

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
 II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA.....	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
 III. LÍRICA TROVADORESCA.....	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573)	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

FORMAÇÃO DO *CANCIONEIRO DA AJUDA* E SEU PARENTESCO COM ω E α

ANDRÉ B. PENAFIEL
University of Oxford

INTRODUÇÃO

Buscamos aqui elucidar o parentesco entre o *Cancioneiro da Ajuda* (CA), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV), através de seus ancestrais mais remotos, hoje perdidos, a partir da análise de partes do *Cancioneiro da Ajuda*. Não propomos uma descrição codicológica exaustiva do manuscrito. O que buscamos é com a análise codicológica deduzir o *modus operandi* da equipe responsável pela confecção do manuscrito. Não fazemos inferências sobre a própria equipe. Satisfazemo-nos em responder: haveria um único *modus operandi* ao longo do cancionero ou vários? E, identificada a variedade, haveria algum nexu entre as mudanças físicas no trabalho desta equipe e o trabalho de compilação?

RELEVÂNCIA

Nosso ponto de partida é o *stemma* da lírica galego-portuguesa proposto por Giuseppe Tavani que concebeu um manuscrito perdido, ω , arquétipo de outros dois cancioneros, o CA e α , ccompilação perdida e o ancestral mais antigo dos apógrafos italianos, CBN e CV¹. Este *stemma* sofreu revisão na parte baixa a

1. Giuseppe Tavani, «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, XXVII (1967), pp. 41-94.

partir das obras de Jean-Marie D’Heur, Elsa Golçalves e Anna Ferrari². Nas suas últimas formulações, o diagrama chegou à sua máxima simplicidade (Fig. 1).

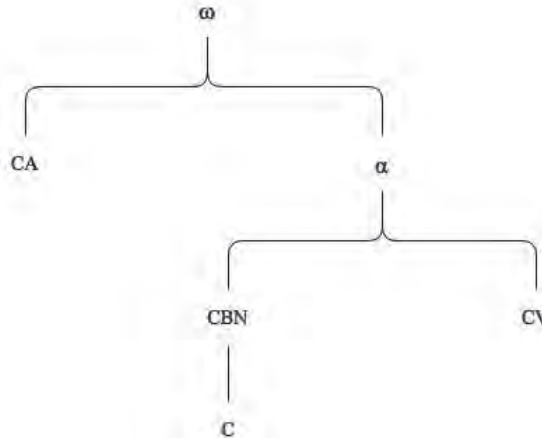


Fig. 1 – *Stemma* da lírica galego-portuguesa

Nosso objeto de estudo é a relação entre CA, ω e α , três manuscritos portanto, dos quais apenas um sobrevive. Em outras palavras, nosso questionamento versa sobre a parte alta do *stemma* tavaniano.

Passamos agora a resumir o debate acadêmico quanto à relação entre estes três cancioneiros. Carolina Michaëlis via a ordem do CA como original³. Diferenças entre a seqüência do material compilado no CA *versus* CBN/CV eram explicadas como «erros» destes últimos. Tavani, ao contrário, via a ordem dos apógrafos italianos como original⁴. Mais recentemente, António Oliveira argumentou ser o CA o manuscrito que representa a seqüência de textos da fonte

2. Jean-Marie D’Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII (1974), pp. 3-43; Elsa Gonçalves, «La Tavola Colocciana. Autori Portughesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (1976), pp. 387-448; Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), pp. 27-142; Jean-Marie D’Heur, «Sur la généalogie des chansonniers portugais d’Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 23-34.
3. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, II, pp. 217-218.
4. Tavani, «La tradizione...», art. cit., pp. 76-80.

original, com exceção de Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago, os últimos dois poetas do CA, que não figurariam na fonte⁵.

Ambas estas visões, ainda que ostensivamente opostas, partilham de um pressuposto comum: a de que o CA não é compilação, ou seja, não seleciona e organiza seu próprio material lírico –ou o faz marginalmente–, mas resume-se a uma cópia de outra compilação mais antiga. Foi esta a explicação dominante no campo, no mínimo em termos de longevidade, pois foi elaborada há mais de cem anos e ainda hoje tem ecos.

Contra esta concepção, opõe-se Giulia Lanciani, que analisou o caso de um único poema copiado duas vezes no interior do ciclo de Paio Gomes Charinho (CA 248/CA 253b), o que levava ao questionamento sobre a existência de ω ⁶. Na mesma linha, os estudos de Maria Ana Ramos demonstraram que a hipótese de o CA ser cópia de um único livro é insatisfatória, pois não dá conta de uma série de peculiaridades explicáveis pela pluralidade de fontes de que se serviu a equipe responsável⁷. Na seqüência, Henrique Monteagudo aprofundou o estudo das fontes a partir da análise grafemática nos cancioneros italianos⁸. É esta solução, a da pluralidade de fontes, sem excluir a existência de um cancionero organizado anterior ao CA, a que nos filiamos e que defendemos aqui.

