

PASADOS, ACTAS DEL DOLORE  
DE LA  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
22-26 de septiembre de 1999  
PALACIO DE LA MAGDALENA  
Universidad Internacional  
Mención Pérez

Al cuidado de  
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO  
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel  
*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.  
Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat  
Impresión

## TROVADORES, CRONOLOGÍA Y «RAZOS» EN LOS CANCIONEROS GALLEGO-PORTUGUESES\*

PILAR LORENZO GRADÍN

Universidad de Santiago de Compostela

LA TRADICIÓN manuscrita gallego-portuguesa documenta para muchas de las *cantigas* de *escarnio e mal dizer* (y hay que precisar que, frente a la lírica occitana, prácticamente sólo ocurre en este género) la presencia de «rúbricas explicativas» en prosa que, en líneas generales, preceden o siguen a los textos.<sup>2</sup> En la mayoría de las ocasiones, estas rúbricas proporcionan el nombre del autor y tienen por finalidad apuntar la ocasión que ha determinado la composición de la cantiga, resumir el contenido burlesco de la misma y señalar su destinatario, si bien se aprecian en los textos transmitidos variaciones que afectan tanto al orden como al número de elementos que intervienen en la narración. Únicamente, en dos casos, la rúbrica da cuenta de las relaciones intertextuales que se establecen entre cantigas de dos autores diversos: es el caso de la que precede al texto de Per'Eanes Marinho «Boa ssenhor, o que me foy

\* Este estudio forma parte del Proyecto de Investigación PB98-0617, subvencionado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación Científica y Técnica (MEC).

<sup>1</sup> Se ha empleado aquí esta denominación con el valor que le ha asignado E. Gonçalves en «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, VII, ed. R. Lorenzo, Fundación «Pedro Barrié de la Maza», A Coruña, 1994, p. 980.

<sup>2</sup> Se han excluido del estudio las rúbricas referidas a los conocidos como «lais de Bretaña», transmitidos por B (fols. 10r-11r\*) y por el Vat. Lat. 7.182, ya que ofrecen divergencias considerables respecto a las que presentan las cantigas y, por tanto, exigen un análisis y planteamiento diversos. Asimismo, se han eliminado del corpus las *razos* presentes en poemas que han sido introducidos en la tradición manuscrita en una época tardía, como es el caso de las «preguntas» de Alvaro Afonso (V 410) y Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo (B [1.075bis], V 666), y la *troba* de Fernand'Eanes (V 387). Las referencias a los textos citados en el trabajo irán acompañadas del número que las cantigas presentan en *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. M. Brea, edd. F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M.C. Rodríguez Castaño, X.X. Ron Fernández, A. Fernández Guadanes e M.C. Vázquez Pacho, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», Santiago de Compostela, 1996, 2 vols.

miscrar» (B 935, V 523), única del corpus referida a un texto del registro amoroso y que, como precisa la rúbrica, nació como respuesta a la de Johan Airas «Dizen, amigo, que outra senhor» (V 594), y la de Pero d'Ambroa «Pero d'Armea, quando compostes» (B 1.603, V 1.135), que figura en los apógrafos italianos detrás de la cantiga de Pero d'Armea «Donzela, quen quer entenderia» (B 1.602, V 1.134), a la que el de Ambroa replica de forma paródica. Asimismo, dichas rúbricas refieren la práctica del *seguir* en cuatro ocasiones, concretamente en la producción de Lopo Liáns (B 1.355, V 963), Fernan Rodriguez Redondo (B 1.614, V 1.147) y en la de Johan de Gaia (B 1.433, V 1.043; B 1.452, V 1.062).

Si se utiliza el término «rúbrica» con el significado indicado no es porque esos textos presenten en los testimonios manuscritos conservados una tinta *rubea*, pues, como ya ha precisado E. Gonçalves,<sup>3</sup> y como se puede observar en B y V, la escritura de los textos en prosa es de un color sepia oscuro al igual que la de las cantigas. Por tanto, el sustantivo viene empleado en este caso como sinónimo de *razo*; éste es, probablemente, uno de los significados que tenía para el propio Colocci,<sup>4</sup> como se desprende de una de las notas presentes en el cancionero V. Así, en el verso del último folio del códice vaticano, se lee la siguiente anotación de mano del humanista: «a fol. 290 é comenciata una rubrica et non é finita di copiar». Efectivamente, si se consulta la (problemática) numeración arábiga que acompaña a diversas cantigas en el manuscrito (y que quizás remita a la numeración presente en el ejemplar),<sup>5</sup> se observa que en el actual folio 187v el número 290 aparece colocado (por segunda vez) junto al texto de Johan Vello de Pedrogaez «Con gran coita, rogar que m'ajudasse» (B 1.609, V 1.141, *LPGP* 82,1), y, justamente, en el folio siguiente, que es el actual folio 188r, se encuentra una rúbrica de mano de Colocci (referida a la cantiga de Estevan Fernandiz Barreto «[Don] Estev'Eanes, por Deus mandade», V 1.144) que no ha sido finalizada, como se observa al consultar B, donde el texto en prosa, de mano del copista c,<sup>6</sup> aparece completo (B 1.611, fol. 341v).

En la actualidad las rúbricas explicativas ofrecen una tinta uniforme y una disposición que, en muchos casos, y en una lectura rápida, no permite diferenciarlas del texto poético. Pero, seguramente, éste no era el aspecto material que ofrecían en el modelo de B y V. Aunque sólo se puede reconstruir la situación de modo hipotético, la comparación con otros cancioneros de la misma época es de gran ayuda para trazar

<sup>3</sup> E. Gonçalves, «O sistema das rubricas», p. 979.

<sup>4</sup> Para la equivalencia de significado entre *rubrica* y *titulus* en época humanística, véase S. Rizzo, *Il lessico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973, p. 59.

<sup>5</sup> A. Ferrari, «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, edd. G. Lanciani y G. Tavani, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 123-126, esp. p. 124.

<sup>6</sup> Para la organización del cancionero B y para los copistas que intervienen en su realización, véase A. Ferrari, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10.991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), pp. 27-142, esp. p. 137.

algunas pautas generales. Así, en los cancioneros provenzales I (París, Bibliothèque Nationale, fr. 854) y K (París, Bibliothèque Nationale, fr. 12.473), que, como se recordará, son los más ricos en la transmisión de *vidas* y *razos*,<sup>7</sup> las *vidas* están escritas en tinta roja y las *razos*, aunque van en tinta negra, se inician con una mayúscula minia da de módulo diverso a la de las piezas poéticas correspondientes.<sup>8</sup> En el caso de aquellos cancioneros que dedican una sección independiente a la copia de dichos textos en prosa, la situación material, como es obvio, es más clara, si bien se perciben igualmente prácticas de escritura diversas respecto a la sección dedicada a los textos poéticos. Así, en el manuscrito R (París, Bibliothèque Nationale, fr. 22.543),<sup>9</sup> las mayúsculas que inician las *vidas* —que se encuentran recogidas entre los folios 1r a 4r— ofrecen un tamaño menor y son menos adornadas que las de los poemas, cuya copia se inicia en el folio 5r del manuscrito y que presentan como mayúsculas iniciales figuras humanas y animales.

Pero hay otros testimonios más cercanos al ambiente de producción de la lírica gallego-portuguesa que permiten al estudioso conjeturar de un modo más concreto sobre el aspecto material de las rúbricas explicativas en los cancioneros que precedieron a B y V: se trata de los manuscritos que han transmitido las *Cantigas de Santa María*. Así, en el códice rico de El Escorial T.I.1 y en el de Toledo (To, actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid con la cota Ms. 10.069) las breves explicaciones en prosa que preceden a cada cantiga narrativa están escritas en tinta roja y se inician con una mayúscula azul adornada pero de un módulo menor, no sólo respecto a la inicial de texto, como era esperable, sino a la inicial de cualquier cobla de la cantiga. La misma práctica se percibe en el manuscrito F, en el que los títulos ofrecen tinta roja al igual que los estribillos, aunque se distinguen perfectamente de estos últimos al utilizar el copista la mayúscula inicial con miniaturas de colores diversos sólo para los refranes (que, por otra parte, se individualizan perfectamente al ser copiados debajo de las pautas que debían recoger la notación musical).

