

Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el Cancionero del rey Don Denis.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (2011). *Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el Cancionero del rey Don Denis*. eHumanista, 18, 287-306.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/89>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/Gh3>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Filología del texto y filología material. Sobre la doble copia de una cantiga de amigo en el *Cancionero del rey Don Denis*¹

M^a Gimena del Rio Riande
Universidade de Santiago de Compostela

J'entends désigner par ce terme [mouvance] le caractère hiérarchique de la production textuelle (et peut-être, de façon plus générale encore, de toute production de discours) dans la civilisation du Moyen Age occidental. (P. Zumthor)

1. Soportes de escritura y materialidad textual: el caso del *Cancionero del rey Don Denis*

El cotejo de la materialidad textual de los fragmentos de las siete cantigas de amor musicadas del rey Don Denis en el *Manuscrito de Torre do Tombo (D)*² y el de las cantigas de amigo de Martin Codax en el *Pergamino Vindel (N)* con la de los apógrafos italianos, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)*, o, ya en otras tradiciones líricas, el análisis de la forma de las siete piezas del *minnesänger* Reinmar von Zweter en los rótulos descubiertos por Rouse en 1980 y la del *Codex Manesse* (Bäumli y Rouse), ponen en evidencia la centralidad de los soportes de escritura en las diferentes etapas de la transmisión de los textos líricos medievales, a la vez que dejan a la luz el condicionamiento que estos operan sobre los últimos. No obstante, la materialidad textual se trasvasa y se transforma sin abandonar por completo las huellas de su estadio anterior, y así, la pérdida de la notación musical, el paso de la *scripta continua* a la relación verso-línea, nos hablan de momentos y necesidades diferentes, esto es, difusión o almacenamiento.³ Lo dicho pretende obrar como ejemplo de la indisoluble unión de la filología del texto y la filología material en la producción textual de la Edad Media, a pesar de que los intereses de estas ocupen, muchas veces, compartimentos estancos.⁴

¹ Este trabajo está enmarcado en los proyectos de investigación *O rei don Denis e os trovadores da súa época* (09SEC023204PR) y *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiados por la Xunta de Galicia (2009-12), con la contribución de FEDER. Ambos son dirigidos por Mercedes Brea.

² También denominado **S**, a partir del nombre de su descubridor Harvey Sharrer y **T** por el lugar donde se guarda, el Archivo de Torre do Tombo.

³ Recuérdese, para el caso de la lírica profana gallego-portuguesa, la rúbrica que antecede a la cantiga de amor *Moir' e faço dereito* de Vidal (**B1605-V1138**): “E pero que é ben que o ben que home faz se non perça, mandámolo escrever”.

⁴ Puede leerse un desarrollo de esta idea en Chartier: “Para desplazar la frontera tradicionalmente trazada tanto por la crítica literaria como la historia cultural entre, por un lado, las producciones y las prácticas más ordinarias de la cultura escrita y, por otro lado, la literatura, considerada un campo particular de creaciones y experiencias estéticas, es necesario acercarse lo que la tradición occidental alejó

En el caso de la lírica gallego-portuguesa, la transformación de los soportes materiales de escritura ha quedado estampada tanto en las llamadas rúbricas codicológicas (Gonçalves 1994), como en la forma o el lugar que ocupan ciertas composiciones en los apógrafos italianos más arriba mencionados, recipientes tardíos que acapararon las últimas recolecciones de estas piezas. Por ello, es indispensable prestar atención al nivel textual y al material, no solo a la hora de recurrir a la paleografía y a la codicología con el fin de presentar la edición crítica, sino fundamentalmente, para intentar comprender la naturaleza móvil e inestable de nuestro objeto de estudio.

Desde este lugar resulta altamente productivo analizar un caso paradójico como el del *Cancionero del rey Don Denis* (=CDD),⁵ paradójico ya que es, por un lado, el cancionero individual gallego-portugués más extenso, transmitido a través de una estructura tripartita de tipo genérica, característica de las primitivas recolecciones colectivas de nuestra tradición lírica (Resende de Oliveira 109-21),⁶ y paradójico porque, por más que cronistas y eruditos buscaron un *liederbuch* del rey, carecemos en la Península Ibérica de un *chansonnier du roi* al estilo del de Thibaut de Champagne.⁷

En líneas generales, puede decirse que las 127 piezas dionisinas que comparten **B** y **V** no presentan lagunas, divergencias textuales o problemas de orden que

en forma duradera: por un lado, la interpretación y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (1).

⁵ Por CDD me referiré tanto a la primitiva hipotética recolección de la obra lírica del rey como al corpus que hoy transmiten **B** y **V**. La referencia al CDD parte del término *liederbücher*, acuñado por Gröber (1877) en sus estudios sobre lírica medieval occitana para señalar cancioneros individuales copiados en códices mayores. De la mano de la noción de *liederbuch*, *cancionero* indica un libro que contiene piezas líricas –muchas veces, acompañadas de melodía– compiladas según un criterio unificador. Como apunta Brea (1993, 113-14), el término podría tener tres acepciones diferentes: a) una restricta, como colección de textos poéticos dispuestos por el propio autor, que ordena y selecciona el texto, b) una menos restricta, aplicada a una colección individual donde el autor no actuó como organizador del material, c) y una más amplia, entendida como compilación de textos en verso pertenecientes a varios autores, seleccionados y ordenados por un compilador. El corpus dionisino en los apógrafos italianos está compuesto por 137 textos, dejando de lado la apócrifa *Pero muito amo, muito non desejo* (B605-606, V208). Aparte del rey portugués, los trovadores profanos de los que se conservan más textos son Joan Airas de Santiago (83 composiciones), Joan Garcia de Guilhade (56 piezas), Pero da Ponte y Pero Garcia Buralés (53 cantigas, respectivamente) y Joan Soarez Coelho (52).

⁶ Una rúbrica antepuesta de tipo codicológico, a la que más adelante me referiré, separa las cantigas de amor dionisinas de las de amigo. Cabe destacar que las 10 de escarnio se encuentran hoy solo en **B** en la sección que les corresponde dado su género, una zona que parece haber sido organizada por criterios de nacionalidad y/o estatuto social (con otros nobles portugueses como Fernan Garcia Esgaravunha, Vasco Gil, Gil Perez Conde, Roi Gomez de Briteiros y Afonso Mendez de Besteiros). Según Resende de Oliveira (270), “Deve ter sido a associação de D. Dinis a estes autores [de la “compilación de reyes y magnates”], pensada e realizada certamente no segundo quartel do século XIV, a responsável pelo deslocamento das cantigas de escárnio e por outras perturbações hoje visíveis na ordenação das composições”. Por problemas en el método de copia de los códices italianos, estas no habrían llegado a transcribirse en **V**, siendo hoy **B** su *codex unicus* (Ferrari 125).

