación con su localización exacta en el cancionero (Pedro 2016, 29–30). Ramos (2008, vol. 1, 397–398) proporciona, además, indicación de las piezas que se acompañan de la anotación *fijda* en el manuscrito medieval: *A*95, *A*101, *A*102, *A*104, *A*106 de Pero Garcia Burgales, *A*115 de Fernan Garcia Esgaravunha, *A*132, *A*133, *A*134, *A*135, *A*137, *A*138, *A*139 de Roi Queimado, *A*147 de Vasco Gil, *A*159, *A*172 de Joan Soares Coelho, y *A*202 de Joan Lopez de Ulhoa.

¹⁴ De lo cual los autógrafos italianos ofrecen algún otro ejemplo, como veremos.

se observa la letra de espera, sin que el iluminador llegase a completar el trabajo, mientras que en la tercera y la cuarta es claramente visible la rectificación de la letra (una minúscula <c>, en los dos casos), apreciándose en el margen una forma mayúscula <C>, indicio de que estas corresponderían a iniciales. Tal vez inducido por esta disposición, el iluminador dotaría a la primera de una capital decorada de gran formato, equiparable a la del inicio de *cantiga* (de aquí la doble numeración A167/A168 con la que se relaciona). La situación que refleja el apógrafo *B* para este texto (B319) es otra, pues la parte conclusiva se articula en cuatro segmentos (tres dísticos y un terceto: *aa bb cc ddd*) que se acompañan de numeración en el margen, además de una nota de Colocci sobre el incipit del texto con la que destaca la ocurrencia de *quatro congedi*.

Por lo tanto, las indicaciones que se destinaban al iluminador trascendían del plano decorativo y estético, entendiéndose como un aspecto crucial para la organización y percepción del texto. A propósito de tales indicaciones, incide Ramos: «Trata-se, pois, de um elemento de natureza decorativa com uma clara preocupação textual: o rubricador não deve confundir a inicial da *fiinda* com a inicial de um *incipit*. E assim, mais uma vez, se verifica que o programa decorativo do *Cancioneiro da Ajuda* tem uma implicação determinante na individualização de textos, da estrutura e de autores» (2008, vol. 1, 398).

En conclusión, en *A* predomina una *divisio textus* resultado de la aplicación de unas pautas estéticas y unos criterios de organización de los contenidos (textuales, decorativos y melódicos). Aunque se presente desprovisto de notación musical, este cancionero contiene importantes indicios de la indisolubilidad de texto y melodía, propia del fenómeno trovadoresco, que puede considerarse reforzada mediante la dimensión iconográfica a través de las escenas que sirven para inaugurar cada uno de los ciclos de autor, representaciones que tal vez fueron motivadas por la finalidad con la que se idearía aquella antología inacabada.

2.2 La *mise en page* en los apógrafos italianos: el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)* y el *Cancioneiro da Vaticana (V)*

Frente a la confección ibérica medieval de *A*, es conocido que la elaboración de los apógrafos *B* y *V* se contextualiza en la Italia humanista, por orden y bajo supervisión de Angelo Colocci. Aunque, según la hipótesis más ampliamente respaldada por la crítica, ambos serían copiados simultáneamente a partir de un mismo ejemplar (Ferrari 1991, 1993a 1993b; Gonçalves 1993), no son pocos los aspectos que singularizan a uno y otro códice. Así, además de la intervención de Colocci (más regular y frecuente en *B*, más esporádica en *V*), se ha identificado la participación de seis copistas en *B* (Ferrari 1979) y una única mano en *V*, lo que sin duda confiere una mayor coherencia y regularidad estética a este último manuscrito en comparación con *B*.¹⁵ Elaborados aparentemente de forma apresurada y con la exclusiva inquietud de reproducir la letra de las *cantigas*, los dos apógrafos fueron escritos sin previsión para la notación musical. Además, reflejan la carencia de una planificación decorativa y la inexistencia de policromía: en *B* se utilizó tinta negra, en *V* una de color sepia. Probablemente, esto establece importantes diferencias en relación con el modelo, en el que tal vez la organización y articulación

¹⁵ En opinión de Ferrari: «O Cancioneiro da Vaticana caracteriza-se por ser uma cópia com toda a probabilidade destinada a oferta ou troca (ambas praxes frequentíssimas entre os humanistas), por isso de maior valor como livro, mas de menor cuidado filológico em confronto com o seu gémeo B, destinado ao uso pessoal de Colocci. São claro indício, não só a maior unidade da cópia (uma única mão) mas também o comportamento do copista, mais atento ao aspecto estético do que à fidelidade (por exemplo, perante textos ilegíveis, enquanto os copistas de B tentam decifrar o texto, e portanto deixam espaço branco a indicar a lacuna, este normalmente passa à frente sem assinalar o problema, obtendo, como é óbvio, uma cópia mais limpa). Confirma-o a própria presença de Colocci, que não só é escassa como se manifesta quase apenas com intervenções técnicas organizativas» (1993b, 125a).

del texto en la página se apoyaba en el uso cromático¹⁶ y jerárquico de iniciales, a la manera de lo observable en *A*.¹⁷ En consecuencia, en los apógrafos italianos se advierte que los mecanismos destinados a organizar el texto y a diferenciar visualmente tanto las *cantigas* como las partes en las que se articulan no solo se distancian de los expuestos para *A*, sino que, además, se muestran variables en función del amanuense.

En líneas generales, tanto en *B* como en *V* el comienzo de cada serie poética está indicado por la escritura del nombre del trovador (es decir, la llamada rúbrica atributiva). En la articulación textual, pueden estimarse tres aspectos: en primer lugar, tanto el copista de *V* como los de *B* tratarían de evitar la *scriptio continua* en todas las estrofas, llevando a cabo una división de los versos coincidente con la línea de escritura (aunque no siempre con éxito). Además, puede aparecer una mayúscula distintiva marcando el inicio de *cantigas*, *cobras* y otras divisiones dentro de la estructura compositiva (como *refranes* y *fiindas*). Por último, favoreciendo la distinción de estrofas, los copistas de *B* pudieron recurrir al uso de márgenes intersecuenciales.

En el cancionero vaticano, el folio no fue pautaado. Normalmente, el texto se distribuye en dos columnas, aunque en algunas ocasiones se reduce a una. A pesar de que la tendencia fue transcribir verso por línea, abundan las inexactitudes. Se utiliza el mismo tipo de capital simple para *cantigas*, *cobras* y *fiindas*; la marcación del *refrán* por medio de una mayúscula resulta bastante irregular, mientras que los restantes versos estróficos comienzan por minúscula. La división entre composiciones se reconoce visualmente por la preservación de un margen, exclusivamente destinado a esta función; es decir, no se utilizó para marcar subdivisiones como *cobras* y *fiindas*, que se diferencian por la mayúscula inicial.¹⁸

En *B*, el texto se dispone a dos columnas y domina una división de los versos en líneas de escritura, aunque las excepciones son numerosas (ocasionalmente, la segmentación practicada por el copista aparece corregida). De acuerdo con Ferrari: «É difícil descrever unitariamente o sistema gráfico deste cancionero, pouco uniforme por causa da variedade das escritas, por sua vez caracterizadas em particular por uma grande diversidade das iniciais (que são um dos principais factores da escansão estrutural, sobretudo na ausencia de cor)» (1993a, 121a). A pesar de esto, teniendo en consideración la importancia de este manuscrito (por el número de textos y porque colma importantes carencias textuales en relación con *A* y *V*), conviene exponer de manera muy general y sintética algunas precisiones acerca de los principios que rigen la organización textual en la copia efectuada por cada uno de los amanuenses:¹⁹

Copista a: interviene por sectores compactos del manuscrito, además de ser el único que compartió con Colocci la tarea de transcribir rúbricas atributivas (Ferrari 1979, 83 y 85). Adoptó la mayúscula en todos los versos de tal modo que el inicio del estribillo no se distingue en el cuerpo estrófico. Marcó el comienzo de *cantigas*, estrofas y *fiindas* por medio de capitales de mayor volumen. Sin embargo, a este propósito, su trabajo no resulta uniforme: mientras que en ciertos sectores no existen diferencias perceptibles entre la inicial de *cantiga* y aquellas de *cobras* y *fiindas*, en otros folios se

¹⁶ «Se no antecedente o uso da cor sería, con probabilidade, determinante na *ordinatio*, será este o primeiro obstáculo que tiveron que afronta-los copistas de B e V, que, segundo o que neles se observa, só tiñan ó seu dispor unha tinta» (Fernández Guiadanes 2012, 124).

¹⁷ Lorenzo Gradín (2012) analiza varios textos copiados en los apógrafos a través de los cuales es posible suponer un programa decorativo probablemente no finalizado; además, los casos estudiados llevarían a considerar un intento de «imitación» en la presentación gráfica del texto por parte de los respectivos copistas.

¹⁸ Para otras informaciones en relación con la *mise en page* de *V*, puede consultarse: Ferrari 1993b, (especialmente) 124b; Fernández Guiadanes 2012, 149–151. A propósito del *refrán* en los cancioneros gallego-portugueses, véase Correia 1993 y 1998.

¹⁹ Adoptamos la identificación de los copistas de *B* propuesta por Ferrari (1979).

observa una primera capital hueca de mayor formato.²⁰ El margen entre los distintos tipos de secuencias suele ser equiparable,²¹ por lo que, cuando ocurre el primer sistema descrito, se facilita visualmente la identificación de *cobras* y *fiindas* pero no sobresale el inicio de cada pieza.²²

Copista b: interviene de manera ocasional y relevando a otras manos.²³ Se sirvió de una capital de trazo grueso en el incipit (así como en las rúbricas que preceden a los *lais*) y hay una clara tendencia por la mayúscula en todos los demás versos, pudiendo localizar zonas en las que la inicial de estrofa es algo mayor (así sucede, por ejemplo, en el f. 10 y f. 11, donde el margen entre estrofas resulta especialmente esclarecedor) y otras zonas en las que se distingue ligeramente por la forma y el tamaño. Respecto a la aplicación de márgenes no mantuvo una conducta de todo regular: en el f. 10 y f. 11 el espacio entre *cantigas* es equivalente al que hay entre *cobras*; sin embargo, en las siguientes intervenciones de esta mano, el margen entre dos composiciones es superior al que divide las secuencias estróficas.

