

**“CUITA GRAND’E CUIDADO” (A 32)**  
**/ “COITA GRAND’E COYDADO” (B174)**  
**ESTRATIGRAFÍA DA VARIACIÓN LINGÜÍSTICA**  
**NOS CANCIONEIROS TROBADORESOS**

Henrique Monteagudo  
Instituto da Lingua Galega (USC)

**Resumo:** No presente contributo analizamos un abano de variantes scriptolingüísticas dos *Cancioneiros da Ajuda* (A) e da *Biblioteca Nacional* (B), concentradas no sector inicial de ambos os cancioneiros: *nullo, nulla* e *oer-oera-oesse* (en B); *vus / v9, vusco-convusco, cuitar-cuita* e *coidar-coidado* (en A). No ronsel do traballo de Maria Ana Ramos, a nosa análise detense fundamentalmente nas dúas últimas variantes (*cuita* e *coidar*), que son postas en relación con outras variables codicolóxicas do mesmo cancioneiro —en particular a ausencia / presenza de pauta musical nas findas—, e mais cos trazos lingüísticos galegos da *Recolla dos trovadores* (especialmente na obra de Johan Soarez Coello), compilación previa a A conxecturada por António Resende de Oliveira. Mostramos que a distribución das variantes *cuita* e *coidar*, contemplada no cadro de conxunto das demais e á luz da comparanza coa distribución das rexistradas en B, permite identificar substratos scriptolingüísticos que consideramos correspondentes a hipotéticos antecedentes homográficos do *Cancioneiro da Ajuda*, botando nova luz sobre a cuestión das fontes deste cancioneiro, isto é, sobre a (proto-)tradicón manuscrita da lírica trobadoresca galego-portuguesa.

**Abstract:** In the present contribution we study a range of scriptolinguistic variants which are clustered together in the initial sections of the *Cancioneiro da Ajuda* (A) and the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B): *nullo, nulla* and *oer-oera-oesse* (in B); *vus / v9, vusco-convusco, cuitar-cuita* and *coidar-coidado* (in A). Following the work of Maria Ana Ramos our analysis focuses on the last two variants (*cuita* and *coidar*), which we connect with other codicological variants on the same *cancioneiro* —especially the absence or

presence of a musical pattern in the *findas*— and also with the Galician linguistic traits attested in the *Recolla dos trovadores* (in the work of Johan Soares Coello in particular), a compilation older than A whose existence was conjectured by António Resende de Oliveira. Here we show that the distribution of variants *cuita* and *coidar*, when it is studied along with the others and by comparison to those variants already registered in B, allows us to identify scriptolinguistic substrata that in our view correspond to hypothetical homographic antecedents of the *Cancioneiro da Ajuda*. This fact can shed new light on the sources of this *cancioneiro*, namely on the manuscript (proto)tradition of the lyric poetry of Galician and Portuguese troubadours.

**Palabras chave:** galego-portugués, lírica trobadoresca, variación scriptolingüística, tradición manuscrita, *Cancioneiro da Ajuda*.

**Key words:** galician-portuguese, troubadouresque lyric, scriptolinguistic variation, manuscript tradition, *Cancioneiro da Ajuda*.

Um exame otimizado da posição estemática do *Cancioneiro da Ajuda* no conjunto de toda a tradição conhecida deveria ter em conta as relações entre os dados codicológicos, paleográficos e grafemáticos, retirados da observação do *Cancioneiro* de Lisboa e o que se poderia deprender da tradição italiana, além do exame das edições críticas já efectuadas de trovadores presentes no *Cancioneiro da Ajuda*.

(Ramos 2008 II: 692)

O estudo da variación scriptolingüística no corpus da lírica trobadoresca galego-portuguesa é merecente dunha exploración sistemática, que pode fornecer achegas de interese non só para a gramática histórica do galego e do portugués, senón tamén para un mellor coñecemento do fenómeno trobadoresco.

Pola nosa banda, xa realizamos algún tenteo nese senso na procura de apoios para o esclarecemento da cronoloxía, xeografía e relacións dalgúns trobadores (Monteagudo 2008b: 293-311 e 369-92). Daquela comezamos a enxergar as posibilidades que este tipo de investigación ofrecía para pescudar outro asunto, o proceso de constitución da tradición manuscrita, tema que nos propoñemos abordar no presente contributo.

Como naquel traballo o noso interese estaba debruzado sobre os trobadores máis antigos (nomeadamente Osoyro Eanes), centramos a nosa atención na sección inicial do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)*. Destarte, con apoio no traballo previo de Resende de Oliveira (1994) e con esteo en elementos coñecidos (como a posición dos autores nos cancioneiros) ou en proceso de exploración (como a súa cronoloxía e datos biográficos), reforzados cos resultados da análise lingüística que efectuamos, caracterizamos un núcleo de trobadores de ámbito miñoto estreitamente vencellados entre si —Fernan Rodriguez de Calleyros, Vasco Fernandez de Praga e Johan Soarez Somesso— e con outros, nomeadamente, Osoyro Eanes, Fernando Paez de Tamallancos e Martin Soarez. Unha serie de variantes que analizamos no dito traballo vencellaban estes autores tamén con Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgales ou Vasco Gil, entre outros (Monteagudo 2008b: 369-92; resumo nas páxinas 387-92).

Xa daquela albiscamos que se algunhas afinidades entre as composicións dos devanditos autores podían ser testemuña de contactos directos entre eles (persoais ou textuais), outras puideran estar relacionadas máis ben cos avatares da tradición da súa obra, tal como a súa copresenza nunha (ou máis de unha) hipotética colectánea cancioneril previa a A. Naquel momento tiñamos en mente o fundamental traballo de António Resende de Oliveira (1994: 156-90), e máis en concreto a súa hipótese de que nun primeiro nivel de formación da tradición manuscrita, testemuñado por A, se realizaran dúas compilacións previas á confección deste cancionero: primeiramente un *Cancioneiro dos cabaleiros*, posteriormente unha *Recolla de trobadores*. Mentres avanzabamos no estudo publicado en 2008 tiñamos a impresión de que os resultados que obtiveramos da nosa análise estaban en liña coa devandita hipótese, pero daquela, como antes dixemos, non nos preocupaba especialmente este asunto. Unha pescuda posterior sobre Johan Soarez Somesso (Monteagudo 2013 e 2014) volveu colocar no foco da nosa atención a sección inicial de B e agora tamén de A, en particular o amentado núcleo miñoto (Calleyros, Praga e Somesso). Aínda que naquel momento non era a nosa pretensión proceder a unha análise lingüística

dos seus textos, nunha ollada atenta saltaban de novo á vista as súas peculiaridades compartilladas, que agardaban un estudo específico. Entrementres, tivemos a fortuna de acceder ao minucioso estudo do *Cancioneiro da Ajuda* que constitúe a tese de doutoramento da profesora e amiga Maria Ana Ramos (2008)<sup>1</sup>. Esta magnífica investigación está debuzada nos aspectos codicolóxico, paleográfico e grafemático de *A*, de xeito que ofrece unha exhaustiva análise tanto do códice e da disposición material dos textos canto da variación scripto-lingüística que se rexistra no venerable cancionero. Pola variación gráfica comezaremos o noso percorrido.

## 1. A VARIACIÓN GRÁFICA NO *CANCIONEIRO DA AJUDA*: OBSERVACIÓNS PRELIMINARES

A variación gráfica no *Cancioneiro da Ajuda* foi estudada en dous planos, o paleográfico (Pedro 2004, Mariño / Varela 2005) e o grafemático (Arbor / Varela 2005, Rodríguez Guerra / Varela 2007), un e outro abordados maxis-tralmente na obra de Maria Ana Ramos (2008, II). Imos resumir moi brevemente as principais conclusións que se tira deses traballos no que atinxe aos nosos propios intereses:

- 1) O texto foi transcrito por tres mans (véxase cadro nº 1): a *man 1* é responsable da meirande parte do cancionero tal como chegou a nós (cadernos I, II, III, IV, V, VI, VII, VII<sup>a</sup>, VIII, IX, X, XI<sup>a</sup>), a *man 2* copiou unicamente un caderno (XII), a *man 3* trasladou dous cadernos que se conservan case íntegros e un folio máis (XIII, XIV e XIV<sup>a</sup>); dous folios foron escritos por cadansúa man diferente no recto e no verso: o fol. 40, no inicio do caderno VII, foi labrado no recto pola *man 3*, no verso pola *man 1*; o fol. 74, situado entre o caderno XI e o XII, foi trasladado no recto pola *man 1* e no verso pola *man 2*.
- 2) As *mans 2* e *3*, ademais de seren identificables segundo trazos paleo-gráficos, presentan características grafemáticas específicas que as definen fronte á *man 1*. Así, por poñer algúns exemplos –sen pretensións

---

1 Nesta tese recóllense e revisanse os seus contributos previos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*, entre outros, Ramos 1984, 1986, 1988, 1994 e 1995. Arbor Aldea 2005 ofrece unha panorámica dos estudos sobre este cancionero útil ao noso propósito; tamén é interesante Ron 2005, cunha información actualizada sobre o rexistro documental e a identidade histórica dos trobadores presentes en *A*.

de exhaustividade—, podemos sinalar que nos cadernos XII, XIII, XIV e XIV<sup>a</sup> non aparece nunca o grafo <j>; en troques, o alógrafo <y> presenta un uso máis constante (exclusivo en determinados vocábulos e contextos) ca no resto do cancionero (Ramos 2008, II: 243-319); <c> só se emprega para representar a oclusiva /k/ e nunca para a africada (representada unicamente con <ç>), uso este que si se dá, aínda que ao raro, no resto do cancionero; <-m> non aparece nunca en final de palabra, o que si acontece (aínda que con escasa frecuencia) nos demais cadernos; a *man 2* usa a eito a rechamante grafía <ñ> para a nasal palatal, mentres que a *man 3* utiliza só <nn>, en canto que no resto dos cadernos estas grafías alternan entre si e con outras (como <~n>); desde o comezo do caderno XII deixan de empregarse para representar o pronome persoal átono de P5 as formas <u9> e <vus>, que aparecen abundantemente nos cadernos anteriores etc. Por outra banda, estes cadernos carecen de correccións marxinais, abundantes nos precedentes (cadros n<sup>o</sup> 2 e 3).

- 3) Do resto do cancionero, copiado pola *man 1*, os cadernos que ofrecen máis particularidades grafemáticas son os dous primeiros (cadro n<sup>o</sup> 2): así, por exemplo, as grafías cruzadas de <ss> e <s> (especialmente o uso da primeira pola segunda) aparecen en todos os cadernos, pero son especialmente abundantes naqueles, de xeito que entre os dous reúnen por volta dun terzo do total de ocorrencias (Ramos 2008, II: 529-31); nestes dous cadernos aparecen tamén case dous terzos das ocorrencias de <j> de todo o cancionero (Ramos 2008, II: 227-28) e mais oito das once ocorrencias das variantes <sç> (catro de sete), <ssç> (única) e <sc> (tres) e catro das nove ocorrencias de <z> por <ç><sup>2</sup> (Rodríguez Guerra / Varela Barreiro 2007: 528-29); neles (tamén no caderno III) é especialmente frecuente a grafía <~n> para a nasal palatal (arredor da cuarta parte das ocorrencias, fronte a outras variantes, como <nn> ou <ñ>), así coma as grafías <mp> e <mb> (33,3% e 44,4% respectivamente nos cadernos I e II, fronte a <np> e <nb> ou <~p> e <~b>); nos cadernos I e II aparecen dezasete das vinte ocorrencias

---

2 As formas de A nesas dous cadernos son as seguintes (indicamos entre parénteses as variantes normalizadas que ofrece B): [A 5] *scient'* (*recient'*: non entendida), [A 6] *fazo* (*faço*), [A 19] *ouzo* (*ouco*), [A 31] *faza*, *cōnosçer* (*fac'*, *conhocer*), [A 40] *cōnosçiesse* (*conhocesse*), [A 43] *essaçessçer* (*escaecer*), [A 51] *escaesçer*, *connosçer* (*escaesçer*, *conhocer*), [A 53] *nasci* (*naci*), [A 55] *connosçer* (*conhocer*).

de todo o cancionero de <vus> e <v9> representando o pronome tónico suxeito da P5 (*vós*); etc. A especificidade dos cadernos I e II é de interese especial no presente traballo, así que será obxecto máis adiante dunha atención particular (§§ 4, 5, 6).

- 4) Algunhas peculiaridades gráficas singularizan ciclos individuais, especialmente nos cadernos centrais e finais do códice, por acaso (Ramos 2008, II: 677-686): no ciclo de Vasco Gil aparecen variantes menos frecuentes como *le* (A 144), *senor* (A 145, 151), *fac(o)* (A 148), *punei* (A 150), *parecedes* (A 150), *guissa* (A 151), *peccado* (A 151), *feze* (A 152), *nazer* (A 152), *ai* (A 154), *ssi* (A 155); no de Pay Gomez Chariño rexístrase dunha banda *hũa* (A 247), *ha* (A 248), *herdade* (A 256), da outra *quissesse*, *quisso* (A 247), *dessi*, *quisesedes* (A 248), *podes(e)*, *amas(e)*, *guissa*, *pos(o)*, *disses(e)* (A 250), *outrosi* (A 254); no ciclo do Anónimo 3 é moi característico o uso do <h>, como en *heu* (A 269, 270, 271), *ha* (A 271, 273), *hũa* (A 272), *hey* (A 274), *he* (A 275); o ciclo de Vasco Rodriguez de Calvelo, entre outras características, ofrece un uso rechamante de *et* no canto de *e* ou da nota tironiana <&>: A 293, 295 (2), 296 (4), 300 (3), 301, 302 (2), 304; etc. Habemos volver sobre isto máis adiante (§ 11).

Parece obvio que as variantes sinaladas no apartado 2) son maioritariamente debidas aos propios copistas de A, mentres que as indicadas nos apartados 3) e 4) deben proceder en boa parte da fonte ou fontes manexadas por estes. É así que a análise das variantes grafemáticas permite detectar “vestígios de hábitos gráficos” procedentes dos antígrafos, trazos diverxentes que escaparon ao proceso de padronización que os copistas aplicaron ao conxunto do texto que trasladaron ao manuscrito ajudense. Aqueles trazos que foron transferidos a A inadvertidamente, por “mimetismo gráfico [dos amanuenses] em relação ao modelo” manexado (Ramos 2008, II: 691), permiten albiscar “micro-normas [que] discriminam séries textuais que não ingressam no plano da homografia geral” que caracteriza globalmente o manuscrito (*Idem*, 690). Deste xeito, o *Cancioneiro da Ajuda* “deixa transparecer pequenas normas minoritárias”, que espreitan por baixo da meso-norma sobreimpostada no proceso da súa confección, fenómeno este que “denuncia também pela estratigrafía a presenza de uma sùmula de manuscritos” que lle serviron de modelo (*Ibidem*, 689). Porén, se no caso das formas sinaladas no apartado 4) se trata maiormente de variantes específicas dunha composición ou dun ciclo autoral,

as salientadas no apartado 3) apuntan a un fenómeno diferente, que é o que vai reclamar a nosa atención. Maria Ana Ramos apunta: "Os poetas iniciais contíguos [Vasco Fernandez, Johan Somesso e Pay Soares] evidenciam usos que os podem inter-relacionar [...] As indicacións materiais e históricas, que apuntavam para una estruturação específica com um primeiro sector composto por autores maioritariamente galegos, mostran concentración de características contiguas, o que pode levar à conxectura de antecedentes homográficos" (2008, II: 686). Explorar esta conxectura sobre eventuais "antecedentes homográficos" de A será precisamente o obxectivo central do presente traballo.

## 2. METODOLOXÍA. VARIABLES ESTUDADAS

Xa que logo, nas páxinas que seguen imos explorar algúns aspectos da variación scriptolingüística de A e da súa probable estratigrafía, con especial atención á sección inicial, tendo en conta o testemuño de B/V e analizando este fenómeno á luz das hipóteses dos investigadores citados (Resende de Oliveira e Ramos), para testar se este procedemento permite engadir novos elementos de xuízo verbo dalgunhas conxecturas e ao tempo abrir novos interrogantes e camiños de avance sobre a tradición manuscrita da lírica trobadoresca nas etapas previas á confección da compilación máis antiga que chegou a nós, o *Cancioneiro da Ajuda*.

Antes de procedermos, cómpre explicitar unha precisión sobre o *stemma codicum* da nosa tradición cancioneril, sobre a que tornaremos ao final (§ 13): de inicio, acollerémonos á hipótese máis sinxela (Gonçalves 1991 e 1993), segundo a cal existiu unha colección perdida (o arquetipo ou cancionero  $\omega$ , que denominaremos *Compilación aristocrática*), realizada a finais do século XIII, da cal por unha banda (ramo esquerdo da tradición) derivaría directamente A, e da outra banda (ramo dereito da tradición) derivaría unha gran colección (*Compilación xeral* ou cancionero  $\alpha$ ), que podemos identificar co *Livro das cantigas* confeccionado antes da metade do século XIV baixo a égida de Pedro Afonso, conde de Barcelos; deste *Livro* derivarían directamente os apógrafos quiñentistas B e V. O presente estudo debrúzase na tradición manuscrita previa a A (e máis remotamente, na medida en que se remonta a unha tradición común a este cancionero, ao *Livro das cantigas*); en troca, non imos ocuparnos do ramo da tradición que vai da *Compilación aristocrática* ao *Livro das cantigas* e

deste a  $B/V^3$ . En principio, admitiremos sen discusión a existencia de  $\omega$  e a súa condición de antígrafo de  $A$ , pero estes dous puntos serán obxecto de discusión ao final do traballo.

Para avanzarmos cara ao noso obxectivo, procederemos cunha metodoloxía semellante á que aplicou a nosa colega á variación de  $A$ , ben que no presente ensaio imos concentrarnos nun número reducido de variantes scriptolingüísticas, as máis importantes das cales teñen relevancia fonética, e imos cotexar as solucións de  $A$  coas de  $B$  e, cando for posible,  $V$ . Interesaranos especialmente o cotexo de  $A$  e  $B$ , pois ofrece posibilidades moito máis amplas, por mor da lagoa que afecta á sección inicial de  $V$  e a conseguinte disparidade no volume das coincidencias entre cantigas copiadas en  $A$  e  $B$  —case 250— e en  $A$ ,  $B$  e  $V$  —menos de 50. O cotexo daqueles dous cancioneiros resulta especialmente relevante porque o segundo permite “completar” idealmente o primeiro en varios aspectos<sup>4</sup>: no códice ajudense as cantigas aparecen anónimas, mentres que o manuscrito colocciano identifica os autores; o segundo recolle cantigas dos trobadores máis antigos, ausentes do primeiro, probablemente debido á súa acefalia (malia que descoñecemos a dimensión exacta da súa lagoa inicial)<sup>5</sup>; aquel permite rechea satisfactoriamente boa parte das numerosas lagoas deste, tanto as constitutivas (incompletitude do códice orixinal,  $A^1$ ) canto, e sobre todo, as sobrevividas (estragos no manuscrito, coa perda de varios cadernos e de moitos folios); e, finalmente,  $B$  contén non só cantigas de amor, senón tamén composicións dos outros xéneros (de amigo e satíricas) dos trobadores presentes en  $A$ , composicións estas que, en todo ou en parte, hipoteticamente poderían figurar na tradición manuscrita previa a  $A$ , accesible aos compiladores deste cancionero ou do seu presumible antígrafo. Doutra banda, tamén recorreremos á chamada *Tavola Colocciana* (citada coa sigla  $C$ ), índice de  $B$  que

3 Sobre este ramo da tradición véxase D’Heur 1974 e 1984, Gonçalves 1976, 1991 e 1993, Ferrari 1978, Tavani 1986: 63-82 e 1988: 53-178, Oliveira 1988.

4 Ron 2004 obxecta que Resende de Oliveira se apoia dun xeito excesivamente confiado no cotexo de  $A$  e  $B$  para reconstruír  $A^1$ . De certo, á hora de realizar ese cotexto cómpre actuar con cautela para non tirar conclusións excesivamente fráxiles ou precipitadas. Aínda así, coídamos que é innegable a utilidade que pode ter esa comparación (Gonçalves 1991).

5 Dona Carolina postulou varias hipóteses: falta de un, catro ou cinco cadernos (Michaëlis de Vasconcelos 1904, I: 1, II: 150-151). Tendo en conta que os únicos cadernos numerados no códice levan as cifras XI e XIII, e corresponden aos actuais VI e X respectivamente, e aceptando que esa numeración corresponda realmente ao códice primitivo (ou ao códice tal como foi inicialmente planeado), antes do actual caderno I puido haber cinco cadernos, hoxe perdidos (Ramos 2010: 88-92).



reflicte unha situación moi próxima ao estadio orixinal deste cancionero (B<sup>1</sup>), previo aos estragos que sufriu antes de chegar a nós (Gonçalves 1976).

Para realizar o presente estudo primeiramente tentamos identificar algunha variable scriptolingüística que aparecese cunha frecuencia suficientemente elevada —dentro de dimensións manexables— e presentase unha distribución ao longo dos cancioneros tal que puidese ofrecer resultados significativos para o noso obxecto. Finalmente, demos coas realizacións [oj] – [uj] do ditongo nas voces *coidar*, *coidado* dunha banda e *coita*, *coitar* doutra. No que vén a seguir, abreviaremos a referencia á primeira serie como “variantes de tipo *coidar*” e á segunda como “variantes de tipo *coita*”. A diferenza do que acontece no traballo de Maria Ana Ramos, non nos interesou tanto o plano grafemático —neste caso, a alternancia do uso dos grafos <y> / <i> coas súas variantes— canto o fonemático, isto é, a variación na vogal nuclear do ditongo, considerándoa desde o punto de vista da súa representación gráfica: <o> ou <u>. Salvo mención expresa, desatenderemos a variación gráfica <oi> – <oy>, <ui> – <uy><sup>6</sup> e non nos preocupará o timbre medio aberto ou medio pechado da vogal nuclear do ditongo. Como a grafía máis corrente en B e V desas secuencias vocálicas é <oy> e <uy>, cando nos refiramos a estes empregaremos tamén esas representacións sen máis precisións.

Aínda que o noso foco está colocado sobre as ditas variables en A, complementariamente, polas razóns que decontado se mostrarán, tivemos en conta outras rexistradas nos apógrafos italianos ou no propio A, que poden alumar outros aspectos relevantes: a grafía anómala <ll> en *nullo*, *nulla* en B/V, que alterna coa normal <lh> neses cancioneros; a serie insólita *oer*-*oera*-*oesse*, rexistrada unicamente en B/V, fronte á serie normalizada *ouwer*-*ouvera*-*ouwe*, esmagadoramente maioritaria nos apógrafos italianos e única que se rexistra en A (Monteagudo 2008b: 370-77); as variantes anómalas <vus>, <v9> representando o pronome tónico *vós* e *vusco*-*convusco*, rexistradas unicamente en A, alternantes coas normais *vosco*-*convosco*, únicas rexistradas (salvo excepción) en B/V<sup>7</sup>. Igualmente, tivemos en conta a ampla información que ofrece Maria Ana Ramos na súa tese sobre outras variables scriptolingüísticas de A, igual

6 De feito, despois de <o> e <u> a variante <y> é a que aparece correntemente en B e V (por tanto, esa era a representación adoitada no seu antígrafo común), mentres que, pola contra, a variante <i> é o grafo xeralmente adoptado pola *man 1* de A —isto é, a que copiou os cadernos I a XI deste cancionero, o que equivale á meirande parte deste e concretamente á sección que vai centrar a nosa atención. As *mans 2* e *3* de A deron preferencia a <y>. Para A, véxase e Rodríguez Guerra / Varela Barreiro 2007: 490-94 e Ramos 2008, II: 227-417 (especialmente 400-17).

que nos interesarán as informacións fornecidas polos demais estudosos que se achegaron ao asunto.

Por que nos interesan esas variables e por que tivemos en conta os apógrafos italianos? Dunha banda, no noso traballo antes citado (Monteagudo 2008b), comprobamos que, malia o *Cancioneiro da Ajuda* ocupar un lugar na tradición ben máis alto ca os códices coloccianos (Tavani 1986: 63-82 e 1988: 55-122), determinadas variantes que remanecen esporadicamente en *B/V* foron totalmente varridas de *A*, como é o caso de *oer- oera- oesse*. Pero mesmo no caso de variantes que rexistran unha maior frecuencia en *A* ca nos apógrafos quiñentistas, como as do tipo *coidar* ou *cuíta*, nalgúns ocasións son os segundos os que recollen a variante anómala en contextos en que *A* ofrece a normalizada. As ocasións son moi contadas, como veremos, pero o fenómeno non deixa de ser significativo. Por parte, pareceunos interesante comprobar se os fenómenos de variación que rexistramos maioritariamente en *A* deixaron algún rastro en composicións dos autores que foron incluídos nos ditos apógrafos pero están ausentes de *A* ora por tratarse de cantigas dos xéneros de amigo ou satíricas (*A*, como se sabe, só recolle cantigas de amor), ora por causa das lagoas deste cancionero ou por outras razóns. Finalmente, tamén queriamos comprobar se resultaba esclarecedora nalgún senso a pescuda de variantes anómalas en *B/V* asociadas a autores sobre os que existe dúbida verbo de se estiveron representados en *A*<sup>1</sup>, dúbida provocada sexa polas dificultades de atribución dalgúns composicións deste cancionero ou ben porque están ausentes do códice ajudense no seu estadio actual pero puideron estar presentes nel no seu estadio orixinal, previo aos importantes estragos que padeceu: os autores en causa son Nuno Eanes Cerzeo, Gonçalo Eanes do Viñal e Rodrigo Eanes Redondo (véxase Anexo I), nunha situación distinta atópase Lopo Lias. O testemuño de *C* é relevante para os tres primeiros.

Dado que manexamos variantes que presentan unha frecuencia relativamente baixa, sendo que para o presente estudo é esencial traballar sobre a base duns datos o máis completos e acurados posibles, partimos do espolio directo dos textos —unha tarefa laboriosa, pero inescusable—, realizado tanto na edición do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (Michaëlis

7 Representamos con <9> a abreviatura medieval correntemente empregada para representar a terminación <us> en latín, posteriormente habilitada para <os> / <-us> en galego. As últimas variantes citadas foron consideradas, nunha perspectiva diferente á aquí adoptada, por Rosario Álvarez Blanco (2004).

de Vasconcellos 1990) coma na compilación *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (Brea 1996), cotexando en cada caso as lecturas que estes ofrecen coas edicións facsímiles de A, B e V (véxase bibliografía) e no caso de A comparando a nosa información coa fornecida por Maria Ana Ramos no estudo que acabamos de amentar. Complementariamente, servímonos doutras edicións —a diplomática de *Ajuda* de Carter (1975), a das cantigas de amigo de Cohen (2003) e a das satíricas de Lapa (1970), alén doutras de autores individuais que iremos citando — e mais doutras utilísimas ferramentas que permiten procuras automáticas: o *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* (TMILG), o *Projeto littera, Glossa* (á que soamente accedemos co traballo practicamente rematado), o *Corpus do portugués* e o *Diccionario de diccionarios do galego medieval* (DDGM). Outros recursos en rede que se revelaron de utilidade para aspectos puntuais foron o *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), o *Tesouro Informatizado da Lingua Galega* (TILG) e a *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB).

Será escusado lembrar que unha pesquisa como a que abordamos no presente contributo é posible porque as *scriptae* medievais carecían da fixación e uniformidade das escritas modernas estandarizadas, de maneira que por vía da regra os textos medievais exhiben un rango moito máis amplo e unha frecuencia moito máis elevada de variación ca os textos actuais. De todos os xeitos, o corpus da lírica galego-portuguesa transmitido polos cancioneros trobadorescos (A dunha banda e B/V pola outra) caracterízase por unha visible regularidade formal, como resultado da aplicación notablemente rigorosa de criterios de homoxeneización tanto das grafías coma da propia substancia da lingua, isto é, da imposición dunha norma scriptolingüística definida sobre o material que acollen<sup>8</sup>. Con certeza, en estadios previos da tradición manuscrita o material lingüístico que constitúe ese corpus era máis heterográfico do que aparece nos cancioneros, ben que nun grao difícil de precisar e que en todo caso dependería do tipo de manuscrito: follas voantes, recollas individuais, compilacións de diverso carácter (véxase § 13). Sexa como for, os textos trobadorescos foron recollidos nos cancioneros despois de sufriren sucesivas operacións de revisión / adaptación, operacións que implicaron peneiras acumulativas de variantes consideradas anómalas, as cales foron substituídas polas formas adoptadas como “normais” polos respectivos compiladores.

---

8 Falta unha caracterización scriptolingüística minimamente pomenorizada dos apógrafos italianos, máis alá de xeneralidades do tipo de uso <lh> e <nh> de B/V fronte a de <nn> e <ll> de A, emprego de <mh> (como dígrafo ou con <h> representando o iode?) e maior utilización de <j>, <y> e <h> neles etc.

Esas revisións homoxeneizadoras deberon ser especialmente intensas no caso das “grandes” compilacións primitivas (isto é, as que non son total ou maioritariamente copia doutras precedentes), en que os respectivos compiladores se aplicaron á uniformización ortográfica dun material que era, dependendo da cantidade, calidade e diversidade de fontes empregadas, especialmente polimórfico. Pero por outra parte eses criterios raramente se aplicaron cunha regularidade absoluta, nin nun caso nin no outro, e isto resulta crucial para nós, pois o resultado conseguido non atinxiu en ningún dos códices unha uniformización total, senón que acabaron quedando vestixios (variantes residuais *anómalas*) máis ou menos conspicuos do substrato ou substratos scriptolingüísticos previos aos que Maria Ana Ramos se refería na cita que reproducimos atrás (p. 215). Convirá advertir que deica en diante, denominaremos variante *normal* á que presenta unha frecuencia máis elevada e unha distribución regular nun determinado corpus e que por tanto corresponderá coa norma subxacente a este, e variante *anómala* á que presenta unha frecuencia baixa e / ou unha distribución irregular no mesmo, que adoito corresponderá a aqueles residuos gráficos procedentes da tradición manuscrita previa.

Como é sabido, os criterios scriptolingüísticos aplicados en A dunha banda e no antecedente común de B/V doutra foron diverxentes en bastantes aspectos. Así, por caso, podemos constatar que nos textos compilados no *Cancioneiro da Ajuda* se aplicou o criterio de normalizar as grafías <ll> e <nn> en voces como *ollos* e *sennor* (coas variantes que xa indicamos<sup>9</sup>), mentres que no antecedente trescentista común de B/V o que se impuxo foron as grafías <lh> e <nh> (*olhos*, *senhor*). Por tanto, as grafías <ll> e <nn> son as *normais* para as correspondentes consoantes palatais no primeiro cancionero, mentres que no segundo (e, consecuentemente, en B/V) as grafías *normais* para esas consoantes son <lh> e <nh>. Non obstante, como dixemos, dadas as prácticas escriturais correntes na idade media, non se adoita dar o unha aplicación absolutamente regular do criterio normalizador, senón que se realiza un tratamento tendente a uniformización, que case nunca dá como resultado a homoxeneidade completa. Así, en B/V atópanse casos de grafía <ll> en lugar de <lh>: trátase dunha *anomalía* que aparece en casos puntuais. Endebén, os dous apógrafos seiscentistas tenden a coincidir nos casos en que se

9 Para a alografía na representación da lateral e da nasal palatais en A, véxase Rodríguez Guerra / Varela Barreiro 2007: 537-38 e 546-48 respectivamente.

registra esa anomalía, así que, se existisen dúbidas, esa coincidencia fai evidente que a variante remonta ao seu antecedente.