Entendemos que a constatação de certa heterogeneidade do CA oferece fortes indícios contra a hipótese de que este seria cópia de uma única fonte. Acreditamos que a análise física e textual do CA revela dinamismo na sua formação além de oferecer pistas importantes sobre outras fontes, que se perderam, mas que não deixam de ser fontes historicamente reais. Nosso objeto portanto não se resume ao CA; este manuscrito é, ao mesmo tempo, fim e meio, objeto e instrumento de estudo daquilo que se perdeu mas que a ele se relacionou no passado. É esta análise da única destas três fontes que sobrevive que empreendemos abaixo.

5. António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco: a Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.
6. Giulia Lanciani, «*Repetita iuvant*», em *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*, ed. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143.
7. Maria Ana Ramos, «L'importance des corrections marginales dans le *Chansonnier d'Ajuda*», em *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, ed. G. Hilty, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 1993, V, pp. 141-152.; Ead., «A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 11-22.
8. Henrique Monteagudo «“Cuita grand'e cuidado” (A32) / “Coita grand'e coyado” (B174) Estratigrafia da variación lingüística nos cancioneros trovadorescos», *Boletín da Real Academia Galega*, CCCLXXIV (2015), pp. 209-299.

PLANEJAMENTO DA PÁGINA

Passamos agora à análise de alguns elementos relativos ao planejamento da página no CA, em que se aborda: o número de linhas alocadas às iluminuras; a relação entre a iluminura e a inicial grande que marca abertura de ciclo; e o número de linhas reservadas à primeira partitura.

A altura das iluminuras do CA pode ser quantificada em número de linhas e, ao longo do cancioneiro, varia de onze a dezoito linhas, como já notara Ramos, que a adjetivou, precisamente, de «variável» e «oscilante»⁹. Contudo, afirmar que a altura é variável não transmite o que há de mais importante nesta variação. Quando listamos estes valores em uma tabela percebemos com clareza que não se trata de variação aleatória (Tabela 1). Buscamos individualizar alguns blocos significativos através de barras horizontais. Percebe-se que há um setor inicial de doze linhas, seguido por um de treze, e um em que alternam quinze e quatorze. Com o caderno X, passamos a contar os espaços para iluminuras, em um setor cuja altura é extremamente reduzida a onze ou doze linhas, seguido de outro setor de quinze; outro extremamente volátil, cuja variação vai de treze a dezoito; e finalmente um último setor de quinze. Damos especial destaque para o caderno XII e início do XIII, onde as maiores variações se concentram, sendo este caderno XII um caderno importante, como demonstraremos à frente.

As iluminuras poderiam ainda ser unidas ou separadas da primeira inicial que marca o início do ciclo de poemas. Associando este dado à nossa tabela, confirmamos a suspeita de que essas variações não são aleatórias, em que pese o fato de as iniciais conjugadas a iluminuras serem numericamente pouco expressivas (Tabela 1). Não há aqui relação direta com as variações na altura da iluminura nem são os cadernos as unidades relevantes. Vemos apenas um *modus operandi* no caderno I estendendo-se ao início do III.

Finalmente observamos que entre as linhas do texto da primeira estrofe há um espaço destinado à pauta musical, que nunca foi traçada, cuja altura típica é de três linhas em branco. Este espaço entre a primeira linha do primeiro poema de cada ciclo e a iluminura –e apenas neste caso– pode ser reduzido a duas linhas. Mais uma vez, combinamos este dado à nossa tabela (Tabela 1).

9. Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita* (tese de doutoramento), Universidade de Lisboa, 2008, I, p. 246 e p. 331. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_cancioneiro_1.pdf> [data consulta: 22/8/2014].