⁷ Me refiero al famoso *Livro das trovas del rey Don Denis* mencionado en el catálogo de la biblioteca de Don Duarte (Nascimento 284-86) que tantas hipótesis ha suscitado.

comprometan la unidad de su transmisión.⁸ Tampoco se advierten diferencias significativas entre el sector amor-amigo y el de escarnio, con lo que llama la atención que la cantiga de amigo *O voss' amigo tan de coração* (B523^a, fol. 117ra-V116, fol. 13vab; B570^{bis9}, fol. 127va-V174, fol. 23vab) se encuentre testimoniada en ambos códices en el grupo de amor del rey, donde presenta serios problemas en su transcripción, además de una alteración en el orden de las dos últimas estrofas, y luego –de modo correcto, dado su género– en la sección de cantigas de amigo. Propongo entonces, para los siguientes apartados, una reflexión sobre las características formales (compositivas) de esta cantiga, que se extenderá a otras piezas que presentan problemas similares en los códices gallego-portugueses. Esta aproximación se unirá a una hipótesis acerca de los posibles motivos (relacionados con particularidades materiales y de transmisión del CDD) que permitieron la intrusión y conservación de esta composición en el corpus de amor de Don Denis.

2. Sobre la doble copia y/o la doble atribución de cantigas

En un trabajo reciente, Brea (2009, 97-113) volvía sobre la transmisión manuscrita y la doble atribución (Martin Moxa-Lourenço) de la cantiga *Vós que soedes en corte morar* (B888, V472, V1036), retomando así el camino abierto por Gonçalves (1991) acerca de esta problemática para la lírica profana gallego-portuguesa, o las precisiones de Lanciani (137-43) al ocuparse de la doble copia de *Oí eu sempre mia senhor dizer* (A248-B816-V400) en el *Cancionero de Ajuda* (A) (fol. 67v y 69r). Destacaba Brea acerca de la duplicación de ciertos textos en los cancioneros gallego-portugueses que en algunas ocasiones

a duplicidade implicaba unha dobre atribución de autoría, con situacións un tanto peculiares; noutras, a dobre copia tería que ver (ademais de coa dobre atribución, nalgún caso) con que unha das veces o texto estea incompleto, presente diferencias textuais visibles ou mostre claros problemas de transmisión, e mesmo con que o compilador dubidase á hora de adscribilo a un xénero determinado ou, simplemente, co proceso de entrada dos textos na tradición manuscrita galego-portuguesa. (2009, 98)

Valga la cita para repasar brevemente las particularidades de un grupo de piezas que, siguiendo a esta filóloga y a Gonçalves (1991, 453-60), fueron doblemente trasladadas

⁸ Como, por ejemplo, sucede en el segundo gran *liederbuch* de nuestra tradición lírica, al que más adelante me referiré, el de Joan Airas de Santiago.

⁹ La especificación *bis* (Tavani 1967) no viene dada por la repetición de esta cantiga en el corpus de amigo, sino por un error de repetición en la numeración por descuido de Colocci. En este caso, en el fol. 127r la última pieza numerada es *Amad' e meu amigo* (570), pero al dar vuelta el folio (127v), el humanista repite para *O voss' amigo* el mismo número. Para estos despistes de Colocci, véase Gonçalves (2007, 1-27).

y atribuidas en los cancioneros gallego-portugueses. Exceptuando el caso de *Quando se foi meu amigo*, que aparece en **B640-V241** como de Pai Soarez de Taveiros y en **B827-V413** bajo autoría de Afons' Eanes do Coton, de forma idéntica en ambos casos, pueden señalarse algunas composiciones que se encuentran en los *corpora* de dos autores diferentes dando cuenta de evidentes modificaciones en su texto.¹⁰

En primer lugar, me detendré en *O meu amigo, que mi gran ben querer* (**B1212-V817**,¹¹ **B794-V378**),¹² cantiga transmitida dentro del cancionero de Joan Vazquiz de Talaveira, también atribuida a Pedr' Amigo de Sevilha. Según la editora de este último trovador, Marroni, se trata de “una elaborazione diversa, sicuramente e decisamente peggiore” (193), una “trascrizione a memoria di una poesia ascoltata, e che, perciò, la priorità di redazione deve spettare al testo di Johan Vasques de Talaveira” (195). Debo aclarar que no coincido con el punto de vista de la filóloga y que no encuentro evidencia material para apoyar su afirmación.¹³ Analicemos el caso. El texto de Pedr' Amigo está formado por tres estrofas y el de Joan Vasquiz por tres y una *fiinda*. Del cotejo directo entre estos dos textos se desprende que hay un cambio de orden entre las estrofas II y III, así como variantes léxicas y de orden sintáctico y reelaboraciones (que implican un cambio de sentido) en los versos 7 (v. 14),¹⁴ 8 (v. 15),¹⁵ 14 (v. 7),¹⁶ 15 (v. 8).¹⁷ Resalto una vez más que la pieza de Joan Vasquiz presenta una *fiinda*, además de un juego de correspondencia paralelística entre los vv. 2 de las estrofas II y III inexistente en la composición de Pedr' Amigo. Estas diferencias pueden

¹⁰ Más allá de los ejemplos citados y los que estudiaré, cabe nombrar otros que conforman este panorama variopinto: evidentes problemas de transmisión tienen *Vedes, fremosa mia senhor*, de Fernan Rodriguez de Calheiros, que está en **B57** como una cantiga de cuatro estrofas, mientras que en **B72** aparecen solo las dos primeras estrofas. También, el primer verso en **B426-V38** de *Que muitos me preguntarán*, de Joan Garcia de Guilhade, falta en la copia de **B418-V29**, y *Om' a que Deus coita quis dar*, de Rodrigu' Eanes Redondo, tiene dos estrofas en **B331** y tres en **B335**. Finalmente, a géneros diferentes se adscribiría *Non sei dona que podesse*, que se encuentra en **B75** en el sector de cantigas de amor y, más adelante, en **B1336**, junto a piezas de escarnio, precedida por una rúbrica que la transforma en un escarnio de amor. Situación peculiar es la de *Irvos queredes, amigo, d' aquen*, de la que tenemos una única estrofa en **B403-V13** que presenta claros problemas de transmisión (Colocci repite el número 403 para el texto siguiente, muy probablemente suponiéndolo parte del primero), y que en **B718-V319** se completa con otras dos estrofas y se atribuye (al igual que en **C**) a Men Rodríguez Tenoiro. Cuestiones sobre doble copia y doble atribución se circunscriben asimismo a *A mia senhor, que eu máis doutra ren*, que tiene cuatro estrofas en **B982-V569** (y se traslada entre las composiciones de Pero da Ponte), mas apenas sus estrofas I y IV (en una peculiar transcripción) se transmiten en **B394-V4** bajo la autoría de Sancho Sanchez.

¹¹ Corpus de Pedr' Amigo de Sevilha.

¹² Corpus de Joan Vasquiz de Talaveira.

¹³ De hecho, ni siquiera el texto de Pedr' Amigo presenta *loci critici* que nos pudiesen hablar de una “poesia ascoltata”.