Copista c: suele señalar el inicio de *cantiga* mediante una capital desnuda de gran formato, aunque a veces se aprecia el intento de reproducir una capital decorada (por ejemplo, en el f. 171r^o y en el f. 177v^o). Utilizó una mayúscula de inferior tamaño para estrofas y *fiindas*. Suele marcar el *refrán* con una modesta mayúscula (a veces combinándose con un calderón),²⁴ en frecuente contraste con la minúscula de los demás versos de la estrofa. Además de fijar una jerarquía por el tamaño de las iniciales, el espacio que destina a separar *cantigas* es superior (normalmente, de tres renglones) al de *cobras* y *fiindas* (dos renglones).

Copista d: interviene por fascículos y tiene otras apariciones breves (Ferrari 1979, 84). Comenzó las *cantigas* por capitales fácilmente reconocibles, que responden a distintos patrones decorativos.²⁵ Para las estrofas y *fiindas* utilizó una mayúscula de tamaño inferior. Estas suelen ser simples, aunque no faltan casos en los que se presentan adornadas, lo que, a veces, las aproxima a la forma de las capitales de *cantiga* (como se observa en los f. 94v^o y 95r^o). Reservó márgenes más amplios entre *cantigas* (normalmente, equivalente a tres renglones) que entre sus divisiones internas (dos renglones para *cobras* y *fiindas*).

Copista e: interviene por sectores compactos (Ferrari 1979, 84). Inició las *cantigas* mediante una capital que sobresale por el tamaño y el grosor, puede distinguirse por incorporar decoración.²⁶ Usó la mayúscula para todos los demás versos,

²⁰ Este último uso puede mostrar sus ventajas en ciertos casos; por ejemplo, en la *cantiga* identificada como B575-B576, cuya copia se distribuye entre los ff. 128r^o-v^o, se facilita la identificación del comienzo de la *cantiga*, la sucesión de otras dos estrofas y la presencia de una *fiinda*.

²¹ Con todo, en ocasiones puede advertirse un margen más amplio entre composiciones, que se acompaña del diseño de una gran inicial de *cantiga*.

²² A pesar de este efecto homogéneo en la transcripción realizada por *a*, el comienzo de cada texto se percibe hoy fácilmente gracias a que Colocci numeró cada uno de los textos y, con frecuencia, dejó apostillas sobre el incipit.

²³ A pesar de que, como explica Ferrari: «In netto contrasto con il disordine dei suoi interventi, all'interno del testo questo copista è estremamente preciso e ordinato (tra i copisti B, è quello che più sistematicamente corregge per rasura piuttosto che per depennamento), regolarissimo negli spazi, corretto nella trascrizione e mai lacunoso» (1979, 85).

²⁴ La intención del copista por destacar gráficamente la ocurrencia de este elemento es todavía más obvia entre los primeros folios de su intervención (el cuaderno 3 y parte del cuaderno 4): el *refrán* de la primera estrofa se distingue por la mayúscula, el de las siguientes, normalmente abreviado, se señala además por medio de un calderón, práctica que abandona en sus siguientes apariciones. Realizado con la misma tinta, su presencia puede quedar camuflada en la copia al integrarse en la columna de escritura (por ejemplo, en B51); tal vez consciente de esto, a menudo se observa ligeramente desplazado al correspondiente margen izquierdo, haciendo de éste un elemento visual más eficaz.

²⁵ Unas son desnudas, grandes y de trazo grueso. La <S> puede aparecer como una inicial a pluma. En otras muestra una mayor elaboración: a veces, el interior de la capital no está totalmente cubierto de tinta, sino que, procurando un efecto de contraste con el fondo, encierra líneas rectas y curvas; otras veces, realizó trazos de pluma que diseñan rostros de perfil adheridos a la letra.

²⁶ Llama la atención la presencia de varias letras de mayor formato y ocasionalmente con adornos florales que, además de encabezar la *cantiga*, inauguran el texto de un nuevo cuaderno (se localizan, en concreto, en el f. 69r^o

por lo que el *refrán* no se diferencia en el interior del cuerpo estrófico; con todo, los primeros versos de las estrofas y las *fiindas* suelen presentar una forma ligeramente mayor. Atendiendo a los márgenes entre secuencias, su tendencia fue guardar un espacio más amplio entre *cantigas*, equivalente a dos renglones, y más reducido entre estrofas y *fiindas*.

Copista f. de su intervención, muy breve,²⁷ puede deducirse que realizó mayúsculas de gran formato para señalar el comienzo de *cantiga*. Las estrofas y *fiindas* presentan una mayúscula simple reconocible por el tamaño, mientras que para el *refrán* se sirvió de una mayúscula inferior. En los restantes versos dio prioridad a la minúscula. En el f. 163r^o-v^o, los márgenes que dividen *cantigas* y *cobras* son equivalentes.

Además de la participación de estas manos, el manuscrito *B* se singulariza porque, sobre él, Colocci parece haber ejercido una intensa actividad de revisión y anotación, como muestran las diversas señales y apostillas que salpican el códice, a partir de la cual se leen apostillas y se encuentran diversas señales. Una de las más frecuentes es una señal en forma de ángulo con la que habitualmente destacó el comienzo del estribillo. Esta marca puede aparecer asimismo con una «función divisora», interpuesta entre dos unidades incorrectamente distribuidas en la página: se observa como delimitador de versos (así sucede en las *cantigas* B142-B144), de *cobras* (como en B135) y de *fiindas* (en B131, por ejemplo). Atendiendo a aquellas *cantigas* que se particularizan en su estructura por constar de una o varias *fiindas*, a menudo se lee la apostilla *congedo* —la cual, según Bertolucci Pizzorusso (1966, 15), aparece complementando a unos 400 textos— y, en menor medida, *epodo*. Con frecuencia, los versos que conforman la *fiinda* fueron destacados con una línea, una especie de llave y, en ocasiones, con un ángulo. A veces, cuando se suceden varias *fiindas*, pueden figurar explícitamente numeradas en el margen (como sucede en B191 —donde se leen 1, 2, 3— y en B319 —i, ij, iij, iiij—).

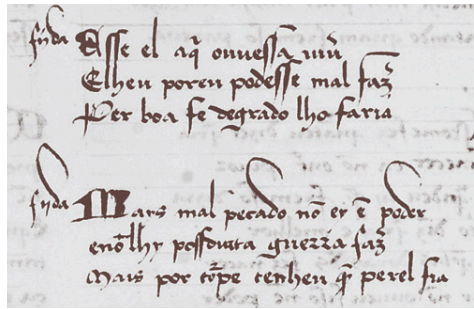
Si en relación con algunas de las *fiindas* de *A* para las que se preveía notación musical se encuentra la advertencia *fijda*, la copia de *B* contiene algún indicio que permite suponer que su modelo reproduciría también este tipo de indicación.²⁸ Buena muestra de esto se localiza en la copia de una de las *cantigas* de amor de Pero García Burgales, B223 (f. 60v^o-a-b), que se transmite únicamente en el cancionero lisboeta. La composición finaliza con dos *fiindas* reconocibles. Su excepcionalidad reside en que el copista transcribió *fijda* junto al inicio de cada una de ellas, probablemente inducido por dos notas marginales contenidas en el modelo que trasladaba; de hecho, como se puede observar en la imagen, las palabras no aparecen integradas en el texto, sino que fueron dispuestas en el margen.²⁹

[cuaderno 9], f. 75r^o [cuaderno 10], f. 191r^o [cuaderno 24]). Con todo, este uso no resulta sistemático (cfr. f. 101r^o [cuaderno 13] y f. 279r^o [cuaderno 34]).

²⁷ Ferrari (1979, 84) identifica una rápida intervención localizada entre el f. 163r^o y el f. 163v^o. A ésta, Fernández Guiadanes (2012, 149) añade una breve presencia en el f. 161v^o.

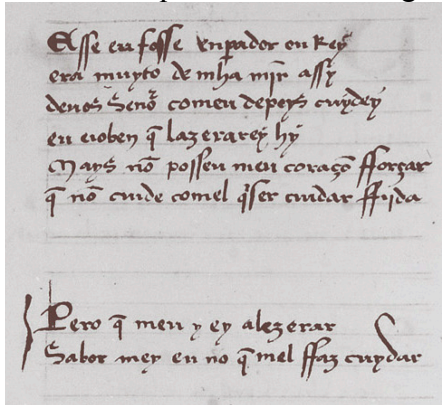
²⁸ Este y otros indicios, como la repetición de iniciales (probablemente derivadas de la presencia de letras de aviso en el modelo) encerradas en las capitales decoradas, pueden suscitar dudas sobre si la condición del modelo sería la de un códice perfectamente acabado.

²⁹ La *cantiga* cierra esta serie del trovador en *B*. Entre las composiciones inmediatamente precedentes existen importantes correspondencias en *A*; en este manuscrito, Ramos reconocía que en las *cantigas* A84-A89 [con correspondencia en B188bis-B193] las *fiindas* se presentan sin espacio para la notación musical, al contrario que en A95, A101-A102, A104, A106-A107 [equivalentes a B202, B208-B209/210, B212, B214/215-B216], textos transcritos en *A* para los que sí se reservó tal espacio. Consúltese Ramos (2005), para más informaciones sobre la *dispositio* de los textos de Pero García Burgales, la presencia de *fiindas* con o sin margen y textos para los que, a partir del cotejo entre *A* y *B*, es posible suponer una calidad textual inestable para la confección de *A*.

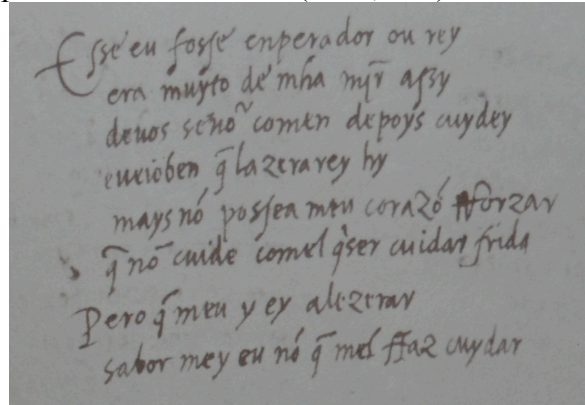


B, f. 60v^o-b

En relación con la anotación *fida* en los apógrafos, se pueden traer a colación otros dos casos de interés comentados por Fernández Guiadanes (2012, 130): en el primero, la indicación se lee incorporada al texto de la última *cobra* de B856 (f. 180^o-a-b) y V442 (ff. 70v^o-71r^o): «en efecto, o v. 6III remata nos dous códices cunha *lectio* similar, *ffijda* y *Frida*, respectivamente, que responde, con toda probabilidade, a unha nota marxinal que lle advertía a alguén da presenza dunha *finda*» (2012, 130).