Xa que logo, cando analizamos a variación scriptolingüística en textos medievais, e igualmente, cando comparamos uns testemuños con outros, temos que traballar segundo un método probabilístico, en base a criterios de frecuencia relativa e de dispersión, é dicir, de cantidade e porcentaxe dunhas e outras variantes e de distribución, aleatoria ou nesgada, destas variantes ao longo do corpus considerado. Partimos dun principio que no noso traballo adquire valor heurístico, e que temos ocasión de ilustrar máis adiante: as variantes anómalas que aparecen en *A*, *B* e *V* proceden por vía da regra *dun substrato anterior*, no senso de que non foron sobrepuestas polos copistas deses cancioneros senón que reflicten un estadio mediata ou inmediatamente previo da tradición manuscrita. Isto é obvio no caso dos apógrafos italianos, pois non parece verosímil que escribáns traballando en Italia a comezos do século XVI fosen intervir para emendar a grafía ou a lingua nos textos excepto dun xeito superficial e en ocasións puntuais. A nosa afirmación debe entenderse tamén referida ao antecedente destes apógrafos (o perdido *Livro das cantigas* do conde de Barcelos) e, no caso de existiren códices interpostos entre este e os apógrafos, tamén se aplicaría a estes<sup>10</sup>. Obviamente, poden darse excepcións, que terán carácter aleatorio e por tanto unha distribución azarosa. O *núido* que provocan estas excepcións será tanto máis perturbador canto menor frecuencia teña a variante e máis reducido sexa o corpus considerado.

Un suposto sobre o que repousa o devandito principio é que nos estadios da tradición manuscrita previos ás compilacións colectivas que probablemente precederon a *A* —ou mellor, ao seu antígrafo— e ao antecedente de *B/V*, se daba unha situación de maior heteroxeneidade formal cá que presentan os códices que chegaron a nós. Dito doutro xeito, nos orixinais de autor e nas copias en follas voantes, compilacións individuais, recollas ou antoloxías realizadas con criterio de autoría, grupo ou xénero, non deberon de aplicarse criterios scriptolingüísticos tan rigorosos e apurados coma nas grandes compilacións. Por tanto, cando en *A* ou en *B/V* predomina claramente unha determinada variante, o lóxico é supor que, caso de que se producise algunha intervención dos copistas no momento da copia tanto do primeiro coma do antecedente de *B/V*, esta se orientou cara á eliminación de formas primitivas anómalas mediante a súa substitución polas variantes normalizadas, e non no sentido

10 Para a discusión sobre o ramo da tradición manuscrita que desemboca nos apógrafos italianos, asunto que non é relevante para o presente estudo, véxase a bibliografía citada na nota 3.

contrario, isto é, cara á inserción de novas variantes anómalas. Advirtase que co devandito non queremos dar a entender que as variantes anómalas sexan necesariamente todas elas primitivas en sentido estrito, isto é, que todas as que aparecen nos testemuños que chegaron a nós se atopasen nos “orixinais de autor”, nin menos aínda pretendemos que nestes desaparecidos orixinais ou nas copias deles que ingresaron na tradición manuscrita como antecedentes mediatos ou inmediatos de *A* ou do *Livro das cantigas* de Pedro Afonso só aparecesen variantes deste tipo. Ao contrario, como xa sinalamos, postulamos que por vía da regra a heterografía tenderá a ser maior canto máis atrás nos remontemos na tradición manuscrita.

Finalmente, non podemos deixar de facer referencia a un serio problema metodolóxico que se presenta cando traballamos con variantes de frecuencia baixa e cun corpus textual de dimensións reducidas eivado por lagoas ou outras deficiencias. Nestas condicións, é difícil decidir cal é o limiar crítico a partir do cal os índices de frecuencia teñen unha significación estatística relevante ou, pola contra, reflicten ocorrencias puramente aleatorias. Acontece, por exemplo, cando segmentamos unha mostra relativamente abundante (o *Cancioneiro da Ajuda* na súa totalidade) en submostras máis pequenas, como poden ser os textos dun determinado autor: sobre todo no caso dos autores representados cun número moi limitado de textos, os resultados obtidos para cada un deles adoito son pouco ou nulamente representativos. Isto acontece, como veremos, con bastantes trovadores de *A*, representados cun número exíguo de composicións (unha, dúas ou tres). Mesmo así, os resultados para o conxunto de autores representados con poucos textos si poden resultar significativos: se un conxunto de variantes está ausente de todos eses textos, iso pode suxerir unha interpretación nun sentido determinado, como máis adiante veremos.

No desenvolvemento da nosa pescuda tivemos que levar conta dalgúns aspectos codicolóxicos e da tradición manuscrita que presentan problemas moi complexos, ás veces insolubles. Para que se entenda correctamente a nosa argumentación en varios puntos do traballo, cómpre non perder de vista algunhas precisións elementais. Coma tal, imos referirnos a distintos sectores dos cancioneros, nomeadamente ao “sector inicial de *B*”, ao sector de “de coincidencia entre *A* e *B*” ou ao “primeiro sector” de *B*. A primeira expresión ten un contido flexible, que pode abranxer unicamente as cantigas de *B* que

faltan no inicio de A<sup>11</sup>, ou ben pode ser utilizada nun senso máis amplo. Cando falamos do “sector de coincidencia” entre B e A, podemos referirnos a B 91-450, que corresponden grosso modo a A 1-266 (véxase cadro nº 1) ou ben, dun xeito máis específico pero máis conxectural, á serie de cantigas en que coincidirían B e A en cadanseu estadio orixinal (estadios aos que nos referiremos como B<sup>1</sup> e A<sup>1</sup>), isto é, ao estadio previo ás distintas mutilacións que sufriron un e outro, causantes de perdas que podemos reparar en parte (dun xeito sempre hipotético) nos lugares en que as lagoas dun cancionero non coinciden coas do outro, pero que son imposibles de sandar naquelas en que os dous cancioneros coinciden. Neste último caso, o único recurso que temos para conxectar o contido das partes faltantes é a *Tavola Colocciana* (C), pero este testemuño non sempre resulta inequívoco e completamente fiable (Gonçalves 1976 e Tavani 1988: 157-68). Finalmente, cando falemos da “primeira sección” de B, habitualmente referirémonos ao conxunto B 1-450, pero considerándoo desde o punto de vista da organización interna de B, isto é, opoñéndoo ao resto do cancionero, nomeadamente ás seccións que corresponden aos xéneros da cantiga de amigo e da cantiga satírica e / ou aos distintos “cancioneiros” menores incrustados ao longo de B: cancionero dos reis e magnates, cancioneros individuais, cancioneros dos xograres, dos clérigos galego etc.

### 3. NULLO, NULLA / NULHO, NULHA

Imos comezar cunha variable puramente gráfica, que, simplificando, opón <ll> / <lh>, e que soamente é pertinente pescudar nos apógrafos italianos, visto que no *Cancioneiro da Ajuda* a grafía normal para a consoante lateral palatal é <ll> e non se rexistra a variante <lh> (Rodríguez Guerra / Varela Barreiro 2007: 536-38; Ramos 2008, II: 561-96). Pola contra, en B/V a grafía habitual para a mesma consoante é <lh>, a cal, é de supoñer, en moitos casos foi sobreimposta corrixindo grafías anteriores, como resultado da aplicación dun criterio normalizador por parte do compilador do *Livro das Cantigas*, ou, no seu caso, dos cancioneros parciais que foron incorporados a este. O testemuño tanto de A canto do *Pergamiño Vindel* convida a pensar que, ao menos

---

11 Esta carencia probablemente é debida á accidental acefalia do segundo cancionero: lembrese que A 1 corresponde a B 91, pero non temos xeito de saber se as noventa primeiras cantigas de B estaban todas en A<sup>1</sup>e, caso de que non estivesen todas, cantas e cales estaban.

na segunda metade do século XIII, nos manuscritos trobadorescos a grafía corrente para a consoante en aprezado debeu de ser <ll>, mesmo aceptando que seguramente se deu un certo grao de heterografía (con variantes como <l>, <li>, <lli>...), maior cá que exhiben estes dous manuscritos (Monteagudo 2008a). Endebén, o que chama a atención é que para o cuantificador *nulho*, *nulha* (segundo a representación *normal* nos apógrafos italianos) en B/V tamén se rexistra, aínda que cunha frecuencia baixa, unha variante gráfica <ll> (*nullo*, *nulla*), fenómeno que loxicamente debemos atribuír a lapsus do copista ou copistas do antígrafo (o códice  $\alpha$ ), que nestes casos reproduciu (ou reproduciéron) inadvertidamente as formas do exemplar (ou dos distintos exemplares) que estaban a trasladar no canto de corrixilas segundo o criterio regularizador que impuña o uso de <lh>. Dito sexa de camiño, este fenómeno adoita ser ignorado polos editores, ás veces mesmo no aparato crítico.

A reiteración de casos de *nullo*, *nulla* con grafía <ll> nos apógrafos italianos xa nos pareceu rechamante cando realizamos un estudo gramatical deste cuantificador nos cancioneiros (Monteagudo 2008b: 293-312), e foi por iso que nos propuxemos realizar unha análise máis minuciosa do fenómeno. Nun espolio directo sobre os textos rexistramos un total de 210 aparicións deste cuantificador nos tres cancioneiros. A maior parte desas ocorrencias corresponden á forma *nulha*, do feminino singular, xa que o masculino *nulho* é menos usado e o plural *nulhas* é moi raro (*nulhos* non se rexistra)<sup>12</sup>. Pois ben, nos cancioneiros quíntistas rexistramos trinta e sete formas escritas con <ll> que aparecen en trinta e tres textos (véxase Anexo II)<sup>13</sup>: catorce deses textos áchanse copiados en B e A (cun total de dezaioito rexistros en <ll>); outros once, con cadansúa forma en <ll>, están só en B; seis encóntranse en B e V (en catro deles dáse coincidencia na grafía <ll> para *nullo*), dous aparecen nos tres cancioneiros, pero só nun caso se dá coincidencia nas grafías. Dos oito textos copiados en B/V (incluímos os que están ademais en A), nun caso B ofrece *nullo* onde V dá *nulho* (B 1374 / V 982), noutros dous máis acontece o contrario: V ofrece *nullo* e B *nulho* (B 393 / V 3 / A 223 e B 405 / V 16), nun caso máis, B ofrece *nula* e

12 No cómputo total de 210 formas non se inclúen as formas repetidas cando un texto está copiado en varios cancioneiros, nin as que aparecen reiteradas no refrán dalgunhas cantigas. A diferenza cos 243 rexistros que ofrece o TMILG (*null\** + *nulh\**) ou 246 que ofrece o *Projeito Littera* débese basicamente a que non contamos as segundas, isto é, as que se reiteran en refrán.

13 Non incluímos na cifra as formas duplicadas cando un texto está copiado nos dous cancioneiros.



V *nulla* (B 706 / V 307). Para ofrecermos unha estimación de frecuencia, tomaremos B como referencia, por ser o cancionero máis completo: sobre un total de 192 formas *nulho*, *nulha* nese cancionero, rexistramos 157 formas coa grafía <lh> fronte a 35 coa grafía <ll>; por tanto, estas supoñen case o 20% do total, unha porcentaxe reducida pero significativa.

Se agora reparamos na distribución das variantes anómalas, o primeiro que chama a atención é a frecuencia considerablemente máis elevada destas no masculino singular (*nullo*) ca no feminino (*nulla*): dos trinta e sete casos de grafías con <ll> rexistrados en B/V, máis da metade, dezanove, corresponden ao masculino singular no composto *null'ome* (habitualmente escrito *nullome* nos cancioneros) fronte a dezaioito do feminino *nulla*. Para valorar esta proporción, téñase en conta que no conxunto dos cancioneros este cuantificador aparece en feminino cunha frecuencia case quádrupla á do masculino (197 / 49, segundo o *Projeto Littera*, 190 / 53, segundo o TMILG). Consonte esa proporción, o esperable serían aproximadamente oito casos con <ll> en masculino por vintenove en feminino. Por outra banda, dos corenta e oito casos do indefinido en masculino que se rexistran en B/V, dezanove aparecen escritos con <ll> e vintenove con <lh>, o cal significa que a proporción de grafías con <ll> no masculino é moi superior á que se dá no feminino (dezaioito formas con <ll> fronte arredor de cento setenta e cinco con <lh>). A que se debe este nesgo tan favorable a <ll> no masculino? Probablemente, a razón é que no tempo en que se realizou a compilación do *Livro das Cantigas* (por volta de 1330-1340), este cuantificador existencial indefinido caera en completo desuso no masculino (de feito, xa no século XIII era moi pouco usado) e os propios copistas ignoraban a pronuncia da forma *nullome*; mentres que talvez non ocorría exactamente igual co feminino, que continuaba a ter un uso residual en expresións fixas coma *nulla ren* ou *nulla sazón* (Monteagudo 2008b: 306).

Vaiamos agora á distribución das variantes. Se reparamos na listaxe global dos dezanove autores das composicións en que se rexistran as variantes con <ll> en B e/ou V, comprobamos que a maior parte corresponde a trobadores presentes en A (quinze) ou, en todo caso, ao primeiro sector de B (os catro restantes, coas precisións que logo faremos) [Fernan Rodriguez de Calleyros], Vasco Fernandez Praga, Johan Soares Somesso, [Nuno Eanes Cerzeo] (estes catro acumulan máis da metade de rexistros do total); Martin Soares, Ayras Carpancho, Nuno Fernandez Torneol, Roy Queymado, Pero Gomez Barroso, Afonso Fernandez Cebolhilha. Colocamos entre corchetes os trobadores que non se atopan en A

tal e como chegou a nós (véxase Anexo I): Fernan Vello, Johan Soarez Coello, [Gonçalo Eanes do Viñal], Pero Garcia Burgales, Johan Garcia de Guillade, Pero Mafaldo, Estevan Fayán, [Pero de Ambroa] (?) e Pero da Ponte (véxase cadro nº 4 e Anexo II). Os autores en que se rexistran máis ocorrencias en *B* da variante con <ll> son os catro primeiros. É máis, do total de trinta e sete variantes *nullo*, *nulla* que rexistramos nese cancionero, vinteseite, isto é, máis dos dous terzos, se atopan entre *B* 55 (Fernan Rodriguez de Calleyros) e *B* 251 (Roy Queymado), das cales vintecatros están no sector que vai ata *B* 185a (Nuno Fernandez Torneol): nun treito de cento trinta cantigas (menos do 10% do total de *B*) concéntranse case os dous terzos das ocorrencias das variantes en aprezado de todo o cancionero. Entre *B* 55 e *B* 185a, temos once formas do cuantificador con <lh> (só dúas en masculino) por vintecatros con <ll> (dez delas en masculino). Se imos ata a derradeira coincidencia entre *B* e *A* (*B* 437 / *A* 260 / *V* 49) temos vintenove formas con <ll><sup>14</sup>.

Como explicar a frecuencia moito máis elevada de *nullo*, *nulla* no tramo que vai de *B* 55 a *B* 185a ca no resto do cancionero? As hipóteses máis plausibles son dúas. Ou ben esa sección de *B*, ou mellor, do seu antígrafo, remonta a unha tradición manuscrita específica (dentro da que deberon compartir cos outros autores de *A* e a sección inicial de *B*), na cal esta grafía era máis frecuente ca no resto dos antígrafos de que se deduciron as outras seccións do *Livro das cantigas*, ou ben as devanditas variantes gráficas eran máis ou menos igual de frecuentes en todo o antígrafo do *Livro das Cantigas* pero o copista ou copistas que trasladaron esa sección do antígrafo de *B* foron menos rigorosos neste punto ca o seu hipotético colega (ou colegas) que trasladaron o resto dese cancionero. A análise do comportamento doutras variantes nesa zona de *B* mostra que, na segunda hipótese, quen copiase este sector tería sido tolerante (ou ignorante ou descoidado) coas variantes *nullo* e *oer* (da que decontado falaremos), pero non coas variantes *cuíta* e *coidar*, sobre as que aplicou o seu celo normalizador. En todo caso, este fenómeno singulariza graficamente o sector inicial de *B*, ao menos desde Fernan Rodriguez de Calleyros ata Nuno Fernandez Torneol, incluíndo Nuno Eanes Cerzeo<sup>15</sup>.

14 Incluímos nesa cifra dous rexistros de *nulla* con <ll> en *V* que aparecen con <lh> en *B*, pero que con certeza estaban con <ll> no antecedente común de ambos os dous cancioneros (pois non é de crer que o copista de *V* transcribise con <ll> formas que aparecían con <lh> no seu exemplar).

15 As cantigas de Pero Garcia de Ambroa, Fernan Paez de Tamallancos, Pay Soarez de Taveyros e o *Anónimo 1* (Roy Gomez de Briteyros?) non conteñen ningunha ocorrencia do cuantificador inde-

#### 4. OER - OERA - OESSE / OUVER - OUVERA - OUVESSE

Outra serie de variantes relevantes para o noso asunto, esta de tipo morfofonolóxico, é a que agrupa as formas *oer- oera- oesse* do futuro de subxuntivo, antepretérito de indicativo e pretérito de subxuntivo do verbo *aver*. Xa tratamos dela no noso estudo reiteradamente citado (Monteagudo 2008b: 370-77). É moito menos frecuente cá anterior, pois rexístranse só dezanove ocorrencias en dezaioito cantigas, exclusivamente nos apógrafos italianos, de maneira que cando existe unha réplica en A da cantiga correspondente de B, como acontece en oito casos, a forma que aparece no *Cancioneiro da Ajuda* é a normalizada *ouver- ouvera- ouvesse*. Pola contra, nos tres casos en que a cantiga correspondente de B posúe réplica en V, este apógrafo ofrece a mesma variante anómala ca o seu compañeiro. Canto á distribución das variantes anómalas en B, practicamente todas as ocorrencias se atopan entre B 38 e B 166 (/A 54), ou, máis estritamente, entre B 38 e B 134 (ver cadro nº 4 e Anexo II). Neste caso, chama atención a concentración nos trobadores máis antigos, ausentes de A tal como chegou a nós pero probablemente presentes en A<sup>1</sup> antes de que lle afectase a lagoa inicial que mutilou o comezo deste cancionero: Osoyro Eanes, Roy Gomez o Freyre, Fernan Rodriguez de Calleyros e Pero Garcia de Ambroa. Se a estes sumamos os nomes dos tres primeiros autores que encabezan A no seu estadio acéfalo actual (Vasco Fernandez Praga e Johan Soarez Somesso, aos que engadimos Nuno Eanes Cerzeo, que debeu estar en A<sup>1</sup> cabo dos anteriores, como mostramos no Anexo I), daremos conta da case totalidade das ocorrencias. Unha ocorrencia máis aparece noutro autor da serie inicial de A: Martin Soarez.

A variante rexístrase tamén noutros tres autores colocados lonxe dos devanditos: Gonçalo Eanes do Viñal, Johan Garcia de Guillade e Bernal de Bonaval. No caso dos dous primeiros, os rexistros aparecen en senllas cantigas de

---

finido, de xeito que non podemos pronunciarnos sobre eles. De calquera maneira, é de notar a grafía <ɫ> no topónimo que vai unido ao nome do trobador Fernan Paez de Tamallancos, seguramente reproducida polos copistas do *Livro das Cantigas* por descoñecemento da pronuncia real do vocábulo: *Tamallancos* (B 74, así tamén en C) ou *Talamancos* (B 1334). O topónimo aparece escrito *Tamallancos* ou *Tamallangos* en documentos latinos dos séculos IX ao XIII (un deles precisamente na mención a Fernan Paez). Por tanto, nas variantes *Tamalangos* / *Talamancos* que tamén se rexistran en documentos latinos dos séculos XII e XIII, o <ɫ> representa a consoante palatal. En documentos en galego dos séculos XIV e XV aparecen as dúas variantes gráficas: *Tamallancos* e *Tamalancos*. Os datos están tirados do CODOLGA para os documentos en latín, do TMILG para os documentos en galego.

amigo, por tanto, na segunda sección de *B*. O segundo atópase representado en *A*, o primeiro probablemente estivo presente en *A*<sup>1</sup> (véxase Anexo I), o terceiro está colocado nunha posición anómala nos apógrafos italianos, por tanto, tamén o debía estar no seu antecedente (advírtase a súa ausencia do cadro n.º4). En efecto, un grupo de dez cantigas de amor e unha tenzón deste autor (*B* 1062-1072 / *V* 653-663) atópase incrustado en plena sección de cantigas de amigo, precedido da insólita rúbrica, escrita xustamente antes da composición en que aparece a variante en foco: “E en esta ffolha adeante sse comencan as cantigas d’amor. Primeyro trovador, Bernal de Bonavalle”. Esta rúbrica tense interpretado como epígrafe dunha recolla antolóxica de cantigas de amor de varios trovadores que circulara autonomamente e que iría encabezada polo devandito autor (Tavani 1988: 119) ou ben no sentido de que Bernal de Bonaval era o autor que encabezaba o hipotético cancionero dos xograres galegos incrustado na zona final da sección de amigo de *B/V* (Oliveira 1988: 709-14 e 725-26 e Oliveira 1994: 324).

Tampouco se pode descartar que haxa que poñer en relación a devandita rúbrica coas que preceden as cantigas *B* 626 / *V* 227, de Fernan Rodriguez de Calleyros e *B* 1330bis / *V* 937, de Johan Soarez de Paiva, que rezan respectivamente: “E esta folha adeante sse comencan as cantigas d’amigo que ffezeron os caualleyros e o primeyro he Ffernan Rrodriguit de Calheyros” e “Aqui sse começan as cantigas d’escarnh’e de maldizer” (para a estas, véxase Tavani 1988: 104-105 e Gonçalves 1991: 448-49). Deste xeito, Bernal de Bonaval aparecería encabezando un cancionero organizado xa nos tres xéneros canónicos. En todo caso, a variante *oer* suxire que este trovador compartillou nalgún momento a súa tradición manuscrita cos demais autores que tamén a presentan; ora, se aceptamos a identificación proposta por Souto Cabo (2012b) de Bernal de Bonaval co prior do mesmo convento<sup>16</sup>, entenderíase a súa exclusión de *A*, cancionero en principio exclusivamente cabaleiresco. Tamén pode ser que a presenza da tal variante se deba ao simple azar, tratándose dun texto primeirizo dun autor dos máis antigos.

16 Un frei Bernaldo, prior de Bonaval, aparece rexistrado nun documento de 1279 editado por Souto Cabo (2012: 294-95). A identificación co poeta, con ser verosímil, non está exenta de obxeccións: desde o estado clerical á data bastante tardía do documento, tendo en conta que Bernal de Bonaval estaba activo xa na década dos ‘30. O autor é cualificado como *trovador* na rúbrica que reproducimos no texto, e repetidamente como *segrel* por Abril Perez (*B* 1072 / *V* 663), Ayras Perez Vuytoron (*B* 1475 / *V* 1086) e Pero da Ponte (*B* 1641 / *V* 1175). O último, tamén compostelán, era igualmente un *segrel*, segundo Afonso Eanes do Coton (*B* 969 / *V* 556).

Repetimos agora a mesma pregunta que formulamos a final da sección anterior: como explicar o fenómeno da distribución tan desigual desta variante en *B*? Neste caso resulta moito menos verosímil a hipótese de que as ditas variantes estaban repartidas de xeito máis ou menos regular no antecedente do *Livro das Cantigas* e que a súa maior presenza nos autores máis antigos se debe exclusivamente ao menor rigor do copista ou copistas desa zona do cancionero. Parece máis verosímil a hipótese de que esas variantes eran peculiares dunha tradición manuscrita específica dos autores con textos recollidos nese sector inicial (ou moito máis frecuentes do que nos autores presentes no resto do cancionero): Osoyro Eanes, Roy Gomez, Fernan Rodriguez, Pero Garcia de Ambroa, Fernan Paez de Tamallancos (?), Vasco Fernandez, Johan Somesso, Nuno Eanes Cerzeo e Martin Soarez.

## 5. VOS / VUS / V9; VUSCO - CONVUSCO / VOSCO - CONVOSCO

O pronome persoal de P5 con función de suxeito *vós* é representado normalmente nos cancioneros como <uos>, pero en *A* aparecen dúas variantes insólitas, <uus> e <u9>, que usualmente representan nese códice o pronome átono *vos* (Michaëlis 1990, I, p. 94 do "Glossário"). Na primeira función rexístranse un total de vinte ocorrencias en dezasete cantigas de sete autores: dezasete ocorrencias aparecen entre *A* 7 e *A* 59, once delas en Martin Soarez, as outras en Vasco Fernandez, Johan Somesso e Pay Soarez de Taveyros; pola súa parte, Ulloa, Charriño e Fernan Vello rexistran cadansúa variante (Mariño Paz / Varela Barreiro 2005: 367-68). Por outra banda, Coello ofrece un rexistro pero só en *B* (*B* 330 / *A* 179, v. 2, pero no códice ajudense lese *vos*). Salta a vista a coincidencia entre a área de dispersión en *A* de *oer-oera-oesse* e de *vus-u9* (conferir cadros nº 2 e 4).

A variante *vusco-convusco*, relacionada coa anterior, é aínda máis rara e atópase tamén, salvo unha única excepción, soamente en *A* (Álvarez Blanco 2005: 48-51). Dos dez rexistros levantados, nove atópanse no códice ajudense, en oito ocasións en cantigas con correspondente en *B*, onde aparecen sempre as variantes normais *vosco-convosco*<sup>17</sup>. As catro primeiras ocorrencias atópanse no curtísimo tramo que vai de *A* 3 (Vasco Fernandez Praga) a *A* 36 (Pay Soarez de Taveyros), pasado por Johan Soarez Somesso (*A* 17 e *A* 22); as outras cinco

17 No estudo citado no texto non se tivo en conta a variante *convusc'* de *A* 161, v. 16. Debemos advertir que non realizamos unha revisión sistemática dos resultados ofrecidos polos autores dese estudo, polo que non descartamos que poida haber máis rexistros, tanto en *A* coma, especialmente, en *B*.

aparecen espalladas polo resto do códice: A 116 (Fernan Garcia Esgaravuña), A 161 e A 178 (Johan Soarez Coello), A 222 (Pero Gomez Barroso) e A 258 (Fernan Vello). Como se ve, cinco dos sete trovadores citados rexistran tamén variantes de tipo *vus- u9* (= *vós*); chaman a atención os casos de Johan Soarez Coello e Fernan Vello. A que figura nos apógrafos italianos rexístrase nunha cantiga de Johan Zorro (B 1157 / V 759). Neste caso, se admitimos que esas variantes se atopaban no exemplar de A (quizais cunha frecuencia maior da que teñen neste cancionero), deberon ser filtradas polos copistas do *Livro das Cantigas*, que tamén se servirían daquel mesmo exemplar ou dunha copia deste, e compróbase que non deixaron escapar ningunha ocasión de “corrixir” as hipotéticas ocorrencias da variante anómala.

Que conclusións podemos extraer do que levamos exposto na análise preliminar que acabamos de realizar sobre as catro variantes devanditas? Unha obvía é a tendencia das variantes anómalas a concentrárense no sector inicial de B ou A. Cando aparecen noutros sectores, adoitan facelo en textos de autores presentes en A e no devandito sector inicial de B. As dúas hipóteses máis verosímiles para explicar o fenómeno serían a presenza máis frecuente das ditas variantes en tradición(s) manuscrita(s) específica(s) correspondente a ese sector e autores, ou ben un celo normalizador menos atento do copista ou copistas do dito sector no antecedente de B/V. A segunda hipótese parece verosímil para a variante *nullo*, *nulla* de B, pero parece inverosímil nos outros casos: a concentración de *oer-oera-oesse*, *vus-v9* (= *vós*) e *convusco* no sector inicial de B (caso da primeira) e de A (caso da segunda e a terceira) parece apuntar claramente a que Vasco Fernandez Praga, Johan Somesso, Pay Soarez e Martin Soarez compartillaron unha tradición específica común, da que tamén probablemente formaron parte Fernan Rodriguez de Calleyros e algúns dos trovadores que o preceden en B. Nas páxinas que veñen a continuación imos seguir esta pista.

## 6. CUITAR- CUITA / COITAR- COITA

E chegamos agora ao cerne do noso contributo, onde analizaremos a distribución en A, B e V das variantes do ditongo [oj] – [uj] nas voces *coita* / *cuita* e *coidar* / *cuidar* e as súas relacionadas, como *coitado* / *cuitado* e *coidado* / *cuidado*. Estas voces teñen unha característica que as fai especialmente interesantes para o noso propósito, que é a súa elevada frecuencia e o seu amplo rango de dispersión ao longo do corpus. Así, nunha primeira procura no TMILG, para

voces coa raíz *coit-* (con <i> ou <y>) relacionadas con *coita*, recuperamos 1.358 ocorrencias; mentres que coa raíz *cuit-* obtemos cincuenta e oito. Para *cuid-* / *cuyd-* relacionados con *cuidar*, obtéñense 739 ocorrencias; mentres que para *coid-* / *coyd-* obtéñense setenta e seis<sup>18</sup>. O problema para un traballo coma o noso é que as aplicacións dispoñibles (fundamentalmente, o TMILG e o *Projeto littera*), sendo como son utilísimas, parten de edicións dos textos que se realizaron con criterios dispares, sempre tendentes á normalización scriptolingüística, polo que resultan inseguras para o noso propósito, o que obriga a realizar comprobacións sobre os manuscritos. O mesmo sucede coa edición de referencia a que remite o TMILG, *Lírica profana galego-portuguesa* (Brea 1996), tamén ela mesma de manexo moi cómodo, pero que aínda ten dúas desvantaxes que aquelas aplicacións herdán: unha menor, que é a ordenación alfabética dos autores e, dentro de cada autor, dos textos (para un estudo do noso tipo sería moito máis útil unha ordenación segundo a secuencia dos propios cancioneros) e outra máis seria, cal é a heteroxeneidade dos criterios de edición aplicados aos diferentes textos, que para un estudo coma o presente obriga a cotexar as lecturas ofrecidas coas que constan nos manuscritos. A ferramenta en liña *Glossa*, que só puidemos consultar co traballo practicamente rematado, parece moito máis fiable, pois ofrece lecturas contrastadas cos manuscritos, pero non dá variantes entre eles.

Incluso no caso de autores que foron obxecto de boas edicións individuais, como Pero Garcia Burgales (Blasco 1984) ou Roy Queymado (Lorenzo / Marceño 2010), ambos especialmente relevantes para nós, como se verá, ou dunha edición tan confiable como é a do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (que, de todos os xeitos, continúa prestando un servizo impagable), batemos con glosarios non exhaustivos (isto é, que non recollen todas as ocorrencias das formas que se rexistran nos textos editados), con regularizacións inadvertidas do texto e con omisións no aparello crítico. En todo caso, para o *Cancioneiro da Ajuda*, María Ana Ramos (2008, II: 204-206, 321-22, 343-44, 349, 381-87, 395-99) ofrece listaxes case exhaustivas das ocorrencias das variantes en foco. Á vista do devandito, o procedemento que seguimos para localizar os rexistros que nos interesan foi realizar procuras preliminares no TMILG e no *Projeto littera*, consultar os glosarios das distintas edicións, comprobar as formas nos manuscritos (para o que nos servimos das imaxes do dito *Projeto littera* ou

---

18 Estes datos (que corrixiremos a seguir) refírense exclusivamente á lírica profana galego-portuguesa.

da consulta dos facsímiles impresos) e, finalmente, realizar unha lectura e espello directos no *Cancioneiro da Ajuda*, seguindo a edición crítica de Dona Carolina Michaëlis en paralelo coa diplomática de Henry Carter (1941). Destarte, os datos que ofrecemos pretenden ser exhaustivos, ao menos para A.

