

Madrygal. Revista de Estudios Gallegos

ISSN: 1138-9664

<http://dx.doi.org/10.5209/madr.73065>

 EDICIONES
COMPLUTENSE

Copia, marcas “anómalas” y eclosión del *refrán* en los testimonios de la lírica gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)¹

Mariña Arbor Aldea²

Recibido: 25 de xuño de 2020 / Aceptado: 15 de outubro de 2020

Resumen. La edición de las *cantigas* copiadas en el *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) y el estudio de este manuscrito en sus más pequeños detalles materiales y organizativos nos enfrentan a un problema que afecta a los poemas dotados de refrán: se trata de la identificación y marcaje, en el proceso de copia, de este elemento estructural de la composición. En este trabajo analizaremos los diversos sectores del código en el que se detectan marcas anómalas –en determinados casos corregidas en los márgenes del folio con las oportunas notas técnicas–, los textos que ofrecen estribillos de dudosa interpretación y los autores a los que pertenecen, así como su distribución a lo largo de la antología poética. Queremos verificar, así, cómo funciona el refrán y en qué cronología se produce su eclosión, y si estos sectores coinciden, y por qué, con zonas del manuscrito que ya habían sido identificadas en trabajos previos como “zonas de conflicto” en la copia inestable de un cancionero que, a partir de un determinado momento, sigue fuentes diversas, no orgánicas, que no fueron sometidas al filtro previo que caracteriza el primer sector del código.

Palabras clave: refrán; *Cancioneiro da Ajuda*; tradición manuscrita; lírica profana gallego-portuguesa.

[gal] Copia, marcas “anómalas” e eclosión do refrán nos testemuños da lírica gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)

Resumo. A edición das *cantigas* copiadas no *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) e o estudo deste manuscrito nos seus máis pequenos detalles materiais e organizativos enfrontánnos a un problema que afecta os poemas dotados de refrán: trátase do illamento e da marcaxe, no proceso de copia, deste elemento estrutural da composición. Neste traballo analizaremos os diversos sectores do código en que se detectan marcas anómalas –en determinados casos corrixidas nas marxes do folio coas oportunas notas técnicas–, os textos que ofrecen estribillos de dubidosa interpretación e os autores a que pertencen, así como a súa distribución ao longo da antoloxía poética. Queremos verificar, así, como funciona o refrán e en que cronoloxía se produce a súa eclosión, e se estes sectores coinciden, e por que, con zonas do manuscrito que foron xa identificadas en traballos previos como “zonas de conflito” na copia inestable dun cancionero que, a partir dun determinado momento, segue fontes diversas, non orgánicas, que non foron sometidas ao filtro previo que caracteriza o primeiro sector do código.

Palabras chave: refrán; *Cancioneiro da Ajuda*; tradición manuscrita; lírica profana gallego-portuguesa.

[en] Copy, “Anomalous” Markings, and Emergence of the Refrain in Galician-Portuguese Lyric Manuscripts (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)

Abstract. The edition of the *cantigas* of the *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) and the study of its subject matter and organization presents a problem when dealing with the poems with refrains: how this structural element is marked and identified during the process of copy. This paper analyses different passages that present anomalous markings (in some cases corrected in the margins, where technical notes have also been added), poems with refrains of dubious authorship and meaning, and their distribution in the manuscript. Our purpose is to verify how refrains work and which years mark their emergence, and if (and why) they appear in sections of the manuscript identified by previous scholarship

¹ Este estudio se inscribe en el marco de los trabajos que se realizan en los proyectos de investigación *Edición crítica dixital das cantigas de amor* (FFI2015-63523-P) y *Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC-2018-093928-B-I00), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad, el primero, y por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, el segundo de ellos.

² Universidade de Santiago de Compostela. Departamento de Filoloxía Galega.
Correio-e: marina.arbor@usc.gal; <https://orcid.org/0000-0003-4226-7080>.

as ‘conflict zones’ of the unstable copy process of a *cancioneiro*, areas copied after a certain moment using heterogeneous sources that did not pass the same review process as the materials of its first sections.

Keywords: Refrains; *Cancioneiro da Ajuda*; Manuscript Tradition; Galician-Portuguese Profane Lyric.

Sumario. I. *Introito*. II. La copia del refrán y sus marcas. III. Frecuencia del refrán en *A* y marcas. Algunos datos para la reflexión. IV. *Conclusio*. V. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Arbor Aldea, M. (2020): “Copia, marcas “anómalas” y eclosión del refrán en los testimonios de la lírica gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa)”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23, pp. 39-60.

I. *Introito*

Cuando iniciamos la transcripción del *Cancioneiro da Ajuda* (Lisboa, Biblioteca do Palácio da Ajuda, Códice Reservado, sigla *A*)³ y cuando, tiempo después, estudiamos sus correcciones marginales⁴, nos llamó profundamente la

atención la nota técnica *refran*, con sus diferentes variantes, que iba acompañada, en líneas generales, por una mayúscula que, entendíamos, debería dibujarse en el lugar que le correspondiera al elemento que iniciaba el refrán en la primera estrofa de la *cantiga*⁵. Después, y mientras trabajábamos en la fijación crítica de los textos del cancionero⁶, surgían nuevos detalles relacionados con la copia del estribillo, que anotábamos al margen de las composiciones, para proceder a su revisión de conjunto. Es ahora el momento de abordar ese estudio o, al menos, de aproximarnos a la copia del refrán en *A*, una copia que, como veremos, dista de ser lineal y ordenada –por mucho que esa fuese la idea general de la que partíamos y la que parece más difundida entre la crítica– y que, en buena medida, contradice algunas de las características que se han señalado para esta colectánea poética, reforzando otras, más matizadas, que se han referido en algunos ensayos publicados en los últimos años⁷.

³ Aunque empezamos a transcribir *A* en 2002, solo en 2006 pudimos consultar por vez primera el original manuscrito. Por motivos varios, el trabajo vería la luz una década después (Arbor Aldea 2016 [2015]).

⁴ La lectura completa de estas apostillas y su valor para la crítica del texto constituyen el argumento de Arbor Aldea 2009a. En este trabajo se cita toda la bibliografía previa sobre estas correcciones, fundamentales para entender la copia de *A*.

⁵ Para la transcripción y estudio de esta nota remitimos a Pedro 2016 [2004], Ramos 2008: I, 395-398, y a nuestra propia edición paleográfica de *A*, referida en la nota 3, que ahora se ha integrado en *Universo Cantigas* (www.universocantigas.gal). A este portal, en el que puede recuperarse, además, la propuesta de edición crítica de los poemas del cancionero, con sus notas y otros recursos de utilidad, remitiremos, mediante las siglas *UC* y el número de *cantiga*, cuando deban comentarse aspectos relacionados con la transcripción o con el texto crítico de las composiciones que aquí nos ocupan (las consultas se han realizado entre el 15/06/2020 y el 23/06/2020). Las referencias se completarán con la cita de las ediciones críticas oportunas y con las referencias al proyecto *Littera*, cuya consulta se ha realizado en las mismas fechas que *UC*, entre el 15/06/2020 y el 23/06/2020 (<https://cantigas.fcsh.unl.pt>). Todas las *cantigas* están disponibles también en *MedDB* (<http://www.cirp.gal/meddb>); no ofrecemos el *link* de esta base de datos para cada una de ellas dado que maneja las ediciones consideradas de referencia. La última consulta de esta base de datos, ya en su versión 3, se ha realizado el 22/06/2020. Para seguir con facilidad la lectura de este trabajo, debe tenerse en cuenta que los números atribuidos a las *cantigas* en *A* coinciden con los del propio manuscrito, es decir, aunque computa como un único texto en las versiones críticas *A* 167 y *A* 168, no se reduce en una unidad la numeración, con lo que no se producen desajustes en las cifras: de hecho, para nuestro estudio nos hemos servido de la tabla de contenidos de *A* –con sus equivalencias en *BV* y su aparato de comentarios– que preparamos en 2004, y que conserva toda su utilidad (véase Arbor Aldea, Canettieri y Pulsoni 2004: 156-171). Por otra parte, y aunque en el códice lisboeta todos los textos son anónimos, nos valemos de los nombres que para cada uno de ellos se propone en *UC*, que considera las rúbricas presentes en la otra rama de la tradición manuscrita, reflejada en *BV*, y las diversas consideraciones que ha hecho la crítica especializada cuando se verifican conflictos en las atribuciones. Las imágenes que se incluyen en estas páginas proceden todas de *Littera* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt>), si bien las reproducciones de los manuscritos pueden consultarse, además de en el facsímil de *A* (1994), en *MedDB* (<http://www.cirp.gal/meddb>).

⁶ En el Congreso *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, organizado por M. Brea en Santiago de Compostela en 2004, presentamos nuestra propuesta de edición de *A* como manuscrito único (Arbor Aldea 2004), una edición que nos ocupó en los años siguientes y cuyos datos se han volcado, con algunas adaptaciones, y toda vez que no parecía operativo publicar en papel tal volumen de materiales, en *Universo Cantigas* (www.universocantigas.gal; véase la nota precedente).

⁷ De la copia y estudio del refrán en los cancioneros gallego-portugueses se han ocupado, además de autores que se centran en determinados poemas (véase, a título de ejemplo, González 2009 o Eirín García 2012), Tavani 1967, 2002: 136-137; D’Heur 1975: 174-183; Ramos 1998, 1994: 40-41, 2008: I, y, sobre todo, Beltran 1984a, 1985, 1995: 86-89, 89-99, 2007 [1984]; y Correia 1992, 1993, 1998, 2005, cuyos trabajos sientan una base imprescindible para el análisis de este recurso estructural de la *cantiga*. A ellos remitimos, en particular, para lo que atañe a la

II. La copia del refrán y sus marcas

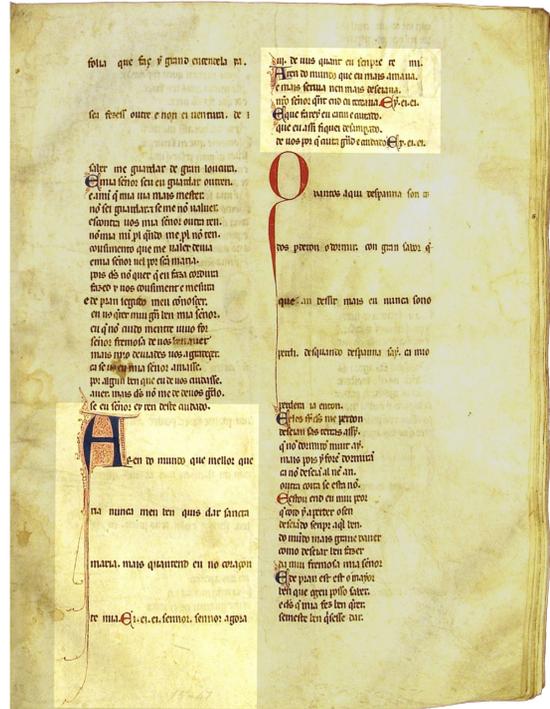
El primer dato que debemos proporcionar para el argumento que aquí nos ocupa es, quizá, que el *Cancioneiro da Ajuda* copia 310 textos, uno de ellos duplicado. De ellos, y restando aquellas composiciones que, por su carácter fragmentario, no pueden ser catalogadas como *cantigas de mestria* o *de refrán*⁸, 161 poseen estribillo. Ahora bien, y pesar de este número tan elevado —algo más de la mitad de los textos de *A*, un 52%— ni su reparto en el códice es equitativo, ni su marca es unívoca. Así, y en lo que atañe al primer punto, de las 110 primeras *cantigas* de la colectánea, solo 29 son *de refrán*; el número de piezas que emplean este recurso se incrementa mucho, sin embargo, en las dos centenas siguientes: de hecho, 60 piezas entre los números 111 y 209 poseen estribillo y, de la centena restante, 72 responden a esta particular modalidad constructiva de la *cantiga*.

Más complejo se muestra el segundo punto, relativo a la identificación del refrán en el manuscrito. La crítica ha señalado a propósito de este asunto:

em *A*, a marcação do primeiro verso do refrán com uma inicial maiúscula pintada [o con espacio previsto para la inicial mayúscula o espacio y letra guía para el rubricador] insere-se num sistema de marcação de unidades estruturais (*cantiga*, estrofe, *finda*, etc.), segundo o qual estas são relacionadas com o tamanho da maiúscula; e num projecto decorativo em que todas as iniciais são preenchidas a azul e vermelho,

alternadamente. A regra geral de marcação dos refrães em *A* poucas vezes não é observada. (Correia 1998: 278)

No obstante, y como veremos en las páginas que siguen, la cuestión dista de ser pacífica, mostrándose los refranes que se reproducen en la antología poética como un mar de aguas más procelosas.



A 32 (f. 8r, Paai Soarez de Taveiros). El “modelo ideal” de copia del refrán

abreviación del estribillo en la lírica que nos ocupa y, también, para su marca, sobre todo en *B* y *V*, manuscritos que no constituyen el objeto de este ensayo. De los textos que se contienen en *A* se ocupó, desde la perspectiva de la “realización formal” de las *cantigas* con refrán, Lorenzo Gradín 2004, que ofrece una contextualización del recurso y se acerca a su cronología con datos que deben contrastarse con los aportados en estas líneas. Hemos rastreado la presencia de la propia etiqueta *refrán* y de sus valores, desde la tradición occitana hasta la castellana, en Arbor Aldea 2016; en las páginas 954-995 de este trabajo puede encontrarse una bibliografía esencial para el estudio del término y sus funciones en las diversas tradiciones citadas, que completa la referida en esta nota.