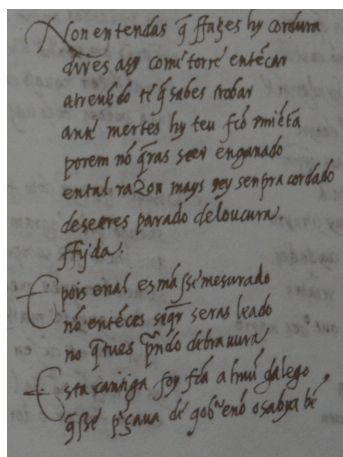


B, f. 180r^o-b



V, f. 71r^o-a

En el segundo caso, la expresión *ffijda* se lee intercalada entre la última estrofa y la *fiinda* de V914 (f. 144r^o-a). A propósito de esta última, precisaremos que en B (B1309) no hay huellas de la indicación.³⁰



V, f. 144r^o-a

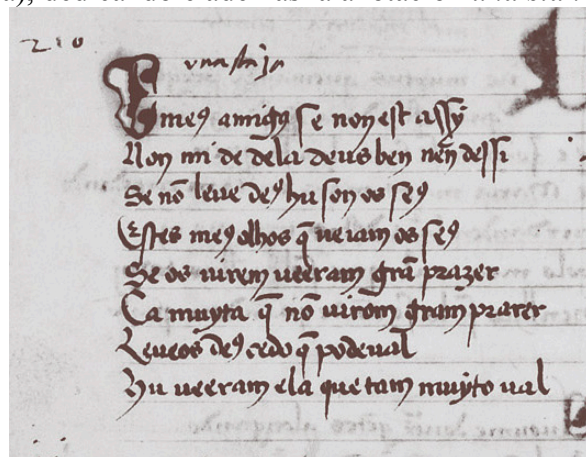
³⁰ Esta no es la única divergencia observable, pues la rúbrica explicativa que se reproduce en V a continuación de esta sátira de Estevan da Guarda, informando sobre la motivación de la composición, no fue transcrita por el copista de B. Esta carencia sería subsanada por Colocci, que se encargaría de transcribir la explicación en prosa repartida en el margen que separa esta *cantiga* y la siguiente, y en el margen lateral.

3 *Fiindas*: problemas de identificación

La consideración de unos principios generales que rigen la organización textual en los cancioneros gallego-portugueses resulta de fundamental importancia en un análisis estructural del texto y, asimismo, en la tarea ecdótica. Con todo, no ha de perderse de vista el carácter independiente de la copia de cada uno de los testimonios (*A*, *B* y *V*), ni tampoco que los textos manuscritos han podido verse alterados o afectados en los sucesivos actos de copia. En las páginas que siguen, a través de una selección de textos, ilustraremos algunas de las dificultades y contrariedades que se pueden detectar en *cantigas* con *fiindas* en el interior de los cancioneros gallego-portugueses.

3.1 *Fiindas* a modo de *cantigas*

El *Cancioneiro da Ajuda* permite ejemplificar como una sucesión de *fiindas* puede ser reproducida de forma equívoca, propiciando una distorsión sobre la percepción de la estructura e integridad del texto, como sucede en el ya referido caso de A167-A168. También el cancionero *B* ilustra la posibilidad de que una *fiinda* pudiese ser confundida con el inicio de otra *cantiga*. De acuerdo con Ramos (2005), este tipo de error parece estar en el origen de la disposición textual (con repercusión en la numeración del texto) reflejada en *B* de *Ai eu coitado! E quando acharei quen*, de Pero Garcia Burgales,³¹ para la que es posible cotejar la copia del texto en el cancionero *A*. Así, mientras que A102 (f. 25v^o-b, f. 26r^o-a) concluye con cuatro *fiindas* (cuatro dísticos pareados) reconocibles tanto por las iniciales decoradas como porque para cada una de ellas se reservó un margen para la notación musical, en el apógrafo italiano *B* los versos de esas *fiindas* se reproducen agrupados y como si se tratase de una *cantiga* independiente, tanto por el margen divisor como porque el copista *b* comenzó la secuencia con una capital de formato semejante a otras mayúsculas con las que distingue el inicio de *cantiga*. Inducido por esta distribución (que podría ser reflejo de la del modelo), tras asignar a la *cantiga* el número 209 (f. 57v^o-b), Colocci adjudicó a esta conjunción de *fiindas* el número 210 (f. 58r^o-a), dedicándole además la anotación *una stanza*.



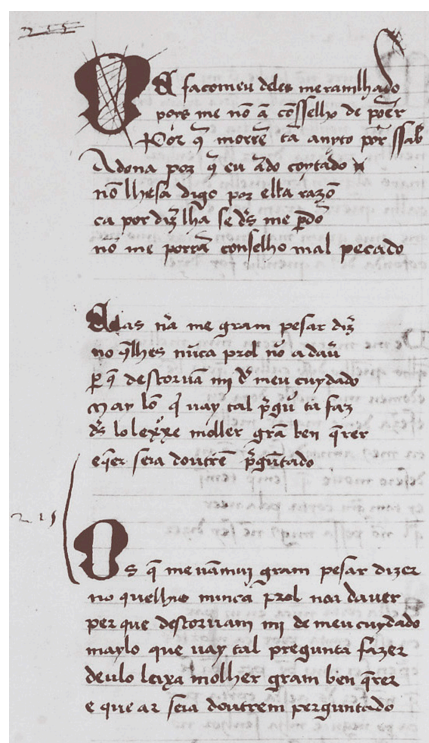
B, f. 58r^o-a

³¹ Explica la investigadora: «Este material de naturaleza invulgar, se atendermos aos outros casos em que as *fiindas* não apresentavam esta mesma característica, vai fomentar em *B*, ou nos seus antecedentes, um erro interpretativo quanto à noção da estrutura da *cantiga*. Quem orienta a cópia ou quem copia interpreta estas *fiindas* duplas ou quádruplas como *cantigas* independentes. Este equívoco só se pode explicar porque estas *fiindas* possuíam no antecedente uma «mise en texte» com transcrição idêntica à da primeira estrofe com disposição material para a cópia da música. Estes casos são avaliados como a primeira estrofe de uma *cantiga* ou fortuitamente como composição monostrofica. E mesmo a numeração de *B*, em que Colocci assinala várias vezes no sector deste trovador a palavra *côgedo* ou *congedo*, não se apercebe de que *B* 210 e *B* 215 não constituem textos autónomos, mas *fiindas* relativas ao texto precedente. A dificuldade submete ainda o copista à repetição da mesma *fiinda* em *B* 215 em forma de estrofe de seis versos» (Ramos 2005, 1346).

Con proximidad a la copia de este texto en el apógrafo italiano (B209-B210), se encuentra otra composición del mismo trovador, Pero Garcia Burgales, cuya disposición y doble numeración (B214-B215) podrían derivar de una percepción errónea semejante a la que acabamos de describir. Esta impresión es también la de E. Gonçalves, que manifiesta su opinión en los siguientes términos:

A atribuição dos nºs 209-210 à cantiga *Ay eu coitad'! E quand'acharey quen* e dos nºs 214-215 à cantiga *Que muitos que mi andan preguntando*, ambas de Pero Garcia Burgalês, constitui um caso particularmente interessante por ser possível, olhando para a materialidade do códice, conjecturar a génese do erro de quem numera e, tendo presente o testemunho do outro manuscrito relator, *A*, perceber também a génese do erro da *mise en texte* presente em *B*. Tratando-se de dois textos cujas fiindas múltiplas, por terem música própria, estariam escritas, num antecedente do qual deriva *B* como a primeira estrofe, não se estranha que o copista de Colocci tenha encontrado no modelo da cópia razões para as transcrever como uma estrofe autónoma e que, no acto de numerar os textos, Colocci tenha considerado essa 'estrofe' como um novo texto (Gonçalves 2016c, 510–511).

En concreto, *Que muitos que mi andan preguntando* se presenta en A106 (f. 27r^o-a-b) como una *cantiga* de cuatro estrofas y dos *fiindas* (de tres versos cada una, con la fórmula *aab*); se reservó un margen para la notación musical de ambas, y el inicio de cada una viene señalado visualmente por las iniciales decoradas, en rojo y en azul respectivamente. Sin embargo, la situación varía de manera significativa en *B*, pues, en el caso de este texto, se añade otra complicación adicional: en primer lugar, se observa una inversión en el orden de las estrofas III-IV, de tal manera que la tercera estrofa en la copia de *A* pasa a ser la cuarta en la de *B*. Las estrofas I-III de B214 se reproducen en el f. 58v^o-b, seguidas de otras tres secuencias transcritas en el folio siguiente. Abriendo el f. 59r^o, se reproduce una estrofa que el copista *c* singularizó por medio de una capital de gran formato que después sería tachada; y, a continuación se observa un tipo de mayúscula que marca el comienzo de la estrofa. Con proximidad, figura el número 215 tachado.