Vaiamos, pois, cos datos relativos ás variantes de tipo *cuíta* (“anómala”) e *coita* (“normal”). No cadro nº 4 e o Anexo II ofrecemos os resultados da nosa procura. Resumímolos a seguir:

1.- Tal como suxería a primeira consulta do TMILG, nun cómputo global as variantes con [ui] tipo *cuíta* e relacionadas (*cuítado*, distintas formas do paradigma do verbo *cuítar*) son claramente minoritarias fronte a *coita*. Facendo un cálculo aproximativo, nos tres cancioneiros rexístranse, como antes sinalamos, arredor de 1.358 formas do tipo <coit-> (sen contar as formas duplicadas ou triplicadas por apareceren en cantigas copiadas en varios cancioneiros). Pola nosa banda, localizamos un total de oitenta e catro ocorrencias das variantes de tipo <ui> nos tres cancioneiros, das cales sesenta están só en A, dúas en A e B, nove só se atopan en B, outras nove en B e V e catro unicamente en V. Estas variantes corresponden a vintedous autores, dos cales quince están presentes en A e un máis presumiblemente figurou en A<sup>1</sup> (trátase do caso xa citado de Nuno Eanes Cerzeo). Lopo Lias presenta unha situación especial: a tradición manuscrita legounos unicamente cantigas burlescas da súa autoría, pero o estilo das rúbricas de varias destas aproxímanos a Fernan Rodriguez de Calleyros, Fernan Paez de Tamallancos e Martin Soarez (Lagares 2000: 33-34, 94-95 e 145-65), ao tempo que determinadas mencións toponímicas, temas e formas o vencellan ao segundo dos citados. Todo iso, unido á cronoloxía, naturalidade e relacións deste trobador, galego e activo antes da metade do século XIII (véxase Souto Cabo 2011 e 2012a), convida a pensar que compartillou cos devanditos un mesmo ambiente literario e unha tradición manuscrita común previa a A (§ 9). As ocorrencias nos outros seis trobadores (Don Denis, Estevan Travanca, Afonso Sanchez, Martin de Caldas e Ayra Paez) non precisan unha explicación especial, pois poden deberse a unha simple distribución aleatoria<sup>19</sup>.

2.- Como as cifras anteriores poñen de vulto, o groso das variantes de tipo <cuít-> atópase no *Cancioneiro da Ajuda* (sesenta e dous). En concreto, após dunha revisión coidadosa dos datos, en A recollemos cincuenta e catro rexistros de *cuít(a)*, seis de *cuítad(o)* e dous do verbo *cuítar* (*cuítar*, *cuítades*); en B

19 Estevan Travanca é identificado por Resende de Oliveira (1994: 70-72) co *Anónimo 2*, autor de A 185.



recuperamos tres ocorrencias de *cuyta-cuita*, dezaseis de *cuytado-cuitado* e un de *cuytando* (vinte en total); en *V* recollemos trece rexistros, unicamente de *cuytad(o)*, catro dos cales non se atopan en *B* (Anexo II). Como axiña veremos, no sector en que ambos os cancioneros coinciden, *A* presenta bastantes máis variantes anómalas ca *B*. Xa que logo, a diferenza do que aparentemente ocorreu con *nullo*, no caso vertente o presunto copista do sector inicial de *B* foi coidadoso na "normalización" de formas desviantes.

3.- Efectivamente, case todas as composicións de *A* en que se rexistran as variantes de tipo *cuit-* (trinta e tres en total) están recollidas tamén en *B*. Soamente tres, con cadansúa forma, carecen do correspondente no apógrafo italiano: trátase de *A* 39, *A* 154 e *A* 280. Pois ben, nas outras trinta cantigas aparecen cincuenta e nove formas en <ui>, e destas, a inmensa maioría (cincuenta e sete) son replicadas en *B* por formas en <oi>. Só en dous casos, as formas correspondentes de *B* presentan tamén ditongo <ui>: *cuita* *A* 66 / *B* 178 e *cuitado* *A* 75 / *B* 188. Pola contra, noutros dez casos, formas *coitado* de *A* son correspondidas, contra a tendencia xeral, por formas *cuytado* de *B*: *A* 20 / *B* 113, *A* 60 / *B* 171, *A* 67 / *B* 179, *A* 87 / *B* 191, *A* 201 / *B* 352, *A* 234 / *B* 424 = *V* 36<sup>20</sup>, *A* 243 / *B* 424 = *V* 36 (dúas ocorrencias), *A* 265 / *B* 448, *A* 293 / *B* 994b = *V* 582. Só se rexistra un caso de *cuita* en *B* correspondente a *coita* en *A* (*B* 235\* / *A* 119)<sup>21</sup>. No que atinxe aos apógrafos italianos, *B* ofrece cadansúa ocorrencia de *cuyta* e *cuitando* en cantigas (*B* 87 e *B* 141) sen correspondencia nos outros cancioneros; noutras catro ocasións, *V* ofrece *cuytado* onde *B* presenta *coytado*. Por tanto, o copista de *A* foi máis tolerante (ou despistado) coa variante *cuita* ca o seu colega ou colegas do antecedente de *B*, mentres que estes tenderon a tolerar mellor a variante *cuitado*.

4.- Pero a distribución das formas en <ui> dentro de *A* é moi desigual: cincuenta e tres do total das sesenta e dúas ocorrencias neste cancionero atópanse antes de *A* 52 (/ *B* 164), e só dúas despois de *A* 95 (/ *B* 202). Se comparamos a frecuencia relativa de variantes de tipo *cuit-* coa de variantes de tipo *coit-* no sector inicial de *A* (isto é, ata *A* 95), atoparemos que entre *A* 1 e *A* 11 (Praga) só se rexistra unha ocorrencia de *coita* (en *A* 1), fronte a vinteunha de tipo *cuita*;

20 Empregamos o signo [=] entre *B* e *V* cando queremos indicar expresamente que coinciden nunha variante.

21 Cando a variante anómala aparece nun cancionero en que é menos frecuente ou cando non existe a correspondencia agardable entre os cancioneros, utilizaremos o asterisco [\*] para marcar o cancionero que rexistra a dita variante.

mentres que entre A 12 e A 29 (Somesso) aparecen doce casos de *cuíta* fronte a vinteun de *coíta*. Desde A 29 ata A 60 (Pay Soarez de Taveyros e Martin Soarez), a frecuencia de ambas as variantes iguálase: vinte de tipo *cuíta* fronte a outras tantas de tipo *coíta*. A partir de aí e ata A 95 (Carpancho, Torneol e a primeira metade de Burgales), as primeiras son claramente minoritarias: seis de tipo *cuíta* fronte a cincuenta e dúas de tipo *coíta*. É interesante notar que en Somesso e Martin Soarez as composicións que presentan variantes en <ui> aparecen agrupadas entre si, mentres que as variantes en foco deixan de aparecer nas últimas composicións de cada ciclo: no caso do primeiro, todas se atopan entre A 18-26 e non aparece ningunha entre A 27-29; no caso do segundo, están todas en A 41-46 e A 51-54 e non se rexistra ningunha entre A 47-50 nin A 55-61. Isto pode ser indicio de que as cantigas que presentan variantes en <ui> e as que non presentan esa variante, agrupadas separadamente, tiveron cadansúa tradición manuscrita mutuamente independente.

Catro trobadores contiguos acumulan máis das catro quintas partes (cincuenta e catro) dos rexistros totales de A: Vasco Fernandez de Praga (A 1-11: vintedúas ocorrencias), Johan Soarez Somesso (A 18-26: doce), Pay Soarez de Taveyros (A 32 e A 39: tres) e Martin Soarez (A 41-54: dezasete). No caso de Martin Soarez, como dixemos, as variantes de tipo <ui> xa non aparecen a partir A 55 (con doce rexistros de tipo <oi> de A 55 a A 60), mentres que de A 41 a A 54 esas variantes son amplamente maioritarias fronte as variantes en <oi> (dezasete en <ui> fronte a oito en <oi>).

5.- Pola contra, as formas en <ui> de B aparecen sobre todo a partir de B 171 (∕ A 60) de Martin Soarez, con só tres ocorrencias antes desta cantiga, ata o punto que deica B 202 (∕ A 95, de Burgales) os resultados da variante anómala nos dous cancioneiros aparecen igualados (seis a cinco, con só dous casos de coincidencia) e, o que resulta máis rechamante, a partir de B 235 / A 119 (Esgaravuña), son máis frecuentes as variantes anómalas en B ca en A: fronte a dúas cantigas de A con cadansúa ocorrencia desta variante (ambas sen correspondencia en B: Vasco Gil e Anónimo 5), rexístranse sete en B (das cales, catro replicadas en V). Pero debe notarse que das quince formas de tipo *cuít-* en B, só tres corresponden a *cuyta*, as restantes corresponden a *cuytado* (agás un *cuytando*): está claro que a variante en [uj] lle resultaba máis admisible ao copista ou copistas do antecedente de B na posición átona.

Se presupoñemos un antecedente común aos dous ramos da tradición manuscrita —o esquerdo, representado por A, e o dereito, representado por

B /V—, dos datos expostos temos que deducir que as variantes en <ui>, moito máis frecuentes en A, remontan a ese antecedente, mentres que as variantes en <oi> que aparecen en lugar daquelas en B/V son o resultado do labor normalizador dos amanuenses que copiaron o seu antígrafo común, o *Livro das Cantigas*. As once ocorrencias de formas en <uy> de B que corresponden a formas en <oi> de A mostran que tamén os copistas deste (a *man 1* e, nunha ocasión, a *man 2*) tenderon a corrixir formas en <ui> do exemplar que copiaban, ben que seguramente de xeito menos sistemático ca os copistas que interviñeron na compilación do *Livro das Cantigas*. A impresión resultante é que o celo corrector desta variante foi crecente por parte dos primeiros, mentres que no caso do antecedente de B/V a dilixencia rectificadora inicial só afrouxou en B 171-191 (cinco ocorrencias da variante anómala: Martin Soares, Carpancho, Torneol e Burgales) e B 424-448 (catro ocorrencias da variante anómala: Guillade, Talaveira (dúas) e Bonifaz Calvo), sectores en que, conxecturamos, as fontes debían ser especialmente pródigas en variantes en <ui>.

Tornamos ao noso principio: as variantes en <ui> que aparecen en A e B/V, por vía da regra, son primitivas, no senso de que non foron sobreimpostas polos copistas deses manuscritos nin os do antígrafo dos apógrafos quiñentistas. Semella obvio que a aparición desas variantes en A non pode deberse a unha acción “correctora” do seu copista (a *man 1*), pois este deu claramente preferencia ás variantes en <oi>. É aínda máis claro que estas formas en <ui> de B non poden ser debidas nin ao(s) copista(s) do antecedente remoto ou inmediato de B/V, e menos aínda aos propios copistas de B e V, pois a comparación destes con A mostra que as variantes en <ui> tenderon a ser corrixidas a <oi> tamén no ramo dereito da tradición, moi probablemente no momento da compilación do *Livro das Cantigas*.

Se temos en conta a cronoloxía dos testemuños e a súa relativa proximidade (non só temporal) aos respectivos orixinais, e se engadimos a isto o feito de que nos cancioneros os autores están ordenados de maior a menor antigüidade (sendo este criterio seguido con especial coidado en A, ao menos nos primeiros cadernos que chegaron a nós), imponse a conclusión de que as variantes en <ui> eran máis frecuentes (non necesariamente exclusivas e talvez nin sequera maioritarias en todos os casos) nos manuscritos que recollían a obra dos trobadores máis antigos. Á luz dos datos de frecuencia e distribución destas, diríase que o compilador do antígrafo de A manexou unha fonte que lles daba clara preferencia, e na que ao menos figuraban composicións de

Vasco Fernandez de Praga (todas ou a maioría), Johan Soarez Somesso, Pay Soarez de Taveyros e Martin Soarez (bastantes delas), e probablemente tamén de Fernan Rodriguez de Calleyros e dalgúns trobadores contiguos a el en B, e mais de Ayras Carpancho, Nuno Fernandez Torneol e Pero Garcia Burgales (no caso do último, só unha parte). Este grupo de autores constituiría o núcleo do hipotético *Cancioneiro dos cabaleiros* postulado por Resende de Oliveira (1994: 179). Tornaremos sobre esta hipótese (§§ 8-13).

Pola nosa banda, observamos que se na serie inicial de A (Calleyros ou Praga - Martin Soarez) pode individualizarse un estrato lingüístico definido, os autores seguintes (Ayras Carpancho - Burgales) semellan conformar outro estrato, próximo ao anterior pero lixeiramente diferente, onde as variantes de tipo <ui> (que, por certo, aparecen case tanto en B coma en A) son menos frecuentes. É oportuno salientar que estas variantes poden ser ben explicables en Johan Soarez Somesso, tendo en conta a área de procedencia deste autor, a Galicia baixo-miñota (Monteagudo 2013), onde aínda hoxe están vivos resultados en [uj] en voces que no galego xeral presentan [oj], como decontado poremos de relevo. Neste senso, cómpre tamén subliñar a proximidade entre este trobador a Vasco Fernandez de Praga e Martin Soarez, que xa temos mostrado noutro traballo (Monteagudo 2008b: 368-92)<sup>22</sup>. Por parte, non debe ser casualidade que precisamente ese grupo inicial de trobadores coincida tamén na moito máis insólita variante de tipo *oer* (véxase cadro nº 4), o que se vén sumar aos datos que ofrecemos antes sobre a heteronomía dos catro primeiros autores de A (véxase cadro nº 2).

Resende de Oliveira considera que tamén formarían parte dese cancionero os trobadores Fernan Vello, Bonifaz de Genova, Vasco Perez Pardal (que identifica co *Anónimo 3* de A), Afonso Eanes do Coton (que identifica co *Anónimo 4* de A)<sup>23</sup>, Pedro Eanes Solaz, Fernan Padron, Pero da Ponte e Vasco Rodriguez de Calvelo. Pola nosa banda, xulgamos que a presenza da variante <ui> serve de apoio a esta proposta unicamente no tocante a Talaveyra, Genova, o *Anónimo 5* e Calvelo; pero nótese que a mesma tamén se rexistra en Esgaravuña, Vasco Gil, Ulloa e Guillade. Volveremos sobre este asunto (§§ 8-13).

22 Igualmente, de Fernan Rodriguez de Calleyros, pero a lagoa inicial de A impídenos saber se os textos correspondentes a este autor tamén presentaban, como é doadamente conxecturable, formas que manifestan a variante <ui>.

23 Para as identificacións dos *Anónimos 3* e *5* con Vasco Perez Pardal e Afonso Eanes do Coton respectivamente, véxase Oliveira 1994: 62-63.

Finalmente, se reparamos nos datos de *B*, decatáremos de que no sector inicial deste cancionero que coincidiría con *A*<sup>1</sup> se rexistran quince ocorrencias de <ui>, mentres que no conxunto dos sectores seguintes (cunha extensión máis de dobre) unicamente se rexistran cinco, que podemos elevar a nove se engadimos as catro de *V* que non coinciden con *B* (e a dez coa de Cerzeo), para aproximarnos máis ao antecedente común de *B/V*<sup>24</sup>. Como interpretar o feito de que a variante *cuita* non se rexistre nas seccións de cantigas de amigo e satíricas dos trobadores que si a rexistran na sección das cantigas de amor? Significará isto que a compilación que os recolleu só contiña cantigas de amor?

Se diriximos a atención cara ao cadro nº 5, decatáremos de que os trobadores da que podemos denominar "serie *cuita*" teñen unha presenza moito maior na sección de amor dos cancioneros (134 cantigas en *B*, 106 en *A*) ca na de amigo (vintecinco cantigas) e na satírica (trinta). Isto é especialmente rotundo no caso dos catro primeiros trobadores, que concentran o groso das ocorrencias de *cuita*: Praga só ten catro cantigas de amigo fronte a vintecinco de amor (trece en *A*), Somesso unicamente unha satírica fronte a vintecatro de amor (dezasete en *A*), Taveyros tres de amigo fronte a dez de amor (nove en *A*). Ítem máis, as voces *coita/cuita* e relacionadas teñen un uso escasísimo no cancionero satírico e só un pouco maior no cancionero de amigo, en todo caso moito menor ca no xénero da cantiga de amor (véxase cadro nº 6): confírase, por exemplo, as vintetrés ocorrencias de *coita/cuita* e relacionadas nas cantigas de amor de Praga (contando só as composicións recollidas en *A*), fronte a unha única no seu cancionero de amigo; os tres rexistros de *cuita* no cancionero de amor de Pay Soarez por ningunha no cancionero de amigo; as preto de corenta ocorrencias no ciclo amoroso de Martin Soarez recollido en *A* fronte a un só rexistro nas súas catorce cantigas satíricas...

Cunha frecuencia tan baixa das voces *coita*, *coitar*, *coitado* nas cantigas dos xéneros de amigo e satírico, e tendo en conta o labor normalizador dos sucesivos copistas, as probabilidades de aparición da variante *cuita* nos sectores da cantigas de amigo e satíricas diminúen drasticamente. Por tanto, a ausencia de variantes *cuita* nas seccións de amigo e escarnio dos trobadores desta serie pode deberse ao puro azar, e non permite tirar outro tipo de conclusións.

---

24 A título de aproximación ao volume de texto de cada sección, podemos indicar: a sección inicial de *B* (*B* 37- *B* 450) ocupa os folios 14 a 98 do cancionero, mentres que o espazo que ocupa o resto das cantigas do códice (*B* 451-*B* 1662) vai deica o fol. 355: isto é, 84 folios da sección inicial (algo máis dunha cuarta parte) fronte a 257 do resto.

## 7. COIDAR- COIDADO / CUIDAR- CUIDADO

Vexamos agora a análise da frecuencia e distribución das variantes anómalas *coidar / coidado* fronte ás normalizadas *cuidar / cuidado*.

1.- Ao contrario do que acontecía no caso de *cuitar*, as variantes en <oi> de tipo *coidar* (/ *coydar*) e relacionadas (*coidado*, *coydado*) son claramente minoritarias fronte ás en <ui> de tipo *cuidar* (/ *cuydar*) e relacionadas (*cuidado*, *cuydado*). Curiosamente, a frecuencia absoluta de *coidar / coidado* é similar á de *cuita / cuitar / cuidado*: un total de oitenta e tres rexistros, dos cales a grande maioría, sesenta, están en A, vintedous en B (só dous coincidentes con A), dezasete en V (todos coincidentes con B, excepto dous a maiores deste) e un en N (véxase cadro nº 4 e Anexo II). Porén, a frecuencia relativa destas formas en relación coa variante normal é case dupla á de *cuitar / cuita*: aproximadamente o 11% no primeiro caso fronte ao 6% no segundo (calculamos sobre os datos que nos fornece o TMILG, xa indicados previamente: 1.358 formas “normais” de *coita / coitar* e 739 de *cuidar / cuidado*). As variantes anómalas de tipo *coidar* rexistráronse en vinte e sete autores (vinte e oito, se B 1329 / V 935 é de Men Rodríguez de Briteyros e non de Johan Fernandez de Ardeleyro), dos cales catorce ou quince se achán en A, pero dezasete ou dezaioito debían atoparse en A<sup>1</sup> (véxase cadro nº 4 e Anexo II), se aceptamos que Johan Perez de Avoin é o autor de A 180-184 e mais que Fernan Rodríguez de Calleyros (case seguro), Gonçalo Eanes do Viñal (moi probable) e talvez Rodrigo Eanes Redondo (máis dubidoso) estaban en A<sup>1</sup> e faltan actualmente no códice por causa dos danos que sufriu (véxase Anexo I). Por tanto, esta variante ofrece unha maior dispersión cá anteriormente considerada, aínda que a maior parte das composicións e autores en que aparece se atopan igualmente en A.

Das corenta e tres ocorrencias de *coidar-coidado* de A que teñen par en B, a inmensa maioría, corenta e unha, son replicadas por variantes “normalizadas” *cuydar-cuydado* no apógrafo italiano, e unicamente dúas por formas do mesmo tipo: *coid(o) - coydo(o)*, en A 139 / B 260 e A 140 / B 261. Só noutros dous casos, B ofrece <oy> (*coydado*) fronte a <ui> de A (*cuidado*): A 32 / B 147\* e A 292 / B 983\* = V 570. Se reparamos na correspondencia entre B e V, vemos que en quince ocasións coinciden en presentar variantes en <oy>, mentres que en dúas ocasións V responde con variantes en <uy> fronte a B con <oy> e nun caso, ao contrario, V 268 ofrece *coydades* fronte a *cuydades* de B 665b, mentres que V 1040 (*coydey*) carece de correspondente en B, por lagoa deste último.

2.- Tendo en conta o étimo de *coidar* (lat. *cōgītare*, con [o] longo e por tanto, pechado), a variante en [oj] é a máis antiga (véxase o que dicimos sobre todo isto máis abaixo: § 10). A prioridade diacrónica de *coidar* é congruente coa súa maior presenza relativa no *Cancioneiro da Ajuda*; por parte, a xulgar tanto pola situación actual canto pola documentación medieval, *coidar*, *coidado* e voces relacionadas mantiveron o ditongo [oj] no dominio lingüístico galego (véxase sobre isto a información que ofrecemos máis adiante). Porén, se observamos a nómina de autores dos cancioneiros en que se rexistran as variantes en <oi> (cadro nº 4) atoparemos, por orde de aparición en A, os seguintes (indicamos entre parénteses o cancionero en que se rexistra a variante, o número de rexistros cando son máis de un e o número de composicións): Johan Soarez Somesso (A), Pay Soarez de Taveyros (A e B: dous en dúas cantigas, unha por cancionero), Martin Soarez (A: tres en cadansúa cantiga), Pero Garcia Burgales (A: dezaseis en oito cantigas); Fernan Garcia Esgaravuña (A: catro en cadansúa cantiga), Roy Queymado (A: quince en oito cantigas e B: tres, dúas tamén en A e outra máis nunha cantiga só transmitida por B/V), Vasco Gil (A: cinco en catro cantigas), Johan Soarez Coello (A: catro en tres cantigas), Roy Paez de Ribela (A: catro en dúas cantigas), Johan Lopez d'Ulloa (A), Johan Garcia de Guillade (A) Pay Gomez Chariño (A: catro en tres cantigas), Fernan Vello (A). Entre os trece desta listaxe, contamos seis que non son galegos, e chama a atención a serie continua que forman cinco deles, que acumulan unha boa porción das ocorrencias da variante: Pero Garcia (probablemente castelán), Fernan Garcia, Roy Queymado, Vasco Gil e Johan Coello (seguramente portugueses). Tornaremos sobre isto (§§ 8-13).

En B rexístranse vintedúas ocorrencias, pero, como xa dixemos, hai moi poucas coincidencias (só dúas) con A. Sexa como for, en B, ademais das dúas ocorrencias xa citadas na listaxe previa (Pay Soarez de Taveyros e Roy Queymado), a variante rexístrase en cinco autores, uns presentes en A tal como chegou a nós, e outros que probablemente figuraban en A<sup>1</sup>: Fernan Rodriguez de Calleyros (B 62; probablemente en A<sup>1</sup>), Rodrigo Eanes Redondo (B 333; en A<sup>1</sup>: véxase Anexo I), Pero da Ponte (B/V, en A), Gonçalo Eanes do Viñal (B 709 / V 310: seis rexistros nunha soa composición; probablemente en A<sup>1</sup>) e Johan Perez de Avoin (V 268; tamén en A). Doutra banda, en B/V tamén se rexistran estas variantes en oito autores fóra do sector de coincidencia A/B (con cadansúa cantiga, salvo indicación expresa): Don Denis (dous casos en cadansúa cantiga), Ayras Nunez, Pedro Amigo de Sevilla, Johan Baveca, Fernando

Esquio, Estevan da Guarda, Johan Fernandez de Ardeleyro (dous, pero a segunda podería ser de Men Rodriguez de Briteyros) e Pedro Afonso, conde de Barcelos. Aparte dos ditos, hai que citar e o caso moi particular do *Pergamiño Vindel* cos textos Martin Codax (*N*: un nunha soa cantiga, copiada tamén en *B/V*, pero nos apógrafos italianos coa variante <uy>).

Ora, o que máis interesa ao noso obxecto é que en *A* existe unha zona de condensación das variantes anómalas, que vai de *A* 82 a *A* 189, onde se acumulan a inmensa maioría das formas en <oi> rexistradas nese cancionero (véxase cadros nº 3 e 4). En tal sector desprégase un arco de cinco autores practicamente contiguos (Pero Garcia Burgales, Fernan Garcia Esgaravuña, Roy Queymado, Vasco Gil, Johan Soarez Coello), nos cales se rexistran corenta e catro ocorrencias da variante en aprezo do total de sesenta do cancionero. Se a elas sumamos as tres rexistradas en textos de Martin Soarez e cadansúas catro nos de Roy Paez de Ribela e Pay Gomez Chariño, quédanos un resto de unicamente cinco ocorrencias máis en *A*: por tanto, é claro que a distribución da variante está lonxe de ser aleatoria. Se volvemos sobre a hipótese de Resende de Oliveira, no sentido de postular a existencia dunha *Recolha dos trovadores* posterior a un presumible *Cancioneiro dos cavaleiros* (Resende de Oliveira 1994: 182-83), notaremos unha notable coincidencia do núcleo desta *Recolha* coa área de condensación da variante <oi>. Esa coincidencia non é total basicamente por dúas razóns. En primeiro lugar, segundo o dito estudoso, tal *Recolha* comezaría en Fernan Garcia Esgaravuña, en canto que Pero Garcia Burgales sería o último autor do *Cancioneiro dos cavaleiros* a que xa nos referimos no apartado anterior. En segundo lugar, a distribución da variante <oi> de *coidar* respalda a inclusión na *Recolha* do grupo de autores sinalados máis Roy Paez de Ribela e Johan Lopez de Ulloa, pero non dos posteriores a este (isto é, Seavra, Barroso, Bayan, Tenoyro, Fayan e Talaveyra), agás Johan de Guillade e Pay Gomez Chariño. Tornaremos sobre isto máis adiante (§§ 8-13).

A diferenza do que acontecía coa distribución por xéneros das composicións dos autores da que denominamos “serie *cuita*”, os da “serie *coidar*” teñen un número elevado de composicións dos xéneros de amigo (trinta e sete) e satíricas (trinta e nove), de xeito que conxuntamente suman case tantas coma as do xénero amoroso. Ademais, nas correspondentes seccións, o verbo *cuidar* aparece cunha frecuencia relativamente alta (véxase cadros nº 7 e 8). O que acontece é que a frecuencia das variantes en <oi> de *coidar* en *B* é tan baixa (un total de catro rexistros nos autores desta serie), que os resultados non per-



miten unha interpretación probabilística: na sección de amor só constan dúas ocorrencias (Queymado), fronte a unha na sección de amigo (Avoín) e outra na sección satírica (novamente Queymado) (cadro nº 8).

## 8. AS VARIANTES *CUITA* E *COIDAR* E A PAUTA MUSICAL DAS FINDAS

Maria Ana Ramos estudou unha serie de fenómenos de índole codicolóxica relevantes para esclarecer as fontes e o proceso de compilación de A. Entre eles, resulta de especial relevo para nós a disposición dos versos das findas dunha serie de composicións, copiados cun espazo interlinear dabondo amplo para introducir a notación musical correspondente, fronte a outras composicións en que o interlineado dos versos da *finda* é igual ao resto da composición, e por tanto non se reservou espazo para a introdución dunha pauta musical (Ramos 1984 e 1986, recollidos en Ramos 2008, I: 259-328, por onde citaremos a seguir). Deica en diante, para abreviar denominaremos as primeiras *findas prepautadas* e as segundas *findas non prepautadas*. Esta disposición, segundo a interpreta Ramos, é un indicio de manexo de exemplares en que figuraba a notación musical das findas. Endebén, a distribución desa variable codicolóxica dista de ser regular ao longo do códice (Ramos 2008, I: 565-58; véxase cadro nº 3): o fenómeno non se verifica en composicións do comezo nin do final, isto é, nin en composicións de Vasco Fernandez de Praga a Nuno Fernandez Torneol, dunha banda, nin nas correspondentes a autores copiados após Fernan Vello (*Anónimos*, Vasco Rodriguez de Calvelo, Martin Moxa e Roy Fernandez), doutra. De feito, a serie de composicións coa dita característica comeza en A 95 (no medio e medio do ciclo de Pero Garcia Burgales) e remata en A 264 (Fernan Vello). Mais tamén neste caso existe unha área de maior concentración da variante, que vai de A 95 a A 167/168, abranxendo a segunda metade do ciclo de Pero Garcia Burgales (sobre quen voltaremos decontado) e mais os ciclos de Fernan Garcia Esgaravuña, Roy Queymado, Vasco Gil e a primeira metade do de Johan Soarez Coello. Despois da última composición antecitada, o fenómeno reaparece, dun xeito moito máis esporádico e saltuario, en Johan Lopez de Ulloa, Fernan Gonçalvez de Seavra, Johan Garcia de Guillade e o xa amentado Fernan Vello.

Desde A 95 a A 141 copiáronse vinte cantigas con *finda*, da autoría de Burgales (seis), Esgaravuña (tres) e Queymado (once): todas elas están prepautadas. Desde A 144 a A 167/168 cópanse nove cantigas máis con *finda* prepautada,

correspondentes a Vasco Gil (tres) e Coello (seis): entremedias delas só hai tres non prepautadas. Desde Coello a Fernan Vello hai outras nove findas prepautadas, de Ulloa (unha), Seavra (dúas), Barroso (unha), Guillade (dúas) e Vello (tres); entremedias predominan as non prepautadas (trinta e seis). É de notar que no caso dos dous trobadores que ofrecen máis composicións rematadas en finda (Pero Burgales e Johan Soarez Coello), unhas prepautadas e outras non prepautadas, unhas e outras están agrupadas en series compactas: no caso de Burgales, que abre a serie, as súas seis primeiras cantigas con finda carecen de espazo (A 84-89), mentres que as seis que o teñen van seguidas detrás desoutras (A 95, 101-102, 104, 106-107); pola contra, no caso de Johan Coello, que pecha o ciclo, as cinco primeiras cantigas con finda veñen prepautadas (A 158-159, 161, 164-165) mentres que as cinco últimas carecen de tal característica (A 170, 171-172, 176, 178). Isto suxire claramente a preexistencia dun “bloque” de cantigas con finda prepautada que foi incorporado —máis exacto sería dicir *encastrado*— a un cancionero que descoñecía o fenómeno.

Ora, se comparamos de xeito conxunto a distribución das variantes <ui> de *coita* e <oi> de *cuidar* coa das findas con espazo reservado para a pauta de A, constataremos que a área de maior densidade das variantes <ui> de *coita* chega xustamente a A 95, mentres que as variantes <oi> de *cuidar* concéntranse nunha zona que vai deica A 170 (Johan Soarez Coello), sendo esta segunda zona a que concentra a maioría de cantigas con finda prepautada; de feito, o autor que máis rexistros presenta da segunda variante é aquel a quen corresponden máis cantigas con finda prepautada: Roy Queymado. Isto é, dunha banda, a área de saturación das variantes en <oi> de *cuidar* coincide case exactamente coa dos autores de composicións con findas prepautadas, e en bastantes casos dáse a coincidencia en composicións concretas (véxase Anexo II). Doutra banda, ningunha das composicións que presentan variantes en <ui> de *coita* e teñen finda presenta a variante prepautada: véxase A 42 e A 51 (Martin Soarez), A 87-88 (Burgales), A 201 (Ulloa), A 234 (Guillade), A 243 (Talaveyra), A 280 (*Anónimo* 5) e A 293 (Calvelo). A única excepción é precisamente A 95, que presenta os dous tipos de variantes en foco neste artigo (<ui> de *coita* e <oi> de *cuidar*), e que xusto enceta a serie de cantigas con finda prepautada.