TABELA I

Caderno	Fólio	Iluminura	Número de linhas	Conjugada	Linhas por Partitura
I	4	Iluminura 1	12	Sim	3
III	15	Iluminura 2	12	Sim	3
	16	Iluminura 3	12	Não	3
	17	Iluminura 4	12	Não	3
	18	Iluminura 5	12	Não	3
	IV	21	Iluminura 6	13	Não
V	29	Iluminura 7	13	Não	2
VI	33	Iluminura 8	13	Não	2
	37	Iluminura 9	13	Não	2
VII	40	Iluminura 10	15	Não	2
VIII	47	Iluminura 11	15	Não	2
	48	Iluminura 12	14	Não	3
	51	Iluminura 13	14	Não	2
IX	55	Iluminura 14	15	Não	2
	59	Iluminura 15	15	Não	2
	60	Iluminura 16	15	Não	2
X	65	Espaço para iluminura 17	11		
	66	Espaço para iluminura 18	12		
	67	Espaço para iluminura 19	15		
XI	71	Espaço para iluminura 20	15		

Caderno	Fólio	Iluminura	Número de linhas	Conjugada	Linhas por Partitura	
	73	Espaço para iluminura 21	15			
XII	74	Espaço para iluminura 22	18			
	77	Espaço para iluminura 23	14			
	78	Espaço para iluminura 24	14			
XIII	79	Espaço para iluminura 25	13			
	80	Espaço para iluminura 26	15			
	81	Espaço para iluminura 27	15			
	XIV	83	Espaço para iluminura 28	15		
		88	Espaço para iluminura 29	15		

Resta mais uma vez evidente que estas variações não têm nada de aleatórias, mas são absolutamente sistemáticas. As pautas de três linhas ocorrem em bloco nos cadernos I e III, dando lugar ao novo padrão, duas linhas, a partir do caderno IV em diante. Note-se, a propósito, a relação íntima entre a mudança nas linhas para partitura e a altura das iluminuras: doze linhas de altura associadas a três linhas de partitura; mudança na altura da iluminura associada à mudança na partitura.

Entendemos que a equipe que confeccionou o manuscrito deixou marcas e estas marcas acusam, primeiro, um trabalho minimamente ordenado, seqüencial e, segundo, um *modus operandi* superior no início do manuscrito e mais desleixado no final (*nota bene* não estamos falando, como o fez a crítica anterior, que os primeiros cadernos estão mais finalizados, dizemos que a execução foi mais bem organizada).

O RUBRICADOR

Voltamos agora nossa atenção ao trabalho do rubricador, definido como o artesão responsável por traçar iniciais coloridas. Esta análise incidirá, primeiramente,

sobre a seqüência de trabalho –entenda-se, em que ordem ele executou cada inicial– e, em seguida, sobre a hierarquia destas iniciais, isto é, variações no tamanho das iniciais revelam diferentes convenções.

Nos cadernos I e II há apenas três situações, representando sucessivos estágios de acabamento, no que respeita às iniciais:

- 1ª. Iniciais azuis, independente de tamanho, com respectivas filigranas vermelhas, espaços em branco destinados a iniciais vermelhas (ff. 4r, 5v, 6r);
- 2ª. *Idem*, com o acréscimo das iniciais vermelhas, independente de tamanho, mas sem suas filigranas azuis (ff. 1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 3v, 4v, 5r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r, 10v, 11r, 11v, 12r, 12v, 13r, 13v, 14r, 14v);
- 3ª. *Idem*, agora com filigranas azuis ao redor das iniciais vermelhas (f. 10r).

Não se encontrará um único fólio –entre o f. 1 e o f. 14 – que não se encaixe em um destes grupos¹⁰. Estabelecemos o *modus operandi* do rubricador assim:

- 1º. Executava todas as iniciais azuis em um fólio;
- 2º. Passava às respectivas filigranas vermelhas;
- 3º. Executava todas as iniciais vermelhas;
- 4º. Concluía com todas as respectivas filigranas azuis.

Por óbvio, o rubricador não poderia começar pelas filigranas –ornamentos que envolvem a letra– sem que esta estivesse pintada. Nosso rubricador aqui parece se ater ao pigmento. Sendo assim, só lhe restam duas opções: executar todas as azuis ou todas as vermelhas. Ele elege a primeira. Ao fim é forçoso mudar de pigmento: ou executará filigranas vermelhas ou iniciais vermelhas ou ambas alternadamente. Mais uma vez ele elege a primeira opção. A situação primeira, elencada acima, testemunha as situações em que o rubricador concluiu esta operação, suspendeu seu trabalho e passou a trabalhar em outra página. Concluídas as filigranas vermelhas, o rubricador só poderá prosseguir com as iniciais vermelhas, como demonstram os exemplos da segunda situação. Para rematar, o rubricador retorna ao pigmento azul, executando as filigranas desta cor, situação que, no atual estado do códice, só se documenta no f. 10r.

10. Reconhecemos que no f. 8v há dois lugares com espaços em branco à espera de iniciais a serem rubricadas, problemas que julgamos pontuais. Já o f. 9v contém uma única estrofe com inicial azul e filigrana vermelha. Não havendo estrofes que receberiam iniciais vermelhas é impossível determinar se pertenceria à primeira ou segunda situação.

