

## Tristán en Portugal. Reescritura y alteración organizativa de las fuentes\*

Pilar Lorenzo Gradín  
Universidad de Santiago  
de Compostela

*El corazón del sabio hace prudente su boca,  
y sobre sus labios crece la persuasión.*  
(Prov. 16, 23)

*A la memoria de Germán Orduna*

**L**as primeras referencias literarias a los amores de Tristán e Iseo en la lírica gallego-portuguesa se encuentran en una *cantiga de amor* del rey Alfonso X (*Ben sabia eu, mha senhor*) y en otra de su nieto Don Denis de Portugal (*Senhor fremeosa e de mui loução*), que, una vez más, recoge el testigo de sus predecesores y establece en su cancionero un haz de relaciones intertextuales que le permiten amalgamar tradición e innovación (Gonçalves, 1992, 146-155)<sup>1</sup>. En los textos referidos los nombres de los protagonistas de las célebres narraciones francesas aparecen en posición de rima: en el primer caso *Tristam*, en el segundo *Iseu*, como un juego de arte calculado en el que la generación más reciente inter-

---

\* Esta contribución es resultado de las investigaciones realizadas en el marco del Proyecto BFF2002-00958, cofinanciado por la 'Dirección General de Investigación' (MEC) y el FEDER.

<sup>1</sup> Las referencias a las cantigas proceden de M. Brea (coord.), 1996 (a partir de ahora abreviado *LPGP*). El poema de Don Denis ocupa en la antología citada el registro 25,113. Para la producción profana de Alfonso X se ha utilizado la edición de J. Paredes, 2001 (la cantiga mencionada es la n° 12).

viene de manera activa en el modelo referencial heredado. El antropónimo del protagonista de la trágica historia de amor y muerte es utilizado como *exempla* por los trovadores regios peninsulares para vehicular dos de los temas fundamentales del código cortés: en la cantiga alfonsina, Tristán es uno de los referentes que enfatiza la *coita* que produce la lejanía de la dama (*ca já Paris / d'amor non foi tan coitado / [e] nen Tristam*, Paredes, 2001, 12, vv. 14-16); en el poema del monarca portugués, se aprovecha la alusión a las ficciones protagonizadas por el sobrino del rey Marc e Iseo para intensificar la petición de amparo de la *senhor*, la cual, conforme a las convenciones establecidas, provoca con su desprecio y crueldad la *insania* del amante (*e o mui namorado / Tristam sei bem que nom amou Iseo / quant'eu vos amo*, LPGP 25, 113, vv. 13-15). Las hipérbolos presentes en los poemas mencionados constituyen un elemento diferenciador en el conjunto de la tradición profana gallego-portuguesa, si bien ofrecen un carácter tan genérico que no permiten apuntar el conocimiento o manejo de una fuente concreta de la “materia tristaniana” en los círculos señoriales de Castilla y Portugal. Sin embargo, la conservación del fragmento gallego del *Livro de Tristan* (de finales del siglo XIV) constituye una prueba evidente de la difusión y recepción que tuvo la denominada versión II (Baumgartner, 1975, 40 y ss.) del *Tristan en prose* (ca. 1240) en el occidente ibérico. Ciertos rasgos lingüísticos del texto y la presencia en el mismo de errores asociados al proceso de copia –como las omisiones producidas por saltos de igual a igual– han hecho posible postular la existencia de una narración anterior (gallega o portuguesa, elaborada en la segunda mitad del s. XIII) que un comitente habría ordenado retranscribir a finales del Trecentos (Castro, 1998, 136-144; Lorenzo Gradín-Díaz Martínez, 2004, 58-60).

El éxito alcanzado en la zona septentrional de la Península Ibérica por el nuevo ciclo que transmitía el *iter* narrativo de Tristán viene, asimismo, refrendado por la existencia de los anónimos *lais de Bretanha*, copiados al inicio del cancionero B (antiguo Colocci-Brancuti) y en el códice misceláneo Vat. lat. 7182 (ff. 276r-278v)<sup>2</sup>,

<sup>2</sup> Dado el carácter misceláneo de este códice, se empleará para la parte que reproduce los *lais* gallego-portugueses la sigla L.

testimonios ambos procedentes de la biblioteca de Angelo Colocci. Asimismo, las piezas se registran con los números 1 a 5 en la *Tavola colocciana* (C), lista de autores elaborada por el insigne humanista italiano y que es, con toda probabilidad, el índice de B (Gonçalves, 1976). Si bien dos de los lais –en concreto *O Marot aja mal grado*, B 2, L 2, LPGP 157,35, y *Ledas sejamos ogemais!*, B 5, L 5, LPGP 157,28– carecen de una fuente de referencia concreta<sup>3</sup>, los tres restantes, como ya C. Michaëlis apuntó en su momento, son adaptaciones de piezas líricas insertas en el *Tristan en prose* (Michaëlis, 1990, II, 480-502).