Se poñemos o foco nas trinta e cinco cantigas con finda prepautada, atoparemos un total de quince textos con variantes <oi> de *cuidar*: dez ofrecen exclusivamente variantes “anómalas” en <oi> (Pero Garcia Burgales: A 101, A 106, A 107; Roy Queymado: A 134, A 135, A 136, A 137, A 139; Vasco Gil: A 155;

Johan Garcia de Guillade: A 232), mentres que as outras cinco ofrecen alternancia entre esta variante e a normal <ui> (Pero Garcia Burgales: A 95; Roy Queymado: A 141; Johan Soarez Coello: A 159, A 161, A 167/168). Como se bota de ver, tres destas últimas corresponden a Johan Soarez Coello, o derradeiro autor da zona máis “densa” das variantes en <oi>, e outra é precisamente a xa varias veces citada A 95. Xa que logo, parece lícito concluir que na zona “densa” de concentración das dúas variantes (unha codicolóxica e a outra lingüística) existe unha asociación entre fontes con findas prepautadas e aparición da variante <oi>. En troques, na zona final de A, de Johan Soarez Coello en diante, a asociación entre a variante <oi> e as findas prepautadas cesa: véxase A 170 (Coello) A 207 (Ulloa), A 251 e 252 (Chariño) e A 263 (Fernan Vello), que son cantigas con finda non prepautada que presentan variantes de tipo <oi> de *cuidar*. O mesmo fenómeno se dá un par de ocasións antes da fronteiriza A 95, isto é, en A 84 e A 86, de Pero Garcia Burgales.

## 9. A DISTRIBUCIÓN DAS VARIANTES *CUITA* E *COIDAR*: A CUESTIÓN DAS FONTES

As cantigas en que coinciden os dous tipos de variantes lingüísticas anómalas en aprezo son escasas: A 23 (Somesso), A 32 (Taveyros), A 54 (Soarez), A 95 (Burgales) e A 119 (Esgaravuña: neste caso, a variante tipo *cuita* só aparece en B). Isto non pode sorprender, dado que, como decontado veremos, non é de agardar que nunha determinada variedade lingüística se manteña o ditongo [oj] en *coidar* e ao tempo [uj] en *cuitar*<sup>25</sup>. Podería acontecer que nunha *scripta* literaria máis ou menos artificial ou sincrética se acollesen esas solucións, pero non temos noticia de ningunha variedade falada da área galego-portuguesa en que hoxe aconteza ou historicamente acontecese tal cousa (decontado volveremos sobre isto). En por si, isto convida a pensar que o emprego dunha ou outra variante nas devanditas cantigas responde ao uso de fontes distintas, que serían ao menos dúas: nunha delas, as variantes en <ui> eran abundantes ou dominantes para *cuita* (e con toda probabilidade, tamén para *cuidar*), na outra, abundaban e talvez predominaban as variantes en <oi> en *coidar*. Noutros autores dáse o fenómeno da presenza de ambas as variantes en composicións

---

25 Segundo explicamos máis abaixo (§ 10), ambas as dúas serían as solucións máis conservadoras, pero o certo é que tanto en galego coma en portugués, para a segunda se xeneralizou a variante analóxica *coitar/coita*, xa maioritaria nos cancioneros, como sabemos.

distintas: Vasco Gil, Johan Lopez de Ulloa e Johan Garcia de Guillade. Isto suxire o acceso do compilador a dúas fontes diversas, neste caso, probablemente contendo composicións distintas nunha e outra.

No mesmo senso de suxerir que se produciu a ensamblaxe de dous cancioneiros previos se poden interpretar os fenómenos de agrupamento de cantigas con determinada variante, algúns dos cales xa sinalamos previamente: cantigas con variantes en <ui> de *cuita* en Johan Soarez Somesso (A 17-18, 20, 23-24 e 26) e Martin Soarez (A 41-42-43-44-45-46, 51, 54, 60), cantigas con finda preautada en Pero Garcia Burgales (A 95, 101-102, 104, 106-107) e Johan Soarez Coello (A 158-159, 161, 164-165), cantigas con variante <oi> de *coidar* en Burgales (A 82, 84, 86; 99, 101, 106-107), Esgaravuña (A 119, 125, 127-128), Queymado (A 134-135-136-137, 139-140-141), Vasco Gil (A 148-149, 151) e Chariño (A 250-251-252). Diríase que a ensamblaxe destas dúas fontes se produciu, ao menos nos sectores sinalados, por “bloques” de composicións.

A primeira fonte, identificable *Cancioneiro dos cabaleiros* conxecturado por Resende de Oliveria, foi probablemente a principal para o sector inicial de A, xa que conteria unha boa presada de composicións de Vasco Fernandez de Praga, dalgúns trovadores que o preceden en B (Fernan Rodriguez de Calleyros, sen dúbida)<sup>26</sup> e dos que o seguen en A: Johan Soarez Somesso, talvez Nuno Eanes Cerzeo (máis adiante tratamos da probable presenza en A<sup>1</sup> deste autor: véxase Anexo I), Pay Soarez de Taveyros, Martin Soarez, Nuno Fernandez Torneol e Pero Garcia Burgales e mais unha certa cantidade de cantigas (non sabemos precisar cantas, pero probablemente só unha parte menor das recollidas en A) de Fernan Garcia Esgaravuña, Vasco Gil, Johan Lopez de Ulloa, Johan Garcia de Guillade, Johan Vasquez de Talaveyra, Bonifaz de Genova, o *Anónimo 5* e Vasco Rodriguez de Calvelo; ademais dos autores que puideron figurar en A<sup>1</sup>, como Gonçalo Eanes do Viñal (Anexo I) e, finalmente, quizais tamén Lopo Lias, non acollido en A porque carecía de cantigas de amor (§ 6). En todo caso, nesta fonte non había findas provistas de pauta musical específica.

Por outra banda, a fonte que deu preferencia á variante <oi> en *coidar*, identificable coa *Recolla dos trovadores* que hipotetizou Resende de Oliveira, debía acoller algunhas composicións de Johan Soarez Somesso, Pay Soarez de Taveyros, Martin Soarez, e, en maior proporción (probablemente, foi a fonte

26 Aqueles que debían figurar a comezo de A<sup>1</sup>, isto é: probablemente Osoyro Eanes, se cadra Pero Garcia de Ambroa e Fernan Paez de Tamallancos, entre outros.

principal de A para eses autores), de Pero Garcia Burgales, Fernan Garcia Esgaravuña, Roy Queymado, Vasco Gil, Johan Soarez Coello, Johan Perez de Avoin, talvez Rodrigo Eanes Redondo (é dubidoso que estivese en A<sup>1</sup>: véxase Anexo I), Roy Paez de Ribela e Johan Lopez de Ulloa, e, se cadra en menor cantidade, de Johan Garcia de Guillade, Pay Gomez Chariño, Fernan Vello e Pero da Ponte<sup>27</sup>. Aínda que o contido das hipotéticas fontes non sería coincidente, varios autores deberon figurar nas dúas e incluso varias composicións puideron estar copiadas tamén en ambas. En todo caso, nesta fonte, a maioría das cantigas con finda dispuña de pauta musical específica.

O caso de Pero Garcia Burgales é singularmente interesante verbo da hipótese da "dupla fonte" (véxase cadro nº 8 e Anexo II) e xa foi salientado por Maria Ana Ramos e o propio Oliveira, como o segundo advirte en nota: "No caso de Pero Garcia Burgalês [...] poderemos estar, conforme previsão de Maria Ana Ramos, perante a junção de duas tradições manuscritas da obra deste trovador, provenientes de *scriptoria* diferentes" (Resende de Oliveira 1994: 187, nota 70). En efecto, nunha primeira sección do seu cancionero de amor (A 82–A 95), recóllense seis cantigas con *finda* sen espazo interlinear para a notación musical (A 84–A 89). Nesa sección aparecen cinco formas en <oi> de *coidar* (A 82: dúas, A 84: dúas, A 86), alternando con catro variantes en <ui> da mesma raíz (A 82: tres, A 84: unha); noutras dúas cantigas máis rexístranse cadansúa variante de tipo *cuita* (B 191\*/ A 87, *cuytado*, só en B; e A 88/ B 192, *cuita*, só en A), nunha delas alternando con *coita*, variante profusamente presente no resto das cantigas desa sección. En A 95, a primeira cantiga con espazo interlinear para a música da finda, coaparecen variantes anómalas en <oi> de tipo *coidar* (unha) e en <ui> de tipo *cuita* (dúas). Esta cantiga sinala a transición para a segunda sección do ciclo amoroso do autor, e tamén para a zona de A onde se adensan as solucións en <oi> de *coidar*. Na segunda sección do cancionero amoroso de Burgales, con cinco cantigas rematadas en findas prepautadas (A 101, A 102, A 104, A 106, A 107), xa non aparece máis a variante de tipo *cuita*; pola contra, rexístranse dez ocorrencias da variante de tipo *coidar* en catro cantigas (A 99: seis, A 101: unha, A 106: unha; A 107: dúas) e soamente unha de tipo *cuidar* (A 106). Como dicíamos, isto produce a

---

27 Chariño é un caso aparte, pois contou cunha tradición manuscrita de seu, bastante intrincada, por certo: nótese que é o único autor de quen se copia unha composición por dúas veces, A 258, e mais a súa dislocada presenza en B/V (véxase Resende 1994: 55-56, 149-54, Lanciani 2004 e Ramos 2008, I: 198-203).

forte impresión de que para este trobador se manexaron dúas fontes diferentes, unha para cada sector, aínda que, probablemente algunhas cantigas (non podemos saber cantas) estivesen copiadas nas dúas fontes, como parece ser o caso de A 95. Chaman a atención A 84 e A 86, que son das poucas que presentan a variante *coidar* e teñen finda non prepautada.

Resta o interrogante de se estas foron fontes directas de A ou ben do seu antígrafo. Tornaremos sobre esta cuestión máis adiante (§ 13).

## 10. COIDAR E CUITA: DIACRONÍA E DIATOPÍA

Non é a nosa pretensión afondar na análise propiamente lingüística dos fenómenos de variación en foco, pero cómpre deterse brevemente nela, xa que interesa dilucidar se a cronoloxía ou a xeografía das variantes ofrecen algunha pista canto aos tempos e lugares de confección das hipotéticas compilacións de que acabamos de falar e do propio *Cancioneiro da Ajuda*. O étimo do verbo *coidar* non ofrece dúbida: é o latín *cōgītāre*, con [ō] longo e por tanto, pechado (Williams 1986: 78). A evolución do vocábulo préstase máis á discusión: Huber presenta unha cadea *cōgītāre* > \**cojidar* > *cuidar* (1986: 110) e explica o paso de [o] pechado a [u] a partir da forma *cōgītāt* > *cuida* por influencia do [j] (1986: 64 e 77). Nunes atribúe á metafónica provocada pola semivogal [j] “a passagem a *ui* do ditongo *oi* em *entruído* (arc[aiço]), *cuido*, *muimento*, etc” (1975: 54). Pola súa banda, Cunha acepta que “*coydado*, *coydar* etc. representam a evolução normal das formas latinas correspondentes” ao tempo que sostén que a variante en [uj] se xerou nas formas fortes do verbo e “*cuidar* e *cuidado* só podem ser analógicas” delas (1956: 110-111). Esta hipótese, a contraño da explicación máis natural e doada (isto é, que a vogal nuclear do ditongo se pechou primeiro en posición pretónica e despois esa pechazón se propagou analoxicamente á posición tónica), fundaméntase na (falsa) presunción de que as formas rizotónicas do verbo “apresentavam, desde os começos do idioma, sempre *uy*” (*Idem*: 110 e 110-111). Que esa presunción non ten fundamento empírico móstrano os rexistros que devolve o TMILG de *coid'* (quince, todos eles nos cancioneiros) e *coido* (corenta e tres), a carón doutros máis de *coydas*, *coida-coyda*, *coida-coydan*...

Xa que logo, a variante máis antiga é *coidar*, mentres que *cuidar* debeu de xurdir, nun marco de tendencia á inestabilidade dos ditongos [oj] e [uj], porque o ditongo se atopa con moita frecuencia en posición pretónica

(*coidamos, coidades, coidei...*), como acontece no substantivo derivado *coidado*. Nótase a diferenza co deverbais *coita*, onde o ditongo se atopa en sílaba tónica, o cal puido contribuir para a propagación do [o] tamén no paradigma verbal de *coitar* (verbo que, por parte, tiña pouco uso, comparado con *coidar*): nótase a escasísima frecuencia de *coidado* no noso corpus (tres casos en A, cinco en B e tres en V) fronte á maior de *cuitado* (seis rexistros en A, dezaseis en B e trece en V).

As variantes de tipo *coidar* atópanse abundantemente documentadas nos textos galegos medievais (véxase DDGM e TMILG) e son as correntes na meirande parte do dominio galego actual. Os datos do TMILG dan unha maior frecuencia na documentación medieval ás variantes do tipo *cuidar* (1.079 rexistros) ca ás de tipo *coidar* (576 rexistros), pero a predominancia das primeiras débese á súa frecuencia moito máis elevada nos textos en verso (cancioneiros trobadorescos, *Cantigas de Santa María* e cancionero galego-castelán: 996 rexistros en total), mentres que as segundas son claramente maioritarias na prosa, ben que os rexistros nos documentos notariais son escasos. Interésanos especificar os datos referentes á obra de Afonso X, para avaliarmos a hipótese que as variantes en foco se puideran ter introducido e, no seu caso, xeneralizado nos nosos cancioneros co gallo dunha compilación trobadoresca realizada na corte afonsina. O tipo *cuidar* predomina de xeito esmagador nos distintos códices das *Cantigas de Santa María*, mentres que o tipo *coidar* aparece moi ao raro: fronte a un total de 215 formas con <ui>, rexistramos unicamente trece ocorrencias en <oi>, todas elas no códice E, e só dúas delas tamén en To, o manuscrito máis antigo<sup>28</sup>. Doutra banda, na obra en castelán do Rei Sabio a variante máis frecuente é, de lonxe, *cueidar* (614 casos), seguida de *cuidar* (203 casos); *cueidar* é rara (dous casos) e *coidar* non se rexistra (datos do CORDE).

No galego actual, as formas xerais son *coidar* – *coidado*, ata o punto de que *cuidar* – *cuidado* só se rexistra nas marxes do noso dominio: no extremo occidental da provincia da Coruña (puntos C 21, C 34 e C 37 do ALGa), no sudoeste de Pontevedra (P 21 e P 32), no nordeste de Lugo (L 06 e L 23) e no oriente de Ourense co galego estremeiro (A 04, Le 02, Le 05)<sup>29</sup>. En portugués impúxose a variante *cuidar*; porén, *coidar* tamén se rexistra esporadicamente en textos dos

28 Datos do TMILG cotexados co glosario e a edición de Mettmann e o seu aparato crítico (Mettmann 1981).

29 Agradezo a información que me facilitou o colega Xulio Sousa, a partir dos datos do ALGa.

séculos XIV (como a *Crónica da Ordem dos Frades Menores*, o *Barlaam e Josafat* ou *Cronica Geral de Espanha de 1344*) e XV (como o *Livro dos Oficios* de Ciceron ou a *Demanda do Santo Graal*), e aínda, a comezos do século XVI, en Gil Vicente (datos do *Corpus do portugués*). Leite de Vasconcellos tamén rexistra *coidado* en Barcelos, no século XVIII, e en Paços de Ferreira, preto de Porto (1928: 173 e 483).

No tocante a *coita* - *cuíta*, a explicación é bastante máis complexa, tanto no que atinxe ao étimo canto á distribución territorial das variantes. Corominas / Pascual (1983-84, II: 285b) afirman que o substantivo *cuíta* en castelán é derivado deverbal de *cuítar*, procedente do latín vulgar *cōctāre* (< latín *cōctus*, variante vulgar do latín clásico *cōactus*, participio de *cogēre*), verbo este que, segundo o seu parecer, entrou no castelán desde o occitano. No *Poema do Cid* rexístrase *cueta*, mentres que na literatura castelá no século XIII ademais desa forma aparecen tamén *coyta*, *cuyta* e *cueyta* (exemplos en Menéndez Pidal 1976-1980, II: 612-13). Segundo Corominas / Pascual (*Ibidem*), a última variante era a máis frecuente en castelán no dito século, mentres que no século XIV pasou a predominar *coyta*. A procura no CORDE obriga a corrixir esta afirmación: *cueta* e *cueita* aparecen documentados no século XII (seis e un casos respectivamente), mentres que no século XIII se rexistran *cuíta*, *cueta*, *cueita* e *coita* (121, 111, 91 e 45 casos respectivamente) e no século XIV corren *cuíta*, *coita* e *cueta* (101, 87 e 7 casos respectivamente). Por tanto, nos romances centrais da península son máis antigas e predominaron desde o comezo as variantes de tipo [uj], en canto que a forma *coita* semella allea á súa evolución “interna”, aínda que tivo notable circulación nos textos dos séculos XIII e XIV; xa que logo, a cadea evolutiva parece ser *cueita* (do aragonés e /ou do leonés) > *cueta* > *cuíta* (véxase Menéndez Pidal 1980: 143 n.).

Nas *Cantigas de Santa Maria* as variantes en <oi> son as normais (466 ocorrencias segundo o TMILG) e as únicas ata a cantiga 156, mentres que as variantes en <ui> son moi minoritarias (vintedúas ocorrencias, das cales dezanove aparecen a partir da cantiga 200) e aparentemente só se rexistran no manuscrito E<sup>30</sup>. Lembremos que, similarmente, *coidar* aparece moi ao raro

30 Citamos polo TMILG, e cotexamos os resultados en <ui> co glosario da edición de Mettmann (1981, II: 490 e 510) e coa propia edición, conforme o aparato crítico: segundo este escandallo, as variantes “anómalas” só se atopan en E, pois a elas o manuscrito F (que contén 13 dos 19 textos en aprezco) responde sempre con variantes en <oi>, cunha única excepción (263.18), que sospeitamos que se deba a lapsus do editor. En todo caso, a variante en <ui> semella ausente do manuscrito reputado como máis antigo, o de Toledo, compilación das cen primeiras cantigas, ás que posteriormente se engadiron dúas dúcias de composicións máis. Advertimos que as *Cantigas de Santa Maria* están pendentes dun estudo lingüístico dabondo amplo e detallado.



nesta obra, exclusivamente neste mesmo manuscrito, salvo un par de formas en *To*, o máis antigo. Nas obras en castelán saídas do escritorio real de Afonso X as variantes máis frecuentes son *cueta-cuetado* (setenta e tres rexistros), pero tamén aparecen *cuita-cuitado* (vinteseis ocorrencias), *cueita* (vintetres casos) e, con moita menor frecuencia, *coita-coitada* (tres exemplos). Curiosamente, as tres últimas variantes aparecen case exclusivamente na *Gēeral Estoria*.

En galego-portugués, *coita* é deverbais de *coitar*, conforme Leite de Vasconcellos (1970: 172), Huber (1986: 272) e Machado (1977, II: 179), que dan estas voces como indíxenas. É certo que nos textos galegos medievais *coitar* e, sobre todo, *coita* e *coitado* (coas variantes en <ui>) aparecen rexistrados case exclusivamente en textos literarios —particularmente na lírica trobadoresca, pero tamén na *Tradución Galega da Crónica Xeral e a Crónica de Castela*, de finais do século XIII, e xa no século XIV, na *Gēeral Estoria*, a *Historia Troiana* e a *Crónica Troiana*. Asimesmo, foron empregados na prosa xurídica (coma tal, nas traducións das *Partidas* afonsinas) e, o que resulta especialmente interesante, na documentación notarial. Así, no TMILG recuperamos media ducia de rexistros: documentos de 1280 —*coyta*, en Vilar de Donas—, 1302 —*coyta*, en Montederramo—, 1324 —*coyta*, en Mondoñedo— e 1326 —*cuitos e cuitados*, en Mondoñedo; *cuyta* lese nun documento datado en Santiago en 1395. No galego moderno, as voces *coitar* ou *coita* son pouco empregadas fóra da lingua literaria<sup>31</sup>, pero o adxectivo *coitado* é vocábulo común no rexistro coloquial igual que no portugués actual. Por tanto, aínda que o seu emprego profusísimo nos textos trobadorescos no galego medieval sexa con toda probabilidade reflexo da súa consagración na lírica occitana como expresión da “dor de amor”, o vocábulo *coita* e os seus relacionados deben ser de orixe vernácula<sup>32</sup>.

---

31 O substantivo *coita* aparece nos dicionarios con acepcións referidas a doenzas tumorais de animais, a denominación dun vexetal, *herba da coita*, e a expresión *leira da coita* (véxase *Diccionario de dicionarios do galego*), e no ALGa como “furuncho”, “cotomelo” (véxase Sousa, *Índices do Atlas Lingüístico Galego*). Pero talvez esta *coita* estea relacionada con *coito* “cocido, queimado” (<*coctus*, de *coquere*), ben que non se exclúe que a *coita* “mágoa” teña tamén esta mesma orixe (véxase Corominas/ Pascual no lugar indicado). En todo caso, a palabra está viva no refraneiro popular, segundo cita o lexicógrafo Eladio Rodríguez (*Diccionario de dicionarios do galego*): “*Coitas* e camiños dannos amigos”, “Nas *coitas* que un ten coñécese quen nos quer ben”. O colega Xesús Ferro, nunha comunicación persoal, informounos da vitalidade do vocábulo *coita* no cancionero e no refraneiro populares e de que na súa infancia, no lugar de Moraña, de onde é natural, era corrente a expresión “Seica te-las coitas!” cando unha persoa estaba inapetente e tiña un decaemento xeral. Agradecemos esta valiosa información.

Desde logo, *coita* e *coitar* semellan vocábulos patrimoniais, aínda que a súa evolución fonética é merecente dunha observación detida. Non temos en galego outros casos de evolución de [ō] longo latino ante iode procedente da vocalización dun [k] implosivo (como en \**cōctāre*), pero a esta debe ser estritamente análoga á do [ũ] breve nese mesmo contexto, pois o resultado protorro-mance das dúas vogais foi idéntico, isto é, [o] pechado. Sendo así, e tendo en conta a evolución de voces como *lūctāre* > *luitar* e *trūctā* > *truita* (Nunes 1975: 54 e Williams 1961: 51), ou, en condicións similares, de *mūltu* > *muito*, *auscūltare* > *ascuitar* e *cūltellu* > *cuitelo*, o esperable para *cōctāre* sería *cuitar*, e de aí *cuitado* e *cuíta*. Acontece que no galego medieval, a carón da dita evolución cara a [uj], dáse outra evolución diverxente cara a [oj] (Maia 1986: 556-68 e Huber 1986: 42): *loitar*, *troita*; *moito*, *ascoitar*, *coitelo*<sup>33</sup>. Por tanto, *coitar*, *coitado*, *coita* constitúen formas plenamente encadrables na evolución do galego, non así na do portugués.

Canto á aparición da variante *cuíta* nos nosos cancioneros trobadorescos, coidamos que os datos que antes expuxemos sobre o seu uso sexa nas *Cantigas de Santa Maria* (moi escaso) sexa na obra en castelán de Afonso X (claramente minoritario) convidan a desbotar —ou ao menos a contemplar con extrema reserva— a hipótese de que a súa circulación neles teña relación co escritorio do Rei Sabio ou co romance central, sexa que se trate do seu uso espontáneo por parte dalgúns trobadores, sexa que se pense na sobreimposición desta variante co gallo dunha conxectural compilación de textos trobadorescos hipoteticamente realizada en ambiente castelán. Se nas *Cantigas de Santa Maria* e nas obras en castelán redactadas no ámbito da corte de Afonso X a súa aparición é

32 É máis, *coita* puido pasar ao castelán desde o galego, e se non foi así, a difusión do seu emprego na poesía castelán do século XIV puido deberse a influxo galego, pois, segundo datos do CORDE no romance central comeza a rexistrarse no século XIII (Berceo, *Gēneral Estoria* e sobre todo, as prosificacións das *Cantigas de Santa Maria*) e parece incrementar a súa frecuencia no século XIV grazas ao seu uso na poesía (*Libro de buen amor* e poetas da escola galego-castelá, como Alfonso Álvarez de Villasandino).

33 As tres últimas están documentadas na lírica trobadoresca: *moito* en Johan Ayras de Santiago (B 1551), Martin Moxa (B 917 / V 504, na mesma cantiga aparece *moi*), Ayras Nunez (B 881 / V 464, tamén aparece *moi*), Pedro Amigo de Sevilla (B 1595 / V 1127 e B 1593 / V 1125, na segunda tamén *moi*) e Afonso Eanes do Coton (B 1616 / V 1149, só *moi*); *ascoitar* en Osoyro Eanes (B 41), Johan Soarez Somesso (B 115 / A 22), Roy Fernandez de Santiago (B 912 / V 516) e Pero Martiz, nunha tenzón con Vasco Gil (V 1020); *coitelo* rexístrase na obra de Afonso Eanes do Coton (B 1580 / V 1112) e mais nas *Cantigas de Santa Maria*. Salvo Pero Martiz, de quen ignoramos a identidade, temos a certeza de que todos os demais trobadores citados son galegos.

minoritaria e máis ben tardía, dificilmente ían ser escribíans desa corte os que introducisen tales variantes co gallo dunha hipotética compilación de textos poéticos galegos, e dificilmente ían tomar do castelán esa forma os trobadores galegos que a empregaron ou os copistas que a introduciron na tradición manuscrita. A contrario, sendo a forma primitiva, non é de estrañar que *cuita* sexa especialmente frecuente en trobadores máis antigos.

Por tanto, *cuita* é unha variante endóxena en galego-portugués —de feito, a esperable segundo as súas regras de evolución fonética—, e a súa presenza nos cancioneros debe ter fundamento na súa circulación nalgunha variedade dese dominio. Viterbo dá noticia de *cuyta*, *cuytado* e *cuytoso* na documentación portuguesa dos séculos XIII e XIV (1965-1996, II: 112-13), mentres que o *corpus do portugués* rexistra *cuytado* nos séculos XIV a XVI (*Crónica Geral de Espanha* de 1344, *Demanda do Santo Graal*, *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Gil Vicente, entre outros), e *cuita*/*cuyta* nos séculos XV e XVI (*Demanda do Santo Graal*, *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro, entre outros). Na maior parte do territorio galego, como xa dixemos, a tendencia predominante xa desde a idade media foi a xeneralizar [oj] a custa de [uj], aínda que tamén hai áreas que tenderon a manter a distinción entre ambos os dous ou mesmo a xeneralizar [uj] a custa de [oj] (*nuite*, *cuiro*, *cuidar* fronte a *noite*, *coiro*, *coidar*) (Maia 1986: 556-568). Na actualidade, as dúas últimas solucións danse en áreas marxinais no dominio lingüístico galego, pois abranxen o extremo occidental da provincia da Coruña (xeneralización de [uj]), o recanto sudoccidental de Galicia e a área oriental, incluíndo as comarcas estremeiras de Asturias, León e Zamora (mantemento dos resultados distintos).

Fernández Rei (1990: 48-51) define seis subsistemas dialectais en galego en función das distintas solucións dadas a estes ditongos. Entre estes, cómpre salientar os que el denomina C e D, que corresponden á segunda área (recanto sudoccidental da provincia de Pontevedra) e boa parte da terceira (oriente de Galicia e galego estremeiro) das que acabamos de sinalar. Nestes dous subsistemas tende a manterse a distinción entre os dous ditongos nos seguintes termos: dunha banda temos *muíto*, *escuítar*, *luíta* e *truíta* (voces nas cales a vogal nuclear do ditongo procede dun [ũ] breve latino) e da outra *noite* e *oito* (onde a vogal nuclear do ditongo procede dun [ö] breve latino). Infelizmente, nin no traballo de Fernández Rei nin no ALGa se ofrecen exemplos de resultados de [õ] longo latino ante iode, pero si temos exemplos análogos, como xa vimos, de [ũ] breve e [ũ] longo latinos ante iode. En concreto, queremos chamar a atención sobre a

área sudoccidental (C), que abranxe aproximadamente as bisbarras ao sur da cidade de Pontevedra ata o río Miño, en forma de abano que se vai abrindo de norte a sur cara á beiramar e cara ás comarcas lindeiras da provincia de Ourense. É a zona que corresponde, grosso modo, coa área de distribución da variante *muíto* (Fernández Rei 1990: 50). Na actualidade, no interior desa área, segundo o ALGa, aparecen variantes como *enxuito* (P 22) – *enxuto* (máis estendida), *fruíta* (P 19, P 32 e P 33), *lúita* (P 23) e *luta* (P 27), *truíta* (P 19, P 20, P21, P 23 e O 23), *vut্রে* (P 25, P 27, P 31), *cutelo* (P 33) e *cuítelo* (máis estendida), *entruído* (bastante estendida) e, como antes sinalamos, *cuidar* (P21 e P 32)<sup>34</sup>. Tendo en conta os devanditos resultados, nesa área son esperables formas como *cuítado* e *cuíta*. De feito, formas deste tipo están documentadas en textos modernos desde o século XIX, nomeadamente, en autores procedentes non só desta área, senón tamén das outras tres que antes sinalamos (occidente da Coruña, nordeste de Lugo e oriente de Ourense co galego estremeiro). Destarte, rexístranse nun autor tan fiable desde o punto de vista lingüístico coma o pontevedrés Xoán Manuel Pintos, que, pola contra, na súa obra non rexistra en absoluto as variantes con <oi> (datos do TILGA).

Na xeneralización das variantes de tipo *cuidar* dunha banda e *coíta* da outra no conxunto do *Cancioneiro da Ajuda* e no *Livro das Cantigas* de don Pedro de Barcelos puido influír o feito de que ambas eran moi frecuentes na lírica occitana, na cal, en troca, *cuidar* era inexistente e *cuíta* gozaba dunha circulación moi escasa<sup>35</sup>. Se isto foi así, a preferencia por esas dúas variantes non ofrece ningunha pista canto ao ámbito xeográfico ou cultural de confección *Cancioneiro da Ajuda*: Galicia, Portugal, a corte de Afonso X ou outra corte rexia de Castela<sup>36</sup>. Pola contra, a preferencia polas variantes tipo *cuíta* no *Cancioneiro dos cabaleiros* ou un hipotético antecedente deste (véxase máis abaixo) e pola variante <oi> de *cuidar* na *Recolla dos trovadores* poden constituír indicios dunha radicación galega desas dúas colleitas, máis frouxo no caso do primeiro e máis

34 As formas actuais en [u], como *enxuto*, *luta*, *vut্রে* ou *cutelo* presupoñen unha fase previa en [uj], con posterior redución do ditongo, como se ve tamén no portugués xeral de hoxe.

35 Ademais de *cocha* e outras variantes que non fan ao caso; véxase Raynouard 1844, II: 425-26 e Levy 1894, II: 272-273.