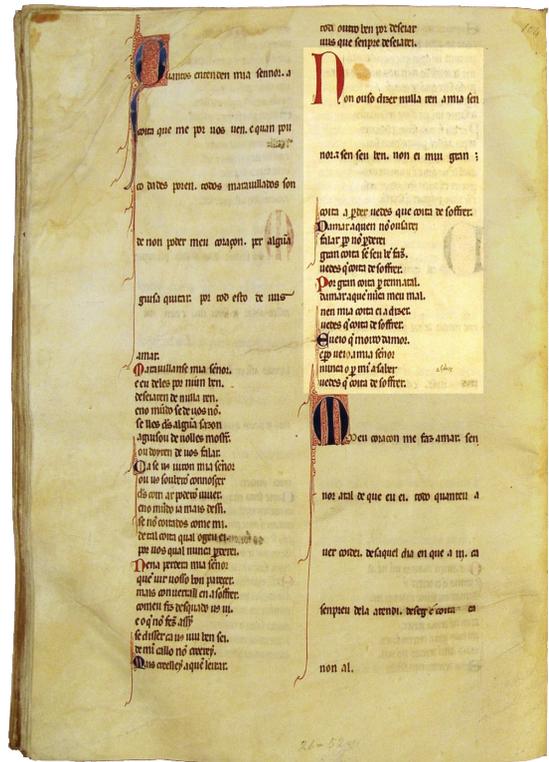
⁸ No consideramos las *cantigas* *A* 30 (f. 7v, Paai Soarez de Taveiros), de la que se conserva una estrofa incompleta; *A* 57 (f. 13v, Martin Soarez), para la que se copió una única *cobra*, sin marcas, seguida de un amplio espacio en blanco (f. 14r, col. a); *A* 61 (f. 14v, Martin Soarez), que ofrece una estrofa también incompleta, y *A* 73 (f. 18v, Nuno Fernandez Torneol), con estrofa única, sin marcas, seguida de espacio en blanco. Muy fragmentarias son *A* 94 (f. 23v, Pero Garcia Burgales), de la que solo se conservan dos versos y parte del tercero; *A* 241 (f. 65r, Estevan Faian), para la que *A* solo transmite un verso; *A* 302 (f. 84v, Vaasco Rodriguez de Calvelo), con copia únicamente de parte de la primera estrofa (4 versos) y *A* 303 (f. 85r, Martin Moxa), de la que se reproducen tres versos, sin marcas. La lectura que para estos textos han ofrecido los estudiosos diverge, sobre todo porque, al tratarse de ediciones críticas, han manejado las lecciones de la otra rama de la tradición manuscrita. Así, la lección que *B* envía como correlato de *A* 30 y de *A* 61 define estos poemas como *cantigas de mestria* (véase UC 96: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/quen-boa-dona-gran-ben-quer>, y UC 126: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/pero-que-punhen-me-guardar>); la lectura de este manuscrito para *A* 57 y *A* 73 no despeja dudas, aunque ambos textos fueron editados como piezas de *mestria* (cf., respectivamente, UC 144: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/meu-coracon-me-faz-amar>, y UC 162: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/ora-vejeu-que-melon-fara-ben>). En correspondencia con *A* 94, *B* ofrece una *cantiga de mestria* de tres estrofas (véase UC 184:

Así, tras el análisis de los poemas, y con ánimo clarificador, hemos establecido varias categorías. Son las siguientes:

1. Refrán no marcado

Falta cualquier tipo de marca identificativa del refrán en el conjunto del poema. Responden a este principio, para el que carecemos, en este momento de la investigación, de una posible causa, las *cantigas* A 56 (f. 13v, Martin Soarez), A 138 (ff. 35v-36r, Roi Queimado), A 272 (f. 75rv, Anónimo), en las que el estribillo, que está constituido por un único verso, fue copiado íntegramente en todas las estrofas, y A 234 (f. 63r, Joan Garcia de Guilhade), que ofrece dos versos de refrán copiados también completos en toda la pieza.

En otros casos, la ausencia de marcas puede deberse a la dificultad para identificar el refrán, bien por su colocación en el interior de la estrofa, bien por su singularidad constructiva. A esta premisa parecen responder los estribillos no marcados de A 105 (ff. 26v-27r, Pero Garcia Burgales), *cantiga* de cuatro estrofas de 7 versos cuyos versos 3 y 4, escritos completos, se repiten de forma íntegra y con mínimos cambios en sus cuatro ocurrencias⁹; de A 173 (f. 44rv, Joan Soarez Coelho), una pieza de tres estrofas cuyos versos 3 y 6, también escritos íntegramente, forman el estribillo¹⁰; de A 275 (f. 76r, Anónimo I), cuyo refrán está constituido por los versos 4 y 6, copiados por extenso¹¹,



A 56 (f. 13v, Martin Soarez)

y de A 289 (ff. 81v-82r, Pero da Ponte), que presenta variación en el estribillo entre la primera y tercera estrofa, que comparten fórmula, y la segunda y la cuarta, que ofrecen una variante¹².

<https://www.universocantigas.gal/cantigas/senhora-fremosa-pois-vos-vi>); por su parte, A 241, A 302 y A 303 no encuentran equivalencia en los apógrafos italianos. Para A 241 remitimos a UC 401: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/por-muitas-cousas-eu-que>; los textos A 302 y A 303, también editados por el equipo de este proyecto, todavía están pendientes de abrirse al público.

⁹ La lectura que de estos versos hizo la crítica y la adscripción del texto a la modalidad *de mestria* o *de refrán* varía en función de los editores. Así, Michaëlis consideró el poema en sus comentarios como una *cantiga de mestria*, si bien la edita con el v. 3 resaltado, como hace habitualmente con los refranes (cf. 1990 [1904]: I, 217-218); por su parte, Blasco (1984: 179-182) consideró el texto dotado de estribillo, marcando como tal los dos versos citados, al igual que Marcenaro, que comenta el asunto en detalle, sin olvidar la extensa corrección que se verifica en la primera estrofa y que afecta al primer verso del refrán (Marcenaro 2012: 273-278; para la nota de enmienda, véase Pedro 2016 [2004]: 52 y Arbor Aldea 2009: 57). Del mismo modo se edita la pieza en Lopes 2016: II, 358-359; en *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=200&pv=sim>, y en UC 198: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/ora-vejeu-que-fiz-mui-gran-folia>.

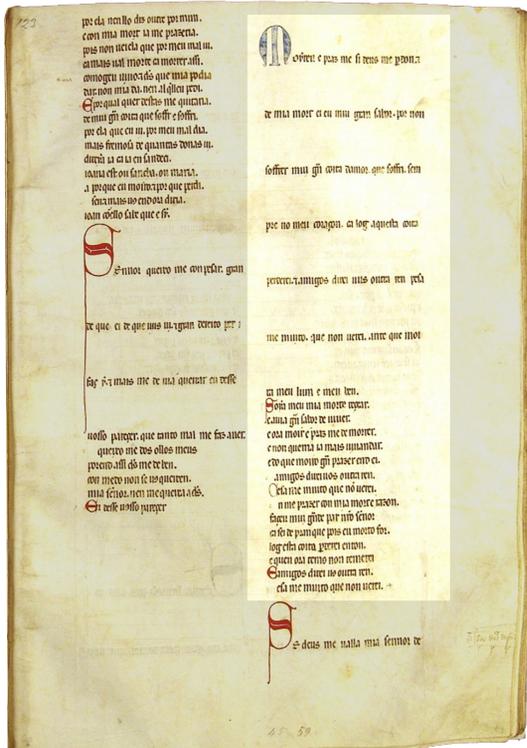
¹⁰ Así fue editada por sus estudiosos; cf. Michaëlis 1990 [1904]: I, 344-345; Correia 2001: 419-427, con extenso comentario sobre el *retrouso*; Lopes 2016: I, 604-605; *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=282&pv=sim>, y UC 280: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/sennor-o-gran-mal-e-o-gran-pesar>.

¹¹ Como *cantiga de refran* la edita Michaëlis 1990 [1904]: I, 540-541, que propone como estribillo los dos versos citados o, “talvez”, los dos últimos. Fernández Graña 2007: 373-384 considera como refrán los versos citados, 4 y 6, opción que se sigue en Lopes 2016: II, 570-571; en *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=450&pv=sim>, y en UC 440: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/mia-sennor-quantos-eno-mundo-son>.

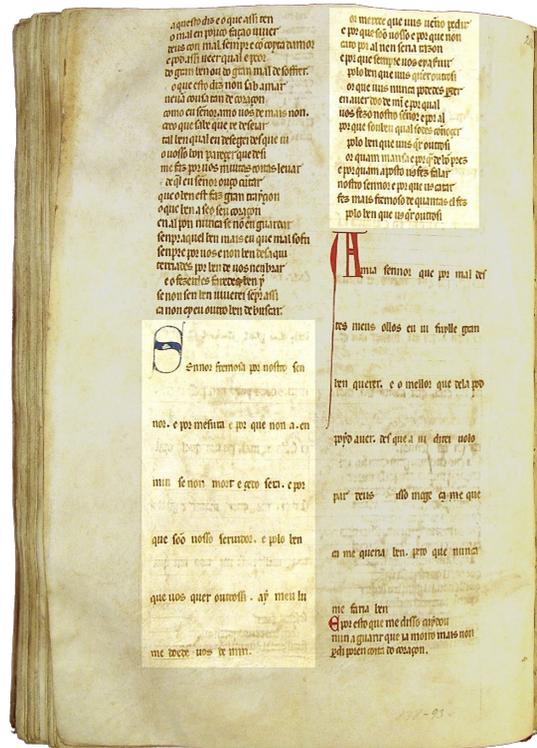
¹² Véase la edición del texto en Michaëlis 1990 [1904]: I, 579-580; Panunzio 1992 [1967]: 82-84; Lopes 2016: II, 286-287, 570-571, y *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=986&pv=sim>. La misma propuesta se sigue en UC 982 [pendiente de apertura al público].

Garcia Burgales)¹⁵, *A* 113 (f. 29rv, Joan Nunez Camanez)¹⁶, *A* 121 (f. 31v, Fernan Garcia Esгарavunha), *A* 123 (ff. 31v-32r, Fernan Garcia Esгарavunha), *A* 124 (f. 32r, Fernan Garcia Esгарavunha), *A* 146 (ff. 37rv, Vaasco Gil), *A* 147 (f. 37v, Vaasco Gil), *A* 148 (ff. 37v-38r, Vaasco Gil), *A* 150 (f. 38rv, Vaasco Gil), *A* 208 (ff.

53v-54r, Joan Lopez d'Ulhoa), *A* 218 (f. 57rv, Fernan Gonçalvez de Seavra) y *A* 254 (f. 69v, Paai Gomez Charinho). Por su parte, las soluciones que ofrece el refrán para las sucesivas estrofas de la *cantiga* varían, optándose bien por el dibujo y coloración de la mayúscula, bien por la presencia de letras de espera¹⁷.



A 62 (f. 15r, Anónimo)



A 254 (f. 69v, Paai Gomez Charinho)

Mención particular merece *A* 65 (f. 16r, Airas Carpancho), una *cantiga* en la que no se distingue nunca el primer verso que se repite en el interior de la estrofa (el tercero), ni el segundo de ellos (el quinto) en la primera *cobra*, dibujándose

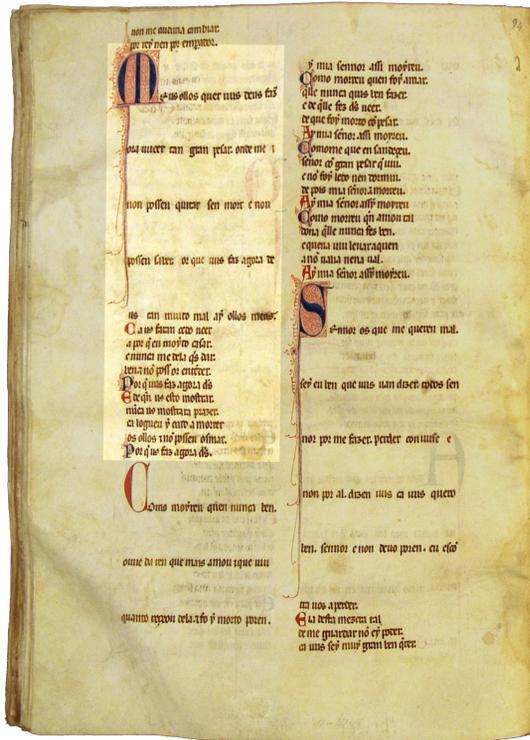
luego, en las estrofas sucesivas, una letra de espera o una mayúscula en azul y rojo para el segundo de los versos citados: la dificultad puede deberse a que estamos ante un refrán intercalar cuyo primer verso no ha sido identificado¹⁸.

¹⁵ El refrán, de tres versos, aparece diferenciado en la segunda y tercera estrofas de modo peculiar; no por acaso, los dos versos del estribillo que se reproducen llevan marca: se aprecia letra de espera para el primer verso de la segunda estrofa y mayúscula en rojo para el segundo; en la tercera *cobra* se le otorga mayúscula en rojo al primero y letra de espera al segundo (véase UC 181: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/moireu-e-praz-me-si-deus-me-perdon>).

¹⁶ El estribillo, que no se resalta en la primera estrofa, se corrige en su inicio en la segunda: se raspa el carácter con el que se abría y se añade la letra de espera para el rubricador en un segundo momento. La *lettre d'attente* aparece regularmente en la tercera estrofa (cf. UC 210: <https://universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/rogaria-cu-mia-sennor>).