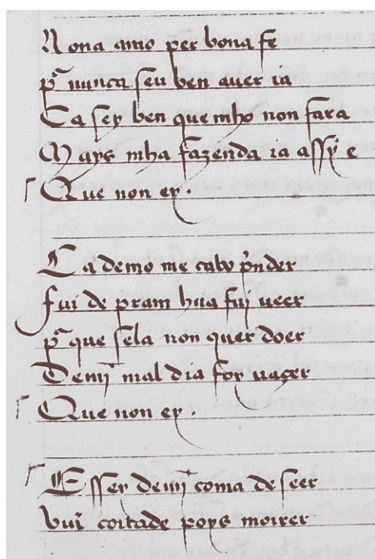
B. f. 59v^o-a

Seguidamente, se suceden en *B* otras dos secuencias: la primera de ellas aparece encabezada por una inicial característica de estrofa, la segunda por una capital más asimilable al inicio de *cantiga* y a la que Colocci asignó el número 215. Las dos «estrofas» aparecen vinculadas por un trazo realizado por el humanista. Cabe preguntarse si la señal se debe a que, a pesar de que las primeras palabras no coinciden (*Elas van-me gran pesar dizer* y *Os que me van mui gran pesar dizer*), Colocci percibió que la segunda secuencia repetía el texto de la anterior. Si tenemos en consideración el testimonio que ofrece *A*, no cabe duda de que la aparente «estrofa» o «*cantiga* monoestrófica» en cuestión es resultado tanto de una percepción equivocada como de una transcripción errónea de las dos *fiindas* con las que concluye la *cantiga*. Así como en B209-B210 no es tan evidente si la confusión se debió al copista de *B* o si éste se limitó a reproducir su modelo, en el caso de B214-B215 es plausible suponer que tanto

la agrupación de las dos *fiindas* como la reiteración del texto ya se contemplaban en el modelo de *B*.³²

3.2 *Fiindas* a modo de *cobras* (con estribillo)

El tipo de error expuesto, que, como se ha visto, origina que sucesivas *fiindas* se presenten a modo de cantiga monoestrófica, no es el único que reflejan y testimonian los cancioneros en relación con la copia de las *fiindas*. En algunas *cantigas* de *refrán*, la *fiinda* o una serie de *fiindas* se reproduce a la manera de *cobra* final. A este respecto, es posible hacer referencia a varios casos especialmente paradigmáticos, porque, en alguno de los pasos de transmisión textual, algún copista introduciría el estribillo añadido a la que se percibiría como «estrofa final».³³



B, f. 83v^o-a

Una de las piezas que mejor ejemplifica este tipo de error corresponde a *Non am'eu mia senhor, par Deus*, composición del género de amor atribuida al trovador portugués Fernan Fernandez Cogominho. Transmitida únicamente por *B*, la transcripción de *B366* (f. 83v^o-a) corrió a cargo de la mano *e*. La articulación del texto, según el manuscrito, llevaría a distinguir cuatro secuencias estróficas, cada una de ellas aparentemente constituida por seis versos, los dos últimos correspondientes a un dístico monorrímo que se identifica con el *refrán*, y una *fiinda* de dos versos en la que se recupera la rima del estribillo. Como es costumbre, el *refrán* se reproduce completo en la primera estrofa y se abrevió en las siguientes.³⁴ Corroborando esta estructura, se contempla la anotación de Colocci *congedo da tornel* y un ángulo que señala el inicio del estribillo en todas sus ocurrencias, así como otro que destaca la *fiinda*.

Esta articulación textual, que fue la adoptada por Michaëlis en su clásica edición de las *cantigas* de amor (1904, I 836–837), presenta una irregularidad evidente en el plano de la rima: mientras que las estrofas I, II y III reproducen el modelo *abbaCC*, la cuarta secuencia se singulariza por una fórmula del tipo *ccccCC*, seguida por la *fiinda* (*cc*). Es plausible que esta «anomalía» formal sea resultado de una distorsión en la presentación de la estructura primitiva, probablemente consistente en tres *cobras* y tres *fiindas*, combinación inusual pero no completamente desconocida en la escuela gallego-portuguesa.³⁵ Es posible que, en algún momento del proceso de transmisión del texto,

³² La diferencia entre los dos primeros versos constituye un buen indicio, pero también se advierte por la variación gráfica apreciable en el cotejo: entre otros aspectos, en la primera hay un uso notablemente más acusado de las abreviaturas y en ella se detecta el dígrafo <moller>, siendo <molher> en la segunda. Además se observan algunas soluciones lingüísticas diferenciadas difícilmente atribuibles al copista de *B*, tales como *d's lo / deulo*, *e q'er / e que ar*, etc.

³³ Recordaremos que, con anterioridad, hemos podido referirnos a la *cantiga* de amigo, de la modalidad de *refrán*, de Pai Soares de Taveiros, *O meu amigo, que mi dizia*, cuya *fiinda* podría ser resultado de un intento de «innovación» formal en un género marcado por la adaptación de elementos popularizantes, pero también podría ser producto de una «innovación» textual a causa de la adición del estribillo en la copia de la *fiinda* por parte de un copista.

³⁴ En la segunda estrofa, se reproduce el primer verso del dístico; en la tercera y en la cuarta, se leen las tres primeras palabras seguidas de un punto que marca la abreviación.

³⁵ J.-M. d'Heur (1975) identificaba la combinación de estrofas «C4R2» (es decir, cuatro versos seguidos de dos versos de *refrán*) con una *fiinda* de dos versos como estructura ampliamente mayoritaria entre las *cantigas de refrán* de amor (93) y de amigo (77) (1975, 212–215 y 220). No obstante, se reconoce una *cantiga de refrán* «C5R2», del género de amigo y atribuida a Galisteu Fernandez (*B1258-V/863*), que, constando de tres estrofas, concluye con tres *fiindas* de dos versos que, como sucede en la composición de Fernan Fernandez Cogominho, repiten la misma rima

algún copista (bien inducido por la transcripción del estribillo en las estrofas anteriores, bien movido por un afán hipercorrector si los dos primeros dísticos se «confundían» con una unidad) añadiese el *refrán* a las dos primeras *fiindas*, dificultando, así, su reconocimiento (González 2012a, 131–133).

Amigas, quando se quitou del trovador portugués Estevan Travanca resulta igualmente paradigmática de la cuestión que nos ocupa. Transmitida por los dos apógrafos, *B723* (a cargo de la mano *d*) se extiende desde el f. 157v^o–b hasta el f. 158r^o–a; *V324* se localiza en el f. 53r^o–a. Tanto la articulación de la copia en los dos manuscritos como la intervención de Colocci en *B* (consistente en la nota *tornel* y la señalización del estribillo en cada una de sus ocurrencias), dejarían reconocer visualmente cinco secuencias de seis versos. Los dos últimos versos conforman un dístico monorrímo identificable con el estribillo, que se transcribió según el modo habitual, completo en la primera estrofa y abreviado en las siguientes. No obstante, de nuevo existe una severa discordancia entre la fórmula de rimas *abbaCC* de las *cobras* I a IV, y la de la última secuencia (*aabbCC*). Además, el modelo adoptado en las cuatro estrofas es el de las *cobras singulares*;³⁶ sin embargo, los dísticos monorrímos de la última secuencia recuperan las rimas de la última estrofa.

Aunque parece obvia la necesidad de reconducir la estructura a cuatro estrofas y dos *fiindas*, como Cohen (2003, 210–211) ha puesto de manifiesto, en el examen todavía ha de tenerse en consideración otro dato corroborativo. Como ha expuesto con riguroso detalle Gonçalves (2016a, 222–226), se constata una estrecha relación entre esta *cantiga* de amigo de Estevan Travanca y la canción satírica *U, noutro dia, don Foam* (*B1538*) del rey Denis de Portugal. Entre otros elementos de afinidad detectables entre ambas composiciones,³⁷ el estribillo («que lhi perdoasse, non quix, / e fiz mal, por que o non fiz» [Cohen 2003, 210]) sería retomado y adaptado con una ligera modificación por el monarca («per que lhi trobasse; nom quis, / e fiz mal porque o nom fiz» [Lang 2010, 297]). Siendo probablemente esta última resultado de un ejercicio de contrafactura, cabe suponer que «seguía» la arquitectura métrica del cantar de Estevan Travanca. En el manuscrito lisboeta, la copia de *B1538* (por la mano *a*) consta de tres estrofas y dos *fiindas* claramente diferenciadas no solo por el trabajo del copista sino también por las marcas coloccianas (entre las cuales, la numeración *i* y *ij*).

Por último, nos referiremos a la composición de amor *A que eu quero gran ben des que a vi*, de Afonso Paez de Braga, que se reproduce en los dos apógrafos italianos: *B855* se localiza en el f. 179v^o–b, y 180r^o–a (mano *c*); *V441* se encuentra en el f. 70v^o–b. La anotación *tornel* por parte de Colocci reafirma la ocurrencia de un estribillo junto con una marca que señala su inicio en las cinco secuencias. Las cuatro primeras reproducen el patrón *aabBB*, de tal manera que *b* se ejecuta a modo de *unisonante*, rimando siempre con el *refrán*, mientras que la rima *a* se realiza según el modelo de las *cobras alternativas* (es decir, es *–i* en las estrofas I y III, y *–ei* en las estrofas II y IV). Tanto en *B* como en *V*, la última secuencia corresponde a un dístico monorrímo directamente seguido de *refrán* (*aabb*), que se reproduce abreviado. Si se tratase de una estrofa, sería necesario conjeturar la omisión de su tercer verso, relacionado por la rima

del *refrán*. Otra composición articulada en tres estrofas y tres *fiindas* se atribuye a Pero Garcia Burgales (*A87-B191*), aunque esta responde a la modalidad de *mestría* y las *fiindas* están conformadas por tres versos.

³⁶ A pesar de que la realización de *b* es igual en las estrofas I y IV.

³⁷ «De facto, o aproveitamento parodístico do refrão da cantiga de amigo revela um trabalho intertextual que, consistindo aparentemente na simples substituição do lexema *perdoasse* pelo lexema *trobasse*, implicou outras estratégias compositivas que fazem esta cantiga de maldizer contra um don Foan maldizente também uma paródia da cantiga de amigo de Estevan Travanca, da qual o Rei Trovador faz uma citação explícita, não apenas do refrão, mas também da fórmula estrófica, do esquema métrico-rimático, das rimas (das sete utilizadas por Estevan Travanca D. Denis re-utiliza cinco!) e de algumas palavras em rima (*razon, al, mal, acharei, ali*) e —o que é mais curioso— da própria *fiinda*, que é dupla» (Gonçalves 2016a, 223).

con el estribillo; además, la hipotética estrofa se caracterizaría por incorporar una irregularidad en el sistema de estrofas *alternativas* ya que el dístico monorrímo ofrece una rima (-ar) distinta de la que sería esperable. En vista de esta circunstancia, la hipótesis más plausible es que la última secuencia se trate de una *fiinda* consistente en un dístico monorrímo; en algún paso de la transmisión del texto, un copista pudo añadir el estribillo, muy probablemente inducido por la transcripción repetida de éste a continuación de varias estrofas de carácter breve y encabezadas por un dístico monorrímo.³⁸

3.3 Otras cuestiones sobre la articulación de las *fiindas*

Se detectan otras alteraciones de la división textual y de la presentación de los versos conclusivos en el espacio manuscrito. Obviamente, resultan más fácilmente reseñables aquellos casos en los que es posible cotejar más de un testimonio, de manera destacada *A* con los apógrafos *B* y/o *V*.