36 Endebén, xa Maria Ana Ramos (1988), a partir dunha sondaxe dalgunhas características paleográficas do *Cancioneiro da Ajuda* e dun dos códices das *Cantigas de Santa Maria*, mostrara que neles se empregaron diferentes sistemas de abreviaturas, regras da escrita gótica e siglas. No mesmo sentido, nós mostramos noutro escandallo que as pautas grafemáticas do manuscrito *To das Cantigas de Santa Maria* difiren das do *Cancioneiro da Ajuda* (Monteagudo 2008a).

sólido no caso da segunda. O hipotético *Cancioneiro dos cabaleiros* puido ser copiado nun ámbito nobiliar da área sudoeste de Galicia, na terra de Toroño ou, máis xenericamente, na diocese de Tui, incluíndo as bisbarras portuguesas entre Miño e Lima. A non menos hipotética *Recolla dos trobadores* puido ser confeccionada nunha corte nobiliar da Galicia central. É certo que a primeira hipótese resulta fráxil, entre outras razóns, porque *cuita* é variante primitiva tamén en portugués. En troca, a variante <oi> de *coidar* apunta dun xeito máis consistente a Galicia, ou cando menos a mans galegas. En primeiro lugar, porque esa variante é allea ao castelán e sobre todo, descoñecida na lírica occitana<sup>37</sup>, polo que a súa difusión na galego-portuguesa non pode atribuírse nin a unha copia en ambiente castelán nin á imitación da linguaxe dos *trobadors*. De certo, como xa vimos, non era descoñecida no norte de Portugal (Nunes 1975: 80 e nota 3), pero, ademais de ser a corrente en Galicia, é significativo que nos presuntos autores da dita *Recolla* vén asociada a outros trazos distintivamente galegos, por sinal, a elevada frecuencia relativa da variante {-o} da P3 dos perfectos fortes (*fezo*, *diso*, *quiso*, *prougo*), como decontado mostraremos.

## 11. TRAZOS GALEGOS NA *RECOLLA DOS TROBADORES*: JOHAN SOAREZ COELHO

En efecto, a maior parte dos autores que rexistran en A a variante {-o} da P3 dos perfectos fortes presentan tamén, con maior ou menor frecuencia, a variante en <oi> de *coidar* (véxase cadro nº 3): Johan Somesso (xusto A 23 presenta as dúas variantes xuntas), Martin Soarez, Pero Burgales (cinco rexistros de *fezo* en A), Johan Coello (oito rexistros sumando *quiso* [3], *fezo* [4] e *diso* [1]), Ribela (tres rexistros de *fezo*), Ulloa (cadanseu rexistro de *quiso* e *prougo*), Chariño (sete en total: dous rexistros de *fezo*, catro de *diso* e un de *quiso*), Vello (*quiso*). Talaveyra e Calvelo constitúen as únicas excepcións (véxase Ramos 2008, II: 217-18). Cómpre subliñar que os dous autores con máis rexistros da variante {-o} (Burgales e Coello) se contán tamén entre os máis prolíficos da variante <oi> de *coidar*. Parece obvio, xa que logo, que a aparición desta última variante nos trobadores do ciclo da *Recolla* (de Burgales a

37 Nesta, as variantes máis correntes son *cuidar-cujar* (verbo) e *cuida-cuja*, *cuit-cug* ou *cuidat* (substantivo) e non se rexistran variantes con [oj]. Véxase Raynouard 1844, II: 429-3; Levy 1894, II: 424-28 e Barsch 1904: 506.

Ulloa) debe atribuírse a un substrato galego, moito máis probablemente ca a un substrato portugués.

Poderá parecer paradoxal que propugnemos a radicación en Galicia dunha colectánea cancioneril en que precisamente o contributo de trobadores galegos ten un peso relativamente menor, pero debemos lembrar dunha banda que o trobadorismo galego-portugués descoñecía as fronteiras políticas (tanto é así, que varios dos trobadores portugueses da *Recolla* puideron atoparse uns con outros na corte de Afonso de León-Castela, infante e rei), e doutra, que varios dos trobadores portugueses en causa tiveron ligazóns con Galicia<sup>38</sup>. O caso de Johan Soares Coello é ilustrativo: comezando por unha súa bisavoa que ao parecer era filla do conde galego Gomez Nunez de Pombeiro, casada con Lourenço Viegas (fillo de Egas Moniz), seguindo pola súa nai, Mor Mendez de Candarei, de probable orixe galega<sup>39</sup>, e rematando porque el mesmo casou cunha dama galega, Maria Fernandez, filla de Fernando Sanchez de Ordões (Mattoso 1985: 416-20). Deterémonos brevemente nel.

Johan Soares Coello aparece por primeira vez na documentación histórica subscribindo un instrumento de que é titular o infante Fernando de Serpa, irmán do rei Sancho II de Portugal, datado 1235 en Serpa (Alentejo). O trobador non volve aparecer na corte portuguesa deica 1249, xa con Afonso III Bolonhês instalado no trono, ao abeiro de quen medrou, sempre da man do seu curmán o trobador Johan Perez de Avoin (quen, significativamente, está colocado onda Johan Coello en A e nas seccións de amigo e escarnio de B e V; véxase cadro nº 7)<sup>40</sup>. Nos últimos anos da década dos '30 e na maior parte da década dos '40, Fernando de Serpa serviu na corte castelá e nela, con toda probabilidade, Coello trabou relación co círculo trobadoresco que por eses

38 Probablemente, Pero Garcia Burgales era castelán e Roy Queymado portugués; Fernan Garcia Esgaravuña, Vasco Gil e Johan Soares Coello eran sen dúbida portugueses, unicamente Roy Paez de Ribela, Johan Lopez de Ulloa, Payo Gomez Chariño e Fernan Vello eran galegos (o segundo e o terceiro, con certeza, o primeiro e o último, por conxectura). De todos os xeitos, Fernan Garcia Esgaravuña e Vasco Gil eran fillos de nai galega (Elvira Gonçalves de Toroño e Maria Ayras de Fornelos respectivamente), mentres que Johan Soares Coello tiña ascendencia e familia galega, como veremos.

39 Lémbrese o trobador Nuno Rodriguez de Candarei, fillo de Rodrigo Paez de Candarei e neto de Payo Sorredeia, tenente do castelo de Candarei, situado no occidente da Limia (Monteagudo 2008: 142-44). Con estes, e quizais coa nai de Coello, debía porter “Don Meendo de Candarei”, amigo de Soutomaior, satirizado polo propio infante Afonso (B 474).

40 Johan Perez de Avoin era fillo de Maria Viegas Coello, tía paterna de Johan Soares Coello. O *Cancioneiro da Vaticana* transmite dúas tenzóns entre ambos os dous: V 1009 e 1011.

anos se congregou arredor do infante Afonso (futuro rei Sabio), onde se debeu de iniciar no mester lírico, que máis tarde exercería tamén na corte de Afonso III de Portugal<sup>41</sup>.

Estudar en profundidade os trazos lingüísticos especificamente galegos das cantigas de Johan Soarez Coelho apartaríanos dos obxectivos do presente traballo; de todos os xeitos, na liña dos argumentos que estamos manexando, procede facer unha rápida referencia a eles. Ademais dos xa sinalados (tres rexistros de *fezo*, catro de *quiso* e un de *disso* en A, aos que hai que engadir un de *fezo* en V), podemos engadir algúns outros. Nuns casos, trátase de formas que son máis ou menos banais en A e incluso en B/V, como o adverbio *ar* (referíndonos sempre á obra de Coello: oito ocorrencias en A e nove en B/V, fronte a *er*, con só dúas ocorrencias en B/V), a preposición *ata*, as partículas comparativas *ca* e *come*, ou as abundantes formas palatalizadas da P1 do perfecto forte de *dizer*, *querer* e *pōer* (*dixi-dixe-dix'*, *quix* en rima con *fiz*, *pugi-pug'*) e do pronome átono de terceira persoa *xi-x'*. Centrando a nosa atención en B/V, rexistramos outras variantes que chaman máis a atención: tal é o caso da grafía con <ll> —de que xa falamos— en *null'ome* (B 686 / V 288), da terminación en {-an} do nome *vilan* (B 1181 / V 786, tenzón co xograr galego Juyão Bolseyro) ou da variante *che-ch'* do pronome átono de P2 *te-ti* (V 1018, 1022 e 1025). Canto á rechamante variante *vilan* (fronte a *vilão*, esperable e máis corrente tanto nos cancioneros trobadorescos canto nas *Cantigas de Santa Maria* e mais nos textos en prosa), procede deixar constancia de que se rexistra tamén en Lopo Lias (B 1349 / V 956), Pay Soarez de Taveyros (B 144, tenzón con Martin Soarez), Pero da Ponte (B 1630 / V 1164) e un Rodrigo Eanes (Redondo?) que tenzoa co xograr Lourenço (V 1032). A asociación da variante con trobadores de orixe galega parece, pois, obvia<sup>42</sup>.

41 As dúas cantigas da súa autoría datables con máis seguranza sitúanse nese período: V 1013, que estaría composta entre 1241 e 1244 (Michaëlis 1990, II: 323), e V 1021, tenzón con Picandon, xogral do trobador Sordello, que residiu na Península entre 1237 e 1241 (Lapa 1970: 367). Mattoso (1985: 425, nota) propón que unha cantiga satírica de Afonso o Sabio en que se menciona un Johan Coello (B 466 / V 358) —que identifica co trobador— sexa datada pouco despois de 1248 e inmediatamente antes da volta de Johan Soarez á corte portuguesa. Véxase Lapa 1970: 65-67.

42 Corominas / Pascual (1983-84, V, 819b) sinalan que en castelán, a carón de *villano*, existiu unha variante apocopada *villán*, documentada xa en Berceo e que se substantivou en aragonés. A variante galega *vilan* pode reflectir un fenómeno similar. Procede lembrar aquí a variante *san* de *são* nunha cantiga de Martin Codax (B 1279 / N 2 / V 885), e os dobles *Foão / Foan*, *ermitão / ermitan*, *can / cão*, *alvardan / alvardão* que se rexistran nos cancioneros e nas *Cantigas de Santa Maria* (Parkinson 1993).

No que atinxe á serie de variantes palatalizadas do pronome átono de segunda persoa, *che-chi-ch'*<sup>43</sup>, ademais dos exemplos que acabamos de citar en Johan Soarez Coello, estas rexístranse en Afonso X (*ch'*: B 484 / V 67), Afonso Eanes do Coton (*ch'*: B 1583 / V 1115), o mesmo Coton ou Pero Vivíaez (*che*: B 1617 / V 1150, a atribución é dubidosa), Martin Soarez (*chos, che*: B 1365 / V 973), Roy Queymado (*cha*: B 1387 / V 996) e unha serie de trobadores que tenzoan co célebre xograr Lourenzo: ademais do xa citado Coello (*ch'*: V 1022), Johan Perez de Avoin (*cho*: V 1010), o tamén citado Rodrigo Eanes (*ch', cho*: V 1032), Johan Vasquez [de Talaveyra] (*cho*: V 1035) e Johan Garcia de Guillade (*chi*: B 1494 / V 1105). Na listaxe non abundan os poetas de orixe galega (Coton, Pero Vivíaez) nin de conexión galega (Martin Soarez e Afonso o Sabio) pero chama poderosamente a atención que boa parte dos rexistros aparezan en autores que probablemente formaron parte da hipotética *Recolla dos trobadores* (Martin Soarez, Queymado, Coello, Avoin e Guillade, e quizais tamén Talaveyra) e en tenzóns con Lourenço —de probable orixe galega— a pesar de que, curiosamente, as variantes en foco non aparecen nas intervencións deste, senón nas dos seus interlocutores.

Canto ao primeiro aspecto, a suxestión é que os textos atinxentes deberon formar parte da dita *Recolla*, e neste caso o carácter galego dela quedaría aínda máis de relevo. Canto ao segundo, diríase que o emprego das variantes de tipo *che* ten unha connotación festiva ou burlesca, probablemente porque soarían peculiares e algo estrañas a oídos portugueses e casteláns. Canto ao terceiro, pode ter unha explicación sinxela: Lourenço sempre trata os seus contendentes de *vós*, como corresponde á maior categoría social destes, mentres que eles o tratan de *tu*, como enfatizando o seu estatus social inferior. É de notar que, fóra das tenzóns, as variantes de tipo *che* que se rexistran no propio Coello (*cho*: V 1018; *ch', che*: V 1025) e Martin Soarez, aparecen tamén en cantigas dirixidas a xograis; mentres que no caso das cantigas de Coton os pronomes se refiren a soldadeiras. Os condicionamentos pragmáticos para o emprego da serie pronominal de segunda persoa “ordinaria” (non cortés) restrinxen a aparición destas variantes á sección satírica dos cancioneros: a *señor* da cantiga amorosa sempre é tratada de *vós*, e este é tamén o tratamento que adoitan empregar entre si os interlocutores dos diálogos das cantigas de amigo.

43 Estas variantes son relativamente abundantes nas *Cantigas de Santa Maria* e os textos en prosa dos séculos XIV e XV (*Tradución Galega da Crónica Xeral, Historia Troyana, Crónica Troyana, Miragres de Santiago...*). Véxase TMILG.



En definitiva, parécenos que existen argumentos sólidos para postular que a hipotética *Recolla dos trobadores*, malia a importancia que teñen nela os trobadores de orixe portuguesa, foi compilada en ambiente galego ou por mans galegas.

## 12. ORGANIZACIÓN DE A, *CANCIONEIRO DOS CABALEIROS E RECOLLA DOS TROBADORES*

Como se vai vendo, a nosa interpretación está, en parte na liña da de António Resende de Oliveira e en parte na de Maria Ana Ramos, aínda que en ambos os casos con matices. No tocante ao primeiro, a distribución das variantes de tipo *cuita* por unha banda e as de tipo *coidar* pola outra son compatibles, *grosso modo*, coa súa hipótese de que na base do presunto exemplar de que supostamente foi copiado A se atopaban dúas coleccións trobadorescas previas: un *Cancioneiro dos cabaleiros* e unha *Recolla dos trobadores*, como el as denomina. Endebén, a distribución das devanditas variantes suxire algunhas diverxencias coa hipótese do ilustre investigador verbo dos trobadores que figurarían nun e na outra e verbo da propia evolución da tradición manuscrita previa a A e ao seu exemplar. Vexamos.

Este estudoso manexa tres criterios para delimitar os perfís das dúas recollas previas ao exemplar do que, segundo a súa conxectura, se tería copiado A: a orde de colocación dos autores nas tres seccións de B/V, a súa cronoloxía coñecida e mais a súa naturalidade (galega ou portuguesa) e as cortes que frecuentaron. Segundo isto, distingue os seguintes grupos, definidos por cadansúa liña de fractura:

<i>Orde de colocación</i>	<i>Cronoloxía</i>	<i>Naturalidade e cortes</i>
Paiva - Camanes	Bazaco - Chariño	Bazaco - Camanes
Esgaravuña - Tenoyro		Esgaravuña - Chariño
Guillade - Calvelo	Vello - Calvelo	Vello - Calvelo

Grupos de autores en A (Resende de Oliveira, 1994: 177).

Imos concentrar a discusión no primeiro criterio, que é o que nos semella máis claro e decisivo para o noso asunto<sup>44</sup>. Cando revisa a ordenación dos

44 Ron 2005 propugna un cuestionamento frontal da metodoloxía empregada por Resende de Oliveira: segundo este estudoso, a comparanza da colocación dos autores en A e B/V, tamén nas

autores nas tres seccións de *B* (amor / amigo / satírica), Oliveira enxerga tres grupos (1994: 155-190) (véxase o cadro nº 9):

- 1) Un grupo inicial, composto de dúas series consecutivas: unha primeira (*I.1*) mantén inalterada a orde nas tres seccións, a segunda (*I.2*) tamén respecta a mesma secuencia nas tres seccións aínda que con pequenas alteracións (cadro nº 10). A primeira serie estaría conformada por Paiva, Calleyros, Tamallancos, Praga, Somesso, Martin Soarez e Pay Soares de Taveyros (os tres primeiros ausentes de *A*, pero ao menos o segundo, case con certeza, presente en *A*<sup>1</sup>). Na seguinte integraríanse Briteyros, Carpancho, Torneol, Burgales, Camanes e Esgaravuña, con alteracións de secuencia no caso do primeiro e os dous últimos. Estas dúas series constituirían, segundo Resende, o núcleo inicial do *Cancioneiro dos cabaleiros*. Máis adiante explicaremos a nosa visión da organización de *A*, sinalemos agora que, seguindo o propio razoamento de Resende de Oliveira, parécenos máis coherente agrupar Camanes (con dúbidas) e Esgaravuña (máis claramente) coa serie seguinte, a xulgar pola ruptura da secuencia na sección 3 (satírica), onde aparecen nunha posición moito máis baixa do que lles correspondería (ben que a atribución de *B* 1552 a Camanes é moi fráxil, por non dicir directamente descartable).
- 2) O grupo de autores que ocupa as posicións centrais de *A*, “onde não é visível um paralelismo tão estreito entre a ordenação dos mesmos autores nas várias seccões” (1994: 167), incluíría pola súa vez dúas series: na terceira (*II.1*) figurarían desde Roy Queymado ata Johan Lopez de Ulloa, mentres que a cuarta (*II.2*) abranxería Seavra, Barroso, Bayan e Tenoyro; as alteracións da orde nestas dúas series, aínda que frecuentes, danse fundamentalmente no interior de cada un delas (cadro nº 10). Este segundo grupo constituiría a *Recolla de trovadores* postulada por Resende. A organización interna desta compilación “não é tan nítida quanto no cancionero de cavaleiros”, o que se manifesta nunha flutuación

---

seccións inexistentes no primeiro (amigo e satírica) é excesivamente arriscada. Aínda que algunhas observacións deste estudoso son asisadas, en conxunto a súa posición parécenos demasiado radical.

na ordenación dos autores nas distintas seccións (amor / amigo / sátira) (1994: 185). Pola nosa banda, como dixemos, incluíriamos na terceira serie Camanes e Esgaravuña, e non nos parece claro o agrupamento entre a terceira serie e a cuarta, polas razóns que decontado explicaremos.

- 3) Un grupo final, coincidente co último sector de A, que mantén a secuencia da primeira sección na segunda (cantigas de amigo) con algunhas alteracións pero que se presenta moito máis desordenada na terceira (III). Desta serie final formarían parte Guillade, Fayan, Talaveyra, Chariño, Vello, Solaz, Pero da Ponte e Calvelo (Oliveira inclúe nesa serie os *Anónimos 3 e 4*, que identifica con Pardal e Cotton, respectivamente) (cadro nº 11). Segundo Resende de Oliveira, este grupo constituiría o segundo núcleo do *Cancioneiro dos cabaleiros*.

Xa que logo, a partir dos grupos delimitados segundo os devanditos criterios, este investigador inclúe no hipotético *Cancioneiro de cabaleiros* non só toda a serie de autores desde o comezo de B ata Johan Nunez Camanes (sen ter en conta a Lopo Lias nin recuperar a Nuno Eanes Cerzeo: véxase § 6 e Anexo I respectivamente), senón tamén o grupo que vai, ao final de A, de Fernan Vello a Vasco Rodriguez de Calvelo. Á luz das observacións codicolóxicas realizadas por Maria Ana Ramos, o propio Resende de Oliveira sinalara que o hipotético *Cancioneiro de cabaleiros galegos* “corresponde, em termos gerais, às zonas de A onde não existe espaço para a notação musical das *fiindas*”, mentres que a *Recolla de trovadores portugueses* correspondería “à zona onde esse espaço existe” (1994: 186). As dúas únicas excepcións a esa correspondencia atoparíanse nos ciclos de Pero Garcia Burgales de Fernan Vello, pero estes autores “integran-se precisamente no grupo de autores cuja pertença a um dos conjuntos é mais difícil de fixar” (1994: 187).

Pola súa banda, nas conclusións da súa investigación, a partir da consideración conxunta dos tres tipos de elementos de xuízo que manexa (codicolóxicos, paleográficos e grafemáticos), Maria Ana Ramos individualiza en A ciclos poéticos que “denotam tradição própria”: “os casos de Roy Queymado, Vasco Gil, Johan Soarez Coelho, Pay Gomez Charinho, Vasco Rodriguez de Calvelo, entre outros, reenviam para fontes graficamente diferenciadas”; mentres que outros ciclos, como os enigmáticos que circundan o de Johan Soarez Coello ou o de Pero Garcia Burgales “exibem contextos merecedores de reflexão

quanto à convergência grafemática” (2008 II: 691). Nesta liña, a autora presenta un elenco hipotético de materiais que serviron de base á elaboración do *Cancioneiro da Ajuda*:

- 1) Unha *fonte primaria*, que correspondería ao sector copiado pola *man 1*, isto é, desde o inicio do cancionero ata o comezo do caderno XII, de Vasco Fernandez a Bonifaz de Genova (A 1–A 266). Porén, nesa fonte primaria é posible distinguir seccións que procederían de interpolacións, que a estudosa denomina *fontes accesorias*:
  - a. Primeira sección de ciclos breves e fragmentados correspondentes ao *Anónimo 1/Briteyros?*, Ayras Carpancho e Nuno Rodriguez de Candarey (caderno III: A 62-69).
  - b. Dous ciclos que poden proceder de cadansúa *fonte adicional*, correspondentes a Roy Queymado e Vasco Gil (caderno VI: A 129-156).
  - c. O sector atinxente a Johan Soarez Coello (A 158-179) e textos circundantes, probablemente correspondentes a Johan Perez de Avoin (A 157 e A 180-185), que procedería doutra *fonte adicional* (cadernos VII, VII<sup>a</sup>; lémbrese que o fol. 40r foi copiado pola *man 3*).
- 2) *Fontes diversas*, tamén copiadas pola *man 1*: no caderno XI, as fontes correspondentes a Pay Gomez Chariño (dobre fonte: A 246-256) e Fernan Vello (A 257-264).
- 3) *Fonte de anónimos* (caderno XII: A 267-280), copiada pola *man 2*, con material que non pasaría ao ramo da tradición que desemboca en *B/V*.
- 4) *Fontes particulares* (denominación nosa), que son copiadas pola *man 2* (caderno XII) e a *man 3* (cadernos XIV e XIV<sup>a</sup>). A primeira fonte, *fonte adulterada*, corresponde a Pedro Eanes Solaz (caderno XIII: A 281-84), a segunda, *fonte de Vasco Rodriguez de Calvelo* (caderno XIV, A 293-302), a terceira, *fonte de clérigos*, a Martin Moxa e Roy Fernandez de Santiago (cadernos XIV e XIV<sup>a</sup>: A 303-310).
- 5) *Fontes laterais*, cotexadas para a revisión dos textos, denunciadas polas correccións marxinais do manuscrito.

Antes de procedermos á discusión demorada das propostas dos colegas, temos que deternos brevemente a considerar a organización de *A*, na tentativa

de esclarecer se ten a súa propia lóxica e desentrañar cal sería esta. Preliminarmente hai que ter en conta que este cancionero nos chegou nun estado tan fragmentario que algúns dos seus treitos (en particular, o sector central) están mergullados na confusión, o cal impide unha visión clara do conxunto. Así e todo, a análise da colocación dos autores en relación co correspondente número de composicións suxire que ao menos na primeira metade de A se seguiu un criterio bastante definido, que consistiu en agrupar xuntos de dous a catro trobadores cun número relativamente elevado de cantigas (dez ou máis) nunha serie de núcleos, separando estes por franxas de transición de un, dous ou tres autores cun número máis reducido de pezas (cinco ou menos). O sector central do cancionero (a partir do ciclo de Vasco Gil, que remata en A 156) está gravemente perturbado pola perda de varios folios e a visible desorde dos restantes (en concreto, o fol. 46), co agravante de que estes problemas non poden ser reparados mediante a comparanza con B, pois este tamén presenta unha gran lagoa na área correspondente. En todo caso, máis adiante (a partir do ciclo de Men Rodríguez Tenoyro, que remata en A 227), abandónase parcialmente o criterio organizativo inicial: no canto de núcleos, agora aparecen autores individuais dotados dun número maior de cantigas (Johan Garcia de Guillade, Pay Gomez Chariño, *Anónimo* 3), separados entre si por agrupamentos doutros cunha cantidade reducida de composicións (Fayan e Talaveyra entre Guillade e Chariño, Vello e Calvo entre Chariño e o *Anónimo* 3). No último sector abandónase todo plan e os autores amoréanse sen un criterio definido.

Destarte, podemos enxergar os seguintes *núcleos* e *franxas*:

*Núcleo I* (catro autores, 62 cantigas): Vasco Fernandez de Praga (14, pero lémbrese a lagoa inicial; en B ten 25) / Johan Soarez Somesso (17) / Pay Soarez de Taveyros (9) / Martín Soarez (22). A lagoa inicial e a que existe entre Somesso e Taveyros permite conxectar que en A<sup>1</sup> puido haber dous grupos: (Calleyros?)Praga / Somesso - franxa (Viñal e /ou Pero Vello de Taveyros?) - Pay Soarez / Martín Soarez.

*Franxa I* (tres autores, 8 cantigas): Anónimo I (Roy Gomez de Briteyros?) (2) / Ayras Carpancho (4) / Nuno Rodríguez de Candarey (2). Téñase en conta que existe unha lagoa entre os fols. 15 e 16, por tanto orixinalmente eran máis cantigas.

*Núcleo II* (41 cantigas): Nuno Fernandez Torneol (12) / Pero Garcia Burgales (29). Téñase en conta que existen dúas lagoas, entre os fols. 20-21 e 23-14, de maneira que o número orixinal de cantigas era superior.

*Franxa II* (3 cantigas): Johan Nunez Camanes (3).

*Núcleo III* (tres autores, 43 cantigas): Fernan Garcia Esgaravuña (15) / Roy Queymado (15) / Vasco Gil (13). Téñase en conta que existe unha lagoa (un fol.) ao comezo, de maneira que o número de cantigas da franxa II e deste núcleo debía ser algo superior a actual.

*Franxa III?* (?): Estamos na zona máis confusa, por coincidencia dunha grande lagoa de B cunha área fragmentaria e desordenada de A.

*Núcleo IV* (28 cantigas?): Johan Perez de Avoin? (6?) / Johan Soarez Coello (22). As lagoas de A e B impiden saber se había máis autores neste núcleo, e cantas cantigas terían.

*Franxa IV?* (1 cantiga?): Anónimo 2 (1). Continuamos co mesmo problema, causado polas lagoas de A e B.

*Núcleo V* (tres autores, 36 cantigas): Roy Paez de Ribela (13) / Johan Lopez de Ulloa (11) / Fernan Gonçalvez de Seavra (12).

*Franxa V* (tres autores, 6 cantigas): Pero Gomez Barroso (2) / Afonso Lopez de Bayan (2) / Meen Rodriguez Tenoyro (2).

---

*Núcleo individual VI* (12 cantigas): Johan Garcia de Guillade.

*Franxa VI* (dous autores, 6 cantigas): Estevan Fayan (2) / Johan Vasquiz de Talaveyra (4).

*Núcleo individual VII* (18 cantigas): Pay Gomez Chariño (18).

*Franxa VII* (dous autores, 10 cantigas): Fernan Vello (8) / Bonifaz de Genova (2).

*Núcleo individual III* (10 cantigas): Anónimo 3 .

*Franxa VII* (dous autores, 3 cantigas): Anónimo 4 (1), Anónimo 5 (3).

---

Os cadernos XIII, XIV e XIV<sup>a</sup> xa non seguen ningunha lóxica, trátase dunha sucesión de autores con escasa obra, coa excepción de Vasco Rodriguez de Calvelo (10 cantigas).

Verosimilmente, os agrupamentos dos núcleos tenderon a reproducir series que xa viñan configuradas na tradición manuscrita previa e tenderon tamén a coincidir coa organización en cadernos do códice. Non obstante, non se dá un acoplamento exacto entre ciclos preconfigurados, agrupacións do cancionero e disposición fascicular, xa que cada un dos tres elementos responde a lóxicas parcialmente distintas e, aínda que o compilador tentou harmonizar as tres, algúns desaxustes eran dificilmente evitables. Por caso, Torneol agrúpase con Burgales, pero a súa obra comezou a copiarse ao final do caderno II, precedida polos autores da Franxa I. Doutra banda, dá a impresión de que a partir do caderno X os copistas traballan sen un plan claro, seguramente porque aí o

programa inicial do cancionero comezaba a desdebuxarse, debido á incorporación de trobadores que non estaban previstos naquel.

En todo caso, verificase un fenómeno que ao noso entender ten unha significación específica: se reparamos nos cadros 2, 3 e 4, constataremos que os autores das "franxas" de transición entre os núcleos tenden a ofrecer frecuencias de variantes moi inferiores á media xeral (cadro nº 2) e case sempre tamén aos núcleos ou autores que os rodean (isto é máis evidente nos cadros nº 3 e 4): é o caso dos autores da Franxa I (*Anónimo 1*/Briteyros?, Carpancho e Candarey), de Johan Nunez Camanes (Franxa II), dos autores da Franxa V (Barroso, Bayan e Tenoyro), e mais de Bonifaz de Genova e os últimos autores, a partir do *Anónimo 1*. Canto ás variantes codicolóxicas estudadas por Maria Ana Ramos, escolmamos soamente dúas que nos parecen dabondo significativas. En primeiro lugar, os autores da Franxa I, o mesmo que Barroso, Bayan e Estevan Fayán, carecen case totalmente de correccións marxinais (cadro nº 3), "como se estes ciclos de limitada extensión tivessem uma tradição mais exigua que, além do texto base, não permitisse outro confronto" (Ramos 2008, I: 356). En segundo lugar, ningún deles salienta pola frecuencia de instancias de división silábica relacionada coa eventual pauta melódica no modelo: os que sobrancean pola abundancia de rexistros desta variante son Somesso, Martín Soarez, Torneol, Burgales, Ríbel e Ulloa, mentres que están totalmente desprovistos dela, entre outros, o *Anónimo 1*/Briteyros?, Carpancho, Bayan, Fayán, Talaveyra e Bonifaz de Genova, igual que os *Anónimos 4* e *5*, Pedro Eanes Solaz e Fernán Padron. Como salienta a nosa colega: "Esta verificação sugere, por agora, hipótese de material musicalmente diferente (mais pobre ou inexistente) para os limitados ciclos destes poetas em A" (Ramos 2008, I: 321).

Como antes dixemos, as diferenzas dos índices de frecuencia das variantes carecen de significación se tomamos cada unha delas en cada un destes autores individualmente, dado o reducido volume da súa obra, pero, pola contra, son significativos cando agrupamos diversas variantes e agrupamos eses autores en conxunto. Neste senso, diríase que os autores de poucas composicións tenden a conformarse máis cá maioría dos outros ao padrón scriptolingüístico de A, a meso-norma aplicada no conxunto do cancionero. Coidamos que este feito debe ser interpretado como un indicio firme de que a súa tradición manuscrita era máis recente, máis próxima ao propio A, fronte ao resto de autores, que por posuíren unha tradición manuscrita máis antiga e máis distante á meso-norma de A, ofrecían textos con máis variantes, máis resistentes,

por tanto, ao filtrado homoxeneizador aplicado en A. Xeneralizando a opinión de María Ana Ramos verbo do que nós denominamos Franxa I, estes ciclos poéticos reducidos (ou, para sermos máis exactos, a maior parte das composicións deles) puideron ser intercalados nun momento posterior á compilación dos autores provistos dun número maior de cantigas que os rodean; ao noso parecer, no mesmo momento da compilación do antígrafo de A (2008, II: 692).

Pero como antes sinalamos, non existe unha correspondencia exacta entre a organización de A e a que (aparentemente) tiña a tradición en que se basea. Isto salta á vista cando reparamos no cadro nº 2, onde queda de vulto que Fernan Gonçalvez de Seavra ofrece un comportamento moi similar aos tres autores que veñen a continuación del (Barroso, Bayan e Tenoyro), fenómeno que pode confirmarse contemplando o cadro nº 4: este é un feito de innegable significación, dado o número relativamente elevado de composicións deste autor recollidas no noso cancionero (doce). Confirmámolo ao revisarmos o seu comportamento en relación con outras variantes, como a frecuencia de <y> na secuencia <ey> en representación do ditongo (Ramos 2008, II: 293-97): esta variante, de frecuencia elevada ao longo do manuscrito, rexístrase en tres cantigas en Johan Lopez de Ulloa (A 205, 207 e 208) e en dúas cantigas de Johan Garcia de Guillade (A 231, 232), pero só unha vez entre estes dous autores (cero ocorrencias en Seavra, Barroso e Tenoyro, unha única en Bayan). Por tanto, diríase que Seavra está en situación moi similar aos tres trobadores que o seguen: a fonte ou fontes da maior parte da súa obra que chegou ás mans do compilador de A eran moi recentes e estaban moi próximas ao propio A.