La presentación material de las rúbricas en B y V no es uniforme, si bien el Colocci-Brancuti refleja ciertos comportamientos en los copistas que parecen indicar que las didascalias presentaban en el modelo algunas particularidades gráficas que las diferenciaban de las cantigas. Así, el copista c utiliza para iniciar la copia de la *razo* o una mayúscula sin rellenar (cf. B 142, B 144) o una mayúscula de un tamaño intermedio, que se diferencia claramente tanto de la inicial de texto como de las iniciales de cobla

<sup>7</sup> Cf. J. Boutière y A.H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, A.G. Nizet, París, 1964, p. XVIII

<sup>8</sup> Véase V. Bertolucci Pizzorusso, «Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali», en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. M. Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, Lieja, 1991, pp. 291-292.

<sup>9</sup> Véase A. Tavera, «Quelques suggestions sur les *vidas* des troubadours», en *Actes du Colloque «Le récit bref au Moyen Age»* (27-29 avril 1979), publiés par D. Buschinger, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1985, pp. 175-190.

sucesivas (cf. B 143, B 1.611, B 1.612, B 1.614). El copista a, sin embargo, no tiene un comportamiento unificado y, así, o se sirve de una mayúscula inicial de tamaño enorme y sin rellenar (B 1.432, B 1.433) o de la misma inicial que emplea para las coblas (B 1.448, B 1.452, B 1.470, B 1.477). Por último, el copista e, que es el que reproduce el mayor número de rúbricas explicativas, recurre al módulo que usa para las iniciales de estrofa que no sean iniciales de texto (B 1.308, B 1.332, B 1.333, B 1.334, B 1.336, B 1.338, B 1.350, etc). Los diversos copistas que intervienen en la rubricación de los textos en B separan la didascalia de la cantiga correspondiente con el mismo espacio que dejan entre cobla y cobla, observándose el mismo tipo de comportamiento tanto en el caso de las rúbricas antepuestas (B 1.331, B 1.332, B 1.334, B 1.336, B 1.350, B 1.351, etc) como pospuestas (B 1.308, B 1.448, B 1.452, etc).

En V la gran mayoría de las *razos* son transcritas por el único copista que ha intervenido en el manuscrito, ya que Colocci sólo reproduce en este códice cuatro rúbricas explicativas que, como se verá más abajo, figuraban en el modelo después de la cantiga correspondiente (V 1.141, V 1.144, V 1.145, V 1.147). Los textos en prosa no ofrecen en el códice de la Vaticana ninguna particularidad gráfica respecto a las cantigas, ya que el amanuense se sirve del mismo tipo de mayúscula destacada que utiliza en todas las estrofas, pues, como se recordará, ni siquiera empleó una inicial de mayor tamaño para señalar el inicio de una nueva composición. En la transcripción de la rúbrica se observa que, si ésta antecede a la cantiga, se separa, generalmente, del texto precedente con un espacio similar al dejado entre una estrofa y otra, mientras que se percibe una mayor separación respecto al texto al que va referida; dicho espacio es, normalmente, aprovechado por Colocci en la primera ocurrencia para reproducir las respectivas rúbricas atributivas (V 938, V 939, V 940, V 941, V 943, V 945, V 957, V 965, V 967, V 1.008, etc). Por el contrario, si la rúbrica explicativa está pospuesta, entre la última cobla del texto y la didascalia correspondiente se deja el mismo espacio que entre estrofas de un mismo texto (V 908, V 910, V 1.039, V 1.058, V 1.062, etc).

Los datos expuestos permiten suponer que con toda probabilidad las rúbricas presentaban en el antecedente de B y V una tinta de un color distinto a la de las cantigas y una inicial diversa a la de éstas (al menos en lo que se refiere a la primera cobla), hecho que parece venir confirmado por el empleo de la técnica del *mot-reclame* en uno de los folios de B. Así, en el margen derecho del folio 35v, el copista reproduce como primeras palabras del cuaderno siguiente —en este caso el 5— «Pero non fui», que son las que inician la cantiga de Martin Soarez «Pero non fui a Ultramar» (B 143, *LPGP* 97,28) y no las de la rúbrica explicativa que precede a dicho texto y que inicia el folio 36r. Dicha peculiaridad parece confirmar que la pauta en el proceso de copia la proporcionaba el texto poético, caracterizado, seguramente, por la presencia de una mayúscula inicial más adornada y por presentar en la primera cobla la notación musical.

Únicamente, las rúbricas de las cantigas de don Fernan Rodriguez de Calheiros «Vistes o cavaleiro que dizia» (B 1.333, V 490, *LPGP* 47,32), Pero da Ponte «Mort'ê Don Martin Marcos» (B 1.655, V 1.189, *LPGP* 120,27) y don Pedro de Portugal «Mar-

tim Vasquez, noutro dia» (B 1.432, V 1.042, *LPGP* 118,3) reflejan la práctica de reproducir las primeras palabras del texto poético en el interior de la didascalia. Este «reclamo» tiene una función evidente, pues establece de modo inequívoco la relación de dependencia entre la *raza* y la cantiga correspondiente. Dicha característica, además de confirmar la posterioridad de la didascalia respecto a la cantiga, hace pensar que en algún momento los compiladores habilitaron prácticas como la referida para evitar confusiones en el proceso de copia de los cancioneros. Esta peculiaridad se encuentra también en la lírica occitana, donde no faltan *razos* que reproducen los primeros versos del texto o, incluso, la primera cobra<sup>10</sup> (como ocurre en el manuscrito P o en el más tardío H).<sup>11</sup> En la tradición gallego-portuguesa este mismo modo de proceder se localiza en algunos de los códices de las cantigas marianas, como es el caso de los ya mencionados To y T.I.1, cuyos índices reproducen las explicaciones de cada texto acompañadas de los primeros versos (To) o, simplemente, del *incipit* de la cantiga correspondiente (T.I.1).

Las *razos* pudieron haber sido concebidas tanto por los autores como por los compiladores de las grandes antologías, si bien es más verosímil pensar que fueron estos últimos los encargados de redactar dichos textos. El motivo se fundamentaría en la necesidad de proporcionar una clave de lectura que orientase la recepción de los textos poéticos por parte de un público que no compartía el «horizon d'attente» del momento de producción de la cantiga. Esto explicaría el caso del texto de Fernan Paez de Talamancos «Non sei dona que podesse» (*LPGP* 46,5), que es el único de la tradición gallego-portuguesa transmitido primero como *cantiga de amor* (B 75) y luego como *cantiga de escarnio e mal dizer* (B 1.336, V 943). La doble colocación del poema ha sido ya analizada por E. Gonçalves,<sup>12</sup> pero lo que aquí nos interesa es que en la primera ocurrencia el texto carece de *raza*, mientras que en la segunda va acompañado de una que explicita su contenido satírico y que lo asocia a la cantiga siguiente, que es un escarnio de significado poco claro, pero que parece ironizar sobre la castidad de una abadesa. La doble transmisión del texto evidencia que en un primer momento circuló sin ninguna rúbrica explicativa, lo que habría facilitado su colocación en el sector de amor (cf. el *incipit* y el vocabulario cortés del texto); más tarde, habría tenido una transmisión con la rúbrica, lo que facilitarí su clasificación como cantiga satírica, ya que de hecho es una cantiga «de change», en la que el trovador acusa a la *senhor* de traición al haber aceptado ésta la cinta dada por otro *entendedor*.

La existencia de dichas rúbricas se revela de cierta utilidad para el lector actual, ya que, en la mayoría de las ocasiones, proporcionan datos y pormenores significativos

<sup>10</sup> Véase J. Boutière y A.H. Schutz, *Biographies*, XI c, d, f; XVIII b; XXII b, c, d; XXIII; XXVIII b, c, etc.

<sup>11</sup> Cf. M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi Editore, Módena, 1984, p. 282.

<sup>12</sup> E. Gonçalves, «Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», en *Lyrique romane médiévale*, pp. 447-467, esp. pp. 454-455.

que permiten realizar una aproximación más correcta a la hermenéutica del texto. En realidad, los textos en prosa son un complemento de la cantiga, una especie de filtro que orienta el mensaje poético en textos contruidos a menudo mediante la retórica de las «palavras cubertas».<sup>13</sup> Sirva de ejemplo este poema del trovador gallego Johan Romeu de Lugo, en el que la rúbrica es la que ayuda a comprender el verdadero alcance de la burla, centrada, en este caso, en la persona del también trovador Don Lopo Liáns, que era tuerto de un ojo. La peculiaridad física del satirizado determina el juego de palabras que se establece en la composición entre el nombre de la protagonista, «Elvira», y el imperfecto de subjuntivo del verbo «veer», aplicado justamente a alguien que no veía bien y que se empeñaba en contrariar a todos los presentes que alababan el buen parecer de la joven (¿quizás porque, como parece insinuar la segunda cobla, su mala vista le llevaba a confundir madre e hija?):

Loavan un dia, en Lugo, Elvira  
 Pérez, [a filha d'] Elvira Padrõa;  
 todos dizian que era mui bõa  
 e non tenh'eu que dizian mentira,  
 ante tenho eu que dizian razon;  
 e Don Lopo [Lias] diss'i enton,  
 per bõa fé, que já x'el melhor vira.