¹⁷ Así, en los textos citados (se excluyen los comentados en las notas precedentes), se aprecia mayúscula decorada en azul en *A* 62, en rojo en *A* 90 y con coloración alterna en *A* 65 (con error en la variación); las letras de espera, que pueden estar ausentes por las peculiares características que reviste la copia del manuscrito, inacabado, se registran en *A* 64, *A* 71, *A* 121, *A* 123, *A* 124, *A* 146, *A* 147, *A* 148, *A* 150, *A* 208, *A* 218 y *A* 254.

¹⁸ Con refrán intercalar de dos versos, tercero y quinto, han editado la pieza Michaëlis 1990 [1904]: I, 139-140, que comenta, no obstante, en la nota dedicada a la métrica: "Cantiga de refram: 4 x (2+3), ou antes 4 x (4+1), ou ainda 4 (x 2+1+1+1). – Seria licito e razoavel darmos como corpo da cantiga apenas o distico inicial, considerando o



A 65 (f. 16r, Airas Carpancho)

Dentro de esta categoría pueden incluirse aquellas piezas que, habiéndose reproducido sin marcas para el refrán en la primera estrofa, fueron sometidas a corrección: en estos casos se anuló el carácter que inauguraba el estribillo, que fue raspado –en algún caso tachado y/o marcado con un punto bajo–, incorporándose a veces la oportuna letra de espera o, en ocasiones, una nota aclaratoria en el margen. Se trata de los poemas A 34 (f. 8v, Paai Soares de Taveiros)¹⁹, A 35 (f. 8v, Paai Soares de Taveiros)²⁰, A 97 (f. 24rv, Pero Garcia Burgales)²¹, A 98 (f. 24v, Pero Garcia Burgales)²², A 142 (f. 36v, Roi Queimado)²³, A 163 (f. 42r, Joan Soares Coelho)²⁴, A 164 (f. 42rv, Joan Soares

resto como refram, uma vez que o verso 3, identico em todas as estrophes, concorda quanto á medida, com o 5. Parece, comtudo, que os codices originaes faziam consistir o refram apenas do ultimo verso. É ahi que está no CA a maiuscula de côr, que costuma andar á frente do refram; e ahi mesmo é que o CB põe as aspas destinadas a marcar-lo” (1990 [1904]: I, 139); Minervini 1974: 37; Lopes 2016: I, 108; *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=154&pv=sim>, y UC 153: <https://universocantigas.gal/cantigas/desejeu-muita-veer-mia-sennor>.

¹⁹ El grafema que iniciaba el refrán fue únicamente ras-

pado; no se aprecian ulteriores intervenciones en el manuscrito (cf. Carter 2007 [1941]: 22; UC 120: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/meus-ollos-quer-vos-deus-fazer>). Falta cualquier indicación al respecto en las ediciones; véase, así, Michaëlis 1990 [1904]: I, 75, y Vallín 1996: 175-182. No refiero, ni en esta nota ni en las sucesivas, en las que se comentan aspectos de detalle de corte paleográfico-textual, la edición de Lopes 2016, que carece de aparato crítico y de comentarios al texto. Tampoco incluyo la base de datos coordinada por la investigadora portuguesa, ya que, aunque en esta sí se recogen notas de lectura, no localizamos en ella indicaciones sobre el asunto que aquí nos ocupa.

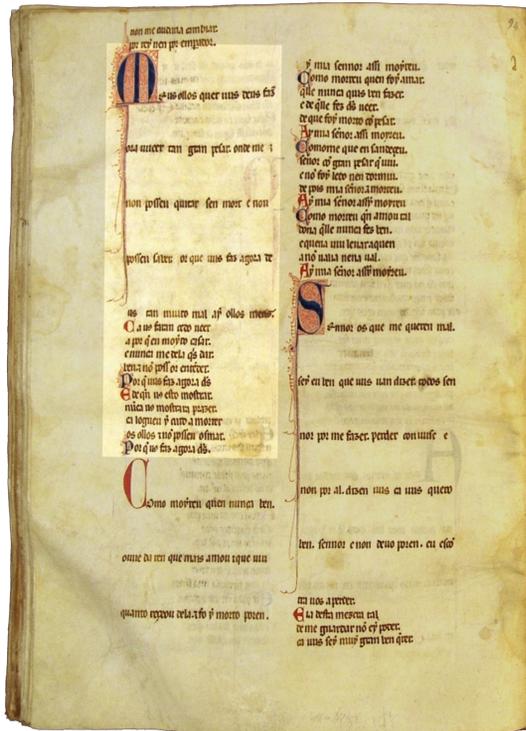
²⁰ En este caso se ofrece a la derecha de la columna de escritura una *a*, de módulo mayor que el que caracteriza las notas atribuidas al revisor y al corrector (véase Carter 2007 [1941]: 23; UC <https://www.universocantigas.gal/cantigas/como-morreu-quen-nunca-ben>). No hay comentarios al respecto en las ediciones: véase Michaëlis 1990 [1904]: I, 76-77, y Vallín 1996: 175-182.

²¹ Este texto presenta una complejidad adicional, ya que, además de corregirse la inicial del refrán en la primera estrofa mediante raspadura, señalándose la letra de espera oportuna, ofrece enmienda en la estrofa segunda, en la que también se añade la letra de espera; en la tercera *cobra* no se aprecian indicios de corrección, aunque la *lettre d'attente* aparece fuera de la caja de escritura (cf. UC 190: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/sennor-fremosa-venno-vos-dizer>). Estas letras de espera llamaron la atención de Pedro 2016 [2004]: 26, que, salvo error por nuestra parte, no le dedicó un comentario particular en su estudio de estos elementos, que ocupa las páginas 25-29 del trabajo citado. Los editores del texto no refieren la cuestión; véase, así, Michaëlis 1990 [1904]: I, 205; Carter 2007 [1941]: 58-59 y Blasco 1984: 145-146, que se limitan a consignar la presencia de esas minúsculas, y Marcenaro 2012: 229-232.

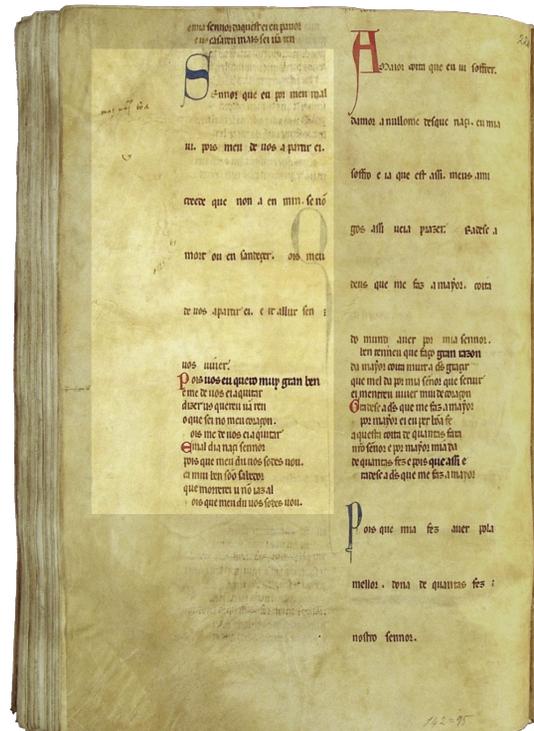
²² La inicial del refrán fue raspada, añadiéndose la letra de espera en el espacio destinado a la mayúscula. En la segunda estrofa, el estribillo lleva la inicial pintada en rojo, leyéndose al margen la letra de espera. En el manuscrito todavía se deja, a continuación, espacio para una tercera *cobra* (véase UC 191: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/par-deus-sennor-ja-eu-non-ei-poder>). Falta cualquier comentario sobre la copia del *retrouso* en Michaëlis 1990 [1904]: I, 206; Carter 2007 [1941]: 59; Blasco 1984: 147-149, y Marcenaro 2012: 233-236.

²³ El grafema que iniciaba el refrán se anuló mediante raspadura en la primera estrofa, señalándose mediante letra de espera en la segunda y tercera *cobras*, a diferencia de cuanto indica Carter 2007 [1941]: 86. Llamo la atención, no obstante, para la complejidad de las intervenciones que afectan a este texto, que debería ser, como otros de A, objeto de un detallado análisis paleográfico (cf. UC 248: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/preguntou-joan-garcia>). Nada indican al respecto Michaëlis 1990 [1904]: I, 286; Lopes 2002: 452, y Lorenzo Gradín y Marcenaro 2010: 198-202.

²⁴ El carácter, marcado con un punto bajo, fue anulado mediante raspadura. Las estrofas segunda y tercera distinguen con una mayúscula roja el primer verso del estribillo, abreviado (véase UC 271: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/pelos-meus-ollos-ouveu-muito-mal>). No hay comentarios sobre estos particulares en Michaëlis 1990 [1904]: I, 327; Carter 2007 [1941]: 98, que se limita a marcar la letra de espera como ausente, y Correia 2001: 297-305, que hace lo propio.



A 34 (f. 8v, Paai Soares de Taveiros)



A 259 (f. 71v, Fernan Velho)

Coelho)²⁵, A 165 (f. 42v, Joan Soares Coelho)²⁶, A 201 (f. 52r, Joan Lopez d'Ulhoa)²⁷, A 210 (f. 55v, Fernan Gonçalvez de Seavra)²⁸, A 226 (f. 61r, Meen Rodriguez Tenoiro)²⁹, A 259 (f. 71v, Fernan Velho)³⁰.

Como sucedía con las *cantigas* analizadas en el apartado precedente, también en este caso la marca del refrán varía, alternando las mayúsculas pintadas en rojo o azul (así, A 34 y A 35, además de las piezas comentadas en las

²⁵ Carter señala la presencia de una letra de espera en correspondencia con el inicio del *retrouso* en la primera estrofa; esta letra de espera no se observa en el manuscrito (sí se aprecia una raspadura). La minúscula que debía servir de guía para el rubricador fue trazada en la segunda estrofa y falta en la tercera, a diferencia, también, de cuanto indica Carter, que señala su ausencia en la *cobra* segunda y su presencia en la tercera (2007 [1941]: 98-99; véase UC 272: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/non-me-soubeu-dos-meus-ollos-mellor>). Como es habitual, las ediciones no refieren estos pormenores; es el caso de Michaëlis 1990 [1904]: I, 328-329, y Correia 2001: 307-314.

²⁶ En el manuscrito se observa una raspadura que afecta al carácter que debería inaugurar el refrán (antes del inicio de este se aprecian restos de otro grafema raspado), que todavía es parcialmente legible. En las siguientes estrofas, el estribillo se marca mediante letras de espera: Michaëlis no refiere, como es habitual en su edición, esta particularidad (1990 [1904]: I, 330-331); Carter se limita a señalar: “*mi ca* erasure between these words” (2007 [1941]: 99, nota 1); tampoco Correia 2001: 315-327 comenta el pormenor. Para la imagen que ofrece A, remitimos a UC 273: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/nunca-coitas-de-tantas-guisas-vi>.

²⁷ La situación que ofrece el manuscrito es compleja y puede ofrecer dudas; tal y como apuntamos en nuestra edición de A, parece anulado el carácter con el que debía abrirse el estribillo, del que todavía se observan restos, afectando el raspado al vocablo siguiente, que se escribió sobre pergamino “tratado” (cf. Arbor Aldea 2016: 97, ahora en UC 312: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/ando-coitado-por-veer-un-ome-que-aqui-chegou>). Carter señaló en su día la presencia de la letra de espera E, sin comentarios adicionales (2007 [1941]: 118). No hay indicaciones al respecto en la que hasta ahora era la edición de referencia para el trovador, la de Michaëlis 1990 [1904]: I, 391-392.

²⁸ Carter 2007 [1941]: 123-124 refiere la presencia de una letra de espera, M, que no se aprecia en el manuscrito: únicamente se verifica el tachado del grafema que abría el refrán (véase UC 346: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/gran-coita-sofre-vou-a-negando>). Falta cualquier comentario sobre el particular en Michaëlis 1990 [1904]: I, 411-412.

²⁹ El pergamino está raspado en correspondencia con el lugar que debía ocupar la inicial del refrán y palabras sucesivas. En el margen izquierdo de la columna figuran las notas T, tan, ambas del revisor de la copia, y tā māsa nē

notas precedentes) y las letras de espera, que no siempre han sido trazadas o que no siempre son visibles en el estado actual del códice (cf. *A* 142 o *A* 164, también descritas en las notas que jalonan el párrafo que antecede a este).

Un comentario particularizado debe dedicarse a aquellos textos en los que se ha dejado espacio en blanco o se ha corregido la inicial del estribillo, que se ha raspado, añadiéndose la nota técnica *refran* en el margen, izquierdo o derecho, según corresponda, de la columna

de escritura. Se trata de un grupo compacto de *cantigas*, que se inicia con *A* 200 (ff. 51v-52r, Joan Lopez d'Ulhoa, *D refran*)³¹ y que continúa con *A* 217 (f. 57r, Fernan Gonçalvez de Seavra, *D refran*)³², *A* 222 (f. 59r, Pero Gomez Barroso, *B refran*)³³, *A* 224 (f. 60r, Afonso Lopez de Baian, *A refran*)³⁴, *A* 225 (f. 60r, Afonso Lopez de Baian, *Q refran*)³⁵, *A* 235 (f. 63v, Joan Garcia de Guilhade, *refram ff*)³⁶, *A* 244 (f. 66v, Joan Vaasquiz de Talaveira, *refram M*)³⁷, *A* 245 (f. 66v, Joan Vaasquiz de Talaveira, *P*

tā, en letra del corrector. El estribillo se marca con una mayúscula roja en la segunda estrofa y letra de espera en la tercera (cf. Pedro 2016 [2004]: 56; Arbor Aldea 2009: 64; Carter 2007 [1941]: 131-121, con lectura inexacta de las apostillas, y *UC* 369: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/sennor-fremosa-creede-per-mi>). No hay comentarios sobre la cuestión en Michaëlis 1990 [1904]: I, 439.