¹⁴ “Pero sab' el” (**B1212-V817**) - “E, per boa fé” (**B794-V378**).

¹⁵ “amiga nunca de lho eu guisar” (**B1212-V817**) - “quant' eu poss' amiga de lho guisar” (**B794-V378**).

¹⁶ “el” (**B1212-V817**) - “mi” (**B794-V378**).

¹⁷ “e polo fazer eu” (**B1212-V817**) - “e de lho guisar eu” (**B794-V378**). Brea (2009, 98, n. 8) apunta que en **B1212** falta, además, el artículo inicial del íncipit, por lo que la capital no es *O* sino *M*.

ciertamente hablar de una reelaboración por parte de alguno de los trovadores en cuestión, juego directamente relacionado con los presupuestos del tercer grado de la *cantiga de seguir*, ese modo en el que se explicita el *contrafactum* en la lírica profana gallego-portuguesa en la Poética conocida como *Arte de Trovar* (**B**, fols. 3r-4v).¹⁸

E outra maneira i á de seguir en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el. (Tavani 2002, 45)

Las rimas y las palabras en posición de rima son las mismas en ambas piezas, aunque hay modificaciones en el texto que permiten un cambio en el nivel del significado con el que colabora la mudanza de las estrofas. Pero, de estar ante un *contrafactum*, ¿quién seguiría a quién? Teniendo en cuenta los artificios con relación a las correspondencias paralelísticas, y siguiendo nuevamente al *Arte*, entiendo que, dado que “a finda é mais comprimento” (Tavani 2002, 48-49), la cantiga de Joan Vasquiz sería un *seguir* de la de Pedr’ Amigo.¹⁹

En gran coita vivo, senhor, atribuida en **B181**^{bis} a Nuno Rodriguez de Candarei, y en **B1451-V1061**, con una estrofa más, a Joan de Gaia, es otro caso clasificado como doble atribución que puede ser perfectamente un *contrafactum*. De hecho, Joan de Gaia, escudero y trovador epigonal, aparece en los cancioneros como un maestro del

¹⁸ Para la técnica del *contrafactum* en nuestra tradición lírica pueden consultarse los trabajos de Rossell (2003 y 2005), que abarcan tanto el elemento melódico como el textual. Una aproximación más centrada en el texto se lee en Canettieri y Pulsoni (1994), Lorenzo Gradín (1993), Corral Díaz (1998), Correia (2003), entre otros.

¹⁹ Esta importancia del cierre de la pieza puede verse, dentro de la lírica dionisina, en un caso donde el rey de Portugal sigue una composición de amor de Nuno Fernandez Torneol, *Por Deus, senhor, en gran coita serei* (**A72-B185**) en una cantiga del mismo género, *Que soidade de mia senhor ei* (**B526a-V119**), añadiéndole una *fiinda*. Las piezas no solo comparten su esquema métrico-rimático, sino que el rey reutiliza las rimas *aI* (*-ei*) en idéntico lugar y las rimas *bI* en las *bII* (*-ar*), así como las rimas en *-er* de la estrofa II de Torneol en su estribillo y *fiinda*. Luego, las rimas *aIII* y *bIII* del modelo las recupera en *aII* (*-en*) y *bI* (*-i*). Las rimas *a* y *bIV*, tal como las rimas *aI*, ocupan idéntico lugar en ambas composiciones. Para destacar su *seguir* de acabada maestría, Don Denis recupera los términos en posición de rima de su modelo: *vi, ben, son y melhor* y “cita” el v. 15 de Torneol, *de quantas outras eno mundo son*, en su v. 14. Los *refranes* de una y otra pieza están también en relación semántica *ver/no ver* a la *senhor, topos* que cierra la cantiga dionisina: “pois eu de vós os meus olhos partir/e os vossos mui fremosos non vir” y “rogu’ eu a Deus, que end’ á o poder/que mi a leixe, se lhi prouguer, veer”. De modo similar, en el *contrafactum* que opera *U noutro dia don Foan* (**B1538**) sobre la cantiga de amigo *Amigas, quando se quitou* de Estevan Travanca (**B723-V324**), el rey trovador duplica la *fiinda* (Gonçalves 1993, 206-12).

seguir. Por un lado, lo sabemos conocedor de esta técnica gracias a la rúbrica que antecede a *Vosso pai na rua* (B1433-V1043).²⁰

Otro significativo ejemplo de *cantiga de seguir*, a pesar de no declarado a través de rúbrica, y sobrepasando las definiciones del *Arte*, es el de *Meus amigos, pois me Deus foi mostrar* (B1450-V1060). Allí el escudero cierra la primera estrofa de su pieza con el verso: “oimais quer’ eu ja leixar o trobar”, es decir, con el íncipit de la cantiga de amor del rey de Portugal *Oimais quer’ eu ja leixa-lo trobar* (B498-V81), y, sorprendentemente, concluye en la segunda estrofa con el íncipit de las mencionadas piezas de Pedr’ Amigo y Joan Vasquiz, “o meu amigo que mi gran ben quer”.

En el caso de *En gran coita vivo...*, Russo (139-47) dejó apenas entrever que estaríamos ante una *cantiga de seguir*. Desde mi punto de vista, es claro que Joan de Gaia sigue el texto de un trovador que pertenece a una generación anterior, Nuno Rodriguez de Canderei, de forma exacta, aunque añade una estrofa nueva que hace que la segunda de su modelo pase a ocupar la tercera posición, y solo cambia, en el primer verso de la última, el verbo *fazer* (en posición de rima) por *saber*.²¹ Por ello, no creo que las piezas de Joan de Gaia y Canderei deban considerarse dentro de la categoría de la doble atribución, sino que se trata de composiciones diferentes, donde una sigue a otra. Cada cantiga se encuentra, entonces, no mal atribuida en los cancioneros, sino insertada correctamente en el corpus de cada trovador.

Sirvan los casos como ejemplos de *rifacimento* entre trovadores. Junto a ellos, creo que pueden señalarse otros ejemplos similares dentro de la producción de un mismo trovador. De hecho, antes de comenzar este tramo de mi trabajo me gustaría recordar el caso de cuatro piezas de Joan Zorro que pueden bien ser entendidas como un juego de *seguir* del juglar dentro de su propio repertorio. Son las cantigas *Jus’ a lo mar e o rio* (B1151^a-1152^a, V754), *Pela ribeira do rio* (B1155-V757), *Pela ribeira do rio salido* (B1158-V760) y *Per ribeira do rio* (B1150^a-V753). Bien a través de su estructura métrico-rimática, de sus palabras en posición de rima, sus íncipits, desde la reelaboración de las posibilidades estróficas (*refrán* intercalar, de tres versos, de cuatro, *refrán* monóstico), y, obviamente, su temática, las piezas pueden agruparse en una dependiente relación de reelaboración que no trae consigo problemas a la hora de establecer el texto crítico de las mismas. Pretendo ilustrar así el juego intertextual y formal que un trovador o juglar puede establecer con su propia obra.