Ficou já a dona moi ben andante,  
 ca a loaron quantos ali siian;  
 e todos dela muito ben dizian;  
 mais Lopo Lias estede constante:  
 como foi sempre un gran jogador,  
 disse que [a] vira outra vez melhor,  
 quand' era moça, en cas da lfante.

*Esta cantiga de cima fez Joan Romeu, un cavaleiro que morava en Lugo, a Don Lopo Lias, por que era cego dun olho (LPGP, 76,1).<sup>14</sup>*

Los precedentes más próximos de tal práctica se encuentran en las *razos* occitanas, si bien resultan evidentes para el estudioso las diferencias entre uno y otro tipo de narraciones. Los textos provenzales se refieren en su mayoría al registro amoroso, aunque no faltan casos aplicados a sirventeses; generalmente, son narraciones de carácter

<sup>13</sup> J.M. D'Heur, «L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX (1975), pp. 321-398 (Título III, cap. V).

<sup>14</sup> En B la rúbrica respeta la posición original y aparece después del texto (B.1.612), tal y como exige la sintaxis «Esta cantiga de cima...». En V el copista no reprodujo el texto en prosa porque probablemente había recibido instrucciones de no hacerlo y es Colocci quien lo hace aprovechando el margen de la columna superior izquierda del folio a lo ancho, ya que no hay espacio para copiarlo a continuación de la cantiga (V.1.145).

biográfico que pretenden «objetivizar» la *fin' amor*, darle un *sensus historicus*. Como se sabe, *vidas* y *razos* salen a la luz en el ámbito de una recepción alejada del autor y del momento de producción lírica de los textos. Son las cortes del norte de Italia, y, concretamente, la Marca Trevisana, controlada por Ezzelino y Alberico da Romano, el centro neurálgico de la redacción de esos textos exegeticos, que vehiculan una ideología acorde con unas pautas políticas y culturales que divergen de las presentes en las cortes del Midi del siglo XII:

è proprio quando le motivazioni ideali della poesia occitanica del XII secolo non sono (o non vogliono essere) più comprese appieno, che viene avvertito il bisogno di esplicitarle, fissa ndole in un quadro «storico» che diventi garanzia di veridicità e base di una più ampia, seppur diversa, esemplarità.<sup>15</sup>

El nombre que sobresale en el diseño de ese «cuadro» es el de Uc de Saint-Cir (c. 1210-1257), al que una parte de la crítica ha considerado el responsable de la redacción y reelaboración de buena parte de las *razos* occitanas, que se constituyen aproximadamente en torno al año 1220.<sup>16</sup> Su actividad pudo ser conocida en las cortes del Occidente peninsular a través de un intermediario como Sordello, que, como se sabe, visitó la corte castellana y mantuvo contactos con trovadores gallego-portugueses, como testimonia la conocida *cantiga de mal dizer* de Johan Soarez Coelho «Vedes, Picandon, soo maravilhado» (V 1.021; LPGP 79,52). El trovador italiano conoció al de Saint-Cir en la corte de los da Romano, en la que este último le dirige la composición «Una danseta voil far» (Frank 457: 41), que se fecha antes de 1229, año en el que se inicia el largo exilio del trovador de Mantua. A pesar de que el conocimiento de las *razos* occitanas debió ejercer cierta influencia en el momento de elaborar las rúbricas explicativas gallego-portuguesas, no se puede negar que la distancia que separa a unos textos de otros es considerable a todos los niveles; una vez más, se produce la adaptación de las estructuras poéticas de matriz provenzal a un área caracterizada por una organización política, cultural y literaria diversa.<sup>17</sup>

## 2

En amplios sectores de los *Cancioneiros* B y V, dichas rúbricas preceden a las cantigas, como es esperable en buena lógica (sobre todo, en el caso de una *performance* oral), ya que el texto en prosa tiene una evidente función introductoria y exegetica respecto a

<sup>15</sup> M.L. Meneghetti, *Il pubblico*, p. 241.

<sup>16</sup> G. Favati, *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secoli XII e XIII*, Palmaverde, Bologna, 1961, pp. 49, 65 y 105; M.L. Meneghetti, *Il pubblico*, pp. 243-246.

<sup>17</sup> Cf. G. Tavani, «La poesia lirica gallego-portoghese», en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, I:6, Carl Winter, Heidelberg, 1980, pp. 9-15.

la poesía en cuestión. Esta posición de la rúbrica se documenta en cantigas pertenecientes a trovadores que llegaron a las antologías en el siglo XIII y que, por tanto, se sitúan en el primer nivel de formación de la tradición manuscrita. Es el caso de Pero Velho de Taveirós y Pai Soarez de Taveirós (B 142), Martin Soarez (B 143; B 144, este texto es la *tensó* con Pai Soarez de Taveirós; B 1.357, V 965; B 1.358, V 966; B 1.359, V 967; B 1.360, V 968; B 1.362, V 970; B 1.363, V 971; B 1.367, V 975; B 1.368, V 976; B 1.369, V 977), Johan Airas (V 642), Johan Soarez de Pávia (B 1330[bis], V 937), Fernan Rodriguez de Calheiros (B 1.331-1.332, V 938-939), Fernan Paez de Talamancos (B 1.334, V 941; B 1.336, V 943), Lopo Liáns<sup>18</sup> (B 1.338, V 945; B 1.350, V 957; B 1.351, V 958; B 1.353, V 961; B 1.354, V 962; B 1.355, V 963; B 1.356, V 964), Gonçal'Eanes do Vinhal (V 1.008), Afonso Lopez de Baian (B 1.470, V 1.080), Airas Perez Vuitoron (B 1.477, V 1.088), y, por último, Pero d'Ambroa (B 1.603, V 1.135). Los datos biográficos que se conocen de estos autores, junto con el análisis de la secuencia que sus composiciones presentan en los códices, permiten situarlos en los dos grandes núcleos constitutivos del arquetipo de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, es decir, los denominados por Resende de Oliveira como «cancioneiro de cavaleiros» y la «recolha de trovadores portugueses».<sup>19</sup> A pesar de encontrarnos ante un grupo de trovadores de diferentes procedencias (gallegos y portugueses), la documentación coloca a la mayor parte de ellos en los círculos cortesanos de Galicia y Castilla. Así, la rúbrica que precede al texto de los hermanos Taveirós («Esta cantiga fez Pero Velho de Taveirós e Paay Soarez, seu irmaão, a duas donzellas muy fremosas e filhas d'algo a[s]z

<sup>18</sup> Don Lopo Liáns aparece en la parte inicial de la tercera sección de los apógrafos italianos, es decir, la que el arquetipo destinaba a la copia de *cantigas de escarnio e mal dizer*. Efectivamente, la producción que de él se conserva –veinte cantigas en total– pertenece toda ella al género satírico; su colocación junto a Fernan Paez de Talamancos y Martin Soarez remite para una inserción temprana en las antologías y parece indicar que su actividad poética se desarrolló en la primera mitad del siglo XIII, si bien este dato no se puede verificar con seguridad al no ofrecer composiciones en las secciones de *amor* y *amigo* de los códices. A. Resende de Oliveira, apoyándose en la dislocación que sufren algunas *cantigas de escarnio* de Martin Soarez (cuya producción sigue a la de Lopo Liáns en la tercera sección) hacia la parte inicial de los manuscritos, es decir, la reservada en un principio a las *cantigas de amor*, así como en ciertos datos biográficos del propio Liáns, cree que la producción de este trovador gallego pudo haber llegado en una época más tardía a las compilaciones medievales y ser, precisamente, su inserción la responsable del cambio de lugar de tres de los textos satíricos de Martin Soarez (A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhás dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994, pp. 84-86). Aunque habrá que esperar a que salgan a la luz nuevos documentos que permitan establecer con seguridad la biografía de don Lopo, la posición y redacción de las rúbricas explicativas de sus cantigas remiten a una llegada de su producción a las antologías en el siglo XIII (¿en la última fase de elaboración de la primera compilación?). Podría pensarse que llegaron a éstas más tarde por haber sido producidas en círculos regionales alejados de los *scriptoria* en los que se elaboraban las grandes compilaciones y que en éstos se hubiese respetado la posición y formulación primitivas de los textos en prosa; pero éste es un particular que en el estado de los conocimientos actuales no puede ser contrastado.