Este *modus operandi*, associado aos cadernos I e II, dá lugar a outras formas de executar as iniciais nos cadernos subseqüentes, práticas menos ordenadas, ou menos claras. Assim, no f. 15r, abrindo o caderno III, vemos apenas as iniciais azuis, independente de tamanho, o que poderia levar à suposição de que estamos diante de um momento menos avançado da mesma seqüência de trabalho. Contudo, já no f. 16v nota-se a existência de iniciais azuis e vermelhas sem as filigranas. Doravante, ao longo do cancionero, encontraremos outras situações: só as iniciais vermelhas (ex. f. 19v e f. 22r), ou só as médias sem as menores, independente da cor do pigmento (ex. ff. 43v-45r), ou vermelhas em ambos os tamanhos e apenas azuis médias, sem as azuis pequenas (ex. ff. 18v-19r e ff. 22v-23v). Com isto, não estamos falando aqui da simplificação no estilo da decoração a partir do caderno III –observação notória e bem documentada pela crítica precedente. Estamos falando da mudança do *modus operandi*, da existência de um rubricador peculiar aos cadernos iniciais ou um rubricador com hábitos peculiares aos cadernos iniciais e que, ademais, é comprovadamente mais ordenado.

Se o *modus operandi* do rubricador varia e é explicável como células de trabalho, as próprias convenções empregadas também podem ser explicadas como segmentos sucessivos. Para esta demonstração baseamo-nos no tamanho das iniciais rubricadas.

Ramos classificou as iniciais do CA em sete categorias das quais nos interessam aqui: as «iniciais médias» e as «iniciais menores», que marcam início de cantiga e início de estrofe, respectivamente¹¹. Há ainda outro tamanho de inicial, reconhecido mas não expressamente classificado por esta autora –chamá-lamos de «inicial intermediária». O f. 27r ilustra exemplarmente o emprego desta hierarquia de iniciais, em que a inicial intermediária marca o início da *fiinda*. *Fiinda*, como se sabe, é a estrofe mais curta que às vezes remata a composição.

Em estudo sobre a ocorrência de pauta musical sobre as *fiindas* no CA, Ramos argumenta que a ocorrência ou ausência de espaço reservado à notação musical explica-se pelas fontes de que se serviu o CA: até o f. 23v, no meio do ciclo de Pero Garcia Burgalês, nenhuma *fiinda* é pautada, ao passo que a partir do f. 24r observam-se blocos de composições com *fiindas* pautadas, situação explicável por variação no manuscrito copiado pelo CA, explicação a que aderimos integralmente¹².

Mas na verdade o que acontece com as iniciais rubricadas é mais complexo. Estamos na passagem do caderno IV para o V e o rubricador utiliza, nesta ordem, a inicial média (f. 25v col.c), iniciais pequenas (f. 26r col.a), inicial média (f. 26v

11. Ramos, *O Cancioneiro*, ob. cit., I, p. 416.

12. Ramos, «A transcrição ...», art. cit.

col.c), e por fim o que referimos acima como iniciais intermediárias (f. 27r col.b). A partir desta primeira ocorrência de inicial intermediária, todas as iniciais para *findas* pautadas serão deste tamanho, ou seja, torna-se a norma. O fólio 27r marca portanto a criação de uma nova hierarquia de inicial para acomodar uma nova situação gráfica. Há também hesitação por parte do rubricador sobre que convenção empregar justamente quando esta situação surge pela primeira vez no manuscrito –indício de que seu trabalho ao longo do manuscrito era seqüencial.

Mas esta observação –a de que a inicial intermediária foi criada para atender a novas necessidades gráficas– é ainda mais instigante quando aliada a outra. Dos cadernos I a VI, o rubricador emprega iniciais pequenas para marcar o início de refrão em estrofes pautadas. As iniciais intermediárias surgem, como dissemos, no caderno V, apenas para marcar as *findas* pautadas. Ocorre que no caderno VII, f. 41v, a inicial intermediária substitui a inicial pequena como marca de refrão nas estrofes pautadas e deste ponto em diante todos os refrãos rubricados o são, consistentemente, marcados desta maneira. Há, portanto, mudança na convenção empregada, o que vem a apoiar nossa dedução de que há células de trabalho e uma seqüência linear no trabalho do rubricador.

Nesta altura, podemos interrogar o caso do f. 55v, no caderno IX, cujas iniciais azuis excepcionalmente apresentam filigranas vermelhas, a exemplo dos cadernos I e II. Teria a equipe passado diretamente do início do manuscrito a este fólio, executando posteriormente o material que se encontra entre estes dois pontos? Parece-nos que não. A análise abrangente deste fólio revela que:

1. a iluminura tem quinze linhas de altura;
2. há duas linhas para a primeira partitura;
3. a inicial está separada da iluminura;
4. o refrão na estrofe pautada na col.d é marcado por inicial de tamanho intermediário.