Para Tavani (1988, 351 y 1992, 27), las diferencias entre los textos a los que ahora me referiré se deben a tradiciones textuales más o menos ampliamente divergentes, es decir, copias diferentes realizadas en momentos y, tal vez, en distintos *scriptoria*; mas, teniendo en cuenta que, en todos los casos estamos hablando de un único ejemplo de

²⁰ La rúbrica reza: “Esta cantiga seguiu Joan de Gaia per aquela de cima de vilãos, que diz a refram: vede-lo cós, ai, cavaleiro!”; le sigue otra y tres versos que refieren al presunto modelo de la composición: “Diz ùa cantiga de vilão:/A pee dña torre,/baila corpo brioso/vedes o cós, ai, cavaleiro”.

²¹ Asimismo, los íncipits y tercer verso de la cantiga de amor de Don Denis “En gran coita, senhor/(...)/vivo (...)” (B506-V89) parecen jugar intertextualmente con el íncipit de Nuno Rodriguez de Canderei (y Joan de Gaia).

cantiga “repetida” para cada trovador,²² nada impide pensar en una hipótesis más económica recortada sobre el hecho de que estas piezas fueran dos versiones de un mismo texto, versiones hechas y rehechas en diferentes momentos por un mismo autor. La principal divergencia entre una y otra hipótesis estribaría en que la primera de las suposiciones nos distanciaría de la autoría del trovador sobre su composición, abriendo el juego a la intermediación de versiones de otros autores, modos de recepción, o problemas relacionados con la intervención de otros copistas.²³

El primer ejemplo se circunscribe a dos cantigas (o una, según los diferentes editores) de Joan Airas de Santiago. Se diferencian por su íncipit *Fois’ o meu amigo a cas del rei* (B1044-V634)-*Vai meu amigo morar con el rei* (B1048-V638) y, aunque el cuerpo de la composición es idéntico para ambas, puede decirse que, al igual que en los casos anteriores, encontramos variantes léxicas, de estructura (y de sentido). Varía el primer verso de la segunda estrofa (“Per nulha ren non me posso guardar”-“Nen de morte nono pode guardar”), así como el uso de los pronombres personales, y el interlocutor (*amigas-amiga*). Además, en la segunda pieza se añade una cuarta estrofa. Fernández Pousa (65, 69) entendió que se trataba de dos composiciones diferentes, mientras que su último editor, Rodríguez (261), decidió colar ambos textos y establecer el texto en tres estrofas (como en B1048- V638), pero con el íncipit y las variantes de B1044-V634, decisión peligrosa si tenemos en cuenta que otro íncipit de una cantiga de amigo del mismo autor avalaría editarla usando el tiempo presente y no el pasado simple. Me refiero a *Vai meu amigo con el-rei morar* (B1042-V632). Cabe destacar que ambas piezas se encuentran copiadas en la sección que les corresponde en el cancionero del trovador de Santiago y no presentan problemas de transcripción de parte de los copistas de B y V.²⁴

Distinta parece ser la suerte editorial de *Ora van a San Servando* (B1146-V738) y *Donas van a San Servando* (B1444^a-V749). De modo similar a lo que sucede en el corpus de Joan Airas, ambos textos se hallan en la sección que les corresponde, y se aprecia una reelaboración que no afecta a la métrica del íncipit y del segundo verso de primera de las estrofas: se cambia *companha* por *romaria* en el primer verso de la

²² El dato resulta significativo, ya que en el caso de autores cancioneriles, como, por ejemplo, Pedro de Cartagena, pueden pensarse en diferentes tradiciones manuscritas, dadas las distintas versiones que transmiten los cancioneros para muchas de sus composiciones. Este fenómeno, relacionado con las múltiples versiones de un mismo texto, es desconocido en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa.

²³ En la misma línea parece situarse esta apreciación de Arias Freixedo (729): “hai numerosas diverxencias que poderían explicarse pola intermediación de fontes non escritas: a copia de memoria. Ben porque o propio copista coñecía unha versión que diverxía da que estaba a copiar, ben por corrupción a nivel oral a partir dun exemplar común a ambas ramas, probablemente durante a súa circulación en medios xograrescos, ou ben porque no momento de emprende-la tarefa da ‘recompilación xeral’, o Conde D. Pedro, promotor da mesma, recorreu ademais de a fontes escritas, e tal vez nunha medida moito maior da que tradicionalmente se lle atribúe, á memoria propia e á doutros (como podían ser os profesionais da interpretación), como fonte paralela”.

²⁴ El cancionero de Joan Airas da también cuenta de una cantiga repetida, aunque por un error de tipo mecánico. Se trata de *Queredes ir, meu amigu’, eu o sei* (B1023-V613; B1049- V639).

estrofa III y se añade, además, en el primero de los casos, una estrofa. Por ello, Cohen (373, 385) no duda en editarlas como cantigas diferentes del corpus de Joan Servando.

Finalmente, no olvido el peculiar ejemplo del cancionero de Airas Nunez para las composiciones de amor *Amor faz a min amar tal senhor* (B873-V457) y *Ca per amor cuid' eu máis a valer* (B885^{bis}-V469).²⁵ Según el profesor romano (1992, 25-26), la línea temática es más consecuente en la primera de estas, aunque se detectan allí graves alteraciones textuales, y entiende que “as duas primeiras estrofas do texto IV, en estado lacunoso pola perda de un ou máis versos, foron reelaboradas por un reconstructor de posibilidades moi limitadas.”²⁶ De un hábil seguidor de cantigas como Airas Nunez, creo, una reelaboración de su propia obra no resulta descabellada.²⁷

Resta cerrar este elenco con la pieza jocosa *Non ést' a de Nogueira* (A282-B1219-V824) de Pedr' Eanes Solaz, presente con diferentes versiones en A y en los apógrafos italianos. Magistralmente estudiada por Tavani, el estudioso explica que estas versiones nos hablarían de “uma primeira redação ainda imperfeita da poesia” o de

uma reelaboração relativamente mais tardia, devida, provavelmente, a outro poeta não desprovido de qualidades, mas certamente não habituado aos complicados jogos verbais e semânticos do paralelismo total. (1988, 360)

Más allá de que, a mi parecer, en este último caso, la primera de las hipótesis resulta más probable, entiendo que los ejemplos hasta aquí apuntados no tienen por qué hablarnos únicamente de tradiciones textuales distintas ni autores diferentes, sino de diferentes momentos en la transmisión de un texto en movimiento, con fronteras inestables, como el texto lírico. Repito que me llama la atención que, en cada uno de

²⁵ Que Tavani registra como *Pois min amor non quer leixar*, tomando como incipit el primer verso del estribillo que, al igual que en las *Cantigas de Santa María* (=CSM), se copia al inicio. A pesar de no testimoniarse ninguna cantiga profana que comience con el conector *ca*, sí comparecen ejemplos con *que*. El uso del primero parece más frecuente en el corpus mariano alfonsí, donde puede señalarse en las piezas 20, 35, 38, etc.