<sup>19</sup> Para un análisis detallado de ese primer nivel de formación de la tradición manuscrita y de los componentes que lo integran, véase A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 161-190.

que andavan en cas dona Mayor, molher de dom Rodrigo Gomez de Trastamar...», B 142) nos sitúa en la corte del magnate gallego don Rodrigo Gomez de Trastámara. Para los restantes autores mencionados aquí arriba, incluso para los portugueses, está documentado su paso por la corte castellana (o su vinculación con círculos aristocráticos directamente relacionados con ella).<sup>20</sup> Es el caso de Johan Soarez de Pávia, que, como indica el único texto que han enviado los códices (la famosa *cantiga de mal dizer* «Ora faz ost' o senhor de Navarra», B 1.330[bis], V 937),<sup>21</sup> compone en la zona fronteriza entre Aragón y Castilla, probablemente en el ambiente de la corte del noble don Rodrigo Díaz de los Cameros (1186-1230);<sup>22</sup> Martin Soarez acompaña a Sancho II en su exilio castellano a raíz de la guerra civil portuguesa (1245-1247), y Afonso Lopez de Baian y Gonçal'Eanes do Vinhal mantuvieron relaciones estrechas con la corte de Alfonso X, participando el primero en las conquistas de Jaén y Sevilla, y el segundo, además de en la de esta última ciudad andaluza, en la de Murcia.

La interpretación de los datos recogidos hasta el momento permite concluir que la redacción de las rúbricas antepuestas tuvo probablemente lugar en la corte de Alfonso X o en círculos señoriales relacionados directamente con ella. Es, desde luego, este factor el que explica el contenido de uno de esos textos prosísticos, concretamente el referido a una de las cantigas burlescas de Martin Soarez; se trata de «Ay Paay Soarez, venho-vos rogar» (B 144; LPGA 97,2) desplazada a la primera sección de los *Cancioneiros*, es decir, a la parte reservada en el arquetipo a la copia de *cantigas de amor*, y a la que precede la siguiente rúbrica: «Esta cantiga fez Martin Soarez como en maneira de tençom com Paay Soarez, e hé d'escarnho. Este Martin Soarez foy de Riba de Limha en Portugal, e trobou melhor ca todo-los que trobaron, e ali foi julgado antr'os outros trovadores» (B 144). Como ya han señalado E. Gonçalves<sup>23</sup> y A. Resende de Oliveira,<sup>24</sup> este texto debió ser, más que el que iniciaba la

<sup>20</sup> Cf. los datos proporcionados por A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 303 y ss., así como en *Trovadores e xogrades*, Xerais, Vigo, 1995, pp. 97 y ss.

<sup>21</sup> La *Tavola Colocciana* asigna a este autor seis textos más, que, según la colocación que tienen en el mencionado índice, pertenecían al género de amor y que no han llegado hasta nosotros por la laguna que presentan en esa sección los cancioneros A, B y V. Véase E. Gonçalves, «La Tavola Colocciana Autori Portoghesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X (1976), pp. 387-406, esp. pp. 401 y 408.

<sup>22</sup> A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 172 y «A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português», en *O Cantar dos Trovadores (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 258-259.

<sup>23</sup> Las palabras de la estudiosa portuguesa a este respecto son las siguientes: «a tenção entre Martim Soarez e Pay Soarez ficaria bem no início da série, funcionando a didascália como uma espécie de *vida* do primeiro interviniente; aliás, a declaração de que a *cantiga he d'escarnho* torna estranha a sua colocação neste sector do cancionero. Mas se, por um lado, a hipótese de, num ramo mais alto da tradição, ter sido esta a primeira composição da série de Martim Soarez se afigura dificilmente comprovável e, por outro, a sua localização no primeiro sector dos cancioneros constitui problema que não é possível afrontar nesta sede, uma coisa parece evidente: é que esta ou outra das três cantigas providas de *razos* (com função atributiva, além de explicativa) deveria ter sido contígua à primeira cantiga de Martim Soarez que surge no sector *escarnho*, pois a *raza* que a precede — “Estoutro cantar fez de maldizer a hun cavaleiro que cuydavan que trobava muy ben e que fazia muy bõos sãos e non era

totalidad de la obra del autor, el que en un principio constituía la secuencia de arranque de sus cantigas satíricas. Resulta evidente que esta especie de *vida* (única en la tradición gallego-portuguesa), en la que se indica el lugar de procedencia del trovador (Riba de Lima) y se precisa la localización del topónimo en Portugal, sólo pudo tener sentido en un ambiente que no perteneciera a las coordenadas geográficas portuguesas.

La actividad poética de los autores reseñados se desarrolló en dos períodos cronológicos complementarios: por un lado, están aquellos trovadores que la documentación permite situar entre finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII (Calheirós, Pávia, Soarez, Talamancos, los hermanos Taveirós), y, a continuación, se coloca la producción de aquellos otros que prolongan la cronología del grupo anterior y que componen entre c. 1250-1275 (Airas, Ambroa, Baian, Da Ponte, Liáns, Vinhal y Vuitoron). Aunque, probablemente, la obra de estos autores llegó a las antologías a través de compiladores diversos, la colocación y redacción de las rúbricas deja constancia de que fueron concebidas en un ambiente que pretendía conferir a la(s) primera(s) compilación(es) un carácter unitario.

Para otro grupo de trovadores (además de alguno de los ya citados, sobre los que se volverá más abajo) las rúbricas explicativas se copian después del texto poético. La práctica de posponer las *razos* se encuentra también en la tradición occitana, concretamente en los cancioneros I y K, en los que se emplearon técnicas de control exhaustivas para la transcripción de las rúbricas.<sup>23</sup> Las *razos* pospuestas vienen introducidas, generalmente, con la formulación «Esta cantiga foi feita», «Esta cantiga de cima fez - foi feita...» y, en un número menor de casos, se utilizan las construcciones «Esta cantiga fez», «Esta cantiga que se aqui acaba» o «Esta cantiga suso escrita...», siendo las dos últimas totalmente marginales, ya que sólo se localizan una vez en todo el corpus, concretamente en la obra de Martin Soarez (B 1.369, V 977) y en la del conde don Pedro de Barcelos (B 1.432, V 1.042). «Esta cantiga de cima» es una de las fórmulas más empleadas y evidencia que el compilador trató de ligar materialmente poesía y *razo* a fin de evitar posibles equívocos, probablemente porque era consciente de que en otras partes de la antología (o en otros cancioneros) las rúbricas estaban antepuestas y, si no se daban indicaciones explícitas, las referencias podrían ser mal interpretadas. En cualquier caso, la terminología mayoritaria que aparece en la redacción de estas rúbricas remite a una circulación escrita de la producción poética y apunta a que el texto en prosa fue concebido sobre todo para la fruición de un receptor que ejercía las funciones de lector. Desconocemos si durante un tiempo se continuó con la práctica

23 *assu*” [B 1357, V 965]— pressupõe a precedência de um “cantar de maldizer” cuja rubrica nomeasse o sujeito de *fez*” (E. Gonçalves, «O sistema das rubricas», pp. 983-984).

24 Para este autor «A primeira composição satírica de Martim Soares, isto é, aquela que iniciaria originalmente esta vertente da obra do trovador, deveria ser a sua tenção com Paio Soares, cuja rubrica tece algumas considerações sobre o autor, esclarecendo-nos, nomeadamente, sobre a sua naturalidade» (A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 85).

25 Cf. V. Bertolucci Pizzorusso, «Osservazioni e proposte», pp. 289 y ss.

de anteponer las *razos* a los textos, como parecen indicar los casos V 933, de Johan Fernandez d'Ardeleiro,<sup>26</sup> y V 1.037, V 1.038 de don Pedro de Portugal (en B ambas cantigas no aparecen por laguna del códice), que se inician con la fórmula «Esta cantiga foi feita», típica de las rúbricas pospuestas, o si, como creemos más probable, para estos casos estamos ante una colocación anómala determinada por alguna circunstancia material en el proceso de copia en el antecedente.

El uso mayoritario de la construcción pasiva en la redacción de rúbricas pospuestas («Esta cantiga foi feita a...») privilegia al objeto de la sátira, al motivo generador del canto, que adquiere una cierta autonomía y que, realmente, es el que constituye el referente de la *raza*. Por el contrario, en la práctica totalidad de las rúbricas del primer nivel se concede un papel transcendental al trovador y se establece una clara relación de dependencia de la cantiga respecto a su artífice («Esta cantiga fez» + nombre del autor).