Assim, apesar da existência de elementos que superficialmente remetem aos cadernos I e II –as filigranas– no conjunto este f. 55v é mais coerente com o caderno IX, caderno a que de fato pertence.

ANÁLISE TEXTUAL COMPARATIVA

Demonstramos até aqui que os métodos de trabalho no CA variam, que esses métodos são mais cuidados no início do atual manuscrito e mais desleixados conforme a progressão do trabalho, e que tudo isso remonta a uma equipe. Supõe-se

que o responsável por rubricar iniciais não é o mesmo indivíduo que planejou os espaços na página, e o *modus operandi* inicial do rubricador abarca os cadernos I e II, já as variações no planejamento da página começam no caderno IV. Significaria isso que a equipe, e não qualquer indivíduo isoladamente, tinha uma orientação no princípio e outra conforme avançam os trabalhos? É o que nos parece. Tenha-se em mente, contudo, que estes são apenas exemplos eloqüentes de uma análise mais extensa que apresentamos em estudo de maior fôlego, a que remetemos os leitores interessados¹³.

Assentado isto, e reconhecendo as dificuldades em traçar limites precisos em um objeto que é, justamente, fruto de trabalho em equipe, diríamos que os cadernos I e II apresentam estilo homogêneo com pouca ou nenhuma variação, sendo detectável mudança gradual, mas sensível, do caderno III em diante. As mudanças mais radicais se dão nos cadernos XII, XIII e XIV. Por um lado estes três últimos cadernos concentram mudanças paleográficas, tendo sido aparentemente copiados por copistas diferentes daquele ou daqueles que trabalharam dos cadernos I a XI¹⁴. No campo propriamente codicológico, a pauta —entenda-se, as linhas traçadas na superfície do pergaminho para orientar o trabalho de cópia— nos últimos três cadernos é radicalmente diferente e, como já notara Ramos, muito menos profissional do que as pautas que vigoram do cadernos I ao f. 74r, que são homogêneas¹⁵. Por tantas mudanças no preparo da pauta, maiores irregularidades nas convenções empregadas no planejamento da página, como registrado acima, além de mudanças paleográficas, ausência total de iluminuras e de iniciais rubricadas (a partir de meados do caderno XII), os últimos três cadernos formam um

13. André B. Penafiel, *The Emergence of the Cantigas d'Amor. A Philological Investigation of Poets, Genres, Manuscripts and their Compilers* (tese de doutorado), Oxford, University of Oxford, 2016. Disponível para consulta na Bodleian Library, Oxford e na Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.
14. Susana Pedro, «Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*», em *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, eds. M. A. Ramos, T. Amado, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, pp. 23-59; Antonio Guiadanes, «Particularidade gráficas e de impaxinación do folio 79r do Cancioneiro da Ajuda: o seu copista é ¿um copista-corrector?», em *Estudos de Edición Crítica e Lírica Galego-portuguesa*, eds. M. A. Aldea, A. F. Guiadanes, Santiago de Compostela, Universidade, 2010, pp. 163-194; Antonio Guiadanes, «Uso y funciones de la plica en el *Cancionero da Ajuda*: identificación del *usus scribendi* de los copistas», em *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, ed. M. S. López, Oviedo, Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, 2011.
15. Veja-se as observações iniciais em Ramos, *O Cancioneiro*, ob. cit., I, pp. 245-259; e adicionais em Penafiel, *The Emergence*, ob. cit., pp. 59-63, §36. Como quer que os paleógrafos venham a precisar os limites das mãos que copiaram o CA, nossa segmentação do CA fia-se nas mudanças de pauta, estas inquestionáveis (e coerentes com a divisão paleográfica original de Susana Pedro).

conjunto todo à parte. Se definirmos *scriptorium* não como a oficina, lugar físico, mas como a equipe, aventaríamos a possibilidade de estes cadernos finais serem obra de um *scriptorium* distinto, ou seja, toda a equipe original foi extinta. Sem que isso implique que estes cadernos tenham sido executados em outra localidade ou época (ainda que a hipótese não esteja afastada).

Como sinalizávamos na introdução, pergunta-se agora se alterações na equipe guardam relações com alterações na compilação do material e, antecipando a resposta, a nós resta evidente a relação íntima entre as alterações físicas no CA e sua compilação. A principal razão para se conceber uma compilação arquetípica reside no paralelismo na ordem do material lírico entre CA e os apógrafos italianos. Dado o limite deste estudo apresentamos aqui análise simplificada, priorizando a ordem dos poetas presentes em um e outro ramo da tradição manuscrita (Tabela 2).