²⁶ No coincido con el eminente romanista en suponer aquí la intervención de un reelaborador y, mucho menos, uno de capacidades limitadas, ya que, además de que una vez más nos encontramos ante un cambio de lugar de estrofas (y también de versos), y ante evidentes intertextualidades, el autor hace que los versos “trob' eu, non per antonlhança,/mais pero que sei lealmente amar” permanezcan en idéntico lugar en ambas piezas.

²⁷ Piénsese en el caso de *Amor faz a min amar tal senhor* (B873-V457), cuyo incipit es muy probable que siga el del rey Don Denis, *Amor fez a min amar* (B544-V147), o en el de la pastorela *Oí og' eu ña pastor cantar* (B868-869-870, V454), que utiliza un *refrán* diferente en cada estrofa (a modo de cita de autoridad), donde uno de ellos sigue de cerca la primera estrofa de *Que coita tamanha ei a sofrer* (B644-V245) de Nuno Fernandez Torneol.

los ejemplos, solo pueda indicarse un único probable caso de reelaboración posterior para el corpus de cada trovador en cuestión.²⁸

3. La doble copia de *O voss' amigo tan de coração*

La pieza que aquí nos ocupa parece tomar un poco y otro poco de los dos posibles tipos de *rifacimento* que hasta aquí fueron señalados. Como fue dicho, es una cantiga de amigo copiada tanto en su lugar correspondiente, de acuerdo a su género, como dentro del corpus de amor del rey trovador. Los textos de amor-amigo se diferencian por un cambio de orden en las estrofas II y III y por la reelaboración de un verso. A diferencia de los casos citados, la versión copiada junto a las cantigas de amor se encuentra muy deturpada y da cuenta de problemas de delimitación versal.

En su estudio de V, Braga se había ya percatado de la existencia de algunas de estas repeticiones. Acerca de *O voss' amigo...* especulaba que

na parte do codice que encerra as canções de D. Diniz, a canção 116 achase repetida outra vez sob o numero 174 com variantes e diferente disposição de estrophes, o que denota que essa parte foi compilada de copias secundarias, mas classificadas, como vemos pelo titulo das *Cantigas de Amigo (...)*. É provavel que os autographos que serviam para os traslados nitidos dos amanuenses fossem por vezes aproveitados por outros compiladores. (1877, 5)

Y añadía:

A canção 116 e 174, do cancionero de Dom Diniz, são uma e mesma, havendo entre estes dois numeros variantes, e sobretudo a 2^a e 3^a estrophe alternadas. Não proviria isto dos originaes, escriptos por esmerados copistas, que se guardaram na Bibliotheca de el-rei Dom Duarte; este facto prova-nos, que o corpo das canções de Dom Diniz, que na collecção Vaticana occupa dos n.os 80 até 208 proveiu de copias avulsas de diferentes palacianos, e talvez do proprio Conde D. Pedro. (15)

Muchos años más tarde, Gonçalves (1991, 457) hablaría de la existencia de otra fuente que vendría a remediar los errores de la primera versión de la cantiga dionisina:

²⁸ En otro orden de cosas, más allá de los problemas en cuanto a la autoría colectiva, cabe destacar el ejemplo de las *CSM* 242 y 249, donde se cuenta la misma historia a través de una reelaboración que atañe no solo al material de la cantiga, sino también a la posición de la estrofa I de la *CSM* 242, que pasa a ser la II en la 249. A esta última se le añade una estrofa. Para más datos acerca de estas piezas de idéntica métrica, y otros casos similares en el corpus mariano alfonsí, véase Parkinson (72-88).

Une chanson d'ami du Roi Denis de Portugal qui avait été copiée dans son secteur des chansons d'amour (...) réapparaît dans le seconde section, dans une version plus correcte (...). Il est probable que la deuxième occurrence dépend d'une autre source et que la duplication constitue un expédient pour remédier aux défaillances –fautes, lacunes, insertion erronée– de la première transcription.

Lopes de Moura (1847), el primero en editar de forma individual el *CDD* (sobre **V**), incluyó la cantiga en sus dos apariciones. Dado su género, Lang (1894) y Nunes (1973) trabajaron sus textos críticos a partir del texto de amigo. Nunes transcribió paleográficamente, en nota, los textos de la zona de amor de **B** y **V**, operación repetida asimismo por Cohen (605). Todos llamaron la atención sobre la excepción que constituye esta pieza intrusa en el corpus del Don Denis, pero ninguno profundizó sobre sus particularidades.

Circunscribiéndonos a las características materiales de la versión de la sección de amor, es interesante destacar que **B523^a** ofrece evidentes problemas de copia de parte de la mano *a* de **B**, que deja varios espacios en blanco, mientras que el amanuense de **V** hace que comparezcan los versos copiados por completo, aunque con dificultades en su interpretación. Resalto que este es un *modus operandi* que repiten estos escribas en otros sitios de los apógrafos. Así, puede señalarse otro ejemplo idéntico en el traslado de la rúbrica que da inicio a las cantigas de amigo de Don Denis.²⁹ Al contrario de esta primera transcripción, la versión de la sección de amigo no presenta problemas de copia en ninguno de los testimonios; ambos escribas coinciden, además, en la mayor parte de sus elecciones gráficas (uso de abreviaturas, *i/y*, etc.):

²⁹ En ambos ejemplos de **B**, la mano *a* deja espacios en blanco que parecen ser marcados por Colocci con *cruces desperationis*, aunque solo completa el texto en el caso de la rúbrica: “Eensta ffolha +[adeante] sse comenca as cantigas damigo que o muy +[Nobre] Dom denis Rey de Portugal ffez” (entre **B** 552 y **B** 553, fol. 124rb). En el códice hermano el escriba copia esta rúbrica por completo: “Eensta ffolha adeance sse començan as cantigas da migo que o anuy rpbren Dem denis rey de Portugal ffe (x)z” (entre **V** 155 y **V** 156, fol. 20vb). Tanto este respeto por no escribir más allá de lo que se entiende de parte de la mano *a*, sumado a su exhaustividad a la hora de transcribir (junto con la mano *e* es quien copia todas las rúbricas atributivas en **B** y es el único que traslada las rúbricas codicológicas), muestra una tendencia en los hábitos de copia que apunta a una rutina de no intervención respecto del modelo.