Una de las *cantigas* de amor de Roi Fernandez de Santiago, transmitida por *A*, *B* y *V*, permite ilustrar las aparentes divergencias entre testimonios con repercusión en la *divisio textus*. La composición *Ora começa o meu mal* se localiza en la zona final de *A* (A309: f. 88r^o-b, f. 88v^o-a). Se trata de una *cantiga de refrán* que, tras la copia del último estribillo, finaliza con dos dísticos; debido a la condición inacabada del códice, se observan las correspondientes letras de espera para dar comienzo a ese último refrán y al primer verso de la *fiinda*, pues, conforme al programa decorativo, estas debían ser iluminadas. Además, también se reservó un espacio para la letra inicial del segundo dístico, de tal manera que ha de contemplarse la posibilidad de que este marque el inicio de una segunda *fiinda*. No obstante, tanto en *B* (B901: f.193v^o-b, f. 194r^o-b) como en *V* (V486: f. 77v^o-b), los cuatro versos se transcribieron a modo de secuencia única, y esta estructura ha sido la adoptada en el terreno editorial desde el célebre trabajo de Michaëlis (1904, vol. 1, 661-662).

Parece relativamente frecuente localizar, especialmente en el interior de los apógrafos italianos, *cantigas* finalizadas por secuencias de seis o de cuatro versos que, en el ámbito editorial, han recibido distintas soluciones, aunque no siempre se acompañan de la oportuna reflexión sobre la división textual que refleja el manuscrito y aquella que se establece en el texto crítico. No faltan ejemplos reseñables a este propósito, por lo que nos limitaremos a llamar la atención sobre ciertas piezas seleccionadas, comentando brevemente algunas de las soluciones que han recibido.

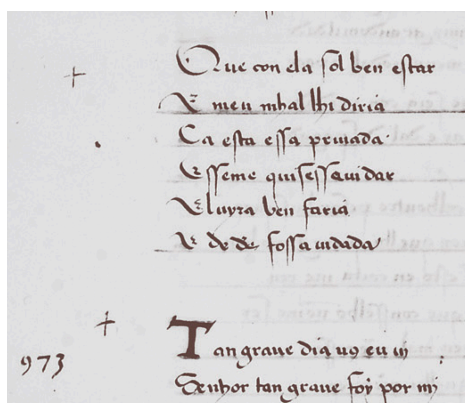
A ren que mi a mí más valer de Airas Engeitado (B972-V559) y *O mui bon rei que conquis a fronteira* de Pero da Ponte (B985-V572) encuentran testimonio en los dos apógrafos y, en el interior de *B*, ambas se localizan en el cuaderno 26, obra del copista *e*. Es indudable que la copia en *B* de la pieza encomiástica de Pero da Ponte (B985: f. 213r^o-b, f. 213v^o-a; V572: f. 91r^o-a-b), destinada a enaltecer a Fernando III por su conquista de Sevilla (1248), llamó la atención de Colocci, pues dejó distintas apostillas.³⁹ Además, hay varias cruces marginales en el f. 213v^o: una junto al último verso de la cuarta estrofa, otra al inicio de la secuencia de seis versos y una tercera con

³⁸ No obstante, esta secuencia conclusiva no ha recibido una consideración unánime por parte de los editores, de tal manera que la propuesta de Nunes (1932) se caracteriza por reproducir los cuatro versos, mientras que Montero Santalha (2004) opta por enmendar la lección de los manuscritos, presentando un dístico final.

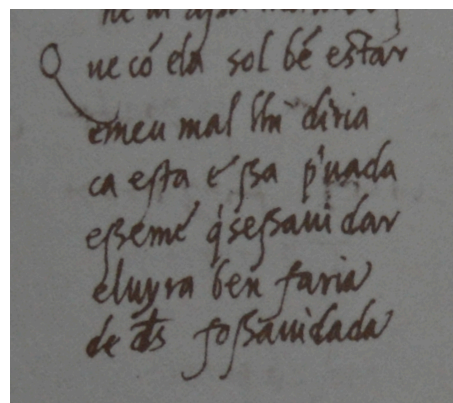
³⁹ En el f. 213r^o se lee *temer et amar*, en la parte superior, y *sevilha*, en la inferior, repetición de expresiones que se observan subrayadas en el texto (verso 4 y verso 17). Además, fueron destacados los dos últimos versos de la primera *cobra* mediante un trazo y una *manicula*, apreciándose en el segundo de ellos una corrección textual, tal vez en relación con una cruz presente en el margen.

proximidad a la composición que sigue,⁴⁰ el *pranto* dedicado a Doña Beatriz. Tanto en *B* como en *V* se reproducen cuatro estrofas de siete versos (I-III: *ababccb*; IV: *ababcca*); a continuación, se observa una agrupación de seis versos, cuyas rimas dejan percibir su condición diferente con respecto a las *cobras* anteriores. La cuestión es, por lo tanto, si nos encontramos ante una *fiinda* extensa, de seis versos y cuya fórmula de rimas sería *aabaab*, o si debemos poner en cuestión la articulación que reproduce el apógrafo. Retomando las tres rimas finales de la cuarta estrofa, y a pesar de un evidente encabalgamiento sintáctico que mantiene la vinculación entre los versos, la solución editorial privilegiada ha consistido en articular el texto en dos *fiindas* (*aab aab*) (Panunzio 1967, 111).

El cantar de Airas Engeitado *A ren que mi a mi máis valer* se transmite en los dos manuscritos italianos: *B*972 se extiende del f. 210r^o-b, al f. 210v^o-a; *V*559 se localiza en el f. 88v^o-a-b. En *B*, en relación con la secuencia final, no se observan apostillas ni la recurrente marca en forma de ángulo aplicada por Colocci, aunque son visibles dos cruces marginales: una junto a la última secuencia y otra asociable al incipit de *B*973.⁴¹ El texto consta de cuatro estrofas de ocho versos que reproducen el esquema *abbacacd*, seguidas de una última agrupación de seis versos, que responderían a *abcabc*. Nunes (1932, 389–391) adoptó la distribución que reflejan los manuscritos, presentando una *fiinda* de seis versos. Opinando que esta canción «sai totalmente fora das regras habituais do género, nomeadamente pelas referências muito concretas que faz ao marido e à criada da *senhor* e que a transformam num produto híbrido», el texto fue editado por Lopes (2002, 118–119), que optó por dividir la secuencia en dos *fiindas* de tres versos. Esta misma solución es la priorizada por Querido (2016, 115), que emplea como argumento a favor de esta articulación la repetición de las rimas de los últimos versos de la estrofa final (resultando el esquema *abc abc*).



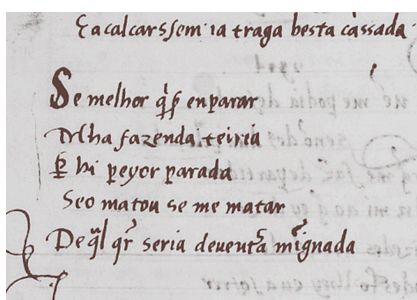
B, f. 210v^o-a



V, f. 88v^o-b

⁴⁰ Este texto no arranca con una mayúscula distintiva y el margen reservado por el copista en relación con *B*985 es el habitual para diferenciar estrofas; esto explicaría la ausencia de numeración y también justifica la presencia de un gran ángulo para señalar el comienzo de la nueva composición.

⁴¹ *B*973 aparece compuesta por dos amplias estrofas de nueve versos, caracterizadas por variar ligeramente en la fórmula de rimas: la primera estrofa corresponde a *aabccbada* y la segunda a *aabccbade*; la pieza concluye con lo que parece ser una singular *fiinda* de cinco versos que reproduce el esquema de rimas coincidente con el del comienzo de las *cobras*: *aabcc*. Se conocen otras dos composiciones con *fiindas* de cinco versos. Ambas se atribuyen a trovadores cuya producción se contextualiza en la etapa inicial de la lírica gallego-portuguesa: *Pois eu d'atal ventura, mia senhor* (*B*49), de Roi Gomez, presenta cuatro *cobras* de nueve decasílabos (*abbacddb*) y una *fiinda* de cinco decasílabos *aabbc*, haciendo eco de las rimas utilizadas en los versos finales de la última estrofa. *Senhor fremosa, par Deus, gran razon* (*A*3-*B*93), de Vasco Fernandez Praga de Sandin, consta de cuatro estrofas de siete decasílabos (*abbacca*) seguidas de una *fiinda* de cinco decasílabos (*abbab*).



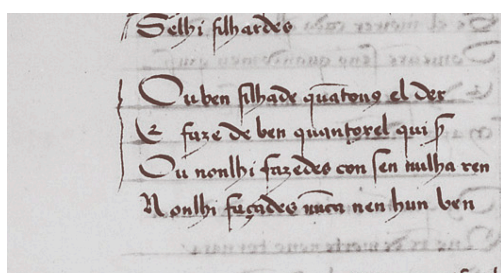
B, f. 319v^o-a

La estructura de esta composición de Airas Engeitado presenta una estrecha afinidad con la de una sátira atribuida a Gil Perez Conde, lo que puede hacer suponer que una de ellas «sigue» a la otra (Lorenzo Gradín 1993). En vista de esto, cabe preguntarse cómo se dispone la sátira en el manuscrito y cómo se ha resuelto en su edición. *Quen me podia defender* (B1526: f. 319r^o-b, f. 319v^o-a, por el copista *a*), de Gil Perez Conde, consta de cuatro estrofas de ocho versos (en las que es apreciable algún problema de segmentación), cuyo esquema de rimas

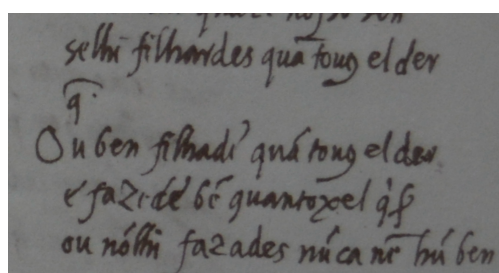
es *abbaccd*. A continuación, se presenta una agrupación de cinco líneas que, en realidad, obedecen a seis versos que, siguiendo el modelo *abcabc*, repiten la rima de los versos finales de la última estrofa. La anotación abreviada *9ged* (*congedo*), escrita por Colocci al inicio del texto, se complementa con un tenue trazo vertical en el margen destinado a señalar la secuencia conclusiva.