Dito isto e tornando á discusión da proposta de Resende, pola nosa banda constatamos que o grupo inicial (I.1 + I.2) corresponde case exactamente ao conxunto primeiro de autores onde se rexistra con maior frecuencia a variante *cuíta*. Os que veñen alterar a coincidencia son precisamente dous dos tres trobadores da *Franxa I* (o *Anónimo I*/Roy Gomez de Briteyros? e Nuno Rodriguez de Candarey) e mais Johan Nunez Camanes<sup>45</sup>. Por tanto, esas diverxencias non

---

45 Por parte, as únicas cantigas satíricas de Roy Gomez de Briteyros e Johan Nunez Camanes (se se acepta a moi dubidosa identificación con este do “Nunes” a que se atribúe B 1552) aparecen en posicións moito máis baixas do que lles correspondería. Pero, sobre todo, estamos perante monllos de composicións moi exiguos (os dous primeiros de dúas cantigas en A, o terceiro de tres), que ademais ofrecen problemas de atribución autorial (para a conexión de Roy Gomez de Briteyros e mais para a problemática de Nuno Rodriguez Candarey véxase Resende 1994: 67-70 e 396-98 e Ron 2005: 142-43 e 145-46).



ofrecen base para obxectar seriamente a coincidencia que postulamos entre o *Cancioneiro dos cabaleiros* e a serie de autores con formas de tipo *cuita*, xa que os autores "menores" probablemente non formaron parte de tal *Cancioneiro* e foron intercalados cando a confección do antígrafo de A.

No tocante ao segundo agrupamento que propón Oliveira (II.1 + II.2: Queymado—Tenoyro), conforme os nosos resultados, entendemos que existe unha separación nidia entre as dúas series que o compoñen: a terceira (II.1: Queymado—Gil—Avoín—Coello—Ribela—Ulloa), xunto cos dous últimos autores do grupo anterior (Burgales e Esgaravuña, quen, segundo nós, comezaría o *Núcleo III*) coincide coa zona de frecuencia máis elevada da variante *coidar*, variante que non se rexistra en absoluto na cuarta serie (II.2: Seavra—Barroso—Bayán—Tenoyro). Esta última caracterízase precisamente, como repetidamente sinalamos, pola rareza de variantes, tanto as de tipo *cuita* e *coidar* coma calquera outra: interpretamos isto como indicio dunha tradición textual previa non vencellada a outros trobadores representados en A, quizais máis pobre cá destes (ao menos, cá dos que a preceden).

Tornando á proposta de Resende de Oliveira, se reparamos na secuencia das composicións nas tres seccións de xénero de B/V dos autores do último grupo (III: Guillade—Fayan—Talaveyra—Charriño—Vello—Calvo—Anónimos 3, 4 e 5—Solaz—Padron—Ponte—Calvelo), constataremos que é o grupo máis desordenado: na segunda sección (amigo) a orde é alterada non só polo desprazamento dunha parte das cantigas de Guillade e Charriño senón tamén pola intromisión de moitas composicións doutros xéneros (amor, satírico e outros); na terceira sección (satírica), coa excepción do primeiro trobador (Guillade), a desorde é rampante (cadros nº 9 e 11). No que nos atinxe, varios autores deste grupo (concretamente, cinco: Guillade, Talaveyra, Calvo, *Anónimo 5*, Calvelo) presentan a variante *cuita* (catro deles só en B), o que podería ser un argumento a prol da súa inclusión, tal como propón Resende, no *Cancioneiro dos cabaleiros*, en compañía cos autores do primeiro grupo. Porén, a frecuencia moito máis baixa da variante, tanto en número de autores canto en cantidade nos textos fainos pensar que, en todo caso, a engádega deste grupo de autores a tal *Cancioneiro* debeu de verificarse nunha fase posterior á unha primeira compilación e que deberon incorporarse a el cunha cantidade de composicións significativamente menor á dos autores do grupo central (Calleyros, Praga, Somesso, Taveyros, Martín Soares...). Doutra banda, é de notar que tamén varios destes

autores (tres: Charriño, Vello e Ponte) rexistran a variante *coidar*<sup>46</sup>, ben que no caso de Ponte esta só se atopa en B. A súa presenza nestes autores puidera explicarse non tanto por estaren eles asociados a unha tradición manuscrita compartida cos autores da *Recolla de trovadores* como polo feito de que tal variante debía ser especialmente frecuente en autores galegos. Ou quizais algúns deles foron incorporados á dita *Recolla* (péñese en Vello coas súas tres cantigas con finda pauta), pero cunha cantidade de composicións máis reducida ca os autores do “núcleo central” desta (Burgales, Esgaravuña, Vasco Gil, Queymado, Coello).

Finalmente, na opinión de Resende de Oliveira no *Cancioneiro dos cabaleiros* percíbese unha maior homoxeneidade gráfica, “resultante da ausencia nele das marcas da tradición manuscrita individual dos seus autores”, fronte a unha maior “inconsistencia da recolla de trovadores portugueses, onde esas marcas são ainda muito visíveis, remetendo-nos para a situación particular do cancionero de cada un deles antes da súa agregación e antes de terem sido copiados por A” (1994: 187). Maria Ana Ramos (2008, II: 677-686) identificou varias desas marcas: ademais dos exemplos recollidos ao comezo deste traballo (§ 1), podemos engadir <uai> por <uay> en Burgales e Queymado (A 106 e A 130 respectivamente), <tt> por <t> en Queymado (A 129 e A 130), <ai> por <ay> en Vasco Gil (A 154), <z> por <ç> en Vasco Gil (A 152) e Coello (A 165 e A 171), <i> por <y> para o adverbio pronominal en Ulloa e Seavra (A 204 e A 217 respectivamente), <ss> por <s> e viceversa (máis raro) en Ulloa (A 199, A 202, A 205, A 296, A 207)...

Por tanto, a observación de Resende de Oliveira é atinada: podemos reformulala dicindo que na *Recolla de trovadores* a heterografía ten unha compoñente individualizada por autores e cantigas, mentres que no *Cancioneiro dos cabaleiros* a heterografía semella máis compartillada entre os diversos autores, isto é, unha heterografía que delata, en palabras de Ramos xa citadas, a existencia de “antecedentes homográficos”. Este último semella ter experimentado un proceso máis decantado de homoxeneización gráfica, que foi máis superficial no caso da primeira (véxase o dito ao comezo do presente traballo e

46 Tres das cinco composicións que conteñen esta variante pertencen ao ciclo de Charriño, que presenta dúas situacións excepcionais: duplicación dun texto (A 248 = A 248b) e copia dunha estrofa a maiores na marxe doutra cantiga (A 250). Engádase ao dito a irregular colocación das súas cantigas de amor e amigo en B (cadro nº 11). Véxase Lanciani 2004, Ron 2004: 656-57 e Ramos 2008 I: 484-85.

os cadros nº 2, 3 e 4). Este contraste vén confirmar a suxestión de que o *Cancioneiro dos cabaleiros* ten tras de si unha tradición manuscrita máis densa e traballada cá *Recolla*. Tornamos pois aos “antecedentes homográficos”.

### 13. SUBSTRATOS SCRIPTOLINGÜÍSTICOS E ANTECEDENTES HOMOGRÁFICOS DO *CANCIONEIRO DA AJUDA*. DISCUSIÓN FINAL E CONCLUSIÓNS

O estudo do proceso de constitución da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa deu un salto cualitativo coas achegas de Tavani vindas a lume na década dos sesenta, reunidas en tradución ao portugués (1988:, 54-178, especialmente 120-22). No que nos atinxe, o mestre italiano conxectura que nas orixes da tradición trobadoresca existiron rótulos que recollían unha ou varias composicións ou pequenos ciclos líricos (tipo Pergamiño Vindel), a partir dos cales se compilaron recollas máis amplas, segundo un criterio individual, de xénero ou de agrupamento de autores que partillaban algunha característica común. A partir deses materiais, na corte de Afonso X elaborárase un cancionero organizado nas tres seccións xenéricas (amor, amigo e sátira) que viría sendo o arquetipo ( $\omega$ ) da tradición cancioneril trobadoresca que chegou a nós. Segundo conxectura Tavani, nos dous últimos decenios do século XIII realizárase na corte de Castela un traslado incompleto do arquetipo, o *Cancioneiro da Ajuda* (A), e por volta da metade do século XIV confeccionárase outra copia do mesmo ( $\alpha$ ), acrecentada agora con novos materiais; desta copia procederían, mediante unha serie de *codices interpositi*, os apógrafos quiñentistas (B e V). Reteñamos unha afirmación do filólogo italiano especialmente relevante para nós: “a presenza de erros comuns, a concordancia num grande número de lições e sobretudo a coincidencia na escolha e na sucessão dos textos indican que A e  $\alpha$  derivam de uma única fonte e confirmam a unitariedade da tradição” (1988: 91). O carácter único da fonte e unitario da tradición manuscrita é tamén subliñado por outra ilustre estudosa, Elsa Gonçalves: “On sait que les trois chansonniers galégo-portugais, A (chansonnier d’Ajuda), B (chansonnier Colocci-Brancuti), V (chansonnier de la Vaticane), sont les témoins d’une tradition manuscrite parfaitement unitaire” (Gonçalves 1991: 447, véxase tamén Gonçalves 1993).

Por outra banda, como resultado da súa pescuda sobre a tradición previa a A, António Resende de Oliveira chegou a identificar dúas das compilacións

conecturadas por Tavani: o *Cancioneiro dos cabaleiros* e a *Recolla dos trovadores*. Na opinión do estudoso portugués, aquel sería “o primeiro ensaio de organización colectiva da lírica profana peninsular” (1994: 229), polo que constituiría “a génese” da tradición manuscrita da lírica trovadoresca (1994: 181). Entrementres, a *Recolla dos trovadores* tería sido realizada por un compilador distinto, e a súa confección puido ser practicamente contemporánea da súa xunción ao anterior *Cancioneiro*, ata o punto de que, advirte, “talvez seja aconselhável vermos nesta recolla como que un complemento a esse cancionero ou, mais concretamente, como uma segunda e última fase [...] da constituição de um cancionero de trovadores no ocidente peninsular” (1994: 230). En todo caso, o distinto investigador non pon en dúbida o presuposto de que *Cancioneiro da Ajuda* é copia incompleta dun exemplar identificable co arquetipo da tradición manuscrita: así, asevera, aquelas dúas compilacións “terão estado na base do cancionero [...] utilizado pelo compilador de A” (1994: 178).

En tal presuposto repousa o consenso que se veu forxando nas últimas décadas verbo da posición de A na tradición manuscrita, en particular verbo da súa relación co suposto arquetipo desta e verbo da mesma existencia de tal arquetipo. Pois ben, a contrafío das opinións que acabamos de recoller, Ramos conclúe o seu traballo afirmando que o *Cancioneiro da Ajuda* “não deve ser olhado como um repositório passivo de um outro livro já graficamente estruturado, mas como um objecto resultante de materiais que traziam ainda, algumas vezes, marcas gráficas diferenciadas” (2008, II: 689). Na súa opinión, este cancionero foi “um projecto aberto à circulação de materiais para complementação de situações incompletas logo do início do códice, para outros acrescentos na sequência da cópia, ou para inserções internas com a cópia em andamento” (2008, II: 687). Ata tal punto sería así que somos convidados incluso a “questionar a existência real de um  $\omega$ , no sentido integral de um produto levado a termo” (2008, II: 691), isto é, dun antígrafo que, tal como tradicionalmente se viña mantendo, serviría de modelo para A e estaría na orixe tamén do ramo da tradición textual trovadoresca que desemboca en B/V. En palabras da ilustre colega: “Além dos dados de natureza codicológica [...] que permitiam enfrentar o objecto cancionero como um manuscrito múltiplo, não só na sua estrutura, mas também na sua génese, os elementos paleográficos e grafemáticos vêm corroborar a ideia de que estamos perante un *livro que está a ser feito*” (2008, II: 691). Xa que logo, A non sería traslado dun

arquétipo geral, consistente, estável, textualmente seguro, compacto e fechado, do qual tería provindo toda a tradición, uma parte representada pelo *Cancioneiro da Ajuda* e o restante pela tradición italiana [...] Os suportes textuais do *Cancioneiro da Ajuda*, pelo menos, em alguns dos seus sectores, revelam-se como um material disperso nem sempre estruturado, que deixa entrever casos instrutivos de circulación textual autónoma (2008, II: 694).

As conclusións de Maria Ana Ramos supoñen unha visión nova do proceso de constitución do *Cancioneiro da Ajuda* e da tradición textual en que se apoia, e por tanto, do conxunto da tradición ecdótica da lírica trobadoresca galego-portuguesa.

Recapitulamos e concluímos o noso traballo, considerando as devanditas cuestións á luz dos achados que presentamos. En efecto, a desconstrución de A pon de relevo que este cancionero contén pezas diversas que hai que considerar separadamente. É claro que os dous últimos autores, dous clérigos galegos (Martin Moxa e Roy Fernandez de Santiago, A 303-310) non entraban no proxecto inicial do cancionero e deben ser considerados aparte. Igualmente, deben ser xebrados como grupo autónomo os autores copiados nos cadernos XII, XIII e XIV (A 267-302: *Anónimos* 3, 4, e 5, Solaz, Padron, Ponte e Calvelo; véxase cadros nº 1, 2, 3 e 4), ben que os tres últimos partillan algunhas características co resto dos autores do cancionero (cadros nº 2, 3 e 4), mentres que os *Anónimos* 3, 4 e 5 e Pedro Eanes Solaz aparecen claramente singularizados. No corpo central de A (1-266), aínda salienta como caso singular Pay Gomez Charriño (A 246-256), coa súa tradición manuscrita tan especial e en boa parte diverxente da transmitida polo ramo dereito da tradición. Ese corpo central de A atópase articulado en tres sectores bastante ben definidos (véxase cadros nº 10 e 11): de Vasco Fernandez a Pero Garcia (A 1–95), de Pero Garcia a Johan Lopez de Ulloa (A 95–209), de Fernan Gonçalvez de Seavra a Bonifaz de Genova (210–266). As pautas de variación son diferentes en cada un deses sectores, ao tempo que ningún dos tres é internamente homoxéneo por completo. Vexamos.

A cerna do primeiro sector está constituída, como repetidamente sinalamos, polo trío Praga, Somesso e Martin Soarez; Taveyros está moi próximo a esa cerna, mentres que Torneol e Burgales deberon ser incorporacións posteriores, e o *Anónimo* 1/Briteyros?, Carpancho e Candarey son periféricos e foron engadidos tardiamente, talvez no mesmo

momento da confección do antígrafo de A. Conxecturalmente, supoñemos que Calleyros e outros autores do sector inicial de B puideron facer parte do núcleo inicial. A cerna do segundo sector vén formada polo grupo configurado por Burgales, Queymado e Coello, con Esgaravuña e Vasco Gil moi próximos a eles e Avoin, Ribela e Ulloa un pouco máis periféricos. O terceiro sector é moi heteroxéneo, con feitío de repositorio inorgánico. En todo caso, pódense distinguir nel dous núcleos: dunha banda, o groso de Seavra, Barroso, Bayan e Tenoyro deben ser incorporacións de última hora ao corpo central do cancionero (quizais no mesmo momento da confección do antígrafo de A) e teñen escasa relación cos demais autores deste; doutra banda, Guillade, Chariño e Vello, que teñen máis en común cos autores do primeiro e do segundo sectores; Fayán, Talaveyra e Bonifaz de Genova parecen máis periféricos.

Ao identificarmos os distintos sectores do cancionero, estámolos ordenando asemade por estratos. Os fenómenos analizados suxiren un proceso de acrecento acumulativo da tradición en forma de “efeito bola de neve”<sup>47</sup>. Así, a distribución dunha serie de variantes como as sinaladas no cadro nº 2 máis a variante *oer- oera- oesse* (cadro nº 4) suxire con forza a existencia dun *Cancioneiro primitivo*, que acollería composicións (maioritariamente do xénero de amor) de [Osoyro Eanes, Roy Gomez Freyre, Fernan Rodriguez de Calleyros, Fernan Paez de Tamallancos, Pero Garcia de Ambroa]<sup>48</sup>, Vasco Fernandez de Praga, Johan Soarez Somesso, [Nuno Eanes Cerzeo] e Martin Soarez. A presenza esporádica dalgunha destas variantes noutros autores (como [Gonçalo Eanes do Viñal], Johan Garcia de Guillade ou [Bernal de Bonaval]), pode ser aleatoria, pero tamén pode ser indicativa de relacións destes autores con aqueles, ou ao menos da súa proximidade cronolóxica.

A partir dese *Cancioneiro primitivo*, engadindo un acrecento, puido compilarse un *Cancioneiro dos cabaleiros* (retomamos a feliz denominación de Resende), que tería como núcleo central (isto é, como trovadores cun maior número de composicións) [Fernan Rodriguez de Calleyros], Vasco Fernandez Praga, Johan Soarez Somesso, Pay Soarez de Taveyros, Martin Soarez, probablemente [Nuno Eanes Cerzeo, Lopo Lias], Ayras Carpancho

47 A expresión é de Maria Ana Ramos 2008, I: 487, aínda que esta estudosa aplica a compilación de A.

48 Colocamos entre corchetes os autores ausentes de A tal como chegou a nós, pero talvez presentes en A<sup>1</sup>.

e Torneol. Este cancionero talvez experimentou outro acrecento, que engadiria algunhas composicións de Burgales, Esgaravuña, Vasco Gil, Ulloa, Guillade, Talaveyra, o *Anónimo 5* e Calvelo: xurdiría así un *Cancioneiro cabaleiresco ampliado*. Neste, as cantigas de amor seguían a predominar de xeito esmagador (véxase cadro nº 10).

Por outra banda, unha parte das composicións dalgúns trobadores incluídas no devandito cancionero (ao menos de [Calleyros,] Somesso, Pay Soarez de Taveyros e Martin Soarez dunha banda; de Guillade, Vello e Ponte da outra) foron incorporadas, nalgúns casos xunto a outras distintas, a unha nova compilación, unha *Recolla dos trobadores* (segundo a proposta de denominación de Resende), nucleada arredor de Burgales, Esgaravuña, Queymado, Vasco Gil e Coello, e da que tamén formarían parte, aínda que representados cun número máis reducido de composicións, Avoin, Ribela, Ulloa e talvez Viñal e que probablemente tamén incluíse algunha cantiga de Seavra, Barroso, Guillade e Vello. Contra a opinión de Resende de Oliveira, entendemos que esta *Recolla* existiu como tal previamente á confección do modelo de base de A, pois así o testemuñan tanto as variantes de tipo *coidar* que a caracterizan, que non poden atribuírse ao copista ou copistas do antígrafo de A, coma a existencia de bastantes cantigas con finda prepausada, fenómeno que revela unha maior riqueza musical nesta tradición. Na *Recolla dos trobadores* continúan predominando as cantigas de amor, pero dun xeito menos rotundo ca no *Cancioneiro dos cabaleiros*. Un matiz importante da nosa proposta en relación coa de Resende de Oliveira é que nós propugnamos que varios dos autores e varias das composicións chegaron ao arquetipo mediante unha tradición dual (e, talvez, nalgún caso, aínda máis plural), isto é, incluídas tanto no *Cancioneiro dos cabaleiros* canto na *Recolla dos trobadores*. Véxase a observación de Maria Ana Ramos e Resende de Oliveira sobre Pero García Burgales, recollida atrás (§ 9).

Este é un punto que cómpre subliñar: as coleccións previas a A, en particular o *Cancioneiro dos cabaleiros* e a *Recolla dos trobadores*, debían solaparse parcialmente, tanto en autores canto en composicións. Elas ofreceron a base para unha *Compilación aristocrática*, que integrou cantigas e autores dunha e da outra, completando o material fornecido por aquelas con fontes adicionais, que dunha banda incluían ciclos de composicións menores, a maior parte deles de tamaño moi reducido (*Anónimo 1* / Briteyros?, Candarey, Camanes, *Anónimo 2*, Barroso, Bayan, Tenoyro, Fayan, *Anónimo 4*, Solaz e Padron), e doutra ciclos máis copiosos (Seavra?, *Anónimo 3* e talvez Pero da Ponte). Esta

*Compilación*, arquetipo da tradición trobadoresca ( $\omega$ ), foi a que serviu de exemplar a A. Probablemente, nela tamén se deu unha acollida máis xenerosa a composicións dos outros xéneros (amigo, satíricas e outras), que estaban moito menos representados nas compilacións previas, e que acabaron por non pasar a A por causa da interrupción imprevista da confección deste cancionero. Por parte, tal como sinala Maria Ana Ramos, A non se limitou a copiar un exemplar (ou unha parte del), senón que engadiu materiais que non constaban neste (coma os *Anónimos* 3, 4 e 5 e as cantigas de Pedro Eanes Solaz, Fernan Padron, Vasco Fernandez de Calvelo, Martin Moxa e Roy Fernandez de Santiago) e complementariamente se serviu de materiais de distinto carácter co propósito de ampliar ou corrixir os textos que lle fornecía o exemplar (e quizais tamén as notacións musiciais), materiais ascendentes e que non foron incorporados ao ramo dereito da tradición que desembocou en B/V.

Así e todo, xulgamos que o groso de A consiste no traslado dun exemplar (a dita *Compilación aristocrática*) e que, como sinala Tavani, a existencia deste é inevitablemente postulada pola coincidencia xeral entre A e o sector correspondente de B/V. Por parte, unha serie de trazos lingüísticos do *Cancioneiro da Ajuda* convidan a conxectar que a súa confección se realizou en ambiente galego ou por mans galegas: así e todo, hai que ter en conta que dunha banda as diferenzas dialectais do galego e o portugués no século XIII e primeira metade do XIV eran escasas, e doutra banda a variación non estaba claramente decantada no plano diatópico (ao menos, a variación tal como se reflicte nos textos escritos); en todo caso, na lingua da lírica trobadoresca a compoñente galega (ou, se se quere, setentrional) é moi notable (*oyr, loar, ata, ar, dixé...*). Dentro disto, o rexistro poético do *Cancioneiro da Ajuda* parece bastante artificial, en parte por influxo da lírica occitana, que pode contribuír á adopción naquel de variantes lingüísticas diverxentes como *coita* e *cuidar*. Dos hipotéticos *Cancioneiro primitivo* e *Cancioneiro dos cabaleiros* non é doado enxergar o ámbito da súa confección: puido ser unha corte galega ou unha portuguesa setentrional (tendo en conta que recollen basicamente trobadores pre-afonsinos), e tamén unha castelá. No caso da *Recolla dos trobadores* a coloración lingüística galega parece máis definida (*coidar, fezo, che...*), pero pode tratarse do rastro deixado por mans galegas traballando na corte real de Castela ou na de Portugal.

Confiamos en que a nosa exploración da variación scriptolingüística e a nosa tentativa de interpretación en clave estratigráfica sirva para avanzar na necesaria debulla da (proto-)tradición previa ao *Cancioneiro da Ajuda* tanto no



nivel *meso* (compilacións de varios autores) canto no nivel *micro* (autores e composicións individuais), tarefa que necesariamente se debe apoiar na análise pomenorizada deste cancionero en comparanza cos outros dous testemuños principais da lírica trobadoresca galego-portuguesa, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*. Coidamos que, tal como propugnou Maria Ana Ramos, debemos abandonar unha visión centrada exclusivamente na estemática dos cancioneros e orientarnos máis cara á estemática de recollas parciais, de autores individuais, de composicións concretas. Ábrese nos así unha fiestra sobre o panorama dunha (proto-)tradicón máis plural e variegada, tamén máis confusa e intricada, talvez á derradeira inextricable; pero tamén máis rica e desafiante, e probablemente tamén máis próxima á realidade histórica. Agardamos ter contribuído a decruar este terreo que adiviñamos prometedor, pero tamén superlativamente aventurado e extremadamente difícil de explorar. Quedaríamos satisfeitos con que outros investigadores se animasen a mapealo; pola nosa banda, comprometémonos a continuar ofrecendo o noso contributo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes

- A = *Cancioneiro da Ajuda*. Véxase *Fragmento do Nobiliario do Conde don Pedro*. / *Cancioneiro da Ajuda. Edição facsimilada do códice existente na Biblioteca Nacional*. Lisboa: Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico - Biblioteca da Ajuda, 1994.
- B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Véxase *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti)*. Cod. 10991. *Reprodução facsimilada*. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- V = *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*. Véxase *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.

### Recursos en liña

Corpus do portugués = Davis, Mark / Ferreira, Michael J. (2006—): *O Corpus do Português*. United States National Endowment for the Humanities. Utah: Brigham Young University. <http://corpusdoportugues.org/>

- DDD = Santamarina, Antón (coord.) (2006–2013): *Dicionario de dicionarios. Corpus lexicográfico da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://sli.uvigo.es/ddd/index.html>
- DDGM = González Seoane, Ernesto (coord.), María Álvarez de la Granja e Ana Isabel Boullón Agrelo (2006-2013): *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://sli.uvigo.es/DDGM/>
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2014): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade. <http://glossa.gal>
- Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/>
- MedDB = Brea, Mercedes (dir.) (2012): *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>
- Sousa Fernández, Xulio (2015-): *Índices do Atlas Lingüístico Galego*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://ilg.usc.es/indices/>
- TMILG = Varela Barreiro, Xavier (dir.) (2004): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://ilg.usc.es/tmilg>

### Edicións e estudos

- Álvarez Blanco, Rosario (2004): “A variación *nosco: vosco* no galego medieval”, *Verba* 31, 43-73.
- Arbor Aldea, Mariña (2005): “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, en Mercedes Brea (coord.), 45-120.
- Arbor Aldea, Mariña e Xavier Varela Barreiro (2008): “O uso dos signos gráficos <i> e <y> como segundo elemento de ditongo decrecente. A evidencia de dúas mans na copia do *Cancioneiro da Ajuda*”, en Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei e Xosé Luís Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*. Santiago de Compostela: Universidade, 419-442.
- Barsch, Karl (1904): *Chrestomathie Provençale (X-XV siècles)*. Marburg: N. G. Elwert.
- Blasco, Pierre (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.

- Brea, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*. 2 vols. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- (2005): *Carolina Michaëlis e o «Cancioneiro da Ajuda», hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Carter, Henry (1975): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York: Klaus Reprint.
- Cohen, Rip (2003): *500 Cantigas de amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Corominas, Joan e José Antonio Pascual (1983-84): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos.
- Cunha, Celso Ferreria da (1957): *O cancionero de Martin Codax*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- D'Heur, Jean-Marie (1974): "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais", *Arquivos do Centro Cultural Português* 8, 3-43.
- (1984): "Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colloci", *Boletim de Filologia* 29, 23-34.
- Fernández Rei, Francisco (1990): *Dialectoloxía da lingua galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ferrari, Anna (1979): "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): premesse codicologiche alla critica del testo", *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, 27-142.
- Gonçalves, Elsa (1976): "La tavola collociana *Autori Portughesi*", *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, 387-448.
- (1983): "Anna Ferrari: *Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti)*" [Comptes rendus], *Romania* 104, 404-12.
- (1991): "Sur la lyrique galego-portugais. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres", en Madeleine Tyssens (ed.), *Lyrique Romane Médiévale: La Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Université, 448-67.
- (1993): "Tradição manuscrita da poesia lírica", en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 627-32.
- Huber, Joseph (1986): *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Lagares, Xoán Carlos (2000): «E por esto fez este cantar». *Sobre as rubricas atributivas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Lanciani, Giulia (2004): “Repetita iuvant?”, en Mercedes Brea (dir.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 137-143.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1970): *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- Levy, Émil (1894): *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. vol. 1. Leipzig: O. R. Reisland.
- Lorenzo Gradín, Pilar e Simone Marcenaro (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Machado, José Pedro (1977): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 5 vols. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do galego-português*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Mariño Paz, Ramón e Xavier Varela Barreiro (2005): “O uso dos signos gráficos <u>, <V> e <U> no Cancioneiro da Ajuda”, en Mercedes Brea (coord.), 309-374.
- Mattoso, José (1985): “João Soares Coelho e a Gesta de Egas Moniz”, en *Portugal Medieval. Novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 409-435.
- Menéndez Pidal, Ramón (1976-1980): *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*. 3 vols. Madrid: Espasa Calpe.
- (1980): *Orígenes de español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mettmann, Walter (1981): *Afonso X o Sábio. Cantigas de Santa Maria*, 2 vols. Vigo: Edición Xerais de Galicia.
- Michäelis de Vasconcellos, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2004): “O autor anónimo de A 36 / A 39”, en Mercedes Brea (dir.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 443-58.
- Monteagudo, Henrique (2008a): “Ortografía alfonsi? Para a análise grafemática dos testemuños poéticos en galego da segunda metade do século XIII”, en Manuel Ferreiro, Carlos P. Martínez Pereiro e Laura Tato Fontañña (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía, 141-60.

- (2008b): *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- (2013): "A personalidade histórica do trobador Johan Soayrez Somesso", en Rosario Álvarez et al. (eds.), *Ao sabor do texto : estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela : Universidade, 421-452.
- (2014): *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trobador Johan Soayrez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*. Noia: Toxosoutos.
- Nunes, José Joaquim (1975): *Compêndio de gramática histórica portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Oliveira, Antonio Resende de (1988): "Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de  $\omega$ ", *Revista de História das Ideias* 10, 691-751.
- (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Parkinson, Stephen (1993): "Final nasals in the Galician-Portuguese *cancioneiros*", en David MacKenzie e Ian Michael (eds.), *Hispanic Linguistic Studies in honor of F. W. Hodcroft*. Llanganog: The Dolphin Book Company, 51-62.
- Pedro, Susana Tavares (2004): "Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda": [http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004\\_AnalisePaleografica.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf).
- Pena, Xosé Ramón (2004): "A singularidade do *Cancioneiro da Ajuda* e o 'desvío' galego", en Mercedes Brea (dir.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 485-96.
- Ramos, Maria Ana (1984): "A transcrição das *fiindas* no Cancioneiro da Ajuda", *Boletim de Filologia* 29, 11-22.
- (1986): "L'éloquence des blancs dans le Chansonnier d'Ajuda", *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Aix-en-Provence : Université de Provence*, vol. 8, 215-224.
- (1988): "Tradições gráficas nos manuscritos ibéricos da lírica galego-portuguesa", *Actes du XVIII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Vol. VI. Tübingen: Max Niemeyer*, 37-48.
- (1993): "Rodrigo'Eanes Redondo", en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 579-80.