TABELA 2

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Lacuna 1	
Vasco Praga de Sandim	Vasco Praga de Sandim
João Soares Somesso	João Soares Somesso
Lacuna 3	
Paio Soares de Taveirós	Paio Soares de Taveirós
Martim Soares	Martim Soares
Anônimo 1	Anônimo (atribuídas a M. Soares <i>ex silentio</i>)
Airas Carpancho	Airas Carpancho
Nuno Rodrigues Candarei	Nuno Rodrigues Candarei
Nuno Fernandes Torneol	Nuno Fernandes Torneol
Pero Garcia Burgalês	Pero Garcia Burgalês
João Nunes Camanês	João Nunes Camanês
Fernão Garcia Esgaravunha	Fernão Garcia Esgaravunha
Rui Queimado	Rui Queimado

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Vasco Gil	Vasco Gil
Lacuna 12	Lacunas
João Soares Coelho	João Soares Coelho
Lacuna 13	
Anônimo 2 (f. 46, posição incerta)	
Anônimo 3 (1 cantiga)	
Rui Pais de Ribela	Rui Pais de Ribela
João Lopes de Ulhoa	João Lopes de Ulhoa
Lacuna 14	
Fernão Gonçalves de Seabra	Fernão Gonçalves de Seabra
Pero Gomes Barroso	Pero Gomes Barroso
D. Afonso Lopes de Baião	D. Afonso Lopes de Baião
Mem Rodrigues Tenoiro	Mem Rodrigues Tenoiro
João Garcia de Guilhade	João Garcia de Guilhade
Estevão Faião	Estevão Faião
João Vasques Talaveira	João Vasques Talaveira
Paio Gomes Charinho (12 cantigas)	
Fernão Velho	Fernão Velho
Bonifácio Calvo, de Gênova	Bonifácio Calvo, de Gênova

Para elaborar esta tabela tomamos algumas decisões. Não são apresentados poetas exclusivos aos apógrafos italianos pois uns estariam, em tese, presentes em fólhos e cadernos perdidos do CA –cujas lacunas ignoramos neste estudo– e outros são sabidamente poetas tardios, inseridos em fase posterior da tradição manuscrita. As lacunas do CA listadas acima representam somente aquelas que entendemos poder ter acarretado a perda total de um ou mais ciclos completos. Assim, lacunas relativas a fólhos em branco ou que causaram perda parcial do *corpus* de um poeta, não são listadas, pois não impactam a análise da ordem dos poetas.

Com isto em mente, percebemos que as variações são poucas e restritas à metade inferior da tabela. São apenas três ciclos completos. Anônimo 2, ciclo restrito a um único fólio, hoje na posição de quadragésimo sexto, mas cuja localização exata ainda está por ser definida. Não está excluída a possibilidade de este material ter figurado em uma das lacunas dos apógrafos italianos. Anônimo 3, no f. 47r, caderno VIII, mas contendo uma única cantiga. Paio Gomes Charinho, abrangendo o fim do caderno X e início do XI, com doze cantigas, que, como defendeu Lanciani com argumentos sólidos, foi compilado diretamente pela equipe responsável pelo CA, sem figurar no arquétipo.

Assim, se excluirmos dois ou três ciclos completos e alguns poemas exclusivos do CA, que aqui não abordamos, conclui-se que o *stemma* que propõe um manuscrito perdido ω , do qual se originam CA e o ancestral dos manuscritos italianos, é funcional na sua maior parte.

A maior dificuldade para este modelo se dá na altura dos cadernos XII, XIII e XIV do CA. Aqui a relação se inverte. Se continuarmos com nossa tabela comparativa, verificamos que já não se pode falar em paralelismo ou semelhanças (Tabela 3).

TABELA 3

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	Vasco Peres Pardal
Anônimo 5	Garcia Mendes de Eixo
Lacuna 21 (não foi possível precisar conteúdo)	Conde D. Gonçalo Garcia
Anônimo 6	D. Afonso X
Pedro Anes Solaz	D. Dinis
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	D. Afonso XI
Fernão Padrom	D. Pedro, conde de Barcelos
Pero da Ponte	Pero Larouco
Vasco Rodrigues de Calvelo	Estêvão Fernandes d'Elvas
Martim Moxa	Estêvão da Guarda
Rui Fernandes de Santiago	Pero de Ornelas

Vale dizer, se tomarmos o material lírico após a última cantiga de Bonifácio Calvo, quando os dois ramos coincidiam, a paridade entre o CA e os manuscritos italianos é rigorosamente nula. Temos duas seqüências exclusivas de cada ramo da tradição manuscrita. Ora, esta constatação implica que o próprio fundamento para supormos a existência de ω deixou de existir.