Así pues, los manuscritos reflejan una sola secuencia en la parte final de las dos composiciones. Teniendo esto presente, y habiendo indicios para suponer una estructura común, ¿podemos todavía argumentar a favor de dos *fiindas*, *abc abc*, oscurecidas en los sucesivos pasos de copia? En sus respectivas lecturas críticas del texto de Gil Perez Conde, Lapa (1995, 115–116) y Michaëlis (2004, 204–205) optaron por reproducir una *fiinda* de seis versos, mientras que Lopes (2002, 164–145) volvió a optar por una estructura caracterizada por dos *fiindas* de tres versos, resultando análoga a la que establecía para la *cantiga* de Airas Engeitado.

Se detectan numerosos casos en los que la secuencia final reproducida en los manuscritos está constituida por cuatro versos, observándose igualmente vacilaciones en los planteamientos de los editores. Por ejemplo, la *cantiga de refrán* del género de amigo *Voss'amigo quer-vos sas dōas dar*, de Joan Airas (B1032, f. 220r^o-b, f. 220v^o-a; V622, f. 99r^o-b), aparece conformada por tres estrofas (*abacbC*) seguidas de una secuencia que en *B* presenta cuatro versos (*aabb*) y en *V* tan solo tres, a causa de un error de copia por omisión. En el plano de la rima, el primer dístico hace eco de la rima *b* en la tercera estrofa, mientras que el segundo reitera el eco *unisonante* propio de *c* y también característico del estribillo. En el cancionero lisboeta, además de la apostilla *congedo*, se observa un trazo continuo a la izquierda de los cuatro versos.



B, f. 220v^o-a



V, f. 99r^o-b

En el terreno editorial, tanto el texto crítico de Nunes (1932, vol. 2, 279–282) como el de Rodríguez (1980, 226–228) se articulan conforme a la división que reflejan los manuscritos. Sin embargo, Cohen (2003, 566) dio prioridad a un texto finalizado por dos *fiindas* de dos dísticos monorrimos.

Este tipo de situación con soluciones editoriales divergentes se encuentra, asimismo, en otro cantar de amigo, atribuido al trovador Rodrigo Eanes de Vasconcelos.

Se eu, amiga, quero fazer ben se reproduce en el interior de *B* y *V* (B727: f. 158r^o-b, f. 158v^o-a; V328: f. 53v^o-a), conformada por tres estrofas, cuyo esquema de rimas es *abbaaCC*, y una última secuencia de cuatro versos monorrimos que reiteran la rima del refrán. Señalaremos que las expresiones en rima que, de estrofa en estrofa, se repiten en el estribillo son *morrer* y *fazer*; estas reaparecen asimismo entre los versos conclusivos, en los que se localizan como expresiones rimantes *fazer*, *morrer*, *veer* y *prender*. En este caso, tanto Nunes (1932, vol. 2, 147-148) como Ferreiro (1992, 85-90) reproducen una *fiinda* de cuatro versos de rima idéntica a la del estribillo. Frente a esta solución, encontramos la propuesta crítica de Cohen (2003, 215) que consiste en dos *fiindas*. A priori, ambas hipótesis parecen posibles: la primera, también registrada por d'Heur (1975, 215), basándose en la articulación textual que se refleja en los apógrafos; la segunda, apoyándose en la relación que los versos finales guardan con el estribillo desde el punto de vista de la rima, a partir de lo que se podría conjeturar una distribución en dísticos monorrimos.⁴²

Por último, dirigiremos la atención sobre la serie textual atribuida a Nuno Eanes Cerzeo, situada en una zona todavía inicial del cancionero *B*. En ella se detectan diversas «discordancias» relativas a la articulación, como puede observarse en la copia de B131⁴³ y B135.⁴⁴ En relación con la reproducción de las *fiindas*, merece especial comentario la copia de *Senhor, todos m'entenden ja* (B134: f. 33v^o-a-b). Colocci dedicó a dicho texto la nota *stanza di 9 versi ha epod*. A partir del trabajo del copista *c*, responsable de la transcripción, es posible distinguir cuatro estrofas de nueve octosílabos (con la fórmula de rimas *abcbddaac*) y una secuencia final de ocho versos. Mediante la apostilla *ha epod* se constata que el humanista reconoció la ocurrencia de (al menos una) *fiinda*, pero no le aplicó ninguna señal. En este caso, Michaëlis (1904) dio prioridad a una sucesión de cinco *fiindas*: una serie de cuatro dísticos pareados, el tercero de ellos producto de una conjetura (prescindible desde el punto de vista gramatical), seguidos de un último verso de rima independiente; es decir, en la propuesta de la editora alemana, la secuencia final del manuscrito se articula según el

⁴² No ignoramos el hecho de que este trovador es asimismo responsable de otra *cantiga* (B367) conformada por tres estrofas de siete versos, los tres últimos correspondientes al refrán (*abbaCDC*). Cerrando la composición hay dos *fiindas* (dísticos monorrimos que se relacionan con la rima *c* reiterada en el estribillo) claramente diferenciadas en la copia manuscrita, además de presentarse numeradas y reseñadas mediante una nota de Colocci.

⁴³ Así, en la copia de B131, cerrando el f. 33r^o-a, el copista *b* transcribió la *fiinda* de tres versos inmediatamente a continuación de la cuarta estrofa, sin dejar un oportuno margen divisor. El hecho de que esta mano comience casi todos los versos con una forma mayúscula no muy diferente de la que usa para encabezar una estrofa, conduce a que el único dispositivo visual claramente delimitador entre *cobra* y *fiinda* sean dos ángulos diseñados a la izquierda de esta última (obviamente, existen otros indicios que servirían para sospechar su presencia, tales como la métrica, la rima y la anotación de Colocci dedicada a este texto).

⁴⁴ Otro caso destacable es la copia (por la mano *c*) de B135 (f. 33v^o-b, f. 34r^o-a), que corresponde a la más célebre de las *cantigas* de este trovador gracias a su condición de *descordo*. La distribución de los márgenes entre estrofas y el uso de mayúsculas encabezándolas no responden a la sistematicidad acostumbrada.⁴⁴ No se observa un espacio delimitador entre las dos primeras *cobras*, aunque el uso de una mayúscula y una marca en forma de ángulo señalan visualmente los límites entre ambas; la cuarta, la quinta y la sexta también se suceden sin márgenes, aunque, de nuevo, un ángulo señala la división entre la cuarta y la quinta estrofa, que inicia con minúscula, mientras que la sexta viene marcada por el uso de una mayúscula; la séptima y la octava se presentan de manera sucesiva y singular, pues la mayúscula de la octava fue transcrita aislada en una línea de texto e, inmediatamente debajo, el amanuense transcribió los restantes caracteres del verso. Las *cobras* siguientes y la *fiinda* se suceden sin espacios divisores y no se observan marcas; sin embargo, sí pueden distinguirse secuencias a partir de un uso coherente de las grafías mayúsculas. Estos indicios conducen a considerar una estructura constituida por doce *cobras* de constitución muy heterogénea y una *fiinda* conformada por cuatro bisílabos y dos octosílabos, que recopilan las rimas utilizadas en las estrofas finales del *descordo*, reconocidas como una larga cauda (seguimos la organización textual que se propone en González 2018, de una manera panorámica y general avanzada con anterioridad en las ponencias «Canciones de amor, rimas y versos: la poética de Nuno Eanes Cerzeo», en el *V Congreso Internacional de la Asociación Convivio (Verona, 18-20 de Febrero de 2016)*, y «Agora me quer'eu ja espedir / da terra e das gentes que i son. Notas al descordo de Nuno Eanes Cerzeo», en el *VI Congreso Internacional de la SEMYR. Espacios en la Edad Media y el Renacimiento (Barcelona, 15-17 de Septiembre de 2016)*).

modelo: *aa bb c[c] dd e*. No fue esta la percepción de Tavani (1967), que, en su clásico repertorio métrico, proponía una división distinta, plausible y coherente, consistente en dos *fiindas*; a favor de esta solución se argumenta en González (2018, 127–137). Esta propuesta parece, a nuestro juicio, más adecuada que la planteada por la erudita alemana por anteponer la integridad del texto y atender más adecuadamente a la estructura compositiva; además, puede valorarse otro indicio de tipo formal: aunque en el plano fónico no se realizan de la misma manera, el esquema de rimas *aabbc* de la primera *fiinda* coincide con el modo en que se combinan los cinco versos finales de las *cobras* (*abcbbdaac*) y el esquema *aab* de la segunda *fiinda* con los tres últimos (*abcbbdaac*).⁴⁵