- (1994): “O *Cancioneiro da Ajuda*. História do manuscrito. Descrição e problemas”, em *Cancioneiro da Ajuda. Apresentação, estudos e índices*. Lisboa: Edições Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, 27-47.
- (1995): “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa. Outro indício de antecedentes musicais”, em Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Dias Pereira (eds.), *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 703-719.
- (2008): *O cancionero de Ajuda Confecção e escrita*. 2 vols. Lisboa: Universidade. Dissertação de doutoramento inédita. (<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>).
- (2010): “A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do *Cancioneiro da Ajuda*”, em Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guadanes, *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade, 69-101.
- Raynouard, François (1844): *Lexique Roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*. Vol. II. Paris: Chez Silvestre. <http://books.google.fr/books?id=Pz3WAAAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Rodríguez Guerra, Alexandre e Xavier Varela Barreiro, (2007): “As grafias no *Cancioneiro da Ajuda*”, em Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lingoage galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Instituto da Lingua Galega, 473-556.
- Ron, Xabier (2004): “O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*”, em Mercedes Brea (dir.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 641-666.
- (2005): “Carolina Michaëlis e os trovadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*”, em Mercedes Brea (coord.), 121-88.
- Souto Cabo, José António (1994): “Achegas documentais sobre Nun’ Eanes Cerzeo, trovador galego da primeira metade do século XIII”, *Studi Provenzali e Galeghi* 89/94 .*Romanica Vulgaria Quaderni* 13-14, 147-76.
- (2011): “Lopo Lias, entre Orzelhão e Compostela”, *Diacritica* 25/1, 109-134.
- (2012a): “Fernando Pais de Tamalhancos, trovador e cavaleiro”, *Revista de Literatura Medieval* 24, 231-267.

- (2012b): "En Santiago, seend'albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas", *Verba* 39, 273-298.
- Souto Cabo, José António e Yara Frateschi Vieira (2004): "Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernández, dito «Carpancho»", *Revista de Literatura Medieval* 16, 221-277.
- (2006): "Pero Garcia de Ambroa e Pero de Ambroa", *Revista de Literatura Medieval* 18, 225-248.
- Tavani, Giuseppe (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- (1998): *Ensaíos portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Alcalá de Henares: Universidad.
- Vasconcellos, José Leite de (1928): *Opúsculos. Volume II. Dialectologia (Parte I)*. Coimbra: Universidade.
- (1970): *Textos arcaicos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Víñez Sánchez, Antonia (2004): *El trovador Gonçal'Eanes Dovichal*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Viterbo, Joaquim de Santa Rosa (1965-66): *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram...* 2 vols. Porto / Lisboa: Livraria Civilização.
- Williams, Edwin B. (1986): *Do latim ao português*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.

## ANEXO I

TROBADORES AUSENTES DE A PERO QUIZAIS PRESENTES EN A<sup>1</sup>

## 1 NUNO EANES CERZEO

Este trobador está ausente de A pero, segundo o testemuño de B e C, podería estar situado en A<sup>1</sup> no medio e medio da serie constituída por Vasco Fernandes de Praga, Johan Soarez Somesso, Pay Soarez de Taveyros e Martin Soarez, e ter desaparecido por deterioro do códice<sup>49</sup>. En B aparece con nove ou once composicións (B 129-137 son de atribución segura, B 140-141 poden ser de Pero Vello de Taveyros), todas elas cantigas de amor excepto un descordo, mentres que C lle atribúe os números 129-139, por tanto, concorda con B na cantidade de cantigas (se lle asignamos B 140-141), pero non na numeración (C atribúe a Pero Vello as cantigas 140-143, pero B 143 é con certeza de Martin Soarez). Entre B 137 (fol. 34v) e B 140 (fol. 35v) existe unha lagoa onde deberían estar copiadas B 138 e B 139, lagoa que coincide co recto do folio 35, totalmente en branco. Pola súa banda, A presenta unha lagoa no lugar en que hipoteticamente lle cadraría estar a Nuno Eanes Cerzeo, lagoa que deixa incompletos o final do ciclo de Somesso (de feito, A 30 queda interrompida) e o comezo do de Pay Soarez de Taveyros (A 31 aparece mutilada dos primeiros versos da estrofa inicial). O problema radica en que non resulta doado calcular o tamaño desta lagoa de A, pois a sección de Somesso ocupa a parte final do caderno I, mentres que a de Pay Soarez de Taveyros corresponde ao principio do caderno II.

Maria Ana Ramos (2008, I: 133-45) conxectura que os dous devanditos cadernos perderon cadanseu bifolio, de maneira que entre A 30 e A 31 se terían perdido dous folios, un correspondente ao caderno I e outro ao caderno II. No primeiro destes folios (final do caderno I) poderían estar copiadas algunhas das cantigas de Somesso que figuran en B e faltan en A, e no segundo (inicial do caderno II) iría a cantiga amorosa B 145, de Pay Soarez de Taveyros, seguida do inicio de A 31 (/B 146). Endebén, ela mesma recoñece

49 No seu estadio actual A presenta, como mínimo, perda do último folio do caderno I, caderno que contén textos dos dous primeiros trobadores citados (Praga e Somesso), e do primeiro folio do caderno II, que contén textos dos outros dous trobadores citados (Taveyros e Soarez).



que ese folio inicial non podía conter unicamente unha composición de Pay Soarez: "devería, por tanto, conter a abertura do ciclo com miniatura e algunhas outras composicións, copiadas de tal modo que A 31 / B 146 já se encontraria no rosto do actual fol. 8" (2008, I: 141). A estudosa sinala que as discrepancias de numeración e ordenación de textos entre B e A nese sector apuntan a unha tradición textual diversificada dos dous cancioneros.

Dona Carolina Michaëlis (1990 II: 186-187 e 202-203) considera que a devandita lagoa entre A 30 e A 31 era máis extensa, e sitúa aí (con dúbidas respecto a algunhas delas) as vinte e unha cantigas que en B aparecen entremedias: as cinco últimas cantigas que B atribúe a Somesso (B 124-128), as composicións atribuídas en B a Nuno Eanes Cerzeo, Pero Vello de Taveyros e Martin Soarez (B 142-143 con dúbidas), e a primeira composición do ciclo de Pay Soarez de Taveyros (B 145). O problema complicase porque nese sector B, ademais de non coincidir con C, mostra unha notable perturbación: así, como xa sinalamos, a numeración das cantigas de Cerzeo salta de B 137 a 140 (se esta e B 141 son del e non de Pero Vello), deixando en branco o rosto do fol. 35; ademais, violéntase de varios xeitos o criterio de ordenación por xéneros e por autores. Así, B 135 é un descordo de Cerzeo, B 140-141 son escarnios de amor, B 142 é unha tenzón amorosa entre Pero Vello e o seu irmán Pay Soarez, B 143 é unha cantiga satírica de Martin Soarez, B 144 é unha tenzón burlesca deste con Pay Soarez de Taveyros, e a esta séguelle unha cantiga de Afonso X que logo foi cancelada (véxase Gonçalves 1983 sobre esta situación).

Pola súa banda, António Resende de Oliveira (1994: 392) sostén que Nuno Eanes Cerzeo foi inserido tardiamente nese lugar de B, argumentando dunha banda que o seu ciclo vén precedido dunha rúbrica ("Nun'Eanes Cerzeo que fez estas cantigas d'amor", B 129) que resultaría insólita e improcedente en A, e doutra banda que fora un autor activo na segunda metade do século XIII, por tanto, relativamente tardío en relación aos outros trobadores do sector en que foi incluído. Posteriormente á publicación desta obra, Souto Cabo (1996) achegou documentación que convida a consideralo activo máis ben antes da metade da dita centuria, co cal o segundo argumento de Resende queda invalidado. Pola nosa banda, queremos salienta un par de trazos dos textos de Nuno Eanes Cerzeo que nos parecen moi significativos, pois o achegan aos autores do sector inicial de B e A: trátase das ocorrencias de dúas variantes

oesse (B 130)<sup>50</sup> e oer (B 134) e mais dunha variante *cuyta* (B 141; aínda que este texto puidera ser de Pero Vello). Por parte, tamén hai que salientar que nestes textos abundan os indicios dunha tradición textual particular: desde a rubrica xa antes citada, a formas como *gardar* (B 134), grafías anómalas como *estranas*, *estrahō* (B 130) e *hunha* (B 132) ou abundancia de formas *null'ome*, coa grafía <ll>, insólita no antecedente dos apógrafos italianos (B 132, 134, 135 e 140, con dúbidas sobre a autoría da última). Por tanto, puido acontecer que algunhas das composicións de Cerzeo fosen recollidas en A<sup>1</sup>, mentres que outras (por sinal, o descordo) puideron ser incorporadas á tradición manuscrita máis tarde, a partir dunha fonte que contiña a rúbrica mencionada.

Xa que logo, os resultados parecen apuntar a que a autoría de B 140 (e, con ela, a de B 141) debe atribuírse a el e non de Pedro Vello de Taveyros, pero, sobre todo, suxiren que as composicións deste autor, ou ao menos unha parte delas, non foron interpoladas nese lugar no momento da confección do *Livro das cantigas*, senón que xa figuraban aí no antígrafo desta compilación (véxase comentarios no apéndice final). Outra hipótese sería aceptar que a lagoa de A comprende unicamente dous folios, na liña das observacións de Maria Ana Ramos xa citadas, e neles estivesen copiadas, ademais dos textos de Somesso e Pay Soares que esta estudosa indica, as cantigas B 140- 141, atribuídas a Pero Vello de Taveyros, coa súa correspondente miniatura.

## 2 GONÇALO EANES DO VIÑAL / RODRIGO EANES REDONDO

A *Tavola Colocciana* atribúe a Gonçalo Eanes do Viñal unha colocación entre Vasco Gil (a quen se lle asignan as cantigas C 267-279) e Johan Perez de Avoin (cantigas C 295-311), con quince cantares de amor da súa autoría (C 280-294). Porén, nese lugar produciuse unha grande lagoa en B, que vai desde B 278 (Vasco Gil) a B 319 (Johan Soares Coello), apagando o final do ciclo de Vasco Gil (correspondente a A 150-156), os ciclos de Gonçalo Eanes e Johan Perez de Avoin completos e o comezo do de Johan Soares Coello (correspondente a A 158-162). A situación que presenta actualmente o *Cancioneiro da Ajuda* nese sector é complexa (cadro 1): o caderno VI remata no fol. 39, no verso do cal está copiada a última cantiga do ciclo de Vasco Gil (A 156), a seguir vén o fol.

50 É moi notable a ocorrencia desta forma no verso 22 da cantiga 130, que literalmente reza: “se eu *ouuoess*’o usos’amor et ar sei” (cursiva nosa). Coñécese que o copista do antígrafo de B primeiro quixo escribir *ouuesse*, corrixindo rutinariamente unha forma *oesse* do exemplar, e logo reproduciu esta forma.

40, que ten no rostro copiada unha cantiga (A 157) que parece pór remate a un ciclo, e no verso unha miniatura que anuncia o comezo dun novo ciclo, atribuíble a Johan Soarez Coello, que remata no verso do fol. 45 (A 158-179), aínda dentro do caderno VII. Vai despois o fol. 46, que comeza cunha cantiga tronzada (A 180), a que seguen catro máis, rematando regularmente a última no final do verso dese mesmo folio (A 184, a única que ten correspondencia nos apógrafos italianos, onde aparece como derradeira do ciclo de Johan Perez de Avoin: B 677 / V 279).

A ordenación dos fols. 40 e 45 e a atribución da autoría da única cantiga copiada no recto do primeiro (curiosamente, pola *man 2*, no medio dun sector copiado pola *man 1*) e das composicións copiadas no segundo é motivo de controversia: dona Carolina atribuíu A 157 a Johan Perez de Avoin e A 180-184, con dúbidas, a Rodrigo Eanes Redondo (fundándose en C e B, onde este trobador aparece entre Johan Soarez Coello e Roy Paez de Ribela, coas cantigas B 331-336); a primeira atribución levantou menos discusión, pero a segunda, xa considerada pola editora do *Cancioneiro da Ajuda* "muito arriscada" (1990 II: 206) foi desbotada pola crítica posterior. Maria Ana Ramos (2008, I: 171-83) propón, con cautelas pero con argumentos sólidos, que o fol. 45 estaba primitivamente situado inmediatamente antes do fol. 40, considerando que aquel sería o último folio dun caderno perdido (o cal iría inmediatamente após o actual caderno VI), de maneira que a serie A 180-184 precedería a A 157, que poría fin ao ciclo de Johan Perez de Avoin. Pola nosa banda, notaremos que nesas cantigas recollidas en A non se rexistra ningunha variante das que estudamos, pero en V 268 (correspondente a B 665b), atribuída a Johan Perez de Avoin, si aparece unha variante *coydades*, cabo de seis de tipo *cuydar*.

En todo caso, a proposta de Maria Ana Ramos deixa Gonçalo Eanes do Viñal e Rodrigo Eanes Redondo sen representación en A<sup>1</sup>. Endebén, nas composicións do primeiro transmitidas polos apógrafos italianos rexistramos *nula coyta* (B 706)- *nulla coyta* (V 307), *coydar* (B 706 / V 310) e *oer* (B 710 / V 311), variantes que o aproximan aos autores copiados no sector inicial de B e, concretamente *coydar* aos seus presuntos veciños en A, Vasco Gil e Johan Soarez Coello. Canto a Rodrigo Eanes Redondo, a súa cronoloxía tardía fai difícil admitir que algunha composición súa chegase a ser incluída en A, de todos os xeitos paga a pena salientar a variante *coydado* (B 333), que achega este autor aos da zona de A en aprezo. Por tanto, coidamos que o argumento da cronoloxía

tardía aplicado a Gonçalo Eanes do Viñal e a Redondo para excluír a súa presenza no sector de A que estamos estudando debe ser contemplando con cautela, pois o certo é que estes dous trovadores están documentados desde antes da metade do século: Viñal xa a comezos da década dos '40, na corte de Afonso infante (Viñez Sánchez 2004), mentres que Rodrigo Eanes comparece no rexistro documental desde o primeiro terzo do século (1232), de maneira que a súa actividade lírica puido encetar bastante antes de 1250 (como é o caso de Pay Gomez Chariño) (Ramos 1993). Aliás, o estadio lacunoso e en parte desarranxado en que chegou a nós o *Cancioneiro da Ajuda* convida tamén a pronunciarse con moita prudencia. Canto a nós, o único que podemos afirmar é que a análise das variantes lingüísticas en aprezo é compatible coa presenza no *Cancioneiro da Ajuda* destes dous trovadores e mais de Nuno Eanes Cerzeo e, como se explicou no texto, de Lopo Lias (§§ 5 e 8).

## ANEXO II

### INVENTARIO DE OCORRENCIAS

**A / B : CUITA ; [FNP]** (FINDA SEN ESPAZO PARA A NOTACIÓN MUSICAL). Indícanse os casos de *cuitar*, *cuitado*; o subliñado para B, asterisco para B e V cando non está en A, o signo = para cando a variante aparece en dous testemuños.

VASCO FERNANDEZ PRAGA: B 87\*, v. 7; A 1 / B 91, v. 15, v. 20; A 2 / B 92, v. 7, v. 21, v. 25; A 4 / B 94, v. 1, v. 3 (*cuitados*), v. 20, v. 23; A 5 / B 95, v. 7, v. 28; A 6 / 96, v. 17; A 7 / B 97, v. 1 (*cuitades*), v. 11, v. 25, v. 28; A 8 / B 98, v. 27; A 9 / B 99 v. 1, v. 24 (*cuitar*); A 11 / B 101, v. 1 (*cuitado*), v. 4, v. 10. JOHAN SOAREZ SOMESSO: A 17 / B 110, v. 16; A 18 / B 111, v. 5, v. 14; A 20 / B 113, v. 13; A 20 / B 113\*, v. 1 (*cuitados*), v. 16, v. 19, v. 24; A 23 / B 116, v. 10; A 24 / B 117, v. 11, v. 26; A 25 / B 118, v. 2 A 26 / B 119, v. 14. [NUNO EANES CERZEO: B 141, v. 8 (*cuitando*)]. PAY SOAREZ DE TAVEYROS: A 32 / B 147, v. 13, v. 15 (*cuitado*). MARTIN SOAREZ: A 41 / B 153, v. 27; A 42 / B 154, v. 3, v. 7, v. 14 (*cuitado*) [FNP], v. 17, v. 20, v. 22; A 43 / B 155, v. 6, v. 9 A 44 / B 156, v. 4; A 45 / B 157, v. 4; A 46 / B 158, v. 2, v. 8, v. 15; A 51 / B 163, v. 9 A 54 / B 166, v. 9; A 60 / B 171\*, v. 1 (*cuitado*) [FNP]. AYRAS CARPANCHO: A 66 = B 178, v. 4; A 67 / B 179\*, v. 1 (*cuytado*). NUNO FERNANDEZ TORNEOL: A 71 / B 184, v. 19 A 75 = B 188, v. 2 (*cuytado*). PERO GARCIA BURGALÉS: A 87 / B 191\*, v. 1 (*cuytado*) [FNP]; A 88 / B 192, v. 9; A 95 / B 202, v. 6 (*cuitado*), v. 7 [FNP]. FERNAN GARCIA ESGARAVUÑA: A 119 / B 235\*, v. 19. VASCO GIL: A 154, v. 14. JOHAN LOPEZ DE ULLOA: A 201 / B 352\*, v. 1 (*cuytado*) [FNP]. JOHAN GARCIA DE GUILLADE: A 234 / B 424\* = V 36, v. 16 (*cuytado*) [FNP]. JOHAN VASQUEZ DE TALAVEYRA: A 243 / B 431\* = V 43, v. 10 (*cuytado*), v. 16 (*cuytado*) [FNP]. BONIFAZ CALVO: A 265 / B 448\*, v. 19 (*cuytado*). ANÓNIMO 5: A 280, v. 14 [FNP]. VASCO RODRIGUEZ DE CALVELO: A 293 / B 994b\* = V 582, v. 9 (*cuytado*) [FNP].

**B / V : CUYTADO** (o asterisco con V cando a variante non está en B).

DON DENIS: B 521a = V 114, v. 7; B 523b = V 126, v. 1; B 553 / V 156\*, v. 9; B 558 / V 161\*, v. 4. ESTEVAN TRAVANCA: B 723 = V 324, v. 3. AFONSO SANCHEZ: B 784 / V 368\*, v. 7. MARTIN DE CALDAS: B 1196 / V 801\*, v. 2. AYRAS PAEZ: B 1286-87 = V 892, v. 4. LOPO LIAS: B 1354 = V 962, v. 8.

**A: COIDAR- COIDADO EN A; [FNP]** (FINDA NON PREPAUTADA, SEN ESPAZO INTERLINEAR PARA A NOTACIÓN MUSICAL) / **[FP]** (FINDA PREPAUTADA, CON ESPAZO INTERLINEAR PARA A NOTACIÓN MUSICAL). Indícanse os casos de *coidado*; o subliñado para B, asterisco para B cando non está en A ou en V, ou para V cando non está en B, o signo = para cando a variante aparece en dous testemuños.

FERNAN RODRIGUEZ DE CALLEYROS: B 62, v. 22. JOHAN SOAREZ SOMESSO: A 23 / B 116, v. 22. PAY SOAREZ DE TAVEYRÓS A 32 / B 147\*, v. 15 (*coidado*); A 33 / B 148, v. 14. MARTIN SOAREZ: A 41 / B 153, v. 15; A 54 / B 166, v. 17; A 57 / B 168, v. 3. PERO GARCIA BURGALÉS: A 82 / B 186a, v. 22; A 82 / B 186a, v. 27; A 84 / B 188a, v. 14, v. 22 [FNP]; A 86 / B 190, v. 24 (*coidado*) [FNP]; A 95 / B 202, v. 27 [FNP]/ [FP]; A 99 / B 206, v. 1, v. 6, v. 8, v. 10, v. 13, v. 16; A 101 / B 208, v. 24 [FP]; A 106 / B 214-215, v. 31 (*coidado*) [FP]; A 107 / B 216, v. 15, v. 30 [FP]. FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA: A 119 / B 235, v. 16; A 125 / B 240, v. 13; A 127 / B 242, v. 1; A 128 / B 243, v. 8. ROY QUEYMADO: A 134 / B 255, v. 1, v. 16 [FP]; A 135 / B 256, v. 11, v. 16, v. 18, v. 19, v. 20, v. 22, v. 23 [FP]; A 136 / B 257, v. 22 [FP]; A 137 / B 258, v. 17 [FP]; A 139 = B 260, v. 3 [FP]; A 140 = B 261, v. 15; A 141 / B 262, v. 10, v. 19 [FP]. VASCO GIL: A 148 / B 271, v. 3; A 149 / B 272, v. 6; A 151, v. 28 (*coidado*) [FNP]; A 155, v. 16, v. 18 [FP]. JOHAN SOAREZ COELLO: A 161, v. 1; A 167-168 / B 319, v. 8 [FP]; A 170 / B 321, v. 10, v. 11 (*coidado*) [FNP]. [RODRIGO EANES REDONDO: B 333\*, v. 17.] ROY PAEZ DE RIBELA: A 186 / B 337, v. 9; A 189 / B 340, v. 3, v. 9, v. 15. JOHAN LOPEZ DE ULLOA: A 207 / B 358, v. 2 [FNP]. JOHAN GARCIA DE GUILLADE: A 232 / B 422 / V 34, v. 18. PAY GOMEZ CHARIÑO: A 250, v. 18; A 251, v. 2 [FNP]; A 252, v. 5, v. 31 [FNP]. FERNAN VELLO: A 263 / B 440 = V 52, v. 23. PERO DA PONTE: A 292 / B 983\* = V 570, v. 3 (*coidado*) [FNP].

**B / V: COIDAR, COIDADO EN B / V** (o asterisco con V cando a variante non está en B).

DON DENÍS: B 516 = V 99, v. 19; B 602 = V 205, v. 22 (*coidado*). JOHAN PEREZ D'AVOIN: B 665b / V 268\*, v. 4. GONÇALO EANES DO VIÑAL: B 709 = V 310, v. 6, v. 7, v. 13, v. 14, v. 20, v. 21. AYRAS NUNEZ: B 871 = V 455, v. 14. MARTIN CAMPINA: B 1182 = V 787, v. 2. PEDRO AMIGO DE SEVILLA: B 1218 = V 823, v. 20. JOHAN BAVECA: B 1224 = V 829, v. 17. MARTIN CODAX: N 1\* / B 1278 = V 884 (*coidado*). FERNAND' ESQUIO: B 1297 = V 901, v. 17. ESTEVAN DA GUARDA: B 1319\* / V 924, v. 20. JOHAN FERNANDEZ D'ARDELEYRO: B 1327 = V 933, v. 17. JOHAN FERNANDEZ D'ARDELEYRO?: B 1329 = V 935. ROY QUEYMADO: B 1387\* / V 996, v. 5. DON PEDRO, CONDE DE BARCELOS: V 1040, v. 21. PEDRO AMIGO DE SEVILLA: B 1593 = V 1125, v. 12, 15.

**NULLO, NULLA EN B / V** (asterisco [\*] para as que están en V e non en B; van subliñadas *nullo*).

FERNAN RODRIGUEZ DE CALLEYROS: B 55, v. 22; B 65, v. 2; B 70, v. 5. VASCO FERNANDEZ DE PRAGA: B 82, v. 18; B 92 / A 2, v. 11, v. 12, v. 14, v. 20; B 93 / A 3, v. 16; B 98 / A 8, v. 24; B 99 / A 9, v. 3; B 100 / A 10, v. 13; B 101 / A 11, v. 28. JOHAN SOAREZ SOMESSO: B 119 / A 26, v. 15; B 121 / A 28, v. 3; B 123 / A 30, v. 11. [NUNO EANES CERZEO: B 131, v. 6; B 134, v. 9; B 135, v. 18; B 140, v. 8]. MARTIN SOAREZ: B 160 / A 48, v. 16. AYRAS CARPANCHO: B 176 / A 64, v. 9; B 176 / A 64, v. 13. NUNO FERNANDEZ TORNEOL: B 180a / A 77, v. 16. ROY QUEYMADO: B 250 / A 129, v. 18; B 251 / A 130, v. 28. PERO GOMEZ BARROSO: B 393 / V 3\* / A 223, v. 6; B 405 / V 16\*, v. 17. FERNAN VELLO: B 437 / V 49 / A 260, v. 2. JOHAN SOAREZ COELLO: B 686 / V 288, v. 13. GONÇALO EANES DO VIÑAL: B 706 / V 307, v. 17. PERO GARCIA BURGALÉS: B 1374 / V 982, v. 9. JOHAN GARCIA DE GRILLADE: B 1497 / V 1107, v. 6. PERO MAFALDO: B 1514, v. 6. ESTEVAN FAYAN: B 1561, v. 12. PERO GARCIA D'ANBROA: B 1599 / V 1131, v. 18. PERO DA PONTE: B 1631 / V 1165, v. 10.

#### **OER, OERA, OESSE EN B / V.**

OYOIRO EANES: B 38, v. 27. ROY GOMEZ FREYRE: B 49, v. 13, v. 32. FERNAN RODRIGUEZ DE CALLEYROS: B 55, v. 19; B 64, v. 9; B 71, v. 8. PERO GARCIA DE AMBROA: B 73, v. 23. VASCO FERNANDEZ DE PRAGA: B 91 / A 1, v. 4; B 92 / A 2, v. 22; B 93 / A 3, v. 15; B 95 / A 5, v. 11. JOHAN SOAREZ SOMESSO: B 108 / A 15, v. 18; B 123 / A 30, v. 8. [NUNO EANES CERZEO: B 130, v. 22; B 134, v. 18.] MARTIN SOAREZ: B 166 / A 54, v. 6. GONÇALO EANES DO VIÑAL: B 710 / V 311, v. 26. JOHAN GARCIA DE GUILLADE: B 743 / V 354, v. 15. BERNAL DE BONAVAL: B 1062 / V 653, v. 13.

#### **VUS E V9 POR VÓSEN A.**

VASCO FERNANDEZ DE PRAGA: A 7, v. 5; A 10, v. 1. JOHAN SOAREZ SOMESSO: A 22, v. 20. PAY SOAREZ DE TAVEYROS: A 32, v. 6; A 36, v. 12; A 38, v. 11. MARTIN SOAREZ: A 46, v. 7, v. 10; A 47, v. 24; A 51, v. 14; A 52, v. 7, A 54, v. 5; A 55, v. 31; A 58, v. 14, v. 15, v. 26; A 59, v. 1. JOHAN LOPEZ DE ULLOA: A 204, v. 8. PAY GOMEZ CHARIÑO: A 249, v. 9. FERNAN VELLO: A 263, v. 9.

## CADRO 1

AUTOR	min.	cad., fols.	Ajuda	B / V	Folios, obs.
<i>(Lagoa inicial)</i>	-	(1 a 5?)	-	(B 6-90?)	
Vasco Fernandez Praga <b>Man 1</b>	(lagoa)	I, 1r-3v	A 1-13	B [+79-90] 91-103	[*]   1   2   3   *
Johan Soayrez Somesso	[M]	I, 4r-7v	A 14-30	B 107-123 [+124-128]	4   5   6   7   *
Pay Soarez de Taveyros	(lagoa)	II, 8r-9v	A 31-35 [+ A 36-39]	B [+145], 146-150	[*]   8   9   *   10     11   12   13   14   *
Martin Soarez	(lagoa)	II, 10r-14v	A 40-61	B 151-171 [+172]	A 61 = B 151
[Anónimo 1/ RGde Briteyros?]	[M]	III, 15r-15v	A 62-63	B 173-174 >Martin Soarez	[*   15   *   *
Ayras Carpancho	[M]	III, 16r-16v	A 64-67	B [+175] 176-179	16   17   18   19
Nuno Rodriguez de Candarey	[M]	III, 17r-17v	A 68-69	B [+180-181] 181b-182	
Nuno Fernandez Torneol >	[M]	III, 18r-19v >	A 70-79 >	B 183-182a	
< Nuno Fernandez Torneol		< IV, 20r-20v	< A 80-81	B 183a- 184a [+185a]	[20] *   21   22
Pero Garcia Burgales >	[M]	IV, 21r-25v >	A 82-102 >	B 186b-209/210 [+199-201]	[23] *   24   25
< Pero Garcia Burgales		V, 26r-28r	A 103-110	B 211-219 [+220-223]	B 214/215 = A 106
Johan Nunez Camanes	[M]	V, 29r-29v	A 111-13	B 224-226	[26] 27   28   29
Fernan Garcia Esgaravua	(lagoa)	V, 30r-32v	A 114-28	B [+227-229] 230-243	*   30   31   32
Roy Queymado	[M]	VI, 33r-36v	A 129-43	B 250-264 [+265-66]	[33] 34   35   36
Vasco Gil <b>Man 1</b>	[M]	VI, 37r-39v	A 144-149 [+ A 150-156]	B 257-272 <i>Lagoa de B: salta 272 - 316</i>	*   37   38   39
Johan Perez de Avoin? <b>Man 3</b>	(lagoa)	VII, 40r	[+ A 157]	<i>Lagoa de B</i>	[*   40   41   42
Johan Soarez Coello <b>Man 1</b>	[M]	VII, 40v-45v	[+ A 158-162] A 163-179	<i>Lagoa de B</i> B 316-330 * B 317bis	43   44   45   *
Johan Perez de Avoin	(lagoa)	VIII, 46r-46v entre VI -VII?	[+ A 180-183] A 184	<i>Lagoa de B</i> B 667 / V279 >Johan de Avoin	[*   46
[Anónimo 2]	[M]	VIII, 47r	[+ A 185]	<i>Lagoa de B</i>	[47] 48   49   50
Roy Paez de Ribela	[M]	VIII, 48r-51r	A 186-98	B 337-349	51   52   53   54
Johan Lopez de Ulloa	[M]	VIII, 51v-54v	A 199-209	B 350-360	
Fernan Gonzalez de Seavra	[M]	IX, 55v-58v	[+ A 210-216] 217-221	A217-20=B384-7 A221=B389 B 384-91 [+388, 390, 391]	[*?]   55   56   57     58   59   60   * ?
Pero Gomez Barroso	[M]	IX, 59r-59v	A 222-223	B 392-93 / V 2-3	B 394 / V 4 > PPonte
Afonso Lopez de Bayan	[M]	IX, 60r	A 224-225	B 395-96 / V 5-6	
Men Rodriguez Tenoyro	(lagoa)	X, 61r-61v	A 226-227	B 401-402 [+397-400, 403-b]	V 11-12 [+7-9,...]
Johan Garcia de Guillade	(lagoa)	X, 62r-64v	A 228-239	B 418-427 [+B 417]	V 28-38 [+V 28]
Estevan Fayán	[Espazo]	X, 65r-65v	A 240 [+241]	B 428 [+429] / V 40 [+ V 41]	{[61]} *   62   63   64
Johan Vasquez de Talaveyra	[Espazo]	X, 66r-66v	A 242-245	B 430-433 / V 42-45	*   65   66   *   [67]
Pay Gomez Chariño >	[Espazo]	X, 67r-67v >	A 246 [+247] A248 [+249] >	B 811 / V 395 B 816 / V 400	<i>En B no sector de cantigas de amigo</i>
< Pay Gomez Chariño		< XI, 68r-70r	< [+A249-254] A 255 [+256]	[+B 808-10, 810-15, 818 844] B 842 / V 428 [+ v ...]	[68] 69   70   *   <i>Inventario A # B/V</i>
Fernan Vello	[Espazo]	XI, 71r-72v	A 257-264	B 434-441 [+ 442]	V 46-53 [+ 54]
Bonifaz de Genova <b>Man 1</b>	[Espazo]	XI, 73r-73v	A 265-266	B 449-450	71   72   *   73
Anónimo 3 > <b>Man 1 / Man 2</b>	[Espazo]	XI# 74r- / 74v >	[+A 267-70...>	-	[74   *
< Anónimo 3 <b>Man 2</b>	[Espazo]	<XII, 75r-76v	<...A 270-76]	-	[75] 76   77
Anónimo 4	[Espazo]	XII, 77v	[+ A 277]	-	*   *   78
Anónimo 5 <b>Man 2</b>	[Espazo]	XII, 78r-78v	[+ A 278-80]	-	
Pedro Eanes Solaz <b>Man 3</b>	[Espazo]	XIII, 79r-79v	[+ A 281] 282-83 [+284]	B 1219-20 / V 824-25	[79] *   *     <i>En B / V no sector de amigo</i>
Fernan Padron	[Espazo]	XIII, 80r-80v	A 285-87	B 976-978 / V 563-65	80   81   82
Pero da Ponte	[Espazo]	XIII, 81v-82v	A 288-92	B 979-983 [+984-990]	V 566-570 [+571-78]
Vasco Rodriguez de Calvelo	[Espazo]	XIV, 83r-84v	A 293-302 [+299, 301]	B 993b-992 / V 579-86 <i>Ordenación interna A # B/V</i>	[83] 84   *   85   86   [87]   *   *   *   *
Martin Moxa	(lagoa)	XIV, 85r-86r	[+A 303-306] A 397	[+890-94, 897-98] B 895 / V 480	[+V 474-9, 482-3] <i>Con cant. satiricas</i>
Roy Fernandez de Santiago <b>Man 3</b>	[Espazo]	XIV#, 88r-88v	A 308-310	B 900-902 / V 485-87	[88   *

1.- *Cancioneiro da Ajuda*: autores, mans (man 1, man 2, man 3), miniaturas [M], cadernos, correspondencia A / B, folios ([\*] faltan). Indicase lagoas, espazo das viñetas e composicións a maiores de A ou B [+], outras observacións.