Los trovadores que cuentan en su producción con rúbricas pospuestas son los siguientes: el conde don Gonçalo Garcia, don Pedro de Portugal, Per'Eanes Marinho, Estevan da Guarda, Johan de Gaia, Johan Vello de Pedrogaz, Estevan Fernandiz Barreto, Johan Romeu de Lugo y Fernan Rodriguez Redondo. Frente a los autores del grupo anterior, se constata ahora que prácticamente todos (salvo Johan Romeu) son portugueses. La colocación de las cantigas de estos poetas en los *Cancioneiros* o infringen la organización tripartita por géneros de la primera fase o no respetan la organización cronológica que estuvo presente en aquélla, por lo que se puede concluir que son autores que accedieron a las antologías en una época tardía, que se puede situar en la primera mitad del siglo XIV.<sup>27</sup>

El centro de actividad de este grupo de trovadores ha sido la corte de don Denis o la de su hijo don Pedro de Portugal,<sup>28</sup> que continuó, por lo menos a partir de la muerte de su

<sup>26</sup> Dicho texto se corresponde con B 1.327, cuya rúbrica fue copiada por Colocci tras la primera cobla de la cantiga, en el margen inferior derecho de la segunda columna de escritura. El hecho de que el copista e, encargado de la elaboración del cuaderno correspondiente (en este caso un quinión regular, véase A. Ferrari, «Formazione e struttura», p. 131), no haya reproducido la *raza* (que, como testimonia V, aparecía antes de la cantiga), podría obedecer al proceso de copia «alla pecia», ya que en otras partes del cancionero el mismo copista reproduce todas las rúbricas antepuestas (cf. B 1.330[bis], B 1.331, B 1.332, B 1.333, B 1.350, B 1.351, B 1.353-1.356, etc).

<sup>27</sup> El único autor del *corpus* que llegó a las compilaciones en una fase tardía y que sin embargo cuenta en su producción con una rúbrica antepuesta es Vidal. Para este caso hay que considerar las características peculiares del texto en prosa, que no abarca a una cantiga en concreto o a un grupo de textos homogéneo desde el punto de vista temático (como es el caso de las de los autores elencados hasta el momento), sino que comprende la totalidad de la obra del trovador, por lo que parece más lógica la anteposición de la rúbrica. El texto es, a la vez, atributivo y explicativo, e intenta justificar la presencia de un «judío» en las antologías («Estas duas cantigas fez huu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ua judia de ssa vila que avia nome Dona. E pero que é ben que o ben que home faz sse non perça, mandamo-lo screver; e non sabemus mais d'ela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada hua»; B 1.605, V 1.138). De todos modos, también se podría postular que la obra de Vidal hubiese llegado a la última «compilación general» procedente de otro círculo cortesano (¿castellano?), en el que el hábito era colocar las *razos* antes de los textos poéticos correspondientes, pero éste es un particular que actualmente no puede ser verificado.

<sup>28</sup> Los únicos autores del grupo mencionado que no se pueden vincular documentalmente a dichos cen-

padre (1325), la labor de recogida de textos líricos, que fructificará en el famoso *Livro das Cantigas* que deja en su testamento (30 de marzo de 1350) al rey Alfonso XI de Castilla, y que, como se recordará, está en la base de los apógrafos italianos B y V.

De todos los poetas mencionados, para el único que se percibe una contradicción entre su cronología y el lugar que ocupa su cantiga en B (ya que en V el texto no se ha transmitido por presentar dicho testimonio una laguna de cierta importancia en esa zona), es para el conde don Gonçalo Garcia de Sousa. Habida cuenta de que aparece como testigo en un documento de 1229,<sup>29</sup> su fecha de nacimiento se puede situar en el primer decenio del siglo XIII. Fue un personaje de particular importancia en los reinados de Alfonso III y don Denis; su muerte se fecha en el año 1284. Estos datos permiten deducir que, por su cronología, podría haber formado parte de la primera fase de configuración de la tradición manuscrita y, sin embargo, como ocurre también con otros autores, no ha sido así. El Colocci-Brancuti transmite para este trovador una única cantiga de escarnio, «Levarõ-na Codorniz» (B 455), que aparece copiada en la parte final de la primera sección de los apógrafos italianos, es decir, la reservada en el arquetipo a las *cantigas de amor*. Si bien los acontecimientos que relata el texto pueden situarse en el segundo cuarto del siglo XIII, la rúbrica («Esta cantiga de çima fez o conde D. Gonçalo Garcia en cas D. Rodrigo Sanchez...»)<sup>30</sup> informa que llegó a las antologías cuando el noble ostentaba ya el título de conde, que le fue otorgado por Alfonso III en 1276. La colocación del texto, que, como se ha señalado, no respeta la división por géneros del primer nivel, permite deducir que el autor se incorporó a la tradición manuscrita en una etapa más tardía, junto a la obra de otros trovadores nobles (su padre don Garcia Mendiz d'Eixo, Alfonso X, don Denis, Alfonso XI y don Pedro de Portugal) que configuraron una pequeña antología conocida como la «compilação de reis e magnates»,<sup>31</sup> (que, como se sabe, se organiza hacia mediados del siglo XIV). Estos factores permiten concluir que la redacción de la rúbrica tuvo lugar en la misma época, y la colocación y redacción de ésta, junto con el análisis cronológico y la naturaleza de los autores que cuentan en su producción con rúbricas parecidas, remite a un *scriptorium* portugués en el que imperaron unas prácticas diversas a las del (los) compilador(es) del primer nivel.

Si hasta el momento se ha visto que los autores mencionados cuentan en su producción con rúbricas antepuestas o pospuestas, que han sido identificadas con cronologías y centros de recopilación distintos, estas conclusiones permitirán esclarecer aquellos

otros cortesanos son Johan Fernandez d'Ardeleiro, para el que se carece de cualquier dato que permita relacionarlo con un círculo señorial concreto; Johan Romeu, cuya cantiga de escarnio remite a la comarca de Lugo, y Per'Eanes Marinho, que, si bien es de ascendencia portuguesa, está documentado en la cancillería de Sancho IV de Castilla. Para una aproximación más detallada a la biografía de estos autores, véase A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 364, 369 y 408.

<sup>29</sup> Cf. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 355.

<sup>30</sup> Para un posible error de carácter histórico en la rúbrica, véase A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 355.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

casos en los que para un mismo trovador contamos con rúbricas de los dos tipos. Es el caso de Martin Soarez, en cuya producción, como ya se ha visto más arriba, predominan las rúbricas que preceden a las cantigas, pero que también cuenta en su obra con un texto que va acompañado de una rúbrica pospuesta. Se trata de la cantiga «Pois boas donas son desemparadas» (B 172; *LPGP* 97,32), a la que sigue la siguiente explicación en prosa, transcrita, en este caso, por Colocci: «Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roi Gomez de Briteiros, que era infançon [e tornou] ricomen, por que roussou Dona Elvira Eanes, filha de Don Johan Perez da Maia e de Dona Guiomar Meendez, filha del Conde Meendo». Este texto aparece copiado en la primera sección de los apógrafos italianos, es decir, en la parte destinada a las *cantigas de amor*, y, si bien dos de los textos satíricos del autor (B 143, *LPGP* 97,28; B 144, *LPGP* 97,2) se encuentran en la misma zona por probable dislocación de la tercera sección, al ser incluida en ésta la obra de don Lopo Liáns,<sup>31</sup> la problemática parece ser distinta para el texto que nos ocupa. El hecho de que se encuentre al final de la serie de las *cantigas de amor* del trovador de Riba de Lima, junto con la naturaleza y redacción de la rúbrica, que se inicia con el sintagma «Esta cantiga de cima...», parece indicar que la *razo* (y quizás también la cantiga por su colocación) fue incluida en las compilaciones colectivas en una época más tardía a la de las restantes cantigas del autor. Sin duda, la *razo* que acompaña a dicho texto ha sido redactada en un área geográfica diversa a las otras rúbricas que se encuentran en la producción de Martin Soarez, y, por la redacción y colocación que ofrece respecto al texto poético, se aproxima a las rúbricas presentes en la obra de aquellos trovadores que ejercieron su actividad en los círculos cortesanos portugueses y que accedieron a las compilaciones en una cronología tardía. Asimismo, el trovador de Riba de Lima cuenta en la tercera sección de los apógrafos italianos con una cantiga («Ua donzela jaz [preto d'] aquí», B 1.369, V 977, *LPGP* 97,44) que ofrece en ambos testimonios una breve rúbrica antepuesta («Esta outra cantiga fez d'escarnho a hũa donzela e diz assy») y sólo en V (¿por la copia «alla pecia?») una pospuesta («Esta cantiga que se aqui acaba fez Martin Soares a hũa sa irmãa porque lhi fez ela querela d'un cl[er]igo que a fodia, ca; a firia; e o cl[er]igon non quis a ela tornar ata que ela foy por el a ssa casa e o trouxe pera sua»). Según los datos que se han manejado, los textos explicativos citados debieron ser redactados en épocas distintas y, probablemente, por recopiladores diversos, siendo en el segundo caso la lectura previa de la pieza la que determina la composición de la didascalia, que, como se observa, es mucho más completa que la primera.