4 Omisiones e hipótesis. Algunos casos singulares

Principalmente mediante el cotejo de diferentes testimonios, es posible detectar ciertos casos en los que la integridad del texto puede estimarse afectada o, incluso, mutilada por accidentes en los sucesivos procesos de transmisión. Entre las composiciones documentadas en *A* y en *B/V*, se localizan ejemplos de *cantigas* que finalizan con una *fiinda* en *A* pero que carecen de ella en los apógrafos de época humanista. A este respecto, podemos llamar la atención sobre varias composiciones asignables a dos trovadores: Vasco Rodríguez de Calvelo y Pai Gomez Charinho. En dos *cantigas* atribuidas al primero, la casuística se resume de manera semejante: *A298* (f. 84r^o-a) y *A301* (f. 84v^o-a-b) finalizan con una *fiinda* consistente en un dístico monorrímo; en cambio, las copias correspondientes en *B* y en *V* se caracterizan por carecer de dicha secuencia, particularidad que sería heredada de su modelo (son, por un lado, *B992*, f. 215r^o-b y *V580*, f. 92v^o-b; por otro lado, *B993*, f. 215r^o-b, f. 215v^o-a y *V581*, f. 92v^o-b, f. 93r^o-a). Sin embargo, todavía existe otra divergencia relevante entre el testimonio de *A301*, por un lado, y *B993* y *V581*, por otro, pues la segunda y la tercera estrofa se presentan con el orden intercambiado. Asimismo, estas circunstancias son observables en una de las composiciones de Pai Gomez Charinho: *A255* (f. 69v^o-b, f. 70r^o-a) contiene una *fiinda* consistente en un dístico monorrímo, que no se lee en *B842* (f. 177v^o-a) ni en *V428* (f. 68v^o-b), y además, el orden de las estrofas segunda y tercera en *A* se intercambia en *B-V*. En vista de todo esto, cabe preguntarse si, en los dos últimos textos referidos, la ausencia de las *fiindas* en los apógrafos italianos podría estar asociada a una tradición textual manuscrita diversificada para la obra de estos dos trovadores.⁴⁶

En sentido inverso, tan sólo hemos encontrado un ejemplo de una supuesta omisión de la *fiinda* en *A*, frente a la rama de la tradición manuscrita representada (en este caso concreto) por *B*. Se trata de la composición *A129* (f. 33r^o-a-b) - *B250* (f. 65r^o-b, f. 65v^o-a) atribuida a Roi Queimado: en *B* se reproducen tres versos inmediatamente a continuación de la cuarta y última estrofa, adecuadamente identificados por Colocci, como demuestra la anotación *congedo* y la presencia del signo que los delimita. En

⁴⁵ La transcripción de las *cantigas* de este trovador pudo ser «accidentada» (teniendo en cuenta que en la copia de la serie intervinieron tres manos distintas —*b*, *c* y *d*— que, aparentemente, se relevarían sin previa planificación), y podemos suponer cierta «adversidad» en el modelo ante las dificultades de distintos copistas para reproducir un texto articulado con total coherencia y claridad (no solo en relación con la articulación de *cobras* y *fiindas*, pues también se advierten problemas relativos a la segmentación de versos, destacadamente en *B136* y *B137*). A este respecto, cabe preguntarse si la dificultad derivaría exclusivamente del plano textual o si podría haber influido la incorporación de notación musical en el modelo (destacadamente, en el caso del *descordo*, *B135*, y en *B136*, cuya estructura métrico-estrófica resulta claramente insólita). Asimismo, cabe preguntarse por qué Colocci apostilló y señaló la *fiinda* de *B131* (vid. nota 30), pero su copista no la singularizó, y por qué se limitó a apostillar *B134* sin dejar marcas a las *fiindas* copiadas como una secuencia.

⁴⁶ Sin ir más lejos, Pai Gomez Charinho es autor de otra *cantiga* (*Oi eu sempre, mia senhor, dizer*) doblemente singularizada: en primer lugar, porque se copió dos veces en el cancionero *A*, correspondiendo a *A248* (f. 67v^o-a-b) y *A253bis* (f. 69r^o-b), constando de cuatro estrofas y una *fiinda*; en segundo lugar, porque, en el interior de los apógrafos, *B816* (f. 173r^o-a) y *V400* (f. 63v^o-b) sólo reproducen las dos primeras estrofas.

cambio, *A* concluye con la copia de las cuatro estrofas (tal vez porque en los materiales que sirvieron en la confección de *A* no se contemplase el mismo final que el de los apógrafos o tal vez porque apareciese «dañado» por un accidente material).

Diferente es la problemática que plantea la *cantiga* de Lourenço *Estes con que eu venho perguntei*. Se presenta en *B* y *V* (*B*1115, f. 238v^o-b, f. 239r^o-a; *V*706, f. 113r^o-a-b) constituida por tres estrofas, cuya fórmula es *abbaCC*, y una última agrupación caracterizada por la fórmula *abba*. No se observan anotaciones de Colocci a propósito de la existencia de *fiinda* ni marcas aplicadas a los versos finales. De ahí que d'Heur (1975, 210–211) advirtiese la posibilidad (plausible) de que esta sea una *cantiga* de cuatro estrofas y conjeturase la omisión de la copia de la abreviación del *refrán* correspondiente en la última.

Por último, puede sospecharse que otras *cantigas* con *fiindas* de *B* y *I* o *V* se transmiten de manera incompleta a causa de su «inadecuación» a una supuesta estructura «teórica». En concreto, se considera que las *tenções* gallego-portuguesas son *cantigas* dialogadas entre dos voces que se alternan de manera ordenada por turnos estróficos; supuestamente, cada interlocutor tendría oportunidad de intervenir tantas veces como su «oponente» en el debate. A este respecto, además de poder apreciar la existencia de textos con desajustes en el número de estrofas, la *tenção* *B*144 (f. 36r^o-b, f. 36v^o-a) presenta una sola *fiinda*, la cual pertenece al primer interlocutor del diálogo, y deja abierta la posibilidad de que se hubiese omitido una segunda *fiinda*, que correspondería al trovador que daría la réplica, necesaria para igualar el número de intervenciones. También se observan otras dos *tenções* con *fiindas* en las que no hay plena simetría estructural: *B*1652 (f. 352v^o-b, f. 353r^o-a) y *V*1186 (f. 196r^o-a-b) corresponde a un diálogo entre Pero da Ponte y García Martiiz que concluye con dos *fiindas*, pero mientras la primera está conformada por cuatro versos, la segunda se limita a dos versos, por lo que podría no estar completa. El otro caso es *B*1494 (f. 312v^o-b, f. 313r^o-a) y *V*1105 (f. 181v^o-b, f. 182r^o-a), debate que mantienen Joan García de Guilhade y Lourenço, pues concluye con dos *fiindas*, que en *B* se contemplan numeradas al margen (*i* y *ij*) y destacadas mediante la apostilla *congedi 2* por Colocci. La primera de estas *fiindas* consta de tres versos y corresponde a Joan García; en cambio, la segunda secuencia se singulariza por aparecer conformada por cuatro versos: los tres primeros, de acuerdo con el orden de las intervenciones, corresponden a Lourenço; el que se dispone como cuarto y último en la copia se dirige explícitamente a este juglar, por lo que no podría formar parte de esa *fiinda*. A menudo se ha propuesto como una tercera *fiinda*, pero su presencia introduce una «irregularidad»⁴⁷ en el desarrollo equilibrado del debate (González 2012b).

5 Recapitulación

Aunque tanto la *tornada* occitana como la *fiinda* son elementos finales, esta última presenta ciertas características que deben ser observadas con atención al contexto de la escuela lírica gallego-portuguesa. Así, el uso del *envío*, que fue utilizado con frecuencia por los trovadores occitanos, se encuentra de manera testimonial en una *cantiga de amor* de Pero Goterres. Además, lo más habitual es que la *fiinda* se integre formal y temáticamente en la composición, sirviendo para ponerle un punto final más distinguido. Tal vez esta forma de concebirla como una parte integrante de la estructura y del mensaje pudo propiciar la experimentación de nuevas formas, como parece

⁴⁷ «Podría tratarse de una intervención jocosa de Joan García de Guilhade relacionada con la falta cometida por Lourenço al esquema de rimas? O podría ser el juicio emitido por un tercero? O será un verso espurio? En todo caso, la presencia de este verso en la estructura dialogada de la *tenso* representa, de algún modo, una «irregularidad» (González 2012b, 69, n. 23).

sucedir en la cantiga de amigo *Per boa fe, meu amigo*, de Joan Garcia de Guilhade, pues el verso que sirve de estribillo a lo largo de la composición también se repite entre los versos finales.

Como ha sido expuesto, normalmente la(s) secuencia(s) de cierre se reproduce(n) en los manuscritos con atención a unos criterios estéticos y de organización textual. Sin embargo, es posible reconocer excepciones en el interior de los cancioneros, sobresaliendo ciertas *cantigas* que, desde el punto de vista estructural, se caracterizan por finalizar con una sucesión de *fiindas*.

Reconocida como una particularidad de la tradición gallego-portuguesa, el texto de las *fiindas* en *A* se presenta en ocasiones con un espacio destinado a la notación musical (que nunca llegaría a transcribirse). Dado que esta disposición resulta semejante a la de las primeras estrofas de *cantiga*, se dejaría con frecuencia una indicación (*fijda*) dirigida al iluminador, con la finalidad de evitar confusiones y que la letra inicial fuese diseñada con adecuación a su categoría. La presencia de esta anotación, de la que también se encuentran algunos vestigios en los apógrafos *B* y *V*, es relevante (entre otras razones) porque de ella se deduce la consciencia sobre la posibilidad de incurrir en este tipo de error durante el proceso de copia y decoración del texto manuscrito. La hipótesis de que esta confusión podía tener lugar puede verse confirmada a través de varios casos, pues tanto en *A* (A167-A168) como en *B* (B209-B210 y B214-B215) se observa que varias *fiindas* sucesivas son reproducidas a modo de *cantiga* independiente.

El análisis ha permitido reconocer y llamar la atención sobre otras alteraciones en la división textual. Por una parte, en ciertas composiciones que se clasifican en la modalidad de *refrán*, una articulación inadecuada de la copia puede combinarse con un error por adición del estribillo, de tal modo que la sucesión de varias *fiindas* puede ser fácilmente confundida con una *cobra* (B366 y B723-V324). También puede ocurrir que a una única *fiinda* se le añada el *refrán* por error en algún paso de la transmisión del texto (como parece suceder en B855-V441, y cabe la posibilidad de que también fuese así en B638-V239). Por otra parte, hemos podido incidir en la existencia de secuencias que han recibido distintas soluciones en el ámbito editorial. A este respecto, entre otros casos problemáticos, hemos querido llamar la atención sobre aquellas *cantigas* que se reproducen en los manuscritos finalizadas por una secuencia de cuatro o seis versos, dado que unos editores han propuesto una única *fiinda*, mientras que otros han establecido dos. A pesar de que la cuestión no carece de importancia, la adopción de una u otra solución estructural no suele complementarse del oportuno comentario en las notas de las ediciones críticas.