Fonte: Maria Ana Ramos 2008, I.



CADRO 2

Caderno / AUTORES	Ajuda	Bib. Nac.	j	vus, v9	convusc	sç, c> ç	z<>ç	ss <> s	T	N-A	I
I / Vasco Fernandez Praga	A 1-13	B 91-103	4	2	1	3	1	5	16	13	1,15
I/ Johan Soarez Somesso	A 14-30	B 107-23	5	1	2	4	3	5	20	17	1
II/ Pay Soarez de Taveyros	A 31-39	B 146-50	3	3	1	4	1	1	13	9	1,33
II/ Martin Soarez	A 40-61	B 151-171	7	11		10		12	40	22	1,81
<b>Total cad. I + II</b>			<b>19</b>	<b>17</b>	<b>4</b>	<b>21</b>	<b>5</b>	<b>23</b>	<b>89</b>	<b>61</b>	<b>1,37</b>
III/ Anón. 1 [RGdBriteyros?]	A 62-63	B 173-174						2	2	2	1
III/ Ayras Carpancho	A 64-67	B 176-79								4	0
III/ Nuno Rz. Candarey	A 68-69	B 181b-82				1			1	2	0,50
III- IV/ Nuno Fdez Torneol	A 70-81	B 183-85 <sup>a</sup>						1	1	12	0,08
IV / V Pero García Burgales	A 82-110	B 186a-223				9	1	8	18	29	0,62
V/ Johan Nunez Camanes	A 111-113	B 224-226				1			1	3	0,33
V/ Feman Garcia Esgaravuña	A 114-128	B 230-243			1			1	2	15	0,06
VI/ Roy Queymado	A 129-143	B 250-264				2		2	4	15	0,26
VI/ Vasco Gil	A 144-156	B 267-272				2	1	1	4	13	0,30
VI/ Johan Perez de Aboin?	A 157	-								1	0
VI-VII/ Johan Soarez Coello	A 158-179	B 316-330	7	(1-B)	2	3	2	6	20	22	0,81
VIIa/ Johan Perez de Aboin	A 180-184	-	1					4	5	5	1
VIII/ Anónimo 2	A 185	-								1	0
VIII/ Roy Paez de Ribela	A 186-198	B 337-349						1	1	13	0,07
IX/ Johan Lopez d'Ulloa	A199-209	B 350-360	1	1		2		6	10	11	0,90
IX/ Feman Gz. de Seavra	A 210-221	B 384-391				1		3	4	12	0,33
IX/ Pero Gomez Barroso	A 222-223	B 392-393			1				1	2	0,50
IX/ Afonso Lopez de Bayan	A 224-225	B 395-396								2	0
X/ Men Rodriguez Tenoyro	A 226-227	B 397-403								2	0
X/ Johan Garcia de Guillade	A228-239	B 418-24	1			3	2	3	9	12	0,75
X/ Estevan Fayan	A 240-241	B 428-429								2	0
X/ Johan Vz. de Talaveyra	A 242-245	B 430-433				1			1	4	0,25
X-XI/ Pay Gomez Charíño	A 246-256	B 811...		1		2		12	15	11	1,36
XI/ Feman Vello	A 257-264	B 434-442	1	1	1				3	8	0,20
XI/ Bonifaz de Genova	A 265-266	B 449-450								2	0
XI-XII/ Anónimo 3	A 267-276	-					1	3	4	10	0,4
XII/ Anónimo 4	A 277	-								1	0
XII/ Anónimo 5	A 278-280	-								3	0
XIII/ Pedro Eanes Solaz	A 281-284	B 1219-20								4	0
XIII/ Feman Padron	A 285-287	B 976-978						1	1	3	0,33
XIV/ Pero da Ponte	A 288-292	B 979-983						1	1	5	0,20
XIV/ Vasco Rz. de Calvelo	A 293-302	B 991-997								10	0
<b>Total ocorrencias en A</b>			<b>30</b>	<b>20</b>	<b>9</b>	<b>48</b>	<b>12</b>	<b>78</b>	<b>197</b>	<b>302</b>	<b>0,62</b>

2.- Variantes scriptolingüísticas en A: uso de <j>, *vus* e *v9* por *vós* (suxeito), <sç> e <c> por <ç>, <z> por <c> e viceversa, <s> por <ss> e viceversa, Total ocorrencias (T), número de cantigas do trobador en A (N-A), índice de variación (I). As cifras indican o número de ocorrencias en A.

Fonte: Ramos 2008, II.

## CADRO 3

Caderno / AUTORES	Ajuda	Bib. Nac.	Correccións	Findas	<oi>	{fezo}
I / Vasco Fernandez Praga	A 1-13	B 91-103	•	- 1		
II/ Johan Soayrez Somesso	A 14-30	B 107-23	•		1	1
II/ Pay Soarez de Taveyros	A 31-39	B 146-50			2	
II/ Martin Soarez	A 40-61	B 151-171	•	- 6	4	1
III/ Anón. 1 [RGdBriteyros?]	A 62-63	B 173-174				
III/ Ayras Carpancho	A 64-67	B 176-79	•			
III/ Nuno Rz. Candarey	A 68-69	B 181b-82				
III- IV/ Nuno Fdez Torneol	A 70-81	B 183-85a	•			
IV / V Pero Garcia Burgales	A 82-110	B 186a-223	•	-6 / +6	8	5
V/ Johan Nunez Camanes	A 111-113	B 224-226	•			
V/ Fernan Garcia Esgaravuña	A 114-128	B 230-243	•	+3	4	
VI/ Roy Queymado	A 129-143	B 250-264	•	+11	8	
VI/ Vasco Gil	A 144-156	B 267-272	•	-2 / +3	3	
VI/ Johan Perez de Aboin?	A 157	-	•			
VI-VII/ Johan Soarez Coello	A 158-179	B 316-330	•	-6 / +6	3	8
VIIa/ Johan Perez de Aboin	A 180-184	-		-2		
VIII/ Anónimo 2	A 185	-	•			
VIII/ Roy Paez de Ribela	A 186-198	B 337-349	•	+1	2	3
IX/ Johan Lopez d'Ulloa	A199-209	B 350-360	•	-2 / +1	1	2
IX/ Fernan Gz. de Seavra	A 210-221	B 384-391	•	-5 / +2		
IX/ Pero Gomez Barroso	A 222-223	B 392-393	•	+1		
IX/ Afonso Lopez de Bayan	A 224-225	B 395-396				
X/ Men Rodriguez Tenoyro	A 226-227	B 397-403	•			
X/ Johan Garcia de Guillade	A228-239	B 418-24	•	-5 / +2	1	
X/ Estevan Fayán	A 240-241	B 428-429				
X/ Johan Vz. de Talaveyra	A 242-245	B 430-433	•	-3		2
X-XI/ Pay Gomez Chariño	A 246-256	B 811...	•	-7	3	7
XI/ Fernan Vello	A 257-264	B 434-442	•	-4 / +3	1	1
XI/ Bonifaz de Genova	A 265-266	B 449-450	•			
XI-XII/ Anónimo 3	A 267-276	-		-8		
XII/ Anónimo 4	A 277	-		-1		
XII/ Anónimo 5	A 278-280	-				
XIII/ Pedro Eanes Solaz	A 281-284	B 1219-20				
XIII/ Fernan Padron	A 285-287	B 976-978				
XIV/ Pero da Ponte	A 288-292	B 979-983			1	
XIV/ Vasco Rz. de Calvelo	A 293-302	B 991-997		-6		1
<b>Total en A</b>			<b>23</b>	<b>-64/ +39</b>	<b>42</b>	<b>31</b>

3.- Variantes codicolóxicas e morfolóxicas en A: 1.- Cantigas con correccións marxinais [•]; 2.- Findas prepauidas [+ nº] e non prepauidas [-]; 3.- Trobadores con variante *coidar* en A; 4.- Autores con formas en {-o} na P3 do perfecto en A (*fezo, diso, quiso, prougo*). Indícase o número de ocorrencias. O total expresa: na columna 1 número de autores, na columna 2 número de cantigas ([-] finda non prepauida [+] finda prepauida), nas columnas 3 e 4 número de ocorrencias.

Fonte: Elaboración propia con datos de Maria Ana Ramos 2008, I.

CADRO 4

Caderno A / AUTORES (40-50)	Bib. Nacional	Vaticana	Ajuda	N-A	I	II	III	IV
<i>Osoyro Eanes</i>	B 37-42	-	-	(8)	1			
<i>Monio Fernandez Mirapeyxe</i>	B 44-5	-	-	(2)				
<i>Gil Sanchez</i>	B 48	-	-	(1)				
<i>Roy Gomez o Freyre</i>	B 49-50	-	-	(2)	1			
<i>Fernan Rodriguez Calleyros</i>	B 51-72	-	-	(22)	3		1	3
<i>Pero Garcia d'Ambroa</i>	B 73	-	-	(1)	1			
<i>Fernan Paez de Tamallancos</i>	B 74-78	-	-	(5)				
<b>I / Vasco Fernandez Praga</b>	B 79-103 [91-103]	-	A 1-13	13	4	10		10
<b>I/ Johan Soayrez Somesso</b>	B 104-128 [107-23]	-	A 14-30	17	3	5	1	3
<i>Nuno Eanes Cerzeo</i>	B 129-37, B 140-1?	-	-	(11)	(2)	(B)		(4)
<b>II/ Pay Soarez de Taveyros</b>	B 145-150 [146-50]	-	A 31-39	9	2		1 B	
<b>II/ Martin Soarez</b>	B 151-171	-	A 40-61	22	1	8	3	1
<b>III/ Anónimo 1 [RGdBriteyros?]</b>	B 173-174 =>	-	A 62-63	2				
<b>III/ Ayras Carpancho</b>	B 175-179 [176-79]	-	A 64-67	4		2		2
<b>III/ Nuno Rodriguez Candarey</b>	B 180-182 [181b-82]	-	A 68-69	2				
<b>III- IV/ Nuno Fernandez Torneol</b>	B 183-185* [183-84*]	-	A 70-81	12	2			1
<b>IV / V Pero Garcia Burgales</b>	B 186a-223	-	A 82-110	29		3	8	*
<b>V/ Johan Nunez Camanes</b>	B 224-226 =>	-	A 111-113	3				
<b>V/ Fernan Garcia Esgaravuña</b>	B 227-243 [230-243]	-	A 114-128	15		B	4	
<b>VI/ Roy Queymado</b>	B 250-266 [250-264]	-	A 129-143	15			8	2
<b>VI/ Vasco Gil</b>	B 267-272	-	A 144-156	13		1	3	
<i>Gonçalo Eanes do Viñal</i>	B 280-94	-	-	(15)	(*)		(*)	(*)
<b>VI/ Johan Perez de Aboin</b>	-	-	A 157	1				*
<b>VI-VII/ Johan Soarez Coello</b>	B 316-330	-	A 158-179	22			3	*
<i>Rodrigo Eanes Redondo?</i>	B 331-336	-	-	(6)			(B)	
<b>VIII/ Johan Perez de Aboin?</b>	-	-	A 180-184	5				*
<b>VIII/ Anón. 2 [Estevan Travanca?]</b>	-	-	A 185	1				
<b>VIII/ Roy Paez de Ribela</b>	B 337-349 =>	-	A 186-198	13			2	
<b>IX/ Johan Lopez d'Ulloa</b>	B 350-360 =>	-	A199-209	11		B	1	
<b>IX/ Fernan Gonçalvez de Seavra</b>	B 384-391	-	A 210-221	12				
<b>IX/ Pero Gomez Barroso</b>	B 392-393 =>	V 2-3	A 222-223	2				1
<b>IX/ Afonso Lopez de Bayan</b>	B 395-396 =>	V 5-6	A 224-225	2				
<b>X/ Men Rodriguez Tenoyro</b>	B 397-403	V 7-14	A 226-227	2				
<b>X/ Johan Garcia de Guillade</b>	B 417-427 [418-424]	V 28-38	A228-239	12	*	B	1	*
<b>X/ Estevan Fayán</b>	B 428-429	V 40-41	A 240-241	2				*
<b>X/ Johan Vasquez de Talaveyra</b>	B 430-433 =>	V 42-45	A 242-245	4		B		
<b>X-XI/ Pay Gomez Chariño</b>	B 811, 816, 841	V395,400,428	A 246-256	11			3	
<b>XI/ Fernan Vello</b>	B 434-442 [435-441]	V 46-53	A 257-264	8			1	1
<b>XI/ Bonifaz de Genova</b>	B 449-450 =>	-	A 265-266	2		B		
<b>XI-XII/ Anón. 3 [Vasco Perez Parda?]</b>	-	-	A 267-276	10				
<b>XII/ Anón. 4 [Afonso Eanes do Coton?]</b>	-	-	A 277	1				
<b>XII/ Anónimo 5</b>	-	-	A 278-280	3		1		
<b>XIII/ Pedro Eanes Solaz</b>	B 1219-20	V 824-825	A 281-284	4				
<b>XIII/ Fernan Padron</b>	B 976-978	V 563-65	A 285-287	3				
<b>XIV/ Pero da Ponte</b>	B 979-983	V 566-71	A 288-292	5			B	*
<b>XIV/ Vasco Rodriguez de Calvelo</b>	B 991-997	V 582-86	A 293-302	10		B		
<b>Trobadores variante I, IV → B II, III → A</b>				20 /36	11 /11	9 /16	13 /19	19
<b>Total cantigas / coa variante (A- B)</b>				302	17	41	45	33

4.- Cancioneiro da Ajuda: distribución das variantes estudadas. Excluídos Martin Moxa e Roy Fernandez de Santiago. I: *oer* (en B); II: *cuita, cuitar, cuitado* (en A); III: *coi-dar, coidado* (en A); IV: *nullo, nulla* (en B).

Fonte: Elaboración propia.

Autor: en cursiva, os que están en B e C pero actualmente non en A, aínda que si talvez en A<sup>1</sup>.

N-A: Cantidade total de composicións en A (ou, no seu caso, hipoteticamente en A<sup>1</sup>).

A cifra indica o número de cantigas en que se rexistra a correspondente variante no inicio de B ou sector coincidente de A /B; B indica que a variante se rexistra nese cancionero dentro da sección de cantigas de amor; o punto <•> sinala que a variante en cuestión se rexistra fóra do sector de B /V coincidente con A.

### CADRO 5

Autor	Amor		Amigo		Satíricas / Outras		TOTAL
V F Praga	A 1-13 B 79-103	[13] 25	B 633-636 V 235-237	4	-	-	29
J S Somesso	A 14-30 B 105-128	[17] 24	-	-	B 104	1	25
N E Cerzeo?	B 129-141*	10	-	-	B 135	1	11
P S Taveyros	A 31 -39 B 145-150	[9] 5 /10	B 638-640 V 239-241	3		-	13
MSoarez	A 40 - 61 B 151-171	[22] 22	-		B 1357-1370 <sup>1</sup> V 965-978	14	36
ACarpancho	A 64-67 B 175-179	[4] 5	B 656-663 V 257-249	8			13
NFTorneol	A 70-81 B 183-185a	[12] 13	B 641-648 V 242-265	8	B 1371 V 979	1	22
PGBurgales	A 82-110 B 186a-223	[29] 35	B 649-650 V 250-251	2	B 1372-1385 V 980-993	14	51
Total A		106		2			
Total B		134		5		31	190

5.- Trobadores da serie *cuita* (Praga- Burgales) Número de cantigas por xéneros.

CADRO 6

Autor	Amor A : [B]	<i>cuíta</i> ⁹/ <i>coita</i>	Amigo	<i>coita</i>	Satíricas / Outras	<i>coita</i>	TOTAL
V F Praga	13 : [25]	9 : [1] 22 / 1 : [1]	4	1	-	-	29
J S Somesso	17 : [24]	6 : [12] 12 / 21 : [1]	-	-	1	0	25
N E Cerzeo?	[10]	[1]	-	-	1	0	11
PSTaveyros	9 : [5] (Total 10)	2 : [0] 3 / 0 : [0]	3	0	-	-	13
M Soarez	22 : [22]	8 : [13] 17 / 21 : [1]	-	-	14	1	36
A Carpancho	4 : [5]	1 : [4] 1 / 18 : [1]	8	5	-	-	13
N F Torneol	12 : [13]	2 : [8] 2 / 8 : [1]	8	3	1	0	22
P G Burgales	29 : [35] A 82-95 <sup>52</sup>	2 : [12] 3 / 26 [1]	2	0	14	3	51
Total A	106	30	25	9	30	4	198
Total B/V	134	6					

6.- Trobadores da serie *cuíta* (Praga- Burgales): formas *cuíta* en cantigas de amor (A e B), e *coita* nos outros xéneros (B/V).

*Observacións:* Na segunda columna, exprésase na ringleira superior o número de cantigas en que se rexistran formas *cuíta*: [*coita*], e na segunda ringleira o número de ocorrencias das variantes *cuíta* / *coita* en A e de variantes [*cuíta*] en B. Para as adicións nos totais non tivemos en conta a Nuno Eanes Cerzeo.

51 As cifras de ocorrencias de formas refírense unicamente as cantigas destes trobadores recollidas en A, con excepción de B 87, de Praga, que contén unha forma *cuíta* e só está en B.

52 Para o cómputo de ocorrencias só teremos en conta A 82-A 95 (catorce composicións), xa que despois desta última non se rexistran ocorrencias de *cuíta*.

## CADRO 7

Autor	Amor		Amigo		Escarnio	
PGBurgales	A 82-110 B 186a-223	29 [35]	B 649-650 V 250-251	2	B 1372-1385 V 980-993	14
FGEsgaravuña	A 114-28 B 227-243	15 [18]	-	-	B 1510-1511	2
RQueymado	A 129-143 B 250-266	15 [16]	B 713-715 V 314-316	4 <sup>53</sup>	B 1385-1388 V 994-997	5
Vasco Gil	A 144-156 B 267-272	13 [6]	B 664-665 V 266-267	2	B 1512 <sup>54</sup> V 1020	1
JPAvoín	A 180-184 <sup>55</sup> B 667/V 279	6 [1]	B 665-676 V 267-274	8	V 1009-1011 <sup>56</sup>	3
JSCoello	A 158-179 B 316-330	22 [15]	B 678-691/2 V 280-293	15	V 1012-1025 <sup>57</sup>	13
JLUlloa	A 199-209 B 350-360	11 [11]	B 695-701 V 296-302	7	-	-
TOTAL		83 [87]		38		38

7.- Autores da serie *coidar* (Burgales-Coello). Número de cantigas, por xéneros.

53 B 265.

54 Dúas tenzóns, a primeira con Afonso X e a segunda con Pero Martiz.

55 A 157 probablemente tamén sexa de Johan Perez de Avoín.

56 Tenzóns con Johan Soarez Coello (primeira e terceira) e Lourenço (segunda).

57 V 1020 de Vasco Gil; V 1021 e 1022 son tenzóns con Picandon e Lourenço.

CADRO 8

Autor	Amor A : B	<i>coidar</i> A : B	Amigo	ui / oi	Escarnio	ui / oi
PGBurgales	29 : [35]	8 : [0]	2	0 / 0	14	3 / 0
FGEsgaravuña	15 : [18]	4 : [0]	-	-	2	2 / 0
RQueymado	15 : [16]	7 : [2]	4	1 / 0	5	2 / 1
Vasco Gil	13 : [6]	4 : [0]	1	0 / 0	2	1 / 0
JPAvoín	6 : [1]	0 : [0]	8	4 / 1	3	2 / 0
JSCoello	22 : [15]	3 : [0]	15	2 / 0	11 + 2	3 / 0
JLUlloa	11 : [11]	1 : [0]	7	4 / 0	-	-
TOTAL	111 : [102]	27 : [2]	37	11 / 1	39	13 / 1

8.- Autores da serie *coidar* (Burgales-Coello). Número de cantigas, por xéneros, que conteñen ocorrencias de *coidar* / *cuidar*.

## CADRO 9

Orde por Seccións B (C ou V) / A						
Trobadores (A)	1	Amor	2	Amigo	3	Satíricas
... JSPaiva ...		(C 23-28)*			1º	B 1130b
... OEanes ...		B 37-43				
RGFreyre ...		B 49-50				
FRCalleyros ...	1º	B 51-72	1º	B 626-632b	2º	B 1331-1333
PGAmbró		B 73				
FPTamallancos	2º	B 74-78			3º	B 1334-1337
(I.1) VFPraga (A 1-13)	3º	B 79-103	2º	B 633-637		
JSSomesso (A 14-30)	4º	B 104-128				
NECerzeo*	5º	B 129-141				
LLias *					4º	B 1338-1356
PSTaveyros (A 31-39)	6º	B 145-150	3º	B 638-640		
(I.1) MSoarez (A 40-61)	7º	B 151-172			5º	B 143-144, 175 B 1357-1370
(I.2) Anón. 1/B? (A 62-63)	8º	B 173-174			24º?	B 1543-1544
ACarpancho (A 64-67)	9º	B 175-179	7º	B 656-663		
NRCandarey? (A 68-69)	10º	B 180-182				
NFTorneol (A 70-81)	11º	B 183-185a	4º	B 641-648	6º	B 1371
PGBurgales (A 82-110)	12º	B 186a-223	5º	B 649-650	7º	B 1372-1384
JNCamanes (A 111-113)	13º	B 224-226	6º	B 651-655	26º?	B 1552?
(I.2) FESgaravuña (A114-18)	14º	B 227-243			21º	B 1510-1511
(II.1) RQueymado (A 129-43)	15º	B 250-266	13º	B 713-715	8º	B 1385-1388
Vasco Gil (A 144-156)	16º	B 267-272	8º	B 664-665	12º / 23º	(V 1020) B 1512
GEViñal *	17º	(C 280-294)	12º	B 706-712	9º	(V 999-1008)
JPAvoín (A 157?/180-184)	18º	(C 295-311)	9º	B 665b-677	10º	(V 1009-1011)
JSCoello (A 158-179)	19º	B 316-330	10º	B 678-692	11º / 13º	(V 1012-1019) (V 1021-1025)
RERedondo*	20º	B 330?, 331-336			15º	(V 1032)
Anón. 2 (A 185)	21º					
RPRibela (A 186-198)	22º	B 337-349			14º / 16º	(V 1026-1027) B 1435-1440
(II.1) JLUlloa (A 199-209)	23º	B 350-360	11º	B 695-701	-	
(II.2) FGSeavra (A 210-221)	24º	B 384-391, 443	16º	B 737	-	
PGBarroso, A 222-223	25º	B 392-393	15º	B 732-734	17º	B 1441-1446 (V 592-593)
ALBayan, A 224-225	26º	B 395-396	17º	B 738-740	18º	B 1469-1471b
(II.2) MTenoyro (A 226-227)	27º	B 397-403b	14º	B 716-719	19º	B 1472
(III) JGGuillade (A 228-239)	28º	B 417-427	18º 25º	B 741-778, 785-87 B 845-846	20º	B 1485-1503
EFayan (A 240-241)	29º	B 428-429	-		27º	B 1561
JVTalaveyra (A 242-245)	30º	B 430-433	19º	B 788-795	25º	B 1545-1551
PGCharíño (A 246-256)	31º	B 808-816, 818 B 842, 844	20º 24º	B 817 B 838-41, 843	28º	B 1624-1625
FVello (A 257-264)	32º	B 434-442	21º	B 819	21º	B 1504
BCalvo (A 265-266)	33º	B 449-450	-		-	
Anónimo 3 (A 267-276)	34º		-		-	
Anónimo 4 (A 277)	35º		-		-	
Anónimo 5 (A 278-280)	36º		-		-	
PASolaz (A 281-284)	37º	B 1220	22º	B 828-830	¿?	B 1219?
FPadron (A 285-287)	38º	B 976-978			-	
PdPonte (A 288-292)	39º	B 3947, 979-984 B 989	23º	B 831-837	29º	B 1626-1657
(III) VRCalvelo (A 293-302)	40º	B 991-998	26º	B 850-851	-	



9.- Orde secuencial dos trobadores nas tres seccións de B, comparado con A. As lagoas de B non cubertas por A pero reconstruíbles pola *Tavola Colocciana* indícanse con (C) ou, no seu caso, con V. Fonte: Elaboración propia a partir de Resende de Oliveira 1994, 155-190.

**I.1 / I.2:** Series primeira e segunda, primeiro núcleo do *Cancioneiro dos cavaleiros*; **II.1 / II.2:** series terceira e cuarta, *Recolha dos trovadores*; **III:** serie quinta, segundo núcleo do *Cancioneiro dos cavaleiros* (Resende de Oliveira).

## CADRO 10

Autor	nº	Sec. 1 Amor	nº	2 Amigo	nº	3 Sat. / Out.
... JSPaiva...		(6)		-	1º	1
... OEanes...		8		-		-
RGFreyre		2		-		-
FRCalleyros	(1º)	21	1º	(8)	2º	(3)
PGAmbra		1		-		-
FPTamallancos	(2º)	5			3º	(1 A + 3)
VFPraga, A 1-13	3º	25 [13]	2º	4		-
JSSomesso, A 14-30	4º	24 [17]+ 1 S		-		-
NECerzeo?	5º	10 + 1 O		-		-
LLias?		-		-	4º	19 + 1 O
PSTaveyros, A 31-39	6º	10 [9]	3º	3		-
MSoarez, A 40-61	7º	22 [22]		-	5º	14
Anón. 1 (RGB?), A 62-63	8º	2 [2]		-	23º?	>> 2? (RGB)
ACarpancho, A 64-67	9º	5 [4]	7º	> 8		-
NRCandarey?, A 68-69	10º	4 [2]		-		-
NFTorneol, A 70-81	11º	13 [12]	4º	8	6º	1
PGBurgales, A 82-110	12º	35 [29]	5º	2	7º	14
Subtotal Sector 1	[12]	140 + 1 >	[7]	25	[6]	31
Subtotal de A	[9]	[110]	[5]		[3]	+ >1 = 32
JNCamanes, A 111-113	13º	3	6º	5	25º	>> 1
FGEsgaravuña, A 114-28	14º	18 [15]		-	21º	>> 2
RQueymado, A 129-143	15º	16 [15]+1M	14º	>3	8º	4
Vasco Gil, A 144-156	16º	13	8º	2	12º / 22º	>1 + 1
GEViñal	17º	5	13º	>7	9º	8 + 2 A
JPAvoín, A 157?/180-184	18º	6	9º	10 + 1 A + 1 O	10º	3
JSCoello, A 158-179	19º	22	10º	15	11º / 13º	8 + > 5
RERedondo	20º	5 + 1 M		-		
Anón. 2, A 185	21º	1		-		-
RPRibela, A 186-198	22º	13		-	14º / 15º	2 + >6
JLUlloa, A 199-209	23º	11	11º	7		-
Subtotal Sector 2	[11]	112 + 2 M >	[7]	53+ <1A +1S>	[6]	[41 + <2A]
[Subtotal de A]	[9]	115 [109]		53 + 2 = 55		40 + 1 = 41
<b>TOTAL GRU</b>		<b>255</b>		<b>80</b>		<b>73</b>
Subtotal (só de Ajuda)		[209]		-		-

10.- Trobadores da sección inicial de B / A, sectores 1 e 2: orde en cada sección (1: amor [A]; 2: amigo [M]; 3: satíricas [S] e outras [O]), número de cantigas por sección / xénero.

Fonte: Resende de Oliveira, 1994, cadro xeral.

En cursiva, os autores presentes en B pero ausentes de A. Excluimos varios dos máis altos, irrelevantes para o noso asunto. Non computamos a Johan Lobeyra, pois é autor con certeza tardío. No interior de cada columna indicase falta de coincidencia entre sección e xénero ([A]; [M]; [S] e [O]) e alteracións na orde en relación coa primeira sección: [>] indica que o autor está situado máis abaixo do que correspondería pero dentro do seu grupo; [>>] indica que o autor está máis abaixo e fóra do seu grupo. Nos números de orde, computamos soamente os autores presentes en A, tamén os que van incluídos no cadro seguinte (véxase).  
Fonte: Elaboración propia a partir de Resende de Oliveira 1994.

CADRO 11

Autor	nº	Sec. 1 <i>Amor</i>	nº	2 <i>Amigo</i>	nº	3 <i>Sat. / Out.</i>
FGSeavra, A 210-221	24º	15	16º	1	-	-
PGBarroso, A 222-223	25º	2	15º	3 >> 1 S	16º	7
ALBayan, A 224-225	26º	2	17º	4	17º	4
MRTenoyro, A 226-227	27º	6	14º	4	18º	2
JGGuillade, A 228-239	28º	15	18º 25º	1 A + 18 + 3 2	19º	17
EFayan, A 240-241	29º	3	-	-	26º	1
JVTalaveyra, A 242-245	30º	4	19º	8	24º	7
PGChariño, A 246-256	31º	11	20º 24º	10 A + 1 2 A + 5	27º	>> 2
FVello, A 257-264	32º	9	21º	1	20º	1
BCalvo, A 265-266	33º	2	-	-	-	-
An. 3, A 267-276	34º	13	-	?	-	?
An. 4, A 277	35º	1	-	?	-	?
An. 5, A 278-280	36º	3	-	?	-	?
PASolaz, A 281-284	37º	4	22º	3 2 A	-	-
FPadron, A 285-287	38º	3	-	>> 3 A	-	-
PdPonte, A 288-292	39º	5	23º	7 >> 7 A + 6 O	28º	>> 32
RECalvelo, A 293-302	40º	10	26º	2 >> 9 A	-	-
<b>TOTAL</b>	17	108 (+ 34 <)	12	64 + (34 A + 1 S + 6 O)	9	73 (+ 1 + 6O)
Subtotal (só de <i>Ajuda</i> )	17	102	-	-	-	-

11.- Orde de secuencia dos trobadores do sector final de A, segundo as seccións / xéneros. Continuación do anterior.

Fonte: Resende de Oliveira, 1994, cadro xeral.

Incluimos unicamente os autores presentes en A. No interior de cada columna indícase falta de coincidencia entre sección e xénero ([A]; [M]; [S] e [O]) e alteracións na orde en relación coa primeira sección: [>] indica que o autor está situado máis abaixo do que correspondería pero dentro do seu grupo; [>>] indica que o autor está máis abaixo e fóra do seu grupo.