³⁰ Parece raspado el carácter inicial de la que se señala como forma de apertura del refrán en la primera estrofa (aunque Carter 2007 [1941]: 152 señala *P*). En las *cobras* sucesivas se observan letras de espera para el estribillo (véase *UC* 418: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/sennor-que-eu-por-meu-mal-vi>). La lectura de la pieza por parte de la crítica diverge, ilustrando su problemática y la necesidad de estudiar cuidadosamente el texto manuscrito; así, Michaëlis 1990 [1904]: I, 507-508, considera como refrán los versos 2 y 5, indicando: “Cantiga de refram: $3 \times (4+2) + 2$ ou antes $3 \times (1+1^R+2+1^R+1) + 2$, visto que os dous versos do refram, que são idénticos, vñen intercalados no corpo da cantiga” (*Ibid.*: I, 507). Por su parte, Lanciani 1977: 62-69; Lopes 2016: I, 376, y *Littera*, <https://cantigas.fchsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=427&pv=sim>, no contemplan la posible existencia de un estribillo en el poema, que se adscribe así a la categoría de la *cantiga de mestria*. Con refrán de un único verso, el sexto de la estrofa, se edita en *UC* 418: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/sennor-que-eu-por-meu-mal-vi>, que discute las hipótesis de trabajo previas. Así las cosas, habrá que pensar o en un refrán con variación o bien en un error de marcaje del estribillo, si bien la manuscritura de *A* apunta hacia la primera posibilidad.

³¹ En la primera estrofa se observa un espacio en blanco en el punto en el que debía iniciarse el *retrouso* (Carter señala letra de espera *D*; en el Apéndice de correcciones marginales indica “*D refram*”; 2007 [1941]: 117-118, 186). En las demás estrofas, el estribillo se identifica con una letra de espera (véase *UC* 311: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/quandeu-podia-mia-sennor>). Comenta la apostilla Michaëlis 1990 [1904]: I, 389-390.

³² El carácter que iniciaba el refrán fue raspado (Carter señala la presencia de una letra de espera, *D*; en el Apéndice de notas marginales anota: “*D refram*”; cf. 2007 [1941]: 127, 186). En las estrofas segunda y tercera el estribillo se realiza mediante letras mayúsculas pintadas en azul (cf. *UC* 353: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/a-mia-sennor-atanto-lle-farei>). Refiere la nota Michaëlis 1990 [1904]: I, 420.

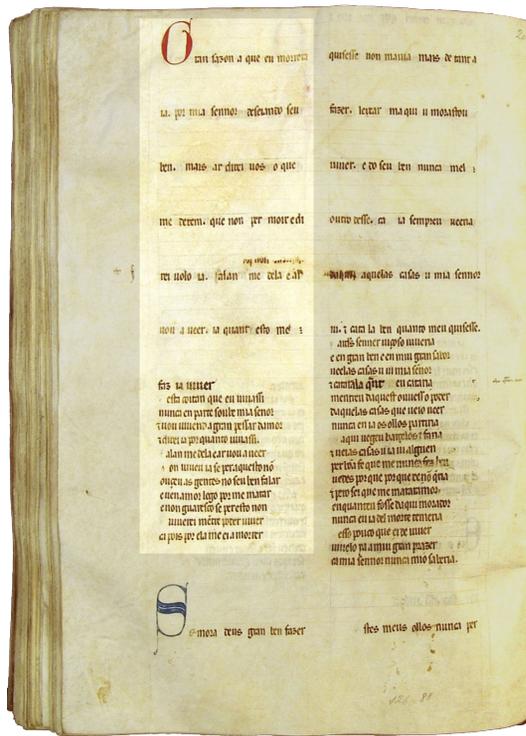
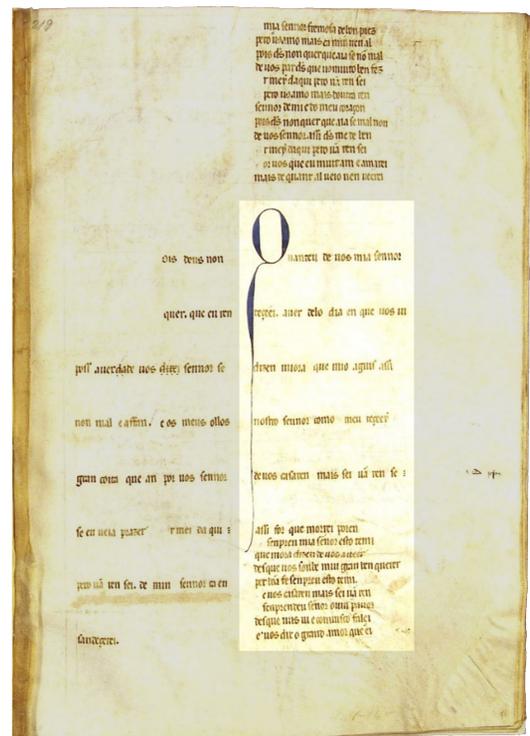
³³ La inicial del refrán se anuló mediante raspadura (Carter señala *B* como letra de espera, añadiendo en el Apéndice de notas marginales “*B refram*”; cf. 2007 [1941]: 129-130, 186). El estribillo se marca con letras de espera en las restantes estrofas de la *cantiga* (véase *UC* 361: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/quandeu-mia-sennor-convosco-falei>). Recoge la apostilla Michaëlis 1990 [1904]: I, 429; no hay comentarios en Nunes 1919: 321, y Machado 1981: 27.

³⁴ El carácter que debía inaugurar el refrán fue raspado (Carter refiere *A* como letra de espera, indicando en el Apéndice de *marginalia* “*A refram*”; cf. 2007 [1941]: 130-131, 186). En las demás estrofas del poema el estribillo se distingue con las habituales letras de espera (*UC* 363: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/sennor-que-gravoja-mi-e>). Véase, para comentario a la copia del texto, Michaëlis 1990 [1904]: I, 433, y, en detalle, Lorenzo Gradín 2008: 88-91, que refieren la presencia de la nota.

³⁵ Las características que definen la copia del refrán son las señaladas para la *cantiga* precedente (*UC* 364: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/o-meu-sennor-deus-me-guisou>). Carter indica que está presente la letra de espera, *Q*, en la primera *cobra*, recogiendo “*Q refram*” en el Apéndice (cf. 2007 [1941]: 131, 186). Véase, para comentario a la copia del texto, Lorenzo Gradín (2008: 101-103). Michaëlis 1990 [1904]: I, 434-435, no refiere la apostilla, contrariamente a lo indicado en el poema anterior.

³⁶ En este caso, sobre el pergamino raspado en correspondencia con el lugar destinado a la inicial del refrán aparece un carácter, *f*, que presenta tipografía diferente de la habitual. Hay letra de espera para la segunda *cobra* del texto. El estribillo no se copió en la tercera estrofa (véase *UC* 395: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/gran-sazon-a-que-eu-morrera-ja>). Carter señala la presencia de letra de espera, *F*, y recoge en el Apéndice “*refram ff*” (2007 [1941]: 136, 187). Refiere la nota Michaëlis 1990 [1904]: I, 457-458; no hay comentarios en Nobiling 2007 [1907]: 76-77.

³⁷ En correspondencia con el grafema que debía inaugurar el refrán, el pergamino está raspado (Carter señala la presencia de una letra de espera, *M*, y, en Apéndice, “*refram M*”; 2007 [1941]: 141, 187). En las dos estrofas siguientes, el estribillo se identifica mediante letras de espera (véase *UC* 405: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/meus-amigos-muitestava-eu-ben>). Comenta la nota Michaëlis 1990 [1904]: I, 475-476. No localizo detalles sobre la cuestión en Fregonese 2007: 171-177.

A 235 (f. 63v, Joan Garcia de Guilhade, *refram ff*)A 258 (f. 71rv, Fernan Velho, *D refran*)

refram)³⁸ y A 258 (f. 71rv, Fernan Velho, *D refran*)³⁹.

Un caso particular lo constituye la *cantiga* A 261 (f. 72r), de Fernan Velho. En ella se marca el verso 5 de la primera estrofa como refrán, anulándose un carácter y añadiéndose la nota, en el margen izquierdo de la columna de escritura, *D refram*: atendiendo a las demás estrofas, debe estar errada la corrección, ya que el estribillo, de un único verso, debe ser el último de la *cobra*, como bien señala la

letra de espera que se localiza en esa primera estrofa y la mayúscula decorada en rojo para las dos restantes⁴⁰.

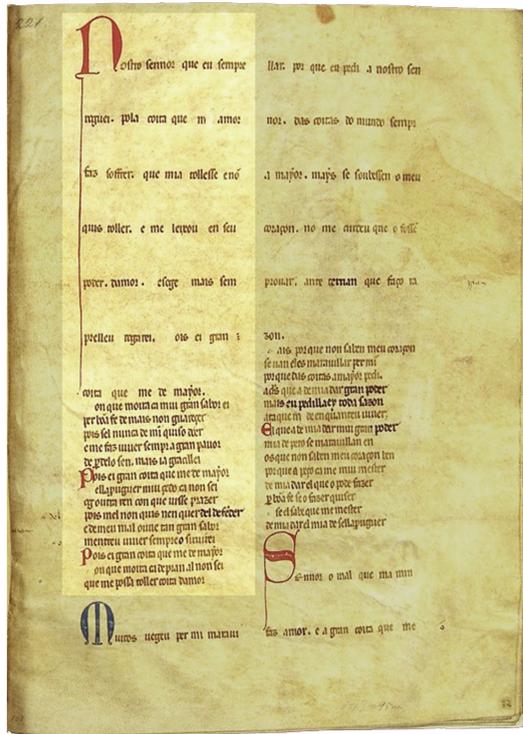
3. Refrán marcado en toda la composición, mediante mayúsculas decoradas o con letras de espera

Dejando al margen las *cantigas* A 13 (f. 3v, Vasco Fernandez Praga de Sandin) y A 310 (f. 88v, Roi Fernandez de Santiago), ambas fragmentarias, que solo cuentan con refrán –marcado– en

³⁸ El pergamino está raspado en correspondencia con el lugar que estaba destinado a la inicial del refrán y vocablos sucesivos. Carter indica que está presente la letra de espera, *P*, añadiendo en Apéndice “P refram” (2007 [1941]: 141-142, 187). La nota técnica fue corregida: en un primer momento se anotó *reffram*. Inmediatamente debajo de ella, el corrector escribió *p qn o*. El estribillo se marca con letra de espera en la segunda, y última, estrofa de la *cantiga* (véase UC 406: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/estes-que-ora-dizen-mia-sennor>). Refiere la apostilla Michaëlis 1990 [1904]: I, 477, no así Fregonese 2007: 178-182.

³⁹ El grafema con el que debía iniciarse el refrán en la primera estrofa se anuló con un trazo de pluma, observándose debajo una pequeña raspadura o los restos de un punto. Carter lee *de y*, en Apéndice, “D refram” (2007 [1941]: 151-152, 187). En el resto de la *cantiga* se emplean las letras de espera para marcar el inicio del estribillo (cf. UC 405: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/quanteu-de-vos-mia-sennor-receei>). Recoge la nota Michaëlis 1990 [1904]: I, 506; no la encuentro comentada en Lanciani 1977: 55-61.

⁴⁰ No es un caso único este de doble marca del refrán en la primera *cobra* (véase A 76, f. 19r, Nuno Fernandez Torneol; A 91, f. 23r, Pero Garcia Burgales, o A 185, f. 47r, Anónimo). Carter refiere como letras de espera *D*, para el verso 5, sin comentarios, y *P*, para el sexto; en Apéndice recoge “D refram” (2007 [1941]: 153-254, 187). Identifica la apostilla, apuntando al error, Michaëlis 1990 [1904]: I, 510-511, que considera como refrán el verso 6, opción que se mantiene en Lanciani 1977: 76-82, y en UC 420: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/nostro-sennor-que-eu-sempre-roguei> (véase la transcripción paleográfica para los detalles).