Los lais revelan un cambio en la recepción de las ficciones artúricas en el occidente peninsular, ya que denotan no sólo el interés por reescribir y adaptar a otra tradición (y a otro público) los productos oitánicos, sino que también muestran el conocimiento y manejo de las fuentes narrativas transalpinas con unos criterios estéticos bien definidos.

Las primeras rúbricas explicativas y atributivas que acompañan a los textos en el cancionero B se inician en el fol. 10r y son transcritas, respectivamente, por el denominado copista b y por Colocci (Ferrari, 1979, 94). Como se sabe, dichas rúbricas se refieren, precisamente, a los citados lais de *Bretanha*, de los que, en tres ocasiones, facilitan la atribución ficticia y la contextualización en la obra narrativa en la que las piezas habían estado incluidas previamente, es decir, antes de funcionar como poemas líricos autónomos (cfr. B 1, B 2, B 5); en los dos casos restantes, las rúbricas tienen tan sólo carácter atributivo, son de mano de Colocci y remiten a la autoría ficticia del lai (*Don Tristan o namorado fez [e]sta cantiga*, B 3, y *Don Tristam*, B 4). En su día, la propia C. Michaëlis subrayó el valor sustancial de tales rúbricas<sup>4</sup>. En

<sup>3</sup> Cabe señalar que la crítica especializada ha establecido para ambas composiciones claras relaciones de dependencia con episodios narrados en el ciclo de la *Post-Vulgata*. Vid. Sharrer 1989, 561-569; *Id.*, 1994, 175-190; Gutiérrez García-Lorenzo Gradín, 2001, 101-109.

<sup>4</sup> Sus palabras al respecto son las siguientes: "Mas sem as rubricas, que expõem os assumptos, ainda assim não teria sido facil reconhecer a proveniencia (...). Com ajuda d'ellas, não foi difficultoso determinar alguns distinctivos de todas como: não terem brotado directamente de impressoes subjectivas e transes pessoaes de poetas, sendo pelo contrario as unicas no

efecto, de no ser por estas didascalias y por las atribuciones que preceden a algunas de las composiciones –que se las adjudican a personajes legendarios de la “materia de Bretona” (*Elis o Baço, Don Tristan (o namorado), quatro donzelas a Marot d'Irlanda, donzelas a don Ançaroth*, etc.)–, el significado e interpretación de los textos tendrían un alcance muy limitado. Las informaciones que se pueden recabar de los mismos no resultan suficientes para comprender el verdadero alcance de sus contenidos y no permiten establecer las pertinentes relaciones con el “macrotexto” del que forman parte; es más, en una primera lectura, los poemas –a excepción de los ya citados *B 2, L2, LPGP 157,35*, que se inicia con la alusión a *Maroot*, y *B 5, L 5, LPGP 157,28*, que contiene el sustantivo *lais* en la estrofa inicial y en rima (*cantemos-lhe aqueste lais*, v. 4)– podrían ser integrados en las dos grandes modalidades del registro amoroso de la lírica gallego-portuguesa: *cantigas de amor* y *cantigas de amigo* (Tavani, 1980, 144-146).

Tal y como se ha mencionado al inicio de este estudio, los *lais* han sido también transcritos en el testimonio *L*, en el que ocupan los fols. 276r-278r (Pellegrini, 1959, 184-199). El cotejo de *B* y *L* pone de manifiesto ciertas diferencias textuales (en las que no cabe considerar los fragmentos actualmente ilegibles de la miscelánea vaticana –que, por otra parte, en el Colocci-Brancuti se aprecian con nitidez–, ya que éstos no son más que resultado del estado deteriorado del código), las cuales parecen indicar que un manuscrito no es copia directa del otro<sup>5</sup>. No obstante, y a pesar de su considerable número, la tipología de las variantes tampoco permite corroborar que éstas procedan de fuentes diversas. Para justificar dicha hipótesis de trabajo, se facilita a continuación la edición crítica de las tres rúbricas explicativas de los *lais*<sup>6</sup>:

---

cancioneiro que foram ideadas e architectadas como obra de personagens diversos, estrangeiros, *ficticios*. As unicas que por isso precisavam de explicações em prosa. As unicas que, pelo mesmo motivo, não estão assignadas por trovadores peninsulares, trazendo indicação só do nome dos heroes e das heroínas a que as novellas do cyclo bretão as attribuiam.”( Michaëlis, 1990, II, 479-480).

<sup>5</sup> Esta advertencia ya fue realizada por D’Heur, 1974, 5.