B523, fol. 117r

O uos amigo *tan* de coraçon
 + el em uos seus olhos
 E tam *ben* par deus amigos
 Que no +
 +
 Que *non* podel poder auer dauer
 Praxer de ~~mha~~ nulha ren
 Se non deuos uee

E quando el *nen* hu uos fodes razon
Quer el catar que se encobra eten
Que se cobre pero *non* lhe ual ual ren
 + olhos *entenden que non* podel
 foder

E *quen len* uiuer como el seus olhos
pon
 En uos amiga *quando* ante uos *uen*
**Se non for con muy gran mengua
 desem**
 Entender *poden* muy bem
 Del *querino* podel poder auer

B570 bis, fol. 127v

O uoss amigo *tan* de coraçon
 Ponele *en* uos seus olhos e *tan ben*
 Par *deus* amiga *que non* sey eu *quen*
 O uera *que non* entenda *que non*
 Podel poder auer dauer
 Prazer de nulha ren *senon* de uos ueer

E *quen ben* uir comel seus olhos *pon*
 Enuos amiga *quandante* uos *uen*
Sexi non for mui miguado de sen
 Entender *Poden* del mui *ben que non*
 Podel poder auer dauer prazer

V116, fol. 13v

O uos q migo *tan* de toratom
 pom el em uos seus olhos e *tan ben*
 par *deus* ~ miga *que non*
 ueia q nom em tenda *que non* podel
 poder auer dauer prazer
 de nulha rem se *non* de uos ueer

E quando el *uen* hu uos sodes *æ*ns*
quer el catar *que* se encobra *eren*
que sencobre pero *non*lhe ual *pon*
 tanos fros olhos *entenden que non*
 podel poder

E *quen len* uiuer torno el seus olhos
pon
en uos amiga *quando* anre uos *uen*
**senon for con muy gram mengua
 desem**
 entender *poden* muy *ben* del *que non*
 podel *podera* au.

V174, fol. 23v

O uossamigo *tan* de coraçon
 pon ele en uos seus olhos *eran ben*
 par *deus* amiga *que non* sey eu *quen*
 o uera *que non* entenda *que non*
 podel poder auer dauer
 prazer de nulha ren *senon* deuos ueer

E *qen ben* uir comel seus olhos *pon*
 enuos amiga *quan dante* nos *uen*
sexi non for mui minguado desen
 entender *poden* del mui *ben que non*
 podel poder auer dauer prazer

E quandel uen hu uos sodes razon
 Quer el catar *que* sencobra e ten
 Que sencobre *pero* nonlhi ual ren
 Ca nos seus olhos entendem *que* non
 Podel po:-

E quandel uen hu uos sodes razon
 quer el ca *que* sencobra eten
 que sencobre *pero* nonlhi ual ren
 ca nos seus olhos entender *que* non
 podel po

Volvamos al tercer verso de la tercera estrofa del texto de la sección de amor y al tercero de la segunda estrofa de la versión de amigo:

Se non for con muy gran mengua desem (**B523**)
 senon for con muy gram mengua desem (**V116**)

Sexi non for mui miguado de sen (**B570^{bis}**)
 sexi non for mui minguado desen (**V174**)

Dado el modo en el que se transmite la cantiga (deturpado en la zona de amor, menos problemático en la zona de amigo), considero muy improbable la posibilidad de una alteración voluntaria por parte de los copistas, producida a lo largo de la transmisión del texto, para este verso. Al igual que en los casos antes señalados, creo más acertado pensar que estaríamos ante dos cantigas que hacen gala de estrofas intercambiables (cuyo movimiento no afecta al sentido de la pieza) y de variantes de idéntica métrica y rima, pero con diferencias de estilo que estriban en la utilización de un sustantivo o un adjetivo (*mengua-minguado*) para expresar un mismo sentimiento por parte del trovador.

Acerca de la variación *mengua-mingua*, Monteagudo (379-80) indica que la primera es desconocida en el gallego medieval y la entiende una forma en boga en el Portugal de fines de siglo XIII. Ahora, aunque el investigador no cuente este caso de Don Denis, ya que él trabaja con el corpus editado en la *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (Brea 1996), esta forma sería un verdadero contraejemplo, ya que las derivadas de *minguar* son las que se extienden a lo largo del cancionero dionisino. A pesar de que el investigador supone aquí la posible influencia de otros trovadores modélicos para el rey, como Alfonso X o Nuno Fernandez de Torneol, quienes emplean estas dos variantes en una misma pieza, podría también pensarse que la variante *mengua* resultase de mano de un copista otro, o tal vez, de un copista diferente en un momento diferente.³⁰

³⁰ Resalto la dificultad que encuentran los copistas de **B** y **V** con ciertas grafías en el texto de la sección de amor. El amanuense de este último relator confunde casi todas las *c* con *t*, *toratom* por *coraçon*, y las *s* largas con *f*, *fodes* por *sodes*. Este último error lo repite asimismo la mano *a* de **B**.

Es evidente que encontrarse con una misma idea repetida de dos maneras distintas puede ser un indicio de variante de autor. También es verdad que, para los textos medievales, se trata de terreno muy incierto, pero que, sin duda, podría constituir una muestra palpable del proceso de creación trovadoresca, un proceso híbrido, mezcla de oralidad y escritura, y donde, como en todo texto medieval, es difícil deslindar la tarea del autor y la del copista. Sea como fuere, a través de una técnica más cercana al *rifacimento* de Joan Vasquiz o Joan de Gaia (cambio de lugar de estrofas, reelaboración de verso), estas divergencias textuales podrían haberse originado en momentos diferentes, constituyendo distintas versiones de la cantiga, proceso creativo que el musicólogo Van der Werf parece subrayar cuando afirma que:

Oral tradition by no means ended abruptly once a song was written down; it may not even have been affected by the beginning of a written transmission, for a manuscript with songs was rarely, if ever, a book from which to perform the preserved repertory. (8)

Más allá de la hipótesis que aquí se plantea para esta cantiga de Don Denis, resta añadir que un caso similar puede encontrarse en otra tradición lírica como la occitana, donde Brunetti (616) señala una pieza atribuida a Ademar copiada dos veces en dos folios seguidos (88rb-va y 89rb) del cancionero **K**. Allí una de las versiones contiene una estrofa donde se modifican ciertas partes de los versos y se cambia, además, el orden de las estrofas 4, 5 y 6.

4. Algunas hipótesis acerca de las diferentes etapas materiales del corpus dionisino

Vale preguntarse cuáles habrían sido los motivos y las circunstancias que hicieron que esta anomalía llegase a los apógrafos italianos dentro de un corpus tan compacto y cuidado como el dionisino. En primer lugar, doy por sobreentendido que de ningún modo podría deberse a una confusión de parte de un primitivo compilador por mala interpretación de su íncipit, *O voss' amigo tan de coraçon*, tal y como podría pensarse para la cantiga de amigo del rey *En grave dia, senhor, que vos oi* (**B572-V176**). Mas bien, cabría detenernos en el nivel de la materialidad, ya que, como bien se expresa en esta reflexión de Pasquali: “I caratteri materiali connotanti i vettori del testo possono indicare in determinati casi fatti, modi, fasi della sua storia (e talora della sua stessa *scrittura*)” (Cavallo 153).