A 261 (f. 72r, Fernan Velho)

la primera estrofa⁴¹, y los textos A 39 (f. 9v, Paai Soares de Taveiros) y A 69 (f. 17r, Nuno Rodriguez de Candarei), que ofrecen una única

cobra en el manuscrito, con refrán también marcado⁴², el estribillo se identifica en todas las estrofas de las *cantigas* A 32 (f. 8r, Paai Soares de Taveiros), A 70 (f. 18r, Nuno Fernandez Torneol), A 72 (f. 18v, Nuno Fernandez Torneol), A 74 (ff. 18v-19r, Nuno Fernandez Torneol), A 75 (f. 19r, Nuno Fernandez Torneol), A 76 (f. 19r, Nuno Fernandez Torneol)⁴³, A 79 (ff. 19v-20r, Nuno Fernandez Torneol), A 80 (f. 20r, Nuno Fernandez Torneol)⁴⁴, A 81 (f. 20rv, Nuno Fernandez Torneol), A 108 (f. 27v, Pero Garcia Burgales), A 109 (ff. 27v-28r, Pero Garcia Burgales), A 112 (f. 29r, Joan Nunez Camanez), A 122 (f. 31v, Fernan Garcia Esgaravunha), A 125 (f. 32r, Fernan Garcia Esgaravunha), A 126 (f. 32rv, Fernan Garcia Esgaravunha), A 128 (f. 32v, Fernan Garcia Esgaravunha), A 139 (f. 36r, Roi Queimado), A 140 (f. 36r, Roi Queimado), A 141 (f. 36rv, Roi Queimado)⁴⁵, A 143 (f. 36v, Roi Queimado)⁴⁶, A 144 (f. 37r, Vaasco Gil), A 145 (f. 37r, Vaasco Gil), A 149 (f. 38r, Vaasco Gil), A 160 (f. 41r, Joan Soares Coelho), A 162 (ff. 41v-42r, Joan Soares Coelho)⁴⁷, A 169 (f. 43rv, Joan Soares Coelho), A 172 (f. 44r, Joan Soares Coelho), A 174 (f. 44v, Joan Soares Coelho), A 175 (ff. 44v-45r, Joan Soares Coelho), A 176 (f. 45r, Joan Soares Coelho), A 177 (f. 45r, Joan Soares Coelho), A 178 (f. 45rv, Joan Soares Coelho), A 179 (f. 45v, Joan Soares Coelho),

⁴¹ La primera pieza contiene una mayúscula en azul, que alterna con el rojo del comienzo de la estrofa; la segunda presenta letra de espera.

⁴² Tanto en A 39 como en A 69 el *retrouso* se abre con una letra de espera.

⁴³ En este texto el estribillo presenta doble marca en la primera estrofa, es decir, los dos versos que lo integran se diferencian del resto del cuerpo de la *cobra*: el primero se abre con una letra de espera; el segundo se inaugura con una mayúscula pintada en rojo. Esta tonalidad fue la que se otorgó al inicio del refrán, que se copia abreviado, en las dos *cobras* restantes de la *cantiga* (véase UC 165: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/quando-mi-aga-for-e-mi-alongar>). No hay comentarios sobre este detalle en las ediciones; cf. Michaëlis 1990 [1904]: I, 162, y Pousada Cruz 2013: 171-177.

⁴⁴ En la primera estrofa, y quizá sobre una letra de espera, se escribió la inicial del refrán en una tipografía tardía. En las demás *cobras* el estribillo se marca con mayúsculas en azul y rojo (véase UC 169: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/pois-naci-nunca-vi-amor>).

⁴⁵ El refrán, marcado con letras de espera en las dos primeras estrofas, se omite en la tercera (véase UC 247: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/direi-vos-que-mi-aveo-mia-sennor>). El texto fue editado en Michaëlis 1990 [1904]: I, 284-285; Lorenzo Gradín y Marcenaro 2010: 193-197, y UC 247: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/direi-vos-que-mi-aveo-mia-sennor>, sin comentarios sobre el error que afecta al manuscrito –de error se trata, por mucho que la omisión se localice en el refrán– y soluciones dispares en la reconstrucción del estribillo.

⁴⁶ El verso de refrán está afectado, en sus dos vocablos iniciales, por una raspadura que debilita la percepción de la letra de espera: a pesar de la enmienda, que puede dificultar la comprensión de lo acaecido en el manuscrito –un detalle sobre el que guardan silencio los editores precedentes del poema (cf. Michaëlis 1990 [1904]: I, 287; Carter 2007 [1941]: 86-87; Lopes 2002: 452; Lorenzo Gradín y Marcenaro 2010: 203-206)–, esta no parece afectar a la identificación del estribillo ni haber sido esta la causa de aquella. Puede consultarse la transcripción del texto con el oportuno comentario en UC 249: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/pois-que-eu-ora-morto-for>.

⁴⁷ Se emplean mayúsculas en rojo para marcar el comienzo del estribillo, excepción hecha de la última estrofa, en la que se aprecia una letra de espera. La inicial del refrán en la primera estrofa, grande, como si se tratase de la inicial de una *fiinda*, está errada: se dibujó un E, cuando lo esperable sería C. Falta cualquier nota sobre el asunto, incluida la variante en el aparato crítico, en Michaëlis 1990 [1904]: I, 325-326, y Correia 2001: 283-296. Véase la nota al problema en UC 270: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/ora-non-sei-no-mundo-que-fazer>.

A 181 (f. 46r, Joan Perez d’Avoín), A 182 (f. 46rv, Joan Perez d’Avoín), A 184 (f. 46v, Joan Perez d’Avoín), A 185 (f. 47r, Anónimo)⁴⁸, A 186 (f. 48r, Roi Paez de Ribela), A 187 (f. 48r, Roi Paez de Ribela), A 188 (f. 48rv, Roi Paez de Ribela), A 189 (f. 48v, Roi Paez de Ribela), A 190 (ff. 48v-49r, Roi Paez de Ribela), A 191 (f. 49r, Roi Paez de Ribela), A 192 (f. 49r, Roi Paez de Ribela), A 193 (f. 49v, Roi Paez de Ribela), A 194 (f. 49v, Roi Paez de Ribela), A 195 (ff. 49v-50r, Roi Paez de Ribela), A 196 (f. 50r, Roi Paez de Ribela), A 202 (f. 52rv, Joan Lopez d’Ulhoa)⁴⁹, A 203 (f. 52v, Joan Lopez d’Ulhoa), A 207 (f. 53v, Joan Lopez d’Ulhoa), A 209 (f. 54r, Joan Lopez d’Ulhoa), A 211 (ff. 55v-56r, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 212 (f. 56r, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 213 (f. 56rv, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 214 (f. 56v, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 215 (f. 56v, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 216 (f. 57r, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 219 (f. 57v, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 220

(ff. 57v-58r, Fernan Gonçalvez de Seavra), A 223 (f. 59rv, Pero Gomez Barroso), A 227 (f. 61r, Meen Rodriguez Tenoiro), A 229 (f. 62r, Joan Garcia de Guilhade), A 233 (ff. 62v-63r, Joan Garcia de Guilhade)⁵⁰, A 237 (ff. 63v-64r, Joan Garcia de Guilhade), A 239 (f. 64rv, Joan Garcia de Guilhade), A 240 (f. 65r, Estevan Faian), A 242 (f. 66r, Joan Vaasquiz de Tala-veira), A 243 (f. 66r, Joan Vaasquiz de Tala-veira), A 251 (f. 68rv, Paai Gomez Charinho), A 255 (ff. 69v-70r, Paai Gomez Charinho), A 257 (f. 71r, Fernan Velho), A 260 (f. 71v, Fernan Velho), A 266 (f. 73rv, Bonifacio de Genova), A 267 (f. 74r, Anónimo I)⁵¹, A 269 (f. 74v, Anónimo I), A 273 (f. 75v, Anónimo I), A 276 (f. 76rv, Anónimo I), A 277 (f. 77v, Anónimo II), A 278 (f. 78r, Anónimo III), A 279 (f. 78r, Anónimo III)⁵², A 280 (f. 78v, Anónimo III), A 281 (f. 79r, Pedr’Eanes Solaz), A 282 (f. 79r, Pedr’Eanes Solaz), A 283 (f. 79rv, Pedr’Eanes Solaz), A 284 (f. 79v, Pedr’Eanes Solaz), A 287 (f. 80v, Fernan Padron), A 291 (f. 82rv, Pero

⁴⁸ La copia de esta *cantiga*, cuyo refrán se marca con letras de espera en todas las estrofas, ilustra los problemas de identificación y de transcripción que, al menos en algunos casos, acompañaron a este elemento del poema. Así, para esta pieza, que está compuesta por cuatro estrofas con un cuerpo de dos versos y un estribillo de tres, se dejó espacio en blanco en correspondencia con el inicio del primer verso del refrán en la primera *cobra* –aunque Carter 2007 [1941]: 110 señala la presencia de la *lettre d’attente* Q, esta no se aprecia en el manuscrito– y el mismo espacio fue previsto para el comienzo del segundo, seguramente por error. Además, en la segunda estrofa el refrán comenzó a escribirse con los caracteres habituales para el verso: solo en un segundo momento se raspó el vocablo completo, *que*, reescribiéndose sus dos últimos grafemas y añadiéndose la letra de espera. La copia del estribillo y su identificación no suscitan problemas en las dos últimas estrofas de la *cantiga* (cf. UC 296: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/pois-men-tal-coita-ten-amor>). Falta cualquier comentario sobre este asunto en las diferentes ediciones del texto; véase Michaëlis 1990 [1904]: I, 365-366; Fernández Graña 2007: 257-268, y Barberini 2014: 167-171.

⁴⁹ Al lado de la letra de espera, que señalaba la mayúscula que debía dibujarse para iniciar el refrán, se añadió un grafe-ma idéntico, de mano seguramente posterior. No hay comentarios al respecto en Carter 2007 [1941]: 118-119, ni en nuestra propia transcripción del texto (véase UC 313: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/quandoujeu-vi-per-u-podia-ir>).

⁵⁰ La letra de espera que inaugura el *retrouso* se acompaña de otra, de módulo diverso, y seguramente tardía (véase UC 390: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/amigos-que-ro-vos-dizer>). No hay comentario sobre la cuestión en Carter 2007 [1941]: 135, que señala únicamente como letra de espera A.

⁵¹ En el manuscrito –único, en este caso– la *cantiga* ofrece un refrán de dos versos marcado en las dos primeras estrofas mediante letras de espera; de la tercera *cobra* se conservan solo cuatro versos (véase la transcripción en UC 432: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/que-deus-sennor-me-guisou-de-viver>). La crítica ha ofrecido propuestas diversas en su edición del texto; así, Michaëlis 1990 [1904]: I, 527-528, que llama la atención para los problemas que suscita la copia, considera los versos citados como refrán, y la *cantiga* como incompleta, sin marcar el estribillo en la última estrofa. Apunta en su comentario que, concluida la reproducción del cuarto verso de la tercera estrofa, que “está também visivelmente deturpado”, “o copista, errando mais uma vez, interrompeu o seu trabalho. O espaço que reservou em branco, e abrange quatro linhas além das que costumam mediar entre duas cantigas, faz conjecturar que carecemos apenas do verso final da 3ª e última copla (em ar), do refram (con rima em *ei* e *matar*) e, além d’isso, de uma fiinda de dous versos” (1990 [1904]: I, 527). Por su parte, en Fernández Graña 2007: 277-294 y en UC se ha considerado que el refrán está constituido por un único verso, el último de la estrofa, ausente en la tercera de ellas, como se ha indicado (véase UC 432: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/que-deus-sennor-me-guisou-de-viver>). Las diversas hipótesis deben manejarse con cautela, atendiendo a la lección del manuscrito, testimonio único para esta *cantiga*, como ya se ha señalado.

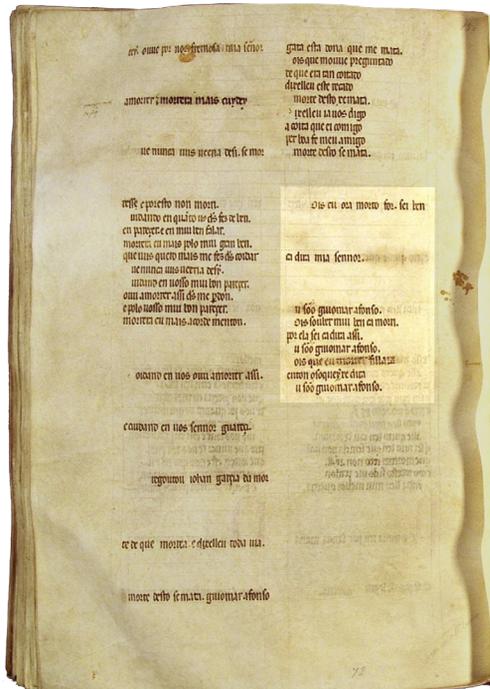
⁵² Las letras de espera parecen tardías. No hay comentarios al respecto en Carter 2007 [1941]: 164-165, que se limita a indicar la presencia de esos elementos en las tres estrofas, ni en nuestra propia transcripción del texto (véase UC 444: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/pero-eu-vejo-aqui-trobadores>).

da Ponte), *A* 293 (f. 83r, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 294 (f. 83r, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 295 (f. 83v, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 296 (f. 83v, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 297 (ff. 83v-84r, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 298 (f. 84r, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 299 (f. 84r, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 300 (f. 84rv, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 301 (f. 84v, Vaasco Rodriguez de Calvelo), *A* 305 (f. 85rv, Martin Moxa), *A* 307 (ff. 85v-86r, Martin Moxa), y *A* 309 (f. 88rv, Roi Fernandiz).