A despeito desta evidência –a nossos olhos cristalina– o segmento da crítica que defende a existência de um manuscrito perdido buscava em um dos ramos a seqüência primitiva, imagem do arquétipo, do qual o outro ramo seria o desvio ou deturpação, como resumimos acima. Para isso, buscou-se traçar paralelos entre setores distintos do CA e CBN/CV. Mas também nisso vemos obstáculos, se considerarmos quão pouco do material do CA está presente no outro ramo (Tabela 4).

TABELA 4

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	Não consta nos apógrafos italianos
Anônimo 5	Não consta nos apógrafos italianos
Lacuna 21	
Anônimo 6	Não consta nos apógrafos italianos
Pedro Anes Solaz (4 cantigas)	CBN 1219/CV 824 e CBN 1220/CV 825
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	
Fernão Padrom	Ver tabela 7
Pero da Ponte	Ver tabela 7
Vasco Rodrigues de Calvelo	Ver tabela 7
Martim Moxa (5 cantigas)	CBN 895/CV 480
Rui Fernandes de Santiago (3 cantigas)	CBN 900/CV 485, CBN 901/CV 486 e CBN 902/CV 487

Os três ciclos anônimos do CA sequer constam nos cancioneros italianos. Das quatro cantigas de Pedro Anes Solaz, duas comparecem no outro ramo. Martim Moxa tem apenas uma cantiga em comum, porém um total de cinco no CA e treze em CBN/CV. As três cantigas de Rui Fernandes de Santiago do CA figuram, na mesma ordem, nos italianos, mas estes oferecem outras quinze

composições. Ou seja, o material do CA ocorre minoritariamente nos italianos e vice-versa. A isto se soma a própria distância física dentro dos cancioneiros italianos, ou seja, Solaz, Padrom, Ponte, Calvelo, Moxa e Santiago estão todos a muitos fólios de distância de Bonifácio Calvo.

É verdade que para Tavani, por exemplo, Solaz seria exceção, ou seja, um ciclo inserido exclusivamente no CA sem passar pelo arquétipo, assim como para Oliveira, Moxa e Santiago seriam as exceções. Nossa proposta é que estes ciclos não devem ser vistos como exceções, mas a regra dos cadernos XII, XIII e XIV. Proposta esta que não se baseia somente na análise do conteúdo, ao contrário, filia-se às mudanças e maiores irregularidades físicas que são identificáveis justamente nestes três cadernos do CA.

A exceção, em nossa análise, é o trio formado por Fernão Padrom, Pero da Ponte e Vasco Rodrigues. Estes três poetas ocorrem, nesta ordem exata, em ambos os ramos. Para entender o que ocorre neste núcleo, passamos à análise mais detalhada dos poemas transmitidos nos três cancioneiros (Tabela 5).

TABELA 5

Fernão Padrom

CA 285	CBN 976	CV 563
CA 286	CBN 977	CV 564
CA 287	CBN 978	CV 565

Pero da Ponte

CA 288	CBN 979	CV 566
CA 289	CBN 980	CV 567
CA 290	CBN 981	CV 568
CA 291	CBN 982	CV 569
CA 292	CBN 983	CV 570
	CBN 984	CV 571
	CBN 985	CV 572
	CBN 985b	CV 573

	CBN 986	CV 574
	CBN 987	CV 575
	CBN 988	CV 576
	CBN 989	CV 577
	CBN 990	CV 578

Vasco Rodrigues de Calvelo

	CBN 991	CV 579
	CBN 992	CV 580
	CBN 993	CV 581
CA 293	CBN 993b	CV 582
CA 294	CBN 994	CV 583
CA 295	CBN 995	CV 584
CA 296	CBN 996	CV 585
CA 297	CBN 997	CV 586
	CBN 998	CV 587
CA 298	[= CBN 992/CV 580]	
CA 299		
CA 300	[= CBN 991/CV 579]	
CA 301	[= CBN 993/CV 581]	
CA 302		

Há com efeito, entre a seqüência do material lírico transmitido por um e outro ramo, uma coincidência significativa e extensa o suficiente para excluímos obra do acaso. O *corpus* de Padrom, em que pese sua diminuta extensão, três cantigas, é transmitido na mesma ordem. Ponte e Calvelo têm cinco cantigas cada um, transmitidas na mesma ordem. Ao mesmo tempo, há diferenças significativas: oito cantigas de Ponte exclusivas aos manuscritos italianos, enquanto Calvelo tem algumas cantigas exclusivas de um ou outro ramo e algumas cantigas comuns a ambos os ramos, mas em posições distintas. Ademais, nos manuscritos italianos o trio ocorre em um setor dominado não por cantigas d'amor, mas por cantigas d'amigo.