En otro lugar me ocupé de las posibles características materiales de la primitiva recolección de las piezas líricas del rey de Portugal (Rio Riande 2010). Afirmaba allí que algunas rúbricas presentes hoy en varios de los sectores que copia la mano *a* en **B**, “X9 R9. Outro R^o sse comença: Ouue mey et enuos fiz euos desfarey” (fol. 144r) y “Outro R^o se começa assy”/“R9 par deus senhor quero meu hir” (fol. 240v), daban cuenta de reclamos presentes en el antecedente que llegaban a reponer no solo el tipo

de material utilizado para la copia, sino también el lugar que habrían ocupado estas rúbricas en una recolección de rótulos. De este modo, a pesar de no cumplir con este último objetivo, la rúbrica “Outro R se *comença*” nos indicaba que el cancionero regio debió ser en una etapa primigenia una simple reunión de este tipo de material autónomo muy utilizado en las *Chancelarias* para la copia de documentos, y cuyo contenido se trasvasaba luego a formas textuales de mayor capacidad como libros, registros, etc. (Pinto 38-40). En mi opinión, el valor de estas rúbricas es altísimo, ya que estrecha las diferencias materiales entre *liederblatt* y *liederbuch*. En el caso de Don Denis, con seguridad, debemos pensar en una instancia de *liederbuch*, tanto por la cantidad, la calidad de la copia, como por el orden del que dan cuenta sus composiciones en los apógrafos, aunque por *liederbuch* debemos entender apenas “reunión de rollos.”³¹ Las variantes que comparten **D**, **B** y **V** (Sharrer 1993, 22-25) nos hablan, además, de no demasiadas etapas intermedias entre el *liederbuch* dionisino y ese *liedersammlungen* de la arquetípica “compilação geral”.

Lo hasta aquí expuesto hace que me pregunte: ¿podemos hablar del uso de fuentes diversas para esta cantiga repetida o es más acertado y más económico suponer que la presencia de esta pieza de amigo en el corpus de amor del rey se debe al erróneo traslado de una composición (en una primera versión o inacabada) de un rollo intruso? Es evidente que la materialidad del rótulo facilitaba el “traspapeleo”, la intrusión. La constitución del *liederbuch* habría sido el resultado de una obra de años y en esta etapa primera de rollos sueltos –ligada al momento de *performance*– es donde se habrían producido la mayor cantidad de operaciones de escritura, corrección, añadido y reescritura.³² Salvando las diferencias y las distancias que imponen el desarrollo de los materiales y los procesos de puesta por escrito para la conformación de la figura autorial, una imagen posterior de esta actividad de almacenamiento y escritura-reescritura es la que nos ofrece Tato para el cancionero de Charles d’ Orleans:

En otras literaturas tenemos ejemplos claros que nos muestran cómo un autor va recogiendo y completando su poesía en un soporte escrito. Charles d’Orléans, coetáneo de Santillana, confecciona un libro con sus obras en el que la escritura autográfica ocupa un lugar preeminente; ese cancionero parece ser algo más que un simple almacén de poesía: acompaña al Duque a lo largo de los años y le permite incluso incorporar

³¹ Esta colectánea de ningún modo podría relacionarse con la materialidad de la que hace gala **D**, que como bien explica Tavani (2007): “Queste dimensioni sembrano eccessive per una raccolta monografica, perché il risultato –considerando che il foglio superstite, tra recto e verso, ne accoglie sette– sarebbe stato un libro di 19 carte complete e del recto di una ventesima: dunque un volume di formato eccessivo per un numero di carte esiguo”.

³² Un proceso cercano a la figura de un rey instruido y conecedor de prácticas relacionadas con la escritura como Don Denis, si tenemos en cuenta que el “uso di raccogliere le proprie poesie in un corpus unitario ha ovviamente precedenti che risalgono, quanto meno, all’Antichità classica” (Avalle 1985, 371).

nuevas piezas. El propio Charles d'Orléans, en distintas relecturas, introduce modificaciones en sus versos que evidencian una clara preocupación por mejorar sus poemas y un apego notable a este florilegio; llama especialmente la atención el cuidado que pone a la hora de hacer añadidos, pues no tacha sin más, sino que borra y vuelve a escribir. (97)

5. Algunas conclusiones

Una gran cantidad de información acerca de los modos de transmisión textual de la lírica profana gallego-portuguesa puede obtenerse gracias al estudio de las relaciones que subyacen a la estructura material de sus cancioneros. Para nuestro objeto de estudio particular, los indicios de recopilación del material dionisino en rollos en una etapa primigenia de las rúbricas-reclamo en **B** (*outro rótulo se comença*) y la inclusión en los apógrafos italianos de la cantiga de amigo *O voss' amigo tan de coração* a través de una deturpadísima versión en la sección de cantigas de amor del rey, nos hablan, por un lado, de una recolección que, a pesar de su carácter aluvional, buscaría prontamente un orden de tipo genérico.³³ Esta primitiva *mouvance* podría haberse estacionado entonces, al menos para el *CDD*, entre la fase del *liederbuch* y la del *liedersammlugen*, lo que podría explicar la estrecha relación gráfica (repetición de errores y variantes significativas, copia de abreviaturas, estribillos, *fiindas*) entre **D**, **B** y **V**. Por otro lado, el resto de los *contrafacta* aquí estudiados son buena muestra de que mientras hay evidencia de una tradición oral, la escritura es problemática *per se*, porque fija y da autoridad a universos verbales cuya textualidad se resiste a la homogeneización (Borsch 7-20). En el caso de la lírica gallego-portuguesa podría cuestionarse el valor de la doble transmisión textual o el de la variante redaccional en favor de variantes relacionadas con diferentes estadios donde se hibridaría la *performance* trovadoresca con la puesta por escrito. ¿Qué editar entonces?, y me refiero tanto al caso de la cantiga dionisina como a los ejemplos de Joan Airas de Santiago o Pedr' Eanes Solaz, ¿una única cantiga? ¿dos cantigas? A pesar de que creo que la decisión se torna más difícil para el caso del trovador de Santiago (donde las piezas están en el lugar correcto y donde no encontramos problema de copia alguno), la fijación del texto crítico es la condición central y necesaria para otorgar a nuestros estudios solidez científica. En el caso de Don Denis, salta a la vista que la voluntad última de la que da cuenta su corpus es la que se lee en la versión completa de la pieza en la zona de amigo. Así las cosas, como conclusión general a lo hasta aquí expuesto puede decirse que la misión del medievalista es siempre la de moverse en una zona de

³³ Creo que el error en la localización de la cantiga daría cuenta de la probable ordenación de las composiciones del rey por géneros ya en una etapa primitiva, dado que es muy extraño que, de haberse reordenado el material lírico regio en una etapa posterior, no se hubiesen producido más casos de confusión genérica. En este sentido, cabe destacar que Bäuml y Rouse (1983) afirman este dato para el rótulo de Reinmar von Zweter, cuyas siete piezas pertenecen a un mismo género, y que puede trasladarse a la hoja volante con las seis cantigas de amigo musicadas de Martin Codax.

grises, teniendo en cuenta la *mouvance* y la *oralidad elaborada* (Orduna 2001) de su objeto de estudio, pero sabiendo que la única forma de conocerlo es a través de la correcta interpretación de la materialidad que sobrevivió al tiempo.