Un caso más complicado lo constituye la cantiga de don Gonçal'Eanes do Vinhal «Amigas, eu oy dizer» (B 1.390, V 999, *LPGP* 60,3). El texto debió de llegar a las an-

<sup>31</sup> Ya A. Ferrari percibió esta anomalía, que explicó del siguiente modo: «Tale inserimento 'sbagliato' può essere dovuto alla presenza nell'*exemplar* di carte deteriorate, forse addirittura di fogli volanti fuori posto» (A. Ferrari, «Formazione e struttura», p. 100). Si el desplazamiento de las dos cantigas satíricas de Martin Soarez se debió a la posterior inserción de la obra de Lopo Liáns en la tercera sección de los códices, la segunda hipótesis de la filóloga italiana parece más certera, pero habría que situar ese «accidente» material durante la confección del «ejemplar».

tologías más tarde que el resto de la producción satírica del trovador, a juzgar por la posición que ocupa respecto a la rúbrica de carácter general que inicia sus *cantigas de escarnio e mal dizer*, rúbrica que sólo figura en V («Estas cantigas son d'[e]scarnh'e de mal dizer e fezeas Gonçal'Eanes do Vinhal», V 1.000), ya que B presenta en esa zona una laguna<sup>33</sup> y sólo reproduce las dos coblas del texto que nos ocupa. El hecho de que la cantiga en cuestión aparezca antes de esa rúbrica «de género» denuncia su llegada a los manuscritos en una etapa posterior a la de los restantes textos satíricos del autor y da cuenta del proceso de enriquecimiento creciente de la tradición escrita gallego-portuguesa. La cantiga ofrece una rúbrica pospuesta, lo que parece remitir a un *scriptorium* donde se imponía esa práctica, si bien la sintaxis del texto en prosa («Esta cantiga fez Don Gonçal'Eanes Dovichal a don Anrrique en nome da reina dona Johana sa madrastra, porque dizian que era seu entendedor...») es idéntica a la otra rúbrica —esta vez antepuesta— que aparece en la producción del trovador portugués y que va referida al texto «Sey eu, dónas, que deytad'é d'aquí» (V 1.008, *LPGP* 60,16), conectado temáticamente con el que nos ocupa: «Esta cantiga fez don Gonçalo Anes Dovichal ao infante don Anrrique por que dizian que era entendedor da raynha dona Joana, sa madrastra...» Con estos datos no se puede descartar que la posposición de la rúbrica obedezca a cualquier otro factor material, como pudiera ser el hecho de que fuese copiada en un momento posterior, cuando el texto poético ya había sido escrito, por lo que, inevitablemente, el copista se vería obligado a reproducirla en la posición que hoy ocupa en el apógrafo italiano.

El caso de Martin Soarez y de Gonçal'Eanes do Vinhal remiten a una cuestión controvertida para el estudioso: ¿las rúbricas explicativas fueron añadidas en un segundo momento a los textos en las antologías o cantiga y rúbrica fueron copiadas a la par? Aunque se entra en el terreno de las meras hipótesis, no parece que los textos fuesen acompañados de *razos* en la primera fase de transmisión, ya que las alusiones a hechos y personas debían resultar conocidas en el ambiente de producción de la cantiga (piénsese, por ejemplo, en el texto de Johan Soarez de Pávia o en el del conde don Gonçalo Garcia). Por tanto, parece lícito pensar que el texto en prosa fue concebido en un momento posterior en alguno de los círculos en los que se organizaba el conjunto del material poético, si bien sigue siendo una incógnita determinar las razones que llevaron a dotar de texto exegético a poemas de determinados autores y no a otros. Conociendo cómo podrían estar organizados los Cancioneros a través de testimonios como el *Cancioneiro da Ajuda*, el *Pergamiño Sharrer* y los códices de poesía mariana, cabe pensar que en el caso de las rúbricas antepuestas el texto poético y el texto prosístico fueron reproducidos a la vez en las antologías; este procedimiento es el que parece también más económico en el caso de las rúbricas pospuestas, si bien no se puede descartar que, en determinados casos, se reprodujera la rúbrica más tarde aprovechando el espacio en blanco que quedaría entre la última cobla del texto y la

<sup>33</sup> A. Ferrari, «Formazione e struttura», pp. 132-133.

inicial del siguiente. De todas formas, habida cuenta de que esta práctica se documenta en autores que accedieron a las antologías en épocas tardías (bien por cronología, bien por factores organizativos en el proceso de compilación), es más económico pensar que, en la mayoría de las ocasiones, el texto y la rúbrica se copiaron al mismo tiempo.

La configuración del folio en dos o tres columnas en el antecedente y la posible escritura de la rúbrica a lo ancho del folio (o desplazada de columna), como ocurre con ciertos títulos en las *Cantigas de Santa María*, debió determinar en algunos casos errores en la copia de las *razos*. Sólo de esta forma se pueden explicar ubicaciones anómalas como la que presentan la rúbrica de la cantiga de Estevan da Guarda «Já Martin Vaásques da estrologia» (V 928-929)<sup>34</sup> entre las coblas del texto, o la referida a la cantiga de Pero da Ponte «Mort'é Don Martin Marcos» que sólo aparece recogida en B (¿por causa de la «pecia»? y que se copia después de la primera cobla del siguiente texto (B 1656), si bien en este caso el copista intentó diferenciarla del texto poético utilizando el sangrado y la mayúscula inicial que emplea para las *razos*.

En los apógrafos italianos la copia de las rúbricas explicativas<sup>35</sup> no sólo corrió a cargo de los copistas,<sup>36</sup> sino que en ellas, como ya se ha señalado en diversas ocasiones, también intervino el propio Colocci, que, generalmente, suele señalar la presencia del texto en prosa en B con un enmarcado, un ángulo o la famosa *manino* (en V —y sin haber encontrado una explicación satisfactoria para todos los casos— sólo ha marcado los textos referentes a V 1.041, V 1.042, V 1.043 y V 1.138. En este último caso la marca parece venir determinada por la presencia del nombre del autor en la rúbrica que antecede a sus dos cantigas, si bien habría que precisar por qué Colocci no reprodujo, como hace habitualmente, la correspondiente rúbrica atributiva). Su intervención es mayor en B que en V, pues en este último código tan sólo reproduce las *razos* relativas a V 1.141, 1.144, 1.145 y 1.147 (que en el antecedente estaban pospuestas, como se

<sup>34</sup> En B el texto ocupa la mitad de la columna b del folio 283r y casi toda la columna a del vuelto del mismo folio. Colocci reproduce la rúbrica de la cantiga en el margen inferior derecho del recto del folio 283; teniendo en cuenta que el cuaderno en el que figura el texto corrió a cargo del copista e, al que el humanista dio órdenes de no reproducir las rúbricas pospuestas, ¿podemos concluir que esa rúbrica estaba en el antecedente después de la cantiga y que el copista de V por un despiste la reprodujo en la posición anómala que ocupa en la actualidad?

<sup>35</sup> Los casos de testimonio único en la redacción de las rúbricas se explican por laguna de uno de los códigos (cf. B 172, B 454, B 455, V 1.008, V 1.036, V 1.037, etc) o por el probable sistema de copia «alla pecia» (cf. V 642, V 977).