<sup>6</sup> Para la edición de los textos se ha seguido la grafía de *B* por ser el código -actualmente- más completo y el que ofrece el mayor número de lecturas

I.- Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando pasou aa Gran Bretanha, que ora l chaman Ingraterra. E pasou lá no tempo de Rei Artur pera se combater con Tristan, porque lhe matara o padre en úa batalha.

correctas, si bien las divergencias entre los dos manuscritos son mínimas y se reducen, en la mayoría de los casos, a aspectos gráficos. Se ha recurrido a *L* en los casos en que dicho testimonio ofrece lecturas y grafías mejores respecto al Colocci-Brancuti, lo que sucede en un número reducidísimo de pasajes. Para la transcripción de las rúbricas se ha optado por la regularización gráfica, pudiendo el especialista interesado valorar las intervenciones del editor en el correspondiente aparato crítico; éste recoge en dos franjas diferenciadas los errores de los testimonios y las variantes gráficas que ambos presentan. Los criterios de edición adoptados son los siguientes:

**Nasalidad.**- Cuando el tilde de nasalidad figura sobre una vocal y representa una consonante nasal implosiva, esta se grafía como vocal + n: *ê-ton* = *enton*; *grā* = *gran*; *chamā* = *chaman*; *cō* = *con*, etc. Cuando el mismo signo registre una vocal nasal resultante de la caída de una -n- intervocálica, éste se colocará sobre la vocal que inicialmente se nasalizó *hūu* = *ūu*, *hūa* = *ūa*.

En el caso de la terminación -INA, presente en los derivados del sustantivo latino REGINA(M), se registrarán las dos formas presentes en los manuscritos: la primitiva *Raya* = *raia*, en la que la *i* tónica antes de -n- intervocálica aparece nasalizada como consecuencia de la pérdida de la aparece nasalizada como consecuencia de la pérdida de la referida consonante (cfr. rúbrica 3), y la forma *Raynha* = *rainha*, que se documenta a inicios del siglo XIV y que marca el desarrollo de la nasal palatal ante las dos vocales en hiato (cfr. rúbrica 1).

Ante las oclusivas bilabiales *b/p* se utilizará *m*: *cōbater* (*B*), *con later* (*L*) = *combater*. Tanto en posición implosiva, como en posición final absoluta se grafiará siempre *n*, independientemente de que los manuscritos presenten tilde de nasalidad, *m* o *n*: *grā* = *gran*, *tan/tam* = *tan...*

**Grafías *i/y*.**- Habida cuenta de que ambos grafemas representan la vocal o semivocal palatal, se usará siempre *i* con tal valor fonético: *foy* = *foi*, *Raynha* = *rainha*, *envyavaas* = *enviavaas*, ...

**Grafías *u/v*.**- Como es habitual en este caso, se empleará la grafía *u* con valor vocálico o semivocálico y *v* con valor consonántico: *vyu* = *viu*, *seu* = *seu*, *leuava* = *levava*, etc.

**Consonantes lateral y nasal palatales.**- Para la representación de ambos sonidos se usarán respectivamente los dígrafos *lh* y *nh*, presentes en ambos testimonios manuscritos: *Bretanha*, *Cornoalha*, *filhava*, etc.

E, andando ùu dia en sa busca, foi pela Joiosa Guarda, u era a rainha 3 Iseu de Cornoalha; e viua tan fremosa que adur lhe poderia home no mundo achar

**Nasal y lateral alveolares.**- Para dichas consonantes se utilizarán las grafías *n* y *l*: *andando* = *andando*, *Inssoa* = *Insoa*, etc.; *cavaleyros* = *cavaleiros*, *ela* = *ela*, *delles* = *deles*, etc. La transcripción *donzella(s)* en *L* (cf. rúbricas II y III) requiere un comentario particular, ya que la utilización sistemática de *-ll-* en dicho sustantivo parece obedecer a un hábito del propio copista y no parece venir determinada sólo por ecos etimológicos (como, por ejemplo, es el caso *delles* citado aquí arriba y presente en los dos manuscritos); de hecho el testimonio *B* ofrece siempre el grafema *l* para la forma comentada (*donzelas*). Aún siendo conscientes de que probablemente el ejemplar del que efectuaban la transcripción los amanuenses de ambos testimonios no ofrecía un sistema gráfico uniforme, consideramos que esta peculiaridad, junto a otras que se señalan en el siguiente párrafo, podría postular la intervención de un copista italiano o catalán en la transcripción de los *lais* de *L*. El sufijo latino -CELLU/-CELLA se conserva en un grupo reducido de palabras catalanas bajo la forma *-cell/-cella*, en las que el dígrafo indica la pronunciación palatal de la consonante; precisamente una de esas voces es *donzella* (< \*DOMNICELLA). Véase información más detallada en Moll, 1991, 187, y Lausberg, 1985, I, 410.

**Oclusivas velares sorda y sonora.**- Para la oclusiva velar sorda y sonora se utilizarán las grafías *c/g* + *a, o, u*, y *qu/gu* + *e, i*: *busca(B)-buscha(L)* = *busca*, *conquerer* = *conquerer*, *aq<sup>a</sup>* = *aca*, *cantiga* = *cantiga*, etc. Se conservará sin embargo la semiconsonante velar en formas como *quando*, *quatro* y *guarda*, pues en estos casos la grafía de los manuscritos (que podría ser latinizante) se presta a una interpretación incierta y podría reflejar la pronunciación de la *wau* (Véanse, a este respecto, las observaciones y bibliografía que figuran en Williams, 1975, 75-76; y Maia, 1986, 641-643).