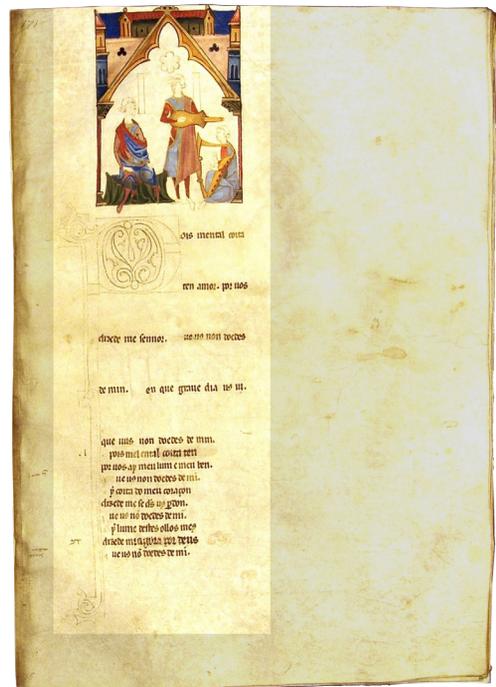
Como en las *cantigas* comentadas en los dos apartados precedentes, el trazado del elemento inicial del refrán varía mucho en este amplio conjunto de poemas, predominando, debido al carácter inacabado del códice, las letras

de espera, que están, además, ausentes en un buen número de ejemplos⁵³. Merece destacarse, asimismo, que no siempre se respecta la gradación de módulo en las mayúsculas que trazó el rubricador y que no siempre se acierta en la alternancia de colores⁵⁴.

De este bloque, merece destacarse la *cantiga* *A* 198 (f. 50v), de Roi Paez de Ribela, que presenta letras de espera en todas las estrofas para identificar el refrán. Este estribillo constituye un caso único en el manuscrito, ya que aparece antes de la primera estrofa –se trata de un refrán inicial vinculado a una forma fija, el zéjel–, con espacio en blanco destinado a acoger la mayúscula decorada (no se aprecia la letra de espera). La misma marca aparece al final de la estrofa, coincidiendo con el



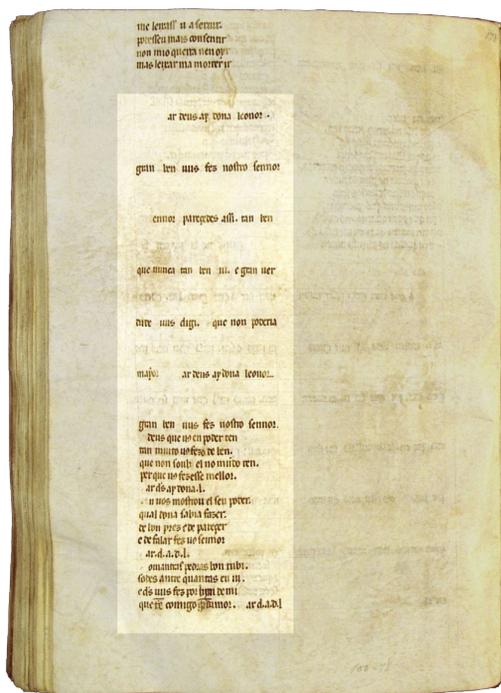
A 143 (f. 36v, Roi Queimado)



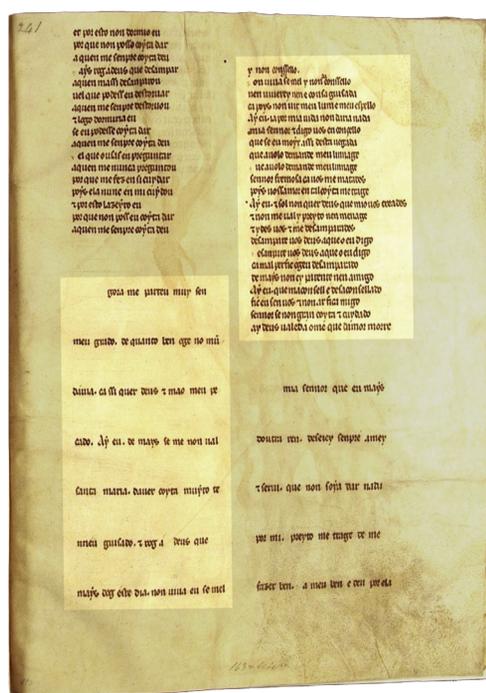
A 185 (f. 47r, Anónimo)

⁵³ Así, hay mayúsculas decoradas todas en rojo en los poemas *A* 79; todas azules en *A* 178, *A* 212, *A* 214; azules y rojas (variando, en ocasiones, el tamaño y con confusión, a veces, en la alternancia de colores) en *A* 32, *A* 211, *A* 215, *A* 227; letras de espera, trazadas o con espacio previsto para ellas, en *A* 70, *A* 74, *A* 75, *A* 108, *A* 109, *A* 112, *A* 122, *A* 125, *A* 126, *A* 139, *A* 140, *A* 143, *A* 144, *A* 145, *A* 149, *A* 169, *A* 172, *A* 174, *A* 175, *A* 176, *A* 177, *A* 179, *A* 182, *A* 184, *A* 185, *A* 186, *A* 187, *A* 188, *A* 189, *A* 190, *A* 191, *A* 192, *A* 193, *A* 194, *A* 195, *A* 196, *A* 202, *A* 203, *A* 207, *A* 209, *A* 220, *A* 223, *A* 233, *A* 237, *A* 239, *A* 240, *A* 242, *A* 243, *A* 255, *A* 257, *A* 269, *A* 273, *A* 276, *A* 277, *A* 278, *A* 279, *A* 280, *A* 281, *A* 282, *A* 283, *A* 284, *A* 287, *A* 291, *A* 293, *A* 294, *A* 295, *A* 296, *A* 297, *A* 298, *A* 299, *A* 300, *A* 301, *A* 305, *A* 307, *A* 309; y mayúsculas y letras de espera en *A* 72 (mayúsculas en rojo), *A* 81 (mayúsculas en rojo), *A* 128 (mayúscula en rojo), *A* 160 (mayúsculas en rojo), *A* 181 (mayúsculas en rojo), *A* 213 (mayúsculas adornadas en rojo y azul, alternando), *A* 216 (mayúscula grande en azul en la primera estrofa, azul más pequeña en la siguiente), *A* 219 (mayúscula adornada en azul, grande, en la primera estrofa), *A* 229 (mayúsculas en rojo), *A* 251 (mayúsculas en rojo), *A* 260 (mayúscula en rojo), *A* 266 (letra azul, grande, en la primera estrofa), y *A* 273 (mayúsculas en rojo).

⁵⁴ Algunos ejemplos se han destacado en las indicaciones que acompañan las referencias a las *cantigas* en la nota precedente; se encuentran datos de gran interés en Penafiel 2019, muy acertado en su análisis de estas cuestiones.



A 198 (f. 50v, Roi Paez de Ribela)



A 290 (f. 82r, Pero da Ponte)

primer verso del refrán, en todas las *cobras* de la composición⁵⁵.

Otro poema que cabe señalarse por su peculiaridad es A 290 (f. 82r, Pero da Ponte): en este caso, el refrán no aparece, en apariencia, marcado o, mejor, no se marca con los procedimientos habituales, ya que, en verdad, el verso que constituye el estribillo comienza, en las cuatro estrofas, con una mayúscula. Se trata, en este ejemplo único, de un refrán intercalar⁵⁶.

También merece atención la *cantiga* A 66 (f. 16v, Airas Carpancho), que ofrece un refrán de tres versos. De ellos, se distingue el primero y el tercero, que son idénticos, con letra de espera y mayúscula azul en la primera estrofa, obviándose aparentemente el segundo, que, no

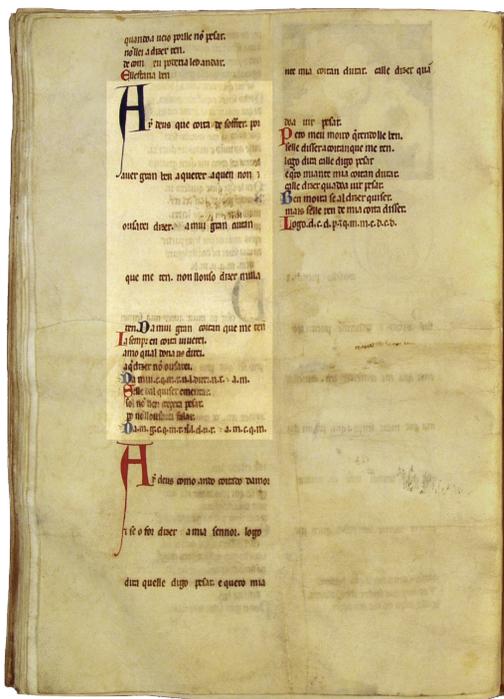
obstante, aparece reproducido mediante siglas en las estrofas segunda y tercera, como los otros dos versos del estribillo, que se abren, también en estas *cobras*, con una mayúscula azul el primero y con letras de espera el tercero. Quizá nos encontremos, así, ante un modo particular de marcar el refrán, más que a una no detección del mismo⁵⁷.

Por una singularidad diversa se caracterizan dos piezas de A que no hemos incluido hasta ahora, A 230 y A 292. Son, ambas, composiciones que marcan el refrán, pero que ofrecen problemas en su identificación. Así, en la primera (f. 62r), una *cantiga* dialogada de Joan García de Guilhade compuesta por tres estrofas de siete versos, se dejó un espacio en blanco para la

⁵⁵ En la primera de ellas falta también la letra de espera (cf. Carter 2007 [1941]: 116; UC 309: <https://www.universocantigas.gal/transcripcionPaleografica/par-deus-ai-dona-leonor>). El poema ofrece problemas textuales de consideración, destacándose la enmienda, probablemente tardía y que cambia la lectura de la última estrofa, que lo acompaña en el códice de la Ajuda (véase Arias Freixedo 2008: 45-48). Para las soluciones e hipótesis de trabajo que para la pieza ha ofrecido la crítica, remitimos a Michaëlis 1990 [1904]: I, 383-384; Barbieri 1980: 63-66; Lopes 2016: II, 474; *Littera*: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=313&pv=sim>, y UC 309: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/par-deus-ai-dona-leonor>.

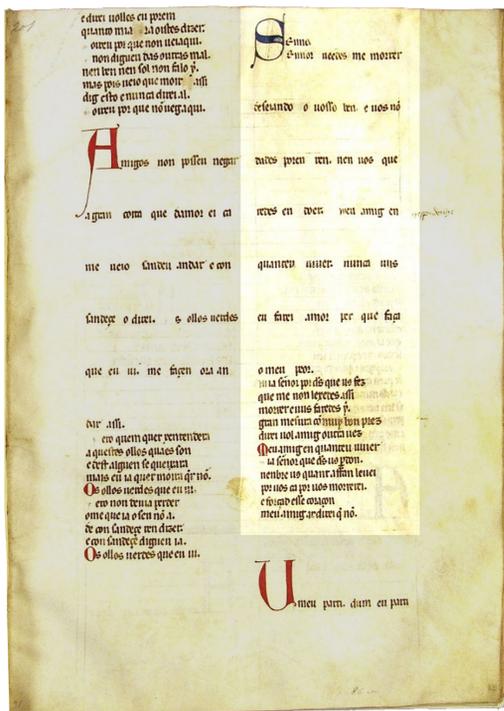
⁵⁶ La consideración de ese verso como refrán ha sido unánime por parte de los editores de la *cantiga*; véase Michaëlis 1990 [1904]: 581-582; Panunzio 1992 [1967]: 85-87; Lopes 2016: II, 287; *Littera*: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=987&pv=sim>, y UC 983 (pendiente de apertura al público).

⁵⁷ La crítica ha ofrecido lecturas diversas para la *cantiga* y su estribillo. Así, Michaëlis 1990 [1904]: I, 141, considera como refrán los versos 5 y 6, los dos últimos de cada estrofa, si bien en la nota métrica indica: “*Cantiga de refram: 3 x (4+2) ou talvez 3 x (3+3)*”, sin ulteriores comentarios; Minervini 1974: 40-41 y Lopes 2016: I, 108-109, computan los tres versos comentados como refrán, propuesta que coincide con la de *Littera*: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=155&pv=sim>, y que es la opción defendida también en UC 154: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/ai-deus-que-coita-de-sofrer>.

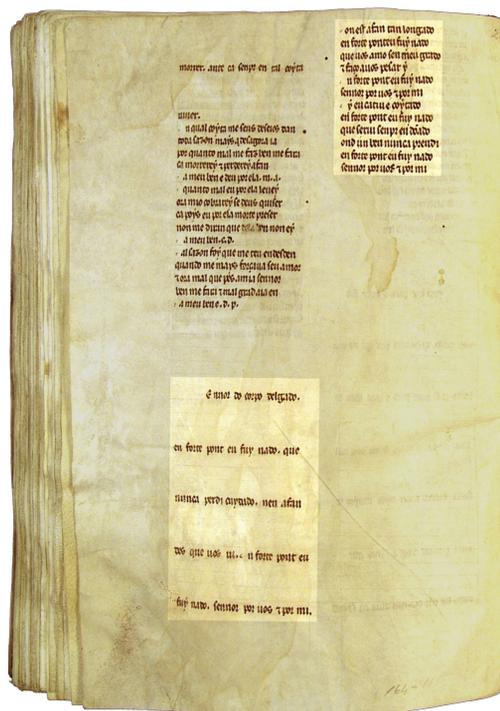


A 66 (f. 16v, Airas Carpancho)

letra inaugural del estribillo en correspondencia con el quinto verso de la primera estrofa, que se rellenó con un grafema tardío, similar al de la glosa de comentario que se lee en el margen derecho del folio; en la segunda *cobra* se señaló su sexto verso –que repite el primer verso del estribillo de la *cobra* precedente– como el hipotético primer verso del refrán, distinguiéndolo con una mayúscula roja, faltando, por fin, cualquier marca para el *retrouso* en la tercera estrofa. El análisis del manuscrito revela una copia compleja, que puede estar provocada por la dificultad para aislar un refrán con variación –si se consideran como tal los versos 5, 6 y 7, atendiendo a las indicaciones de la primera estrofa⁵⁸, un hecho que no explica la repetición del verso del estribillo de la primera *cobra* en la segunda estrofa, después del verso que, de considerarse la hipótesis anterior, y la propia organización de las *cobras*, marcaría el refrán –se trataría de una pura *repetitio*, completamente espuria–, la ausencia de marca en el verso precedente de esa misma estrofa y la falta de elementos distintivos en la tercera⁵⁹.