Em CBN, o manuscrito mais completo, a distância entre este trio e o *corpus* de Bonifácio Calvo (quando as semelhanças entre CA e CBN/CV cessaram) é de quinhentos e vinte seis poemas ou cento e treze fólios: uma distância enorme em que, rigorosamente, não há que se falar em relações entre os dois ramos da tradição.

Por todo o exposto, a solução de equilíbrio entre semelhanças e diferenças não passa por associar este trio ao arquétipo perdido. O trio Padrom, Ponte, Calvelo, com suas treze cantigas em comum explica-se, em nossa teoria, pela existência de uma pequena antologia avulsa, ou *Liedersammlung* na linguagem de Gustav Gröber¹⁶. Este *Liedersammlung*, ou suas eventuais cópias, teria sido acessado independentemente pelos compiladores de CA e α sem relação com a compilação arquetípica primitiva. O restante do material seria acréscimo independente em um e outro ramo da tradição, a partir de material avulso, situação que representamos graficamente nestes termos (Fig. 2).

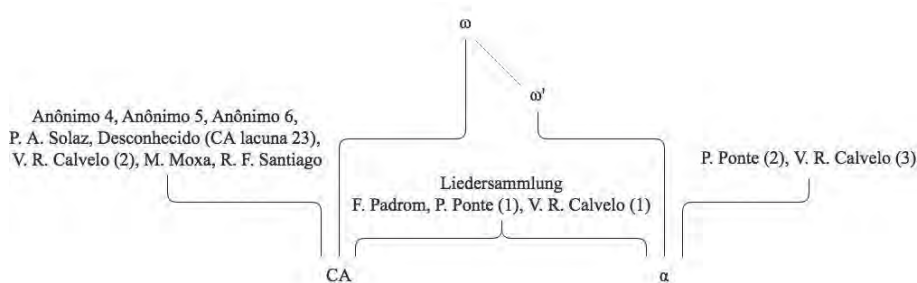


Fig. 2 – *Stemma* proposto, enfocando a relação entre os cadernos XII, XIII e XIV do CA e α , sendo a cópia de ω concluída no caderno XI do CA.

CONCLUSÕES

Empreendemos neste estudo análises sucintas: a material do CA e a textual-comparativa com os apógrafos italianos. Propomos que o CA é, dos cadernos I a XI, *majoritariamente* (*nota bene*, jamais exclusivamente) cópia de um substancial cancionero perdido. Já os cadernos XII, XIII e XIV são em sua totalidade cópias de material lírico avulso, menos estruturado. Especificamos ainda que as semelhanças detectáveis nos dois ramos da tradição manuscrita no que toca ao trio

16. Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, II (1877), pp. 337-670.

Padrom, Ponte, Calvelo seriam explicáveis pela existência de uma pequena antologia que transmitiu o núcleo central de poemas comum aos dois ramos. Vemos aqui alguns desdobramentos dignos de nota.

Há certa relação, diríamos *visceral*, entre codicologia e compilação. Quando analisamos o CA, buscamos na análise física as bases para compreender os processos de cópia e compilação. Entendemos que se o compilador integrava uma equipe, seu *modus operandi* poder ter relação maior ou menor com o trabalho do restante da equipe. Nosso trabalho reside em entender o funcionamento, a mecânica da confecção de um livro por uma equipe e questionar qual a relação disso com o trabalho de compilação. A análise física e a textual não são aqui dois argumentos, são duas faces da mesma moeda: indissociáveis.

Os *stemmata codici* que apresentamos aqui e no estudo mais amplo são ferramentas para uso do conjunto dos estudiosos da lírica galego-portuguesa. Buscamos o equilíbrio entre a economia e a precisão. O *stemma* simplificado, proposto na seqüência dos trabalhos de Tavani, como consignamos acima, é simples. Mas não é preciso, na medida em que não responde a todos os problemas. Responder ao máximo de perguntas com o mínimo de hipóteses foi uma das nossas maiores preocupações.

E por fim, registramos que o CA é, indiscutivelmente, manuscrito inacabado em muitos aspectos; porém é também a cópia completa de sua fonte principal. E não só isso: pois adquiriu novo fôlego e foi além desta por outros três cadernos, ainda que em condições diferentes e mais precárias, quando comparadas com os padrões iniciais.