A este propósito, cabe señalar que en *L* la oclusiva velar sorda /k/ se representa por *ch* en el sustantivo *buscha*. Dicho grafema aparece en la documentación gallega y portuguesa medievales con ese valor fonético, si bien es empleado de forma muy esporádica en palabras que no proceden de formas griegas (en los helenismos el dígrafo, siguiendo la tradición latina, representaba la oclusiva aspirada Ç) *vid.* Maia, 1986, 430-431. Habida cuenta de la presencia de *busca* en *B*, creemos que el uso de *ch* en la transcripción de la rúbrica de *L* obedece a un hábito del copista. El mencionado grafema es, junto con *c* y *qu*, empleado en la lengua catalana para la transcripción de /k/ tanto en posición inicial de sílaba, como en final absoluta hasta bien entrado el siglo XVI. Dicha particularidad permitiría también explicar la grafía

par. E namorouse enton dela e fez por ela este lais. Este lais posemos aca, porque era o melhor que foi fe[i]to. 5

B 1, f. 10r; L 1, f. 276r

*Ancharoth*, utilizada por el amanuense del mismo manuscrito en la *razo* del *lai Ledas sejamos ogemais* (cfr. el aparato crítico de la rúbrica III), habida cuenta de la presencia en el modelo del que copiaba de la forma *Ancaroth* (cfr. la variante de B). Ésta habría sido interpretada de modo incorrecto – pues, ante las vocales *a*, *o*, *u*, la africada (más tarde fricativa) predorsoalveolar sorda era representada a menudo como *c* en los textos peninsulares de la Edad Media (Maia, 1986, 442-443)– y habría llevado al copista a la adaptación de una grafía que le resultaba más familiar para la oclusiva velar. Para estos datos, cfr. Griera, 1965, 25; Moll, 1991, 42.

Asimismo, el uso del dígrafo *ch* con valor velar aparece con frecuencia en textos no toscanos en la primera mitad del siglo XVI, localizándose en la documentación formas como *charo*, *ochasione*, *cerchare*, etc. Por tanto, la transcripción *buscha* en *L* podría también apuntar a la presencia de una mano italiana y estar motivada por el peso de una tradición escrita de carácter “regional” en una época en la que el proceso de normalización gráfica en Italia no era estable (de hecho, como es conocido, la cuestión ortográfica sólo se cerrará con cierta solidez y armonía a partir de 1584, año de la publicación de la obra de Leonardo Salviati *Avvertimenti sopra la lingua del Decamerone*). A este propósito, cfr. las informaciones y referencias bibliográficas que figuran en Maraschio, 1993, 139-227.

Con los datos manejados hasta el momento, es difícil pronunciarse sobre la procedencia exacta del copista de *L*, si bien cabe recordar que Colocci empleó en la transcripción de *B* a seis amanuenses de la Curia vaticana que revelan hábitos gráficos ibéricos (Ferrari, 1979, 85-89). La elección del humanista parece lógica, habida cuenta de la procedencia de las *cantigas* que figuraban en el ejemplar (o ejemplares) que deseaba reproducir. En el caso de los *lais* de *L*, la hipótesis que se revela más plausible es la de la existencia de una mano catalana para la escritura de los textos, lo que vendría refrendado por el tipo de grafía empleado en la copia de los mencionados poemas, pues se trata de una minúscula gótica española del siglo XVI (Pellegrini, 1959, 187).

**Oclusiva dental sorda.**– En todos los casos dicho fonema se representa en los testimonios como *t*, salvo en el antropónimo *Ançarot* que viene transcrito como *ancaroth* (*B*) o *ancharoth* (*V<sup>m</sup>*). Habida cuenta de que la grafía *th* – usada en un principio en palabras de origen griego– no se justifica por razones etimológicas y carece de cualquier valor fonético se eliminará en el texto crítico. Para la presencia del grafema *h* después de *t* en textos gallegos y portugueses medievales, véanse los comentarios y bibliografía proporcionados por Maia, 1986, 428.

2. con later *L* 4. podría *L*; ath<sup>^</sup> par *B*, achatar *L*; 5. feh *B*; loax *B*, q qa o melhn *L*; feto *B L*.

**Africadas dorsales sorda y sonora.**- Para el correspondiente fonema sordo (que se transforma en fricativo desde ca. el último cuarto del s. XIII) las intervenciones se limitan a la regularización de *c* ante *e*, *i*, y *ç* ante las restantes vocales (*a*, *o*, *u*): *Baço* = *Baço*, *Ancaroth(B)*-*Ancharoth(L)* = *Ançaroth*, *Lidica* = *Lidiça*, etc. Para la primitiva africada sonora en posición intervocálica se utilizará *-z-*, grafema, por otra parte, presente en ambos testimonios manuscritos: *fazia* = *fazia*, *razon* = *razon*, etc.