Obras citadas

- Arias Freixedo, Xosé Bieito. "Diverxencias textuais entre o Cancioneiro da Ajuda e os apógrafos italianos da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Vaticana." Eds. María Rosario Álvarez Blanco, Francisco Fernández Rei, & Antón Santamarina. *A lingua galega, historia e actualidade Actas do I Congreso Internacional, 16-20 de setembro de 1996*. Vol. III. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Instituto da Lingua Galega, 2004. 717-29.
- Avalle, D'Arco Silvio. "I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione." *La critica del testo: Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*. Roma: Salerno Editrice, 1985. 363-82.
- Bäumli, F. H. and R. H. Rouse. "Roll and Codex: A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter I." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105 (1983): 192-231.
- . "Roll and Codex: A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter II." *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 105 (1983): 317-30.
- Borsch, Marianne. *Text and Voice: The Rhetoric of Authority in the Middle Ages*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2004. 7-20.
- Braga, Theófilo. "O Cancioneiro português da Vaticana e suas relações com outros Cancioneiros dos séculos XIII e XIV." *Zeitschrift für Romanische Philologie* 1.2 (1877): 179-90.
- Brea, Mercedes. "Vós que soedes en corte morar, un caso singular." Ed. Mercedes Brea. *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009. 97-113.
- , coord. *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. 2 vols. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996.
- Brunetti, Giuseppina. "Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali." *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno della Società Filologica Romana (Messina, 19-22 dicembre 1991)*. II. Messina: Sicania, 1994. II, 609-28.
- Canettieri, P. and C. Pulsoni. "Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos." *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1994): 11-50.
- Cavallo, Guglielmo. "Un'aggiunta al decalogo di Giorgio Pasquali." Ed. Guglielmo Cavallo. *Le strade del testo*. Bari: Adriatica Editrice, 1987. 151-55.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro." *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* 12 (2006).

- Cohen, Rip. *500 cantigas d'amigo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- Corral Díaz, Esther. "A cantiga de amor B 468 de Alfonso X: un *contrafactum*." Ed. Carmen Parrilla. *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1998. 177-92.
- Correia, Ângela. "Fragmento alojado. A cantiga de seguir de Fernam Rodrigues Redondo, Don Pedro est [o] cunhado del-Rei." *Românica* 12 (2003): 9-23.
- Ferrari, Anna. "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)." Eds. Giulia Lanciani, & Giuseppe Tavani. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. 119-23.
- Gonçalves, Elsa. "Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres." Ed. Madeleine Tyssens. *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Université de Liège, 1991. 447-67.
- . "O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses." Ed. Ramón Lorenzo. *Actas del XIX Congreso de Lingüística e Filoloxía Románicas*. Vol. 7. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994: 979-90.
- . "Sobre a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa: conxecturas e contrariedades." *eHumanista* 8 (2007): 1-27. <http://www.ehumanista.ucsb.edu>.
- Gröber, Gustav. "Die Liedersammlungen der Troubadours." *Romanische Studien* II (1877): 337-670.
- Lanciani, Giulia. "Repetita iuvant?" Ed. Mercedes Brea. *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. 137-43.
- Lang, Henry R. *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer, 1894.
- Lorenzo Gradín, Pilar. "*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los 'contrafacta' en la lírica gallego-portuguesa." Ed. Gerold Hilty. *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Vol. V. Tübingen: Francke Verlag, 1993. 99-112.
- Marroni, Giovanna. "Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha." *AION-Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza* 10. 2 (1968): 189-339.
- Monteagudo Romero, Henrique. *Letras primeiras: O foral do Burgo de Caldelas, a emerxencia da escrita en galego e os primordios da lírica trovadoresca*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.
- Moura, Caetano Lopes de. *Cancioneiro d' El Rei D. Diniz*. Paris: Aillaud, 1847.
- Nascimento, Aires. "As livrarías dos príncipes de Avis." *Biblos* 69 (1993): 284-86.
- Nunes, Jose Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica, acompañada de introdución, comentário e glossário. 3 vols. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

- Orduna, Germán. “La textualidad oral del discurso narrativo en España e Hispanoamérica (ss. XIII al XVI).” *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*. Buenos Aires: SECRI-INCIPIT Publicaciones, 2001.
- Parkinson, Stephen. “Two for the Price of One: On the Castroxerix *Cantigas de Santa Maria*.” Eds. D. W. Flitter, & P. Odber de Baubeta. *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998. 72-88.
- Pinto de Azevedo, Rui. “O Livro de Registro da chancelaria de Afonso II de Portugal (1217-1221).” *Anuario de estudios medievales* 4 (1967): 35-74.
- Resende de Oliveira, Antonio. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhidas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- Rio Riande, Ma. Gimena del. “Rótulos y folhas: las rúbricas del Cancionero del rey Don Denis.” Eds. Mariña Arbor Aldea, & Antonio Fernández Guiadanes. *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa, Verba*, Anexo 67, 2010. 195-224.
- Rodríguez, José Luis. *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Santiago de Compostela: *Verba*, Anexo 12, 1980.
- Rossell, Antoni. “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese.” *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Carocci editore: Roma, 2003.
- . “Música y poesía en la lírica medieval.” Eds. V. Valcárcel, & C. Pérez González. *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 2003. 287-304.
- Russo, Mariagrazia. “*En Gran Coita Vivo Sennor* (A68, B[181bis]; B1451, V1061): un Caso nella Lírica Galego-Portoghese di Doppia Tradizione e Dubbia Attribuzione?” Eds. Aires Nascimento, & Cristina Almeida Ribeiro. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Vol. I. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. 139-47.
- Sharrer, Harvey L. “Fragmentos de sete *cantigas d’amor* de D. Dinis, musicadas - uma descoberta.” Eds. Aires Nascimento, Cristina Almeida Ribeiro. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Vol. I. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. 13-29.
- Tato García, Cleofé. “Cancioneros de autor perdidos (I).” *Cancionero General* 3 (2005): 73-120.
- Tavani, Giuseppe. “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese.” *Cultura Neolatina* 27 (1967): 41-94.
- . “As duas versões de uma cantiga de Pedr’ Eanes Solaz.” *Ensaio Portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988: 350-60.

- . *A poesia de Airas Nunez*. Vigo: Galaxia, 1992.
- . *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 2002.
- . “I canzonieri latitanti della penisola iberica (lectio magistralis).” *Società Italiana di Filologia Romanza –SIFR– Studi Romanzi* 3 (2007). http://www.sifr.it/comunicazioni/lectio_tavani.html.
- Van der Werf, Hendrik. *The Extant Trobadour Melodies*. New York: Rochester, 1984.