A 230 (f. 62r, Joan Garcia de Guilhade)



A 292 (f. 82v, Pero da Ponte)

⁵⁸ Esta hipótesis de trabajo solo fue considerada por Michaëlis 1990 [1904]: I, 448-449.
⁵⁹ Para Nobiling 2007 [1907]: 70-71, 60; Lopes 2016, I: 510-511; *Littera*: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=394&pv=sim>, sin comentarios en ninguno de los casos, y UC 387: <https://cantigas.fesh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=394&pv=sim>, que refiere la problemática que afecta al estribillo, el refrán estaría conformado por únicamente dos versos, el sexto y séptimo de la *cobra*. Habría error de marca también en la primera estrofa, por lo tanto.

En cuanto a *A* 292 (f. 82v, Pero da Ponte), el refrán se reproduce íntegro en las tres estrofas de la *cantiga*, marcándose como tal los versos 5 y 6 de las dos primeras *cobras*, con la oportuna letra de espera. Esta circunstancia no se verifica en la tercera estrofa, en la que el estribillo aparece copiado como otro segmento cualquiera del texto, y en el segundo de los versos de cada estrofa, que se repite idéntico en el poema: otra vez estamos ante un refrán intercalar que no ha sido identificado como tal⁶⁰.

III. Frecuencia del refrán en *A* y marcas. Algunos datos para la reflexión

El análisis de la copia del refrán en el *Cancioneiro da Ajuda* nos muestra un panorama cuando menos complejo, curioso y, en una primera mirada, anárquico. No obstante, el intento de sistematización de los “modos” de marcar el estribillo que nos ha ocupado en esta exposición muestra algunos datos regulares, otros que nos dan pistas sobre los momentos de copia del cancionero y sobre sus materiales y algunos más que nos invitan a volver al viejo códice para ahondar en algunos elementos que solo en los últimos estudios han comenzado a aflorar.

Entre los pocos datos que podemos señalar como “regulares” o evidentes debe citarse la baja frecuencia que presenta el refrán en los primeros autores de *A*. De hecho, Vaasco Praga de Sandín solo posee 2 *cantigas* con estribillo de un total de 13 poemas; Joan Soarez Somesso carece de textos de esta tipología (*A* copia para él 17 piezas, 1 fragmentaria⁶¹); Paai Soarez de Taveiroos ofrece 4 *cantigas* de refrán en su ciclo poético, que se inicia en *A* con una laguna por accidente material y que está formado por 9 textos, y Martin Soarez es autor de una única *cantiga de refran*, frente a 18 *cantigas de*

*mestria*⁶². Así, de los 61 primeros textos de *A*, solo 8 son *cantigas de refran*, un número que podría sorprender, pero que casa bien con el hecho de que los tres primeros autores se cuentan entre los adscritos al período de implantación de la lírica gallego-portuguesa (1220-1240)⁶³ y de que son autores que, por ejemplo, utilizan con un alto índice de frecuencia estructuras métricas complejas, como las *coblas unissonans* (22 piezas de las 58 consideradas; son 64 en el conjunto de *A*) o las *coblas doblas* (24 piezas de las 58 tomadas en cuenta, sobre un total de 55 ejemplos en *A*), además de atribuirse uno de los tres casos de *coblas alternadas* que se registran en la colectánea poética (*A* 46)⁶⁴. También Pero Garcia Burgales tiene pocos textos de refrán (7 de 28)⁶⁵: pertenece, como Martin Soarez, al período de expansión de la tradición lírica que estudiamos, pero es, como el poeta de Riba de Lima –identificado en los propios manuscritos como “o melhor dos que trobaron”–, un autor muy culto; buena prueba de ello son las formas estróficas de las que echa mano: excluida *A* 94 por su carácter fragmentario, su cancionero registra 7 ejemplos de *coblas unissonans*, 14 de *coblas doblas* y uno de *coblas alternadas*, frente a solo 6 *cantigas* compuestas en *coblas singulares*. Considérese, como dato adicional, que, con pequeños ciclos de poemas intercalados –Anónimo, Carpancho– y excepción hecha del corpus más extenso de Torneol, las composiciones de estos autores se copian seguidas y cubren los 110 primeros textos de *A*: en ellos parece pesar un modelo poético muy culto, que se decanta sin dudas por la *mestria* y el refinamiento formal, que podría evocar aires provenzales⁶⁶.

En una franja intermedia en lo que atañe al uso del refrán se sitúan Esgaravunha (7 textos de refrán sobre 15 poemas⁶⁷), Roi Queimado (6 de 15), Vaasco Gil (7 de 13), Bonifacio Calvo

⁶⁰ La *cantiga* fue editada considerando como estribillo los versos 2, 5 y 6 de cada estrofa, como apunta el manuscrito, en Michaëlis 1990 [1904]: 585, que, no obstante, propone, junto a este, otro esquema posible: “3 x (4+2)”; Lopes 2016: II, 288-289; *Littera*: <https://cantigas.fsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=989&pv=sim>, y UC 985 (pendiente de apertura al público). Panunzio 1992 [1967]: 91-92 propone el esquema apenas citado de Michaëlis, con estrofa de 4+2 versos, siguiendo el esquema aaab/AB.

⁶¹ Se trata de *A* 30, que hemos dejado al margen de este estudio, como se señala en la nota 8.

⁶² Obviamos *A* 40, *A* 57 y *A* 61, por las razones que se han expuesto en la nota 8.

⁶³ Nos servimos de la periodización y de la nomenclatura de Oliveira 2001: 157-162.

⁶⁴ Para los datos que aquí se ofrecen tomamos como base Arbor Aldea, Canettieri y Pulsoni 2004: 147-149, eliminando del cómputo todas las *cantigas* consideradas fragmentarias en este trabajo.

⁶⁵ Excluimos *A* 94, fragmentaria (véase la nota 8).

⁶⁶ Lo ha señalado con meridiana claridad Beltran 1995: 88-89.

⁶⁷ Aunque *A* 114 comienza acéfala, el resto del texto nos permite saber que se trata de una *cantiga de mestria* (cf. UC 214: <https://www.universocantigas.gal/cantigas/que-grave-cousa-sennor-dendurar>).

(1 de 2), Fernan Velho (5 *cantigas* de un total de 8), Fernan Padron (1 *cantiga de refran* de un total de 3 textos) y Martin Moxa (2 *cantigas* de las 4 que envía *A* ofrecen refrán⁶⁸). Con excepción de Esgaravunha, que todavía pertenece al período de implantación, todos los demás autores se integran en el que podemos denominar período áureo de la lírica gallego-portuguesa. Desde el punto de vista técnico, hay importantes diferencias entre ellos: así, mientras Esgaravunha, Queimado, Padron y Moxa son maestros en el uso estrófico (cultivan *doblas*, *unissonans* y *singulars*), Vaasco Gil y Calvo emplean solo las *coblas singulars*, una tendencia que, por otra parte, ya se apreciaba en Esgaravunha (la proporción es de 1/5/9) y Queimado (con curiosa coincidencia de uso: 1/5/9), aunque el caso de Vaasco Gil es particularmente llamativo, ya que cuenta con un cancionero generoso (13 poemas).

Del lado opuesto, encontramos a Airas Carpancho (4 textos, todos de refrán), Nuno Fernández Torneol (9 *cantigas de refran* sobre un total de 11 poemas⁶⁹), Joan Nunez Camanez (3 *cantigas*, todas de refrán), Joan Soarez Coelho (de 21 textos, 17 son de refrán⁷⁰), Roi Paez de Ribela (13 *cantigas*, todas de refrán, excepto la penúltima del ciclo), Joan Lopez d'Ulhoa (de 11 textos, 7 ofrecen refrán), Fernan Gonçalves de Seavra (de 12 poemas, solo uno, el que cierra su ciclo poético, es una *cantiga de mestría*), Pero Gomez Barroso (sus 2 *cantigas* tienen estribillo), Afonso Lopez de Baian (2 *cantigas*, ambas de refrán), Meen Rodriguez Tenoiro (2 composiciones, las dos con estribillo), Joan Garcia de Guilhade (8 piezas de refrán de un total de 12 poemas), Estevan Faian (1 sola *cantiga* completa, de refrán⁷¹), Joan Vaasquiz de Talaveira (4 *cantigas*, todas de refrán), Anónimo I (de 10 piezas, 7 ofrecen refrán), Anónimo II (su único texto presenta estribillo), Anónimo III (de 3 poemas, los tres ofrecen refrán), Pedr'Eanes Solaz (sus 4 textos tienen refrán), Pero da Ponte (de 5 *cantigas*, 4 llevan estribillo), Vaasco Rodriguez de Calvelo (de 9 textos completos, 9 son de refrán⁷²) y Roi Fernandiz (de 3 poemas, 2 son de refrán).

Un único y último detalle llama la atención en este gran sector del cancionero: Paai Gomez Charinho. No por acaso, el trovador gallego cuenta solo con 3 *cantigas de refrán* en un conjunto de 12 composiciones (computando la pieza copiada dos veces), optando, además, por las *coblas doblas* para 6 de sus poemas, que se completan con 2 que siguen la fórmula de la rima continuada en toda la *cantiga (unissonans)* y con 4 piezas construidas en *coblas singulars*. Que Charinho no responde a la tónica generalizada de su sector es claro, como lo había mostrado el estudio de su tradición manuscrita y las múltiples peculiaridades que caracterizan su copia en *A*⁷³.

Los autores citados, que se adscriben al período de expansión, marcan un hito en la evolución de la lírica gallego-portuguesa, sobre todo si atendemos a sus técnicas artísticas. Así, y excepción hecha de Joan Soarez Coelho (5 piezas en *doblas*, 5 en *unissonans* y 11 en *singulars*), que todavía sigue la tendencia marcada para Esgaravunha y Queimado; de Ulhoa (4 poemas en *unissonans*, frente a 7 en *singulars*), y de Pero da Ponte (2 *unissonans*, 3 *singulars*), todos los demás son maestros en el cultivo de las *coblas singulars*, abandonando, en su práctica totalidad, las *doblas* y las *unissonans*. Además, y en lo que al uso del refrán se refiere, parece que en estos trovadores asistimos a su triunfo como opción poética.

Así las cosas, de cuanto se ha señalado parece deducirse que el cultivo del refrán conoce en *A* tres momentos: un primero caracterizado por el escaso empleo de este, del que quedan tímidos testimonios en los autores que inauguran el cancionero; un segundo en el que el estribillo avanza de modo progresivo, con autores como Esgaravunha, Queimado y Vaasco Gil que se copian, con la “cuña” de ruptura que supone Camanez, inmediatamente después de los citados en el grupo primero; y un tercero en el que el refrán eclosiona y se impone como opción poética: estamos, en el estado actual del manuscrito, hacia su mitad, con un Coelho, un Anónimo y un Ribela que dan amplia entrada al recurso en sus poemas. Analizando la geografía

⁶⁸ No se computa la primera de su serie, *A* 303, muy fragmentaria (véase nota 8).

⁶⁹ No computamos *A* 73, que en *A* ofrece una sola estrofa (véase nota 8).

⁷⁰ Recuérdese que *A* 167 y *A* 168 computan como texto único (véase nota 5).

⁷¹ No se considera *A* 241, de la que se conserva un solo verso (véase nota 8).

⁷² Se exceptúa de este estudio *A* 302, el último de su serie, muy fragmentario (véase nota 8).

⁷³ Para un análisis detallado de todas estas cuestiones y para los datos que de ellas pueden extraerse sobre la organización y copia de *A*, remitimos a Arbor Aldea 2017.

de estos trovadores, nos encontramos tanto ante autores gallegos como portugueses, sin que se observe un peso mayor de una u otra procedencia: más que la naturaleza de los individuos que lo emplean en sus *cantigas*, en el caso del refrán parece más importante el factor cronológico –nos movemos entre autores de la denominada segunda generación, que arrancaría en torno a 1220, que sería la responsable de la aclimatación de la lírica en el occidente ibérico, con extensiones a las décadas posteriores– y, sobre todo, de los círculos que frecuentan, que son los del occidente peninsular –con toda la itinerancia posible y con un intercambio de relaciones y de servicios entre familias y señores que apenas podemos vislumbrar desde nuestra perspectiva actual⁷⁴, en un momento y en un lugar en los que los posibles modelos provenzales quedaban ya lejos, al menos desde el punto de vista de las técnicas compositivas⁷⁵.

Otro dato significativo que emana del análisis de la copia del refrán en *A* es que solo a partir de bien avanzado el manuscrito encontramos marcas conscientes y sistemáticas del estribillo, que apuntan a su buena identificación como elemento estructural de la *cantiga*. Más en concreto, tenemos que esperar a Roi Paez de Ribela (ff. 48r-50v) para encontrar al primer autor que no presenta problemas de identificación del *retrouso* en de sus poemas. Ribela se localiza, de hecho, en una zona de *A* que carece de decoración, pero en su ciclo de textos las letras de espera están marcadas de forma casi generalizada.