**Fricativa prepalatal sonora.**- Este sonido, que hasta inicios del siglo XIII era africado, se representará por *j* cuando en los manuscritos se emplee *i* con tal valor fonético: *loyosa* = *Jioiosa*, *leguaiê* = *lenguajen*. En los restantes casos se conservará la grafía *g* presente en los códices para el fonema citado: *Genev* = *Genevra*.

**Consonantes dobles.** Se eliminarán todas a excepción de *-rr-* y *-ss-*, pues, como se sabe, éstas son las únicas consonantes que ofrecen oposición fonológica en el citado contexto: *donzellas* = *donzelas*, *Insoa* = *Insoa*, pero *ingratera* = *Ingratera*.

**H antietimológicos.**- Dicha grafía se eliminará en todos los casos, mientras que se conservará la forma de los manuscritos en aquellas palabras que procedan de formas con *h* etimológico: *húa* = *úa*; *hú* = *un*; *hom* = *home*...

**Unión y separación de palabras.**- Se utilizarán los criterios del gallego actual, por lo que las formas átonas enclíticas de los pronombres se unirán a la respectiva forma verbal sin recurrir al uso del guión: *uyua* = *viua*, *envyavaas* = *enviavaas*.

**Abreviaturas.**- Por razones de economía se resolverán sin indicarlo de manera específica en el texto y no se recogerán en el aparato, ya que no hay ninguna que revista características especiales y todas ellas son de uso común en la tradición paleográfica de los textos hispanos medievales.

**Acentuación, puntuación y otras cuestiones.**- En el primer caso, sólo se recurrirá al acento con función diacrítica; por lo que respecta a la puntuación, se seguirán las normas vigentes en el gallego actual. El uso de las mayúsculas se reservará para los nombres propios y para los párrafos que se inician después de punto. Por último, se señalarán con paréntesis cuadrados [...] las integraciones realizadas en el texto. En el aparato crítico (y, siguiendo las convenciones establecidas y seguidas ya en su día por Pellegrini) se empleará el asterisco \* para cada una de las letras actualmente ilegibles en *L*; finalmente, se utilizarán los paréntesis redondos (...) para indicar letras o palabras que posteriormente fueron borradas por el copista.



1. obaço B, Obaço L ; foy BL ; Sam Sonha BL ; agrã BL 2. chamã B ; Ingra trra, con signo de abreviación horizontal sobre la segunda parte del topónimo ; cõbater B ; cõ B ; Tristã B 3. ê BL ; húa BL ; hũu B, \*\*\* L ; ê B ; sabuscha L ; foy BL ; ioyosa BL ; hu BL ; era B, e\*\*L ; Raynha BL, con trazo vertical sobre la y 4. vyua BL ; con ápice sobre la y, tam L ; hom, con trazo horizontal sobre los dos últimos grafemas BL ; mûmûdo BL ; 5. êton BL ; laix L, este laix p. L ; aq<sup>a</sup> BL ; foy BL.

II.- Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda en tempo de rei Artur, porque Maroot 1 filhava todas as donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles; e enviavaas para Irlanda para seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el porque fora morto 3 seu padre por razon d'ua donzela que levava en guarda. B 2, f. 10r-v; L 2, f. 276v-f. 277r.

3. Ifllanda BL ; sceren BL, con trazo horizontal después de la s sobre los grafemas iniciales 4. rozon L.

1. fezerõ B, (fezen L) fezeron L ; donzellas VL maroot BL, con trazo horizontal sobre las vocales velares en las dos ocurrencias del sustantivo en la misma línea 2. donzellas L ; hachava L ; ê B ; cavaleyros BL ; cõq̄rer B, \*onquerer L ; dells BL, con trazo horizontal sobre las dos consonantes líquidas 3. êuyauaas B, enuyauaas L ; Ifllanda BL ; enruydom B, (con L) en bvydon L ; fa\*ia L ; (po) fora L ; 4. dhũa B, dhuna L, con trazo horizontal sobre todo el indefinido ; donzella L ; ê B.

III.- Este lais fezeron donzelas a don Ançarot quando estava na Insoa da Lidiça, quando a raia 1 Genevra [o] achou con a filha de rei Peles e lhi defendeo que non parecese ant'ela. B 5, f. 10v; L 5, f. 278r.

1.laye L ; ancharoth L ; quado BL ; Rayan L 2. ochou L ; ancela B.

1. layx B ; fezerõ, BL, con trazo horizontal sobre la segunda e en B y sobre casi toda la palabra en L ; dõzelas B, donzellas L ; dom BL ; anceroth B ; Insoa BL ; lidica BL ; qũado B ; Raya B, con tilde de nasalidad sobre las dos últimas vocales del sustantivo ; 2. geneũ B L, Rey BL ; lhy BL ; nõ BL.