<sup>36</sup> Se trata concretamente de los denominados por Ferrari copistas a, c, d y e. Véase A. Ferrari, «Formazione e struttura», pp. 83 y ss.

observa en B; véase más abajo). El humanista italiano, en su labor de revisión de los manuscritos, reprodujo rúbricas que faltaban, completó algunas (cf. B 1.431) y duplicó otras. Este último caso encuentra su posible explicación en una revisión rápida de los textos, pues, en buena parte de las ocasiones, no es fácil individualizar la rúbrica al primer golpe de vista y puede ser confundida (sobre todo, en el caso de las pospuestas) con la estrofa de cualquier cantiga (a excepción de la cobla inicial que, como se ha dicho más arriba, presenta en B una mayúscula más recargada). Es lo que ocurre, por ejemplo, con B 1.308 de Estevan da Guarda y B 1.448 de Johan de Gaia. Las rúbricas habían sido reproducidas respectivamente por los copistas e y a después de cada cantiga,<sup>37</sup> pero Colocci parece no haberse percatado de ello en un primer momento y las vuelve a copiar lo más cerca posible del texto de referencia, pero desplazándolas de su lugar original; sólo en un segundo momento advierte su presencia en el manuscrito y las señala de una manera especial (un ángulo grande o un enmarcado) para diferenciarlas de los poemas correspondientes. En el caso de Johan de Gaia la intervención (y revisión) en la *razo* por parte de Colocci es providencial, pues completa texto que el copista a había omitido en el proceso de copia por un salto de igual a igual.

Si se examina con detenimiento el códice, se observa que las intervenciones de Colocci no son casuales, pues copia en sectores compactos sólo las rúbricas pospuestas, concretamente en las partes en las que intervienen los copistas d (cf. sólo B 172 y B 455) y e;<sup>38</sup> dichos amanuenses debieron haber recibido instrucciones concretas al respecto, pues en ciertos casos se observa que dejaron un espacio mayor del habitual entre texto y texto para la reproducción de la rúbrica (recuérdese que, generalmente, en B la separación entre textos es de dos líneas). Es lo que ocurre, por ejemplo, en B 1.313, B 1.314, B 1.322 o B 1.369, caso este último en el que, curiosamente, el copista e reproduce la *razo* antepuesta y deja el espacio correspondiente para la pospuesta, cuya ausencia en el cancionero quizás venga determinada por el proceso peculiar de copia «alla pecia».

Asimismo, las intervenciones de Colocci determinan que se perciban en los códices ciertas anomalías respecto a la posición de los textos en prosa y a los principios generales que se han trazado con anterioridad, ya que el humanista iesino, contrariamente a los copistas, reproduce las rúbricas *a posteriori* y, por tanto, utiliza en ocasiones los márgenes para transcribir o completar información que no ha sido reproducida por los amanuenses. A este propósito ya ha señalado E. Gonçalves:

Portanto um princípio parece já delinear-se no horizonte de quem pretenda perceber o sistema: o de que a explicação para as anomalias verificadas em rubricas escritas pelo copista

<sup>37</sup> A. Ferrari, «Formazione e struttura», pp. 131 y 134.

<sup>38</sup> Los copistas a (cf. B 1.431, B 1.432, B 1.433, B 1.448, B 1.452) y c (cf. B 1.608, B 1.611, B 1.612, B 1.614) reproducen, sin embargo, las rúbricas pospuestas en las partes que se les han asignado. El copista e sólo se aparta de las pautas marcadas en un caso, concretamente en la cantiga B 1.308 de Estevan da Guarda, de la que reproduce la rúbrica (pospuesta) correspondiente.

poderá ser encontrada através da reconstrução conjectural do lugar que essas rubricas ocupariam no antecedente e do modo como aí estariam grafadas, enquanto os problemas suscitados por rubricas da mão de Colocci podem ter origem em decisões do humanista que pouco ou nada terão a ver com a situação no *exemplar*.<sup>39</sup>

Para valorar las consecuencias que tiene la intervención de Colocci en la copia de las rúbricas, ejemplificaremos con diversos casos que, a veces, permiten explicar las divergencias que se producen entre los testimonios B y V. Así, la cantiga de Per'Eanes Marinho «Boa ssenhor, o que me foy miscrar» (B 935, V 523, *LPGP* 119,1) ofrece una rúbrica explicativa que ocupa posiciones distintas en los apógrafos italianos. En V el copista la reproduce justo después de la cantiga, mientras que en B es Colocci quien la copia en el fondo de la columna b del folio 200v. Pero, si se examina con detenimiento esa parte del folio (véase Apéndice I), se observa que la posición que ocupaba la rúbrica en el antecedente era la misma que tiene en V; el humanista italiano coloca una señal ( $\sigma$ ) al final de la cantiga de Eanes Marinho que funciona como marca estructural, pues remite a la misma que precede a la escritura de la rúbrica en el margen inferior derecho del folio. Por tanto, esa especie de reclamo indica que la rúbrica debía ir colocada después del texto, que era la posición que tenía en el antecedente, pero que, por falta de espacio, Colocci se ve obligado a copiarla en B en el lugar que actualmente ocupa.<sup>40</sup> La posposición de la rúbrica concuerda con la cronología del trovador, que debió llegar a las compilaciones en una época tardía, ya que los últimos datos apuntan que el período de su actividad poética se desarrolló en el último cuarto del siglo XIII.<sup>41</sup>

Los otros dos casos que se comentarán seguidamente se encuentran en la producción de Estevan da Guarda y se refieren a las cantigas «En preito que Don Foan á» (B 1.303, V 908, *LPGP* 30,15) y «Un cavaleiro me diss'en baldon» (B 1.304, V 909, *LPGP* 30,34), integradas ambas en B en un quinión transcrito por el copista e. En el primer texto la rúbrica está pospuesta en V, mientras que en B se encuentra en el margen superior izquierdo del folio 279r, lo que entra en clara contradicción con la formulación «Esta cantiga de cima foi feita...» Una vez más, Colocci en su labor de revisión copió la rúbrica y la reprodujo donde tenía espacio libre y, aunque no pudiese respetar la posición que ocupaba en el antecedente, hizo su trabajo de la forma más clara posible a fin de no crear ambigüedad en la correspondencia entre texto en prosa y texto poético. En el caso del segundo texto la situación es la misma, ya que en V la rúbrica, de mano del copista, está pospuesta, y en B, reproducida por Colocci, precede al texto, si

<sup>39</sup> E. Gonçalves, «O sistema das rubricas», p. 980.

<sup>40</sup> Teniendo en cuenta que el cuaderno en el que se encuentra dicha rúbrica (en este caso un quinión regular) fue elaborado por el copista e (A. Ferrari, «Formazione e struttura», p. 123), la intervención de Colocci en la *raza* encaja con las pautas trazadas anteriormente: las rúbricas pospuestas que se encuentran en los sectores de B asignados a los copistas d y e corrieron siempre a cargo del humanista italiano.

<sup>41</sup> Véase A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 407-408.

bien hay que señalar que en el proceso de copia el humanista italiano comete en este caso un error por omisión, ya que escribe «Esta cantiga foi feita...», cuando, realmente, como se observa en V, debería poner «Esta cantiga de cima foi feita...» El error podría tener su explicación por un salto visual en el antecedente hacia la rúbrica de la siguiente cantiga del mismo autor («Meu dano fiz por tal juiz pedir», B 1.305, V 910, *LPGP* 30,20), que comienza con la formulación reproducida por el humanista italiano para el poema que nos ocupa en B («Esta cant[ig]a foi feita a hun juiz que non ouvia ben»).

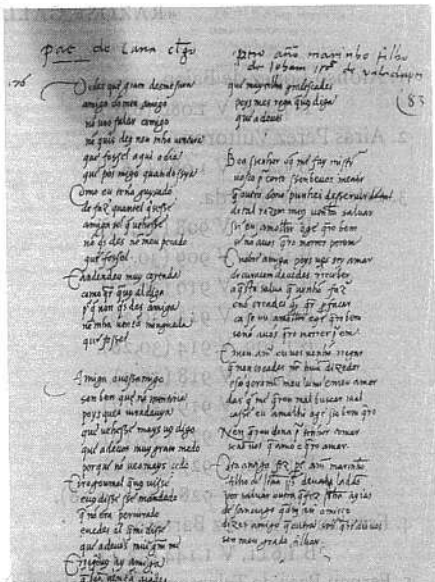
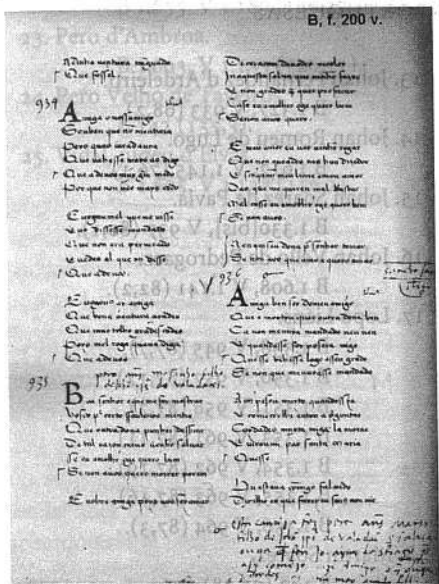
Los datos apuntados informan que a partir de un determinado momento las *razos* se convirtieron en un elemento más de la tradición manuscrita gallego-portuguesa, con la que compartieron transformaciones y vicisitudes. Las características de los núcleos estudiados a través de las rúbricas explicativas conducen a regiones diversas en la elaboración de los textos en prosa, cuya génesis tuvo lugar en determinados momentos de la ejecución de las compilaciones colectivas. Las estructuras narrativas, junto con el análisis codicológico y la cronología de los trovadores, remiten, fundamentalmente, a dos centros geográficos en la elaboración de las *razos*: en la primera época, que se extendería hasta los últimos años del siglo XIII, fueron probablemente elaboradas en los *scriptoria* de Galicia y Castilla, mientras que, desde inicios del siglo XIV, es Portugal el lugar donde se habría proseguido con su redacción. Esta evolución en la transmisión textual se percibe tanto en la sintaxis como en la propia colocación de las *razos* respecto a las cantigas y coincide con los dos grandes niveles señalados por la crítica para la tradición manuscrita gallego-portuguesa. Pero el análisis de las rúbricas explicativas en los *Cancioneiros* todavía plantea cuestiones controvertidas, por lo que sólo queda esperar que los resultados del estudio llevado a cabo sean discutidos por los estudiosos, a fin de proporcionar datos que lo completen y abrir nuevos caminos que lleven a un mejor conocimiento de las rúbricas explicativas gallego-portuguesas.