Por último, se señalan varios textos caracterizados por el testimonio divergente entre *A* y *B-V*. Se trata, por un lado, de dos *cantigas* de Vasco Rodriguez de Calvelo finalizadas con una *fiinda* en *A* (A298 y A301) pero carentes de esta secuencia en los dos apógrafos (B992-V580 y B993-V581); además, la segunda de estas composiciones se particulariza por divergir en el orden de las dos últimas estrofas. Otro tanto se observa en relación con la *cantiga* de Pai Gomez Charinho, pues A255 presenta una *fiinda* que no se lee en B842-V428, e igualmente se alteró el orden de las últimas estrofas. Por otro lado, la copia de B250, *cantiga* de Roi Queimado, concluye con una *fiinda* de la que carece A129.

En el caso de las *tenções*, para las que se puede considerar una estructura par y desarrollada por turnos estróficos, entre otras cuestiones, es plausible conjeturar una omisión de la segunda *fiinda* de la *tenção* entre Pai Soarez y Martin Soarez, para la que se conoce únicamente el testimonio del apógrafo colocciano *B* (B144).

En síntesis, la presente contribución ha expuesto e ilustrado diversos problemas en directa relación con la copia de las *fiindas* en los tres cancioneros de la lírica gallego-

portuguesa (*A, B y V*), favoreciendo asimismo un mejor conocimiento de los criterios de organización textual operantes en cada uno de los manuscritos. Asimismo, se ha llamado la atención sobre ciertos aspectos de la copia y de las estructuras de las composiciones con repercusión en el ámbito de la edición crítica y trascendencia en el análisis estructural.

Bibliografía

- Anglade, Joseph, *Les miniatures des chansonniers provençaux*, Romania 50:200 (1924), 593–604 (DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.1924.4610>) [último acceso: 05.08.2019].
- Bartholomaeis, Vincenzo de, *Du rôle et des origines de la Tornade dans la poésie lyrique du Moyen Âge*, Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale 19:76 (1907), 449–464 (DOI: <https://doi.org/10.3406/anami.1907.6815>) [último acceso: 05.08.2019].
- Beltran, Vicenç, *A cantiga de Amor*, Vigo, Xerais, 1995.
- Beltran, Vicenç, *Atá fiinda*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 70–71.
- Beltran, Vicenç, *La mise en page de los cancioneros*, in: Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.), *A Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas Do Colóquio Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2016, 251–274.
- Beltran, Vicenç, *Pero Goterres y la retórica de la impiedad: Alfonso X, Pero Garcia Burgales, Gil Perez Conde y Vasco Gil*, in: Lucía Megías, José Manuel (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12–16 de septiembre de 1995)*, tomo 1, Alcalá, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá, 1997, 279–295.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi*, AION. Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza 8:1 (1966), 13–30.
- Brea, Mercedes, *Elementos popularizantes en las cantigas de amigo*, in: Rovira, José Carlos / Alemany Bay, Carmen (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...»)*, vol. 2, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, 449–464.
- Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana: (cód. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973.
- Cohen, Rip (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- Cohen, Rip, *Cantigas d'Amigo with aaB Forms by Galician Jograres*, Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese 1 (2013), 1–58. <<https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/>> [último acceso: 05.08.2019].
- Correia, Ângela, *Refram*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 570–571.
- Correia, Ângela, *Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneros*, in: *Congreso O mar das cantigas. Actas do Congreso o mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 1998, 267–290.
- D'Heur Jean-Marie, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e–XIV^e siècles). Contribution à l'étude du «corpus des troubadours»*, [Liège], [Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège], 1975.
- Donati, Cesarina, *Pero Goterres, cavaliere e trovatore*, Romanica Vulgaria. Quaderni 1: Studi francesi e portoghesi (1979), 67–92.

- Fernández Guiadanes, Antonio, *Da articulación textual nos testemuños da lírica profana galego-portuguesa*, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 1 (2012), 105–160 (DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/rcim.2012.1.04>) [último acceso: 05.08.2019].
- Ferrari, Anna, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, *Arquivos do Centro Cultural Português* 14 (1979), 27–142.
- Ferrari, Anna, *Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trovadores*, *Boletim de Filologia* 29 (1984), 35–58.
- Ferrari, Anna, *Le chansonnier et son double*, in: 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, 1991, 303–327.
- Ferrari, Anna, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 119–123 [=1993a].
- Ferrari, Anna, *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 123–126 [=1993b].
- Ferreira, Manuel Pedro, *Som mudo no Cancioneiro da Ajuda*, in: Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas Do Colóquio Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2016, 87–112.
- Ferreiro, Manuel (ed.), *As Cantigas de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1992.
- Gonçalves, Elsa, *Tradição manuscrita da poesia lírica*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 627–632.
- Gonçalves, Elsa, *Intertextualidades na poesia de Dom Dinis*, in: Dionísio, João/Monteagudo, Henrique/Ramos, Maria Ana (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016, 217–230 [publicado antes in: Berardinelli, Cleonice (ed.), *Singularidades de urna cultura plural. XIII Encontro de Professores Universitarios Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990)*, Rio de Janeiro, Universidade Federal, 1992, 146–155] [2016a].
- Gonçalves, Elsa, *Atehudas ata a fiinda*, in: Dionísio, João/Monteagudo, Henrique/Ramos, Maria Ana (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016, 251–268 [in: Brea, Mercedes (ed.), *O cantar dos trovadores. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, 167–186] [2016b].
- Gonçalves, Elsa, *Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa: conxecturas e contrariedades*, in: Dionísio, João/Monteagudo, Henrique/Ramos, Maria Ana (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña, Real Academia Galega, 2016, 501–533 [*eHumanista* 8 (2007), 1–27] [2016c].
- González, Déborah (ed.), *O cancioneiro de Fernan Fernandez Cogominho. Estudo e edición crítica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012 [2012a].
- González, Déborah, *Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio*, *Estudios románicos* 21 (2012), 65–78 [2012b].

- González, Déborah (ed.), *Producción poética*, in: *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*. Edición y estudio de Déborah González; estudio biográfico de José António Souto Cabo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, 27–226.
- Lang, Henry R., *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis. Pela primeira vez editado integralmente, com introdução, notas e glossário por Henry R. Lang*, in: Mongelli, Lênia Márcia/ Frateschi Vieira, Yara (eds.), *Cancioneiro d'el rei Dom Denis e estudos dispersos*, edição organizada por Niterói, Rio de Janeiro, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, 49–380 [Halle, Max Niemeyer, 1984].
- Lapa, Manoel Rodrigues (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo/Lisboa, Ir Indo/Joao Sá da Costa, 1995 (3ª ed.).
- Lopes, Graça Videira (ed.), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- Lorenzo Gradín, Pilar, *Accesus ad tropatores. Contribución al estudio de los «contrafacta» en la lírica gallego-portuguesa*, in: Hilty, Gerold (ed.), *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. La poésie lyrique romane (XII^e et XIII^e siècles)*, vol. 5, Tübingen, Francke Verlag, 1993, 101–112.
- Lorenzo Gradín, Pilar, *El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría*, *Vox Romanica* 56 (1997), 212–241.
- Lorenzo Gradín, Pilar, *La voz de la escritura: cantigas y copistas*, in: Bellone, Luca/Cura Curà, Giulio/Cursetti, Mauro/Milani, Matteo (eds.), *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 367–380.
- Lorenzo Gradín, Pilar, *Adversus Deum. Trovadores en la frontera de la cantiga de amor*, in: Alvar, Carlos (coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, 861–878.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por-*, Halle, Max Niemeyer, 1904, 2 vols.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português*, ed. organizada por Frateschi Vieira, Yara/Rodríguez, José Luis/Morán Cabanas, M. Isabel/Souto Cabo, José Antonio, Coimbra/[Santiago de Compostela]/[São Paulo], Universidade de Coimbra/Universidade de Santiago de Compostela/Editora Unicamp, 2004.
- Montero Santalha, José Martinho, *As cantigas de Afonso Páez de Bráгаа*, 2004 [texto disponible en <https://www.academia.edu>, última consulta: 30/10/2019].
- Nobiling, Oskar (ed.), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade. Trovador do Século XIII*, in: Frateschi Vieira, Yara (ed.), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Niterói, Rio de Janeiro, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007, 39–143 [*Romanische Forschungen* 25 (1908), 641–719].
- Nunes, José Joaquim (ed.), *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses. Edição, crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por -*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932 [reimp. New York, Kraus Reprint, 1971].
- Panunzio, Saverio (ed.), *Pero da Ponte. Poesias*, Vigo, Galaxia, 1992 [trad. R. Mariño Paz, ed. 1967].
- Parkinson, Stephen, *Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a «cantiga de seguir» e a «cantiga de vilãos»*, in: Zinato, Andrea/Bellomi, Paola (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis, 2018, 375–390.
- Pedro, Susana Tavares (2016), *Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda*, in: Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas Do Colóquio Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2016, 23–59.

- Querido, Andreia, *O cancioneiro de Airas Engeitado, trovador. Edição crítica e estudo*, Lisboa, Bibliotrónica Portuguesa, 2016.
- Ramos, Maria Ana, *A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda*, Boletim de Filologia 29 (1984), 11–22.
- Ramos, Maria Ana, *L'eloquence des blancs dans le Chansonnier d'Ajuda*, in: *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Aix-En-Provence, 29 août – 3 septembre 1983. Stylistique, Rhétorique et Poétique dans les Langues Romanes*, vol. 8, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986, 215–224.
- Ramos, Maria Ana, «*Mise en texte*» nos manuscritos da lírica galego-portuguesa, in: Alemany, Rafael/Martos, Josep Lluís/Manzanaro, Josep Miquel (eds.), *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 3, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, 1335–1353.
- Ramos, Maria Ana, *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa – Linguística Histórica, sob a orientação do Professor Doutor Ivo Castro, 2 vols., Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Lingüística Geral e Românica, 2008 (<http://hdl.handle.net/10451/553>) [último acceso: 05.08.2019].
- Ramos, Maria Ana, *Tradição textual do Cancioneiro da Ajuda*, in: Ramos, Maria Ana/Amado, Teresa (eds.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas Do Colóquio Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2016, 151–182.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Rodríguez, José Luis (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani, Giuseppe (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Colibri, 1999.
- Vallín, Gema (ed.), *Las Cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.