El examen del aparato crítico de los textos indica que las divergencias de lectura entre *B* y *L* corresponden a variantes gráficas (*lais/laix, chamã/chaman, donzelas/donzellas, achava/hachava, busca/buscha, ê/en* ...) y a *lapsus calami* que, la mayoría de las veces, entran en la categoría de los conocidos como errores paleográficos por sustitución (*cõbater/ con later, feh/fez, razon/rozon, achou/ochou, ancela/antela, ath^ par/achatar, ...*). Podemos avanzar que las mismas conclusiones son válidas para los propios poemas, aunque no sea ahora el momento de detenernos en el análisis de su tradición textual.

La única diferencia sustancial que se aprecia en la transmisión de los testimonios manejados se refiere al primer y cuarto *lais*. El texto *Amor, des que m'a vós cheguei* (LPGP 157,5) va precedido en *L* de una rúbrica atributiva (*Elis obaço de Sam Sonha que foy muy cavaleiro darmas, L 1, fol. 276r*) que está ausente en *B*, circunstancia esta que no deja de producir cierta perplejidad, pues es la composición que inicia el cancionero lisboeta (Fig. I y Fig. II). De hecho, Colocci asigna en la *Tavola* (*C*) el número 1 al personaje del *Tristan en prose* “compositor” del lai (es decir, Hélys de Sajonia), al tiempo que ofrece la traducción italiana –casi literal– de la rúbrica explicativa que precede al texto (Gonçalves, 1976, 54). De todas formas, la ausencia de atribución en *B* podría obedecer a una decisión del propio Colocci, que quizás la consideró superflua (y redundante) habida cuenta del contenido de la *razo* que inicia el poema y que remite al autor legendario del mismo: *Este lais fez Elis o Baço...*. En este caso, por tanto, la falta de rúbrica podría obedecer a criterios “organizativos” del propio humanista –que, como se recordará, es el responsable de transcribir los nombres de los autores en *B*–. Si la hipótesis es correcta, en el caso de aquellos poemas (cfr. *B 2* y *B 5*) que presentan *razos* de cierta extensión –en las que ya está incluida la propia atribución–, Colocci habría optado por no reproducir el nombre ficticio del “trovador”. Por lo que se refiere a la asignación errónea de *B 5* (*Ledas sejamogemais!*, LPGP 157,28) a *Don Tristan* –texto compuesto, según la información que proporciona la didascalia, por un grupo de doncellas a Lanzarote cuando se encuentra en la “Insoa da Lidiça”–, ésta se explica por un error mecánico del mismo Colocci en la numeración de las cantigas (Fig. III). En un principio, el estudioso iesino repitió el número 4 junto a la didascalia del poema mencionado; en un momento posterior, corrigió el *lapsus* y escribió encima 5, ya que se percató





que antes figuraba la composición *Don Amor, eu cant'e choro* (LPGP 157,18), a la que, efectivamente, correspondía en la antología el número 4. Pero en todo el proceso no rectificó la desacertada atribución de *B 5*, lo que, a su vez, determinó el error de *C*, índice en el que Colocci adjudica la cifra 5 (es decir, la que correspondería al poema dedicado por las jóvenes de la Isla de la Alegría a Lanzarote) a *Don Tristan per Genevra* (Gonçalves, 1976, 27). En este caso el equívoco es fruto de la lectura de la posición equivocada de la rúbrica atributiva en *B*, a la que el humanista añade la apostilla que él mismo había colocado en el margen inferior derecho del fol. 10v del Colocci-Brancuti, es decir, *Genevra*<sup>7</sup>. En conclusión, como ya apuntó brevemente A. Ferrari (Ferrari, 1996, 378), y a diferencia de la hipótesis sostenida en su día por S. Pellegrini (Pellegrini, 1959, 188-190), el cotejo de *B* y *L* apunta más bien a la procedencia de ambos de un modelo común, pudiendo atribuirse las diferencias presentes en los dos testimonios a errores propios del acto de copia. Por otra parte, y al menos en la sección que nos ocupa, la dependencia de la *Tavola* de *B* y su posterior confección respecto al cancionero no ofrece dudas.

Una cuestión que aquí nos interesa de modo particular es que Colocci transcribe una nueva versión de la rúbrica perteneciente a la pieza *O Maroot aja mal grado* (*B 2, L 2, LPGP 157,35*) al final del *Arte de trovar* que precede a *B* (Fig. IV). Dicha rúbrica se aleja en sus contenidos tanto de la versión copiada por la mano *b* en el propio Colocci-Brancuti (Fig. I), como de la reproducida por el amanuense que transcribe los *lais* en *L*. Así, el texto copiado por el humanista italiano dice lo siguiente:

<sup>7</sup> E. Gonçalves señaló la discrepancia entre *B* y *C* con las siguientes palabras: "Essendo azzardato formulare congetture per spiegare l'anomalia, mi limiterò a segnalare che la numerazione del testo n° 5 in *B* è stata corretta da Colicci: il 5 appare infatti scritto su precedente 4 (come 6, 7, 8 scritti su 5, 6, 7). Inoltre la *Tavola* presenta, a fianco di "5. Don Tristan", la precisazione "per Genevra", ed un uguale appunto "Genevra" è stato registrato in *B* dallo stesso Colocci. È verosimile che possa esistere una qualche interdipendenza tra questa serie di fatti". (Gonçalves, 1976, 55).