<sup>11</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>12</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>13</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>14</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>15</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>16</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>17</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>18</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>19</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>20</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>21</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>22</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>23</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>24</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>25</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>26</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>27</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>28</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>29</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>30</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>31</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>32</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>33</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>34</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>35</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>36</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>37</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>38</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>39</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>40</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>41</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>42</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>43</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>44</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>45</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>46</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>47</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>48</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>49</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>50</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>51</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>52</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>53</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>54</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>55</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>56</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>57</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>58</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>59</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>60</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>61</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>62</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>63</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>64</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>65</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>66</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>67</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>68</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>69</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>70</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>71</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>72</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>73</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>74</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>75</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>76</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>77</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>78</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>79</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>80</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>81</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>82</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>83</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>84</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>85</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>86</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>87</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>88</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>89</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>90</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>91</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>92</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>93</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>94</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>95</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>96</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>97</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>98</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>99</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...  
<sup>100</sup> Véase A. Besenbe de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, pp. 407-408. ...

APÉNDICE I

I.

II.



- B. 1344 (97.27)
- B. 1372 (97.35)
- B. 1357 V. 905 (97.23)
- B. 1358 V. 906 (97.22)
- B. 1359 V. 907 (97.43)
- B. 1360 V. 908 (97.27)
- B. 1361 V. 920 (97.29)
- B. 1362 V. 921 (97.18)
- B. 1363 V. 922 (97.12)
- B. 1364 V. 926 (97.31)
- B. 1365 V. 927 (97.44)
- 19. Mem. Rodríguez de Barchinos. B. 1329 V. 935 (100.1)
- 20. Pedro de Portugal, Conde de Barcelos. B. 328 V. 472; V. 1.036 (118.11bis)
- B. 1431 V. 1.041 (118.2)
- B. 1432 V. 1.042 (118.3)
- V. 1.037 (118.1)
- V. 1.038 (118.7)
- V. 1.039 (118.11)
- V. 1.040 (118.14)

- B. 1334 V. 941 (104.1)
- B. 1318 V. 943 (104.2)
- 6. Fernán Rodríguez de Calbeiro. B. 1331 V. 938 (104.9)
- B. 1332 V. 939 (104.1)
- B. 1333 V. 940 (104.2)
- 7. Fernán Rodríguez Redondo. B. 1314 V. 1.147 (104.1)
- B. 1315 (104.1)
- B. 1316 (104.1)
- 8. García Méndez de Ebro. B. 1317 (104.1)
- 9. Gonzál Pares de Vihara. B. 1390 V. 999 (60.2)
- V. 1.008 (60.16)
- 10. Don Gonzalo García. B. 452 (61.1)
- 11. Johan Aínsa, burghes de Santago. B. 1.052 V. 642 (63.20)
- 12. Johan de Gairn, escudair. B. 1.133 V. 1.043 (66.7)
- B. 1.148 V. 1.058 (66.1)
- B. 1.149 V. 1.062 (66.3)

## APÉNDICE II

## «RAZOS» GALLEGO-PORTUGUESAS

1. Afonso Lopez de Baian.  
B 1.470, V 1.080 (6,9).
2. Airas Perez Vuitoron.  
B 1.477, V 1.088 (16,1).
3. Estevan da Guarda.  
B 1.303, V 908 (30,15).  
B 1.304, V 909 (30,34).  
B 1.305, V 910 (30,20).  
B 1.308, V 913 (30,29).  
B 1.309, V 914 (30,28).  
B 1.313, V 918 (30,9).  
B 1.314, V 919 (30,27).  
B 1.316, V 921 (30,19).  
B 1.322, V 927 (30,21).  
B 1.323, V 928-929 (30,18).
4. Estevan Fernandez Barreto.  
B 1.611, V 1.144 (32,1).
5. Fernan Paez de Talamancos (Tamalancos).  
B 1.334, V 941 (46,4).  
B 75; B 1.336, V 943 (46,5).
6. Fernan Rodriguez de Calheiros.  
B 1.331, V 938 (47,9).  
B 1.332, V 939 (47,1).  
B 1.333, V 940 (47,32).
7. Fernan Rodriguez Redondo.  
B 1.614, V 1.147 (48,1).
8. Garcia Mendiz d'Eixo.  
B 454 (53,1).
9. Gonçal'Eanes do Vinhal.  
B 1.390, V 999 (60,3).  
V 1.008 (60,16).
10. Don Gonçalo Garcia.  
B 455 (61,1).
11. Johan Airas, burgués de Santiago.  
B 1.052, V 642 (63,70).
12. Johan de Gaia, escudeiro.  
B 1.433, V 1.043 (66,7).  
B 1.448, V 1.058 (66,1).  
B 1.452, V 1.062 (66,3).
13. Johan Fernandez d'Ardeleiro.  
B 1.327, V 933 (68,2).
14. Johan Romeu de Lugo.  
B 1.612, V 1.145 (76,1).
15. Johan Soarez de Pavia.  
B 1.330[bis], V 937 (80,1).
16. Johan Vello de Pedroguez.  
B 1.608, V 1.141 (82,2).
17. Lopo Liáns.  
B 1.338, V 945 (87,7).  
B 1.350, V 957 (87,12).  
B 1.351, V 958 (87,2).  
B 1.353, V 961 (87,11).  
B 1.354, V 962 (87,19).  
B 1.355, V 963 (87,16).  
B 1.356, V 964 (87,3).
18. Martin Soarez.  
B 143 (97,28).  
B 144 (97,2).  
B 172 (97,32).  
B 1.357, V 965 (97,3).  
B 1.358, V 966 (97,22).  
B 1.359, V 967 (97,45).  
B 1.360, V 968 (97,27).  
B 1.362, V 970 (97,29).  
B 1.363, V 971 (97,8).  
B 1.367, V 975 (97,12).  
B 1.368, V 976 (97,31).  
B 1.369, V 977 (97,44).
19. Men Rodriguez de Briteiros.  
B 1.329, V 935 (100,1).
20. Pedro de Portugal, Conde de Barcelos.  
B 888, V 472; V 1.036 (118,11bis).  
B 1.431, V 1.041 (118,2).  
B 1.432, V 1.042 (118,3).  
V 1.037 (118,1).  
V 1.038 (118,7).  
V 1.039 (118,11).  
V 1.040 (118,4).

21. Per'Eanes Marinho.  
B 935, V 523 (119,1).
22. Pero da Ponte.  
B 1.655, V 1.189 (120,27).
23. Pero d'Ambroa.  
B 1.603, V 1.135 (126,11).
24. Pero Velho de Taveirós.  
B 142 (135,3).
25. Vidal, judeu d'Elvas.  
B 1.605, V 1.138 (156,2).

El estudio de estos «razos» se ha realizado en un primer momento a partir de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en un segundo momento a partir de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII. En el primer momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en el segundo momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII. En el primer momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en el segundo momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII.

En el primer momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en el segundo momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII. En el primer momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en el segundo momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII.

En el primer momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en el segundo momento se ha estudiado el contenido de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII.

[1] Este estudio se ha realizado en un primer momento a partir de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XIV y XV, y en un segundo momento a partir de los textos que se encuentran en los libros de trovas de los siglos XVI y XVII.