Nos encontramos, además, en una zona de cambio en la *dispositio textus* y en la que se acumulan una serie de “detalles” técnicos notables. Así, tras la copia de Ribela, el recto del f. 51 se deja en blanco, dibujándose la miniatura en el f. 51v –la primera viñeta en el verso aparece en el f. 40v, un folio procedente de Évora, como todo el cuaderno en el que se integra, aunque luego siguen ciclos con miniaturas en el recto, hasta este⁷⁶–. Además, en este mismo f. 51v, y para la *cantiga A 200*, de Joan Lopez d’Ulhoa, aparece por vez primera la

nota técnica *refran*. Es significativo que todos los textos de este autor que contienen estribillo estén correctamente marcados, con excepción de la *cantiga 208*, que no distingue el refrán en la primera estrofa. La nota técnica se repite en el ciclo de Seavra (f. 57r, *A 217*), con refrán bien identificado en todos los poemas, salvo en *A 210*, con raspado del carácter que abría el estribillo, y *A 218*, que carece de marca en la primera *cobra*; en el de Barroso (f. 59r, 2 textos de refrán: uno lleva nota, el otro está bien marcado), Baian (2 *cantigas*, ambas de refrán y ambas acompañadas de nota técnica), Guilhade (f. 63v, *cantiga 235*; constituye este un caso singular, ya que antes de esta pieza se registran anomalías en la marca del estribillo, identificándose este correctamente a partir de este poema: Guilhade rompe la relativa seguridad y corrección en la marca del *retrouso* que había inaugurado Ribela) y Talaveira (*cantigas 244 y 245*, f. 66v; con este autor se recupera la “conciencia” del refrán)⁷⁷. Charinho marca de nuevo un cambio, esta vez porque, además de contar con solo 3 textos con estribillo (uno no marcado en la primera estrofa, *A 254*), carece de anotaciones técnicas, que reaparecen en Fernan Velho (*A 258*, f. 71r).

A partir de este momento, la nota técnica desaparece, pero el refrán se muestra correctamente identificado en todos los autores: Bonifacio Calvo, Anónimo II, Anónimo III, Pedr’Eanes Solaz, Fernan Padron, Vaasco Rodriguez de Calvelo, Martin Moxa y Roi Fernandez. Únicamente el Anónimo I y Pero da Ponte presentan dificultades en la marca del estribillo en sus respectivos cancioneros (en 2 textos de 7 el primero; en 3 de 4 el segundo); tal circunstancia tiene, no obstante, una explicación plausible, ya que estamos ante *cantigas* con refrán intercalar o con variación. De hecho, es este tipo de refrán, y no cualquier otro factor –por ejemplo, que el *retrouso* esté constituido por un único verso, como podría pensarse–, el que más problemas de identificación y de realce ofrece.

A la luz de cuanto se ha señalado pudiera pensarse que, conforme el uso del refrán se

⁷⁴ Remitimos, para la cronología de los autores, círculos en los que componen y períodos, a Oliveira 1994, 1995 y 2001.

⁷⁵ Otra vez coincidimos con lo apuntado por Beltran 1995: 88-89.

⁷⁶ Detalles más concretos sobre los folios de Évora y su integración en *A* pueden consultarse en Arbor Aldea 2009b y bibliografía citada.

⁷⁷ No hay apostilla técnica, pero sí nota de revisor, en *A 222*, de Rodriguez Tenorio (posee otra *cantiga* con refrán correctamente identificado).

consolidada, más clara es su delimitación no solo en *A* sino en los materiales que se emplearon para su copia: es probable que, sobre todo en algunos ciclos previos a Charinho y, en particular, a partir de Fernan Velho, se registrase algún tipo de marca, por tenue que esta fuese, para destacar el estribillo en los “pergaminos” —u otros soportes— que manejaron los amanuenses. Diferente, y no menos curiosa, es la situación del primer sector de *A*, el más canónico, el más compacto, el que se sirvió, más probablemente, de un material ya compilado en una fase previa y ya reunido bajo unas ciertas pautas, quizás un pequeño “libro”. ¿Cómo se definía, en ese caso, el refrán y qué explica los errores en su marca? No lo sabemos, pero sí podemos intuir que no asistimos a un elemento decorativo o distintivo claro, excepción hecha de que los copistas de *A* mudasen las reglas del modelo. Por fin, la zona de transición no deja de levantar cierta perplejidad: ¿Por qué se distinguen unos refranes y no otros, por qué se introducen esas notas técnicas y por qué, en algún caso —es llamativo Seavra y sus poemas *A* 211, *A* 212, *A* 216 y *A* 219—, la mayúscula con que se decoró el inicio del estribillo es tan grande? Quizá en este último supuesto haya dudas no solo en los modelos que manejaron los copistas sino en su interpretación por parte de los propios amanuenses e, incluso, del rubricador: ¿se había olvidado este de la notación musical que debía acompañar a la primera estrofa? ¿No se preveía esta?

IV. Conclusio

Aunque la idea más extendida postula que la marca de refrán en *A* se ajusta a la jerarquía establecida para la decoración, que preveía una mayúscula pintada para la inicial del *retrouso*, alternando los colores rojo y azul, siempre atendiendo a la organización superior, también jerarquizada, de iniciales de *cantiga* y de

estrofa, y a pesar de que la imagen que de este cancionero tenemos es la de un manuscrito que, excepción hecha de su carácter inacabado, observa estos principios, los datos antes señalados matizan, cuando no corrigen, esta foto fija.

De hecho, la marca del refrán dista mucho de ser sistemática y la decoración de sus letras iniciales, cuando se ha realizado, dista mucho, también, de seguir el principio de la alternancia de módulos de mayúsculas y de colores, como ya se ha señalado. Por otra parte, los datos que hemos expuesto apuntan a que solo a partir de un determinado momento de la antología poética, bien avanzada esta, se observa una gran regularidad en la marca del estribillo: estamos en el f. 48r, con Roi Paez de Ribela. Esta observación no es baladí, porque otra vez apunta, para la compilación de *A*, a modelos diversos, a fuentes distintas y, quizá, a responsables de la copia diferentes, cuando no, también, a tiempos que pudieron ser varios o diversificados.

Aunque *A* necesita con urgencia el estudio paleográfico completo que todavía no ha recibido, parece probable que, como se ha apuntado en diversos ensayos previos, las hipótesis de trabajo que pueden mostrarse más solventes vayan por ese camino. De hecho, aquella nota técnica *refrán*, que había quedado “suspendida” en nuestra memoria como un elemento que debía de tener un significado particular en el organigrama constructivo del códice, fijándose como una línea roja que apuntaba a algún tipo de problema en la identificación del estribillo, parece tener un valor bien diferente: no sería una nota, como pensábamos, de corrección en un punto concreto del manuscrito que ofrecía problemas sino la constatación de que el refrán se reconocía como tal. Y ello es bien significativo en un cancionero que siempre se ha considerado impoluto en su organización y copia.

V. Referencias bibliográficas

- A* = *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa, Biblioteca do Palácio da Ajuda, Códice Reservado, sen cota, século XIIIex./XIVin [Ed. facsimilar: *Fragmento do Nobiliário do Conde don Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, 1994].
- Arbor Aldea, Mariña (2004): “Editar *Ajuda*: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, pp. 497-511.
- (2009a): “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*”, en M. Brea (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 49-72.

- (2009b): “Un códice de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*”, *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.
- (2016 [2015]): *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas*. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, <https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/ArborAldea-Ajuda-Intro-Final2.pdf>.
- (2016): “El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa”, en F. Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 940-993.
- (2017): “La tradición fluida: Pai Gomez Charinho”, en V. Dumanoir (ed.), *De lagrymas faziendo tinta... Memorias, identidades y territorios cancioneriles*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 35-55.
- Arbor Aldea, Mariña; Paolo Canettieri y Carlo Pulsoni (2004): “Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, pp. 145-175.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2008): “Do paradigma como guía á tentación do paradigma”, en M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro y L. Tato Fontañá (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 39-65.
- Barberini, Fabio (2014): “*Pois m'en tal coita ten Amor* (A185)”, *Cultura Neolatina* 74, pp. 157-180.
- Barbieri, Mario (1980): “Le poesie di Roy Paez de Ribela”, *Studi Mediolatini e Volgari* 27, pp. 7-104.
- Beltran, Vicenç (1984): “De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta”, *Revista de Filología Española* 84/3-4, pp. 239-266.
- (1985): “La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa”, en F. Carmona y F. J. Flores (eds.), *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional. Murcia, 5-10 de marzo de 1983*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 79-89.
- (1995): *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais.
- (2007 [1984]): “*Rondel y refram* intercalar en la lírica galaico-portuguesa”, en *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval (Verba. Anuario Galego de Filoloxía, Anexo 59)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 231-245.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]): *As poesías de Martin Soares*. Vigo: Galaxia.
- Blasco, Pierre (1984): *Les chansons de Pero Garcia Buralés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.
- Carter, Henry H. (2007 [1941]): *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter (N. York-London, 1941)*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Correia, Ângela (1992): *O refran nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*. Dissertação de Mestrado inédita. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- (1993): s.v. “Refram”, en G. Tavani y G. Lanciani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 570-571.
- (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros”, en *Actas do Congreso O mar das cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 267-290.
- (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da “Ama”»*. Edição e Estudo. Dissertação de Doutoramento inédita. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- (2005): “Refrões sem autonomia rimática na lírica galego-portuguesa: um contra-modelo”, en A. S. Laranjinha y J. C. Ribeiro Miranda (orgs.), *Actas do V Colóquio da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Secção Portuguesa*. Porto: Universidade do Porto, pp. 69-80.
- D’Heur, Jean-Marie (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècle): contribution à l’étude du «corpus des troubadours*. Liège: Université de Liège.
- Eirín García, Leticia (2012): “O refrán intercalar no cancionero dionisiaco”, en O. Rodríguez González, L. Carballo Piñeiro y B. Baltrusch (eds.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega II. Enfoques socio-históricos e lingüístico-literarios*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 279-290.
- Fernández Graña, Dulce María (2007): *Edición crítica e estudo dos textos anónimos da lírica profana medieval galego-portuguesa*. Tese de Doutoramento inédita. A Coruña: Universidade da Coruña, <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/5578> [consulta: 27/06/2020].
- Fregonese, Roberta (2007): *Joham Vaasquiz de Talaveyra. Poesie e tenzoni*. Milano: Spolia.

- González, Déborah (2009): “Unha aproximación ao estudo do paralelismo e o refrán na lírica galego-portuguesa”, en Brugnolo y F. Gambino (eds.), *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*. Padova: Unipress, vol. 2, pp. 509-530.
- Lanciani, Giulia (1977): *Il canzoniere di Fernan Velho*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Littera = Graça Videira Lopes; Manuel Pedro Ferreira et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA, <http://cantigas.fcsh.unl.pt> [consulta: 23/06/2020].
- MedDB = Mercedes Brea y Pilar Lorenzo Gradín (dirs.): *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* [base de datos en liña]. Versión 3.6. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.gal/meddb> [consulta: 22/06/2020].
- Lopes, Graça Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.
- (ed. coord.) (2016): *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Instituto de Estudos Medievais / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2 vols.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2004): “Unidade e diversidade poéticas. As cantigas de refrán do *Cancioneiro da Ajuda*”, en M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, pp. 225-242.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2008): *Don Afonso Lopez de Baian. Cantigas*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Lorenzo Gradín, Pilar y Simone Marcenaro (2010): *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Machado, Maria do Carmo Pereira (1981): *As cantigas de amor e de amigo de Pero Gómez Barroso. Texto crítico e glossário*. Dissertação de Mestrado inédita. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Marcenaro, Simone (2012): *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols.
- Minervini, Vincenzo (1974): *Le poesie di Ayra Carpancho*. Napoli: s. l.
- Nobiling, Oskar (2007 [1907]): *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*. Edição organizada por Yara Frateschi Vieira. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Nunes, José Joaquim (1919): “Don Pero Gomez Barroso, trovador português no século XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 130, pp. 265-268; 132, pp. 321-325; 133, pp. 7-10.
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- (1995): *Trovadores e xogares. Contexto histórico*. Vigo: Xerais.
- (2001): *O Trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias.
- Panunzio, Saverio (1992 [1967]): *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia.
- Pedro, Susana Tavares (2016 [2004]): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*” [relatório presentado no *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Lisboa, 11-13 de Novembro de 2004*], https://www.academia.edu/865099/An%C3%A1lise_paleogr%C3%A1fica_das_anota%C3%A7%C3%B5es_marginais_e_finais_no_Cancioneiro_da_Ajuda.
- Penafiel, André B. (2019): “Compilação dos cancioneiros galego-portugueses primitivos”, *Verba. Anuario Galego de Filoloxía* 46, pp. 161-206.
- Pousada Cruz, Miguel Á. (2013): *O cancioneiro de Nuno Fernandez Torneol. Edición crítica (en formato impreso e electrónico) e estudo*. Tese de Doutoramento inédita. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ramos, Maria Ana (1988): “Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa”, en D. Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, vol. 1, pp. 37-48.
- (1994): “O Cancioneiro da Ajuda: História do Manuscrito, Descrição e Problemas”, en *Fragmento do Nobiliário do Conde don Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na*

- Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda, pp. 27-47.
- (2008), *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*. Dissertação de Doutoramento inédita. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2 vols., https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/30596/1/O_CANCIONEIRO_DA_AJUDA_1.pdf.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (2002): *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- (1988): “Elementos narrativos e dramáticos no cancionero de Johan Nunez Camanez”, en *Ensaios Portugueses. Filologia e Linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp. 244-257.
- UC = Manuel Ferreiro (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña, <http://universocantigas.gal> [consulta: 23/06/2020].
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.