“Esta cantiga é a primeira que achamos que foi fe[i]ta e fezeronna quatro donzelas enl tempo de rei Artur a Maraot d'Irlanda per la ... cremos tornada (?)<sup>8</sup> en lenguajen palavra per palavra, e diz assi: O Maraot mal grado” (*B*, fol. 4v).

Como se acaba de señalar en líneas precedentes, la versión de la *raza* proporcionada por los copistas de *B* y *L* procede de un mismo ejemplar; sin embargo, lo que llama poderosamente la atención es la *varia lectio* de la rúbrica del *lai* copiada por el comitente de *B*, pues ésta ofrece una serie de elementos propios que están ausentes en los otros dos testimonios y que no pueden ser explicados de ningún modo por error de los copistas. El estudioso se encuentra ante divergencias motivadas no por el proceso de copia, sino por la intervención de una mano que modificó conscientemente el texto y alteró la redacción. Ante esta situación la hipótesis que se revela más acorde con los datos que poseemos (pero, creemos, que también se puede considerar la más plausible) es que la rúbrica tuvo dos redacciones durante el proceso de formación de la tradición manuscrita (y, concretamente, a nivel del subarquetipo  $\alpha^9$ ): en un primer momento, la cantiga dedicada a Maroot de Irlanda era la que iniciaba la serie de *lais*, de ahí la fórmula *é a primeira que achamos que foi fe[i]ta* presente en la versión “colocciana”, hasta que el organizador del último estadio de la tradición decidió quebrantar tal orden y reorganizar la serie de textos en función de la presencia del *lai* de Elis o Baço, que juzgó de mejor calidad estética, como justifican las últimas palabras de la didascalia del mencionado poema en *B* y *L*: *Este lais posemos aca porque era o melhor que foi fe[i]to* (*B* 1, fol. 10r; *L* 1, fol. 276r). Desde el momento en que se efectuó este cambio en la colocación de los textos, y, en consecuencia, *Amor, des que m'a vós cheguei* pasó a ocupar el primer lugar de la serie (¿de un cancionero?), ya no tenía sentido conservar

<sup>8</sup> E. y J. P. Machado leen en este pasaje *cremos tornada* (cfr. Machado, 1949-1964, VII, 287, col. a). Habida cuenta de que el manuscrito no reproduce el morfema -s y que la sílaba *mo* se encuentra sobre la palabra *tornada*, la lectura es dudosa.

<sup>9</sup> Para la existencia del citado subarquetipo, véase Tavani, 1969, 97-144, y 1998, 99-178.

Temp en ayudoz da terra. E qualq'ia  
d' p q' fora m'ra sea, p' d' h'yon  
d'ha d'ome q' l'euua e guarda.

M. p. n.

**P**marcoo meo mal grado  
Por q' noo a q' q' cantando  
Andamos tuu q' curado  
An' fra s'abor u'ca d'ado  
Qual fradia q' t'anda moe  
E q' tu enpaiz d' m' d' m'as

Mal gradoiz p' m' cantado  
Noe a q' d' m'ca f'az m'as  
A tu fra s'abor u'ca d'ado  
q' p' m'colho fr'adece moe  
Qual aia q' cantamos q' m'as

†

Enorbalhe m'ca guarda  
por q' noo transe guarda  
Andamos f'azendo d' m'ca  
Cantando n' f'ra b'ylades  
Qual gradaiz q' cantamos  
E q' ta enpaiz d' m' d' m'as

o. l. n.

sel. d' f'ra

**M**uy bravo tempo par' d' m' d' m'as  
Que de betade u'ca t' m'ca  
Este xemela q' m'ca p' m'ca  
Quan d' m'ca de ca cu bo m'ca  
E hon me pede chamar d' m'ca  
De q' m'ca cu h'c fur be' m'ca p' m'ca  
D' m'ca m'ca m'ca m'ca

Que p' m'ca q' m'ca d' m'ca  
Sena u'ca cu q' m'ca m'ca m'ca  
D' m'ca m'ca q' m'ca m'ca m'ca  
Por tal f'ra d' m'ca q' cu m'ca  
E con tal corte tuu d' m'ca

2. l. n. illa p' m'ca

Nome do ou s'ra m'ca no  
D' m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca

Qual m'ca cu q' m'ca p' m'ca  
Qual m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
Qual m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
Qual m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
Qual m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca

Remanes cu catechoso  
E d' m'ca u'ca d' m'ca  
D' m'ca m'ca cu m'ca m'ca  
E q' por m'ca m'ca m'ca

Espeo s'ra cu d' m'ca  
Muy fra d' m'ca m'ca  
Ca aly bu cu d' m'ca  
D' m'ca m'ca m'ca m'ca

La ep' m'ca m'ca m'ca  
E n' f'ra m'ca m'ca m'ca  
D' m'ca m'ca m'ca m'ca

Este l' m'ca m'ca m'ca m'ca  
Caro m'ca m'ca m'ca m'ca

D' m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
q' a s'ra de m'ca m'ca m'ca m'ca  
q' no p' m'ca m'ca m'ca

La d' m'ca m'ca m'ca m'ca  
E d' m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
E d' m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
Cantem' m'ca a q' m'ca

o. m'ca m'ca

Figura IV

Chamado castro q se na deus mero na catiga  
 q he mero come palmo fea de sul mal nabrea  
 e algumas vezes range en ela cacovira en hco  
 q no comenda ser mercado e boa curiga

Caplo iij  
 Queby oiro he mero a palmo rogal de pos  
 uogal. E he entendado q se entenda q  
 se entende rogal de pos rogal se cas uogal  
 so de scabno naturas mays no se deua  
 met duas vezes hna apos out se hna uogal  
 he fitayar mero se de la duas vezes se  
 faz sillaba po alguns az mero na catiga  
 dando ao: A. E. y. o. v. e duas silo qcau  
 a cada hna de ota uogal. E auy. pode mero  
 cada hna de la duas vezes q no nos posso  
 esto mays de la q se veno como cada hna  
 silhar en seu rrecondimento de la uogal  
 Sou estas anj estas so. A. E. y. o. v.

fini

Esta catiga e apita q a chamay  
 I foy fea e fea. Form qca  
 do zebra e qca de Rey agt  
 a mays ot dividinda qca  
 mada e qca a  
 palmo por palmo e diz  
 asy

A. E. y. o. v.

Figura III



las palabras iniciales de la versión primigenia de la rúbrica de *O Maroot*, porque no se correspondía con la realidad codicológica y sólo podía producir desconcierto en los lectores de la antología (y, en un primer momento, también en los organizadores del material poético). Esta hipótesis no se contradice con el hecho de que el *lai de Maroot* estuviese en el *Tristan en prose* antes del de Elis o Baço y que la referencia a *primeira que achamos que foi fe[i]ta* pudiese tener inicialmente un valor "cronotópico" respecto a la fuente narrativa que se manejaba. Por tanto, como ya indicó C. Michaëlis (1990, II, 492 y 503), la cláusula mencionada podría especificar igualmente que el poema en cuestión era la primera inserción lírica que se encontraba en la narración francesa empleada por el adaptador de los *lais*. En cualquier caso, éste sería un dato complementario más que no entraría en contradicción con las afirmaciones precedentes. Para el compilador del último nivel de la tradición manuscrita gallego-portuguesa (y para los que tuvieran el honor de leer su *cancioneiro*) la conservación de la referencia de orden en el poema dedicado a Maroot sólo ocasionaría confusión, ya que él, contraviniendo la disposición que presentaban las piezas líricas en la versión II del *Tristan en prose*, privilegió en la serie de *lais* al poema de Elis o Baço, aunque fuese posterior en el *roman*, y le otorgó el puesto de honor, es decir, el inicio del código; en consecuencia, la cantiga de Maroot ya no era a *primeira* (¿de la antología o, en un primer momento, sólo de la serie de *lais*?). Este hecho indica que el organizador del modelo de *B* rechazó la estricta sucesión que presentaban los textos líricos en la fuente narrativa francesa, ya que, desde el momento en que se adaptaban como *lais* autónomos, permitían ser valorados mediante otro tipo de criterios, que, en este caso, parecen ser de tipo estético. En concreto, para el texto de Elis o Baço, cabe señalar la peculiar estructura *atehuda* que lo caracteriza, así como su larga extensión, ya que se trata de una *cantiga de meestria* de diez coblas, lo que la convierte en un *unicum* en el corpus profano gallego-portugués (Tavani, 1967, 515).

En todo este proceso de reorganización no deja de sorprender que el compilador del último nivel haya eliminado las palabras finales de la que denominaremos versión 1 de la rúbrica (es decir, la registrada por Colocci en el fol. 4v de *B*), y que, como se observa, remite al proceso de "traducción" del poema *en linguajen palavra per palavra*. Quizás la ausencia de tal cláusula obedezca al propio proceso de

reubicación de la pieza en la antología, lo que, como ya se ha visto anteriormente, determinó la reelaboración de la *razo* y, probablemente, ocasionó a su vez que el compilador rechazase la primera versión en su totalidad: el *lai do Maroot* ya no era el primero de la serie de composiciones ni tampoco era el único trasladado *palavra per palabra*.

Los datos expuestos hasta el momento permiten aventurar que el Colocci contó con dos testimonios distintos de la rúbrica (*¿sólo de ésta?*): el presente en el modelo de *B* y *L*, y el utilizado por él mismo para la copia del texto que figura al final de la *Poética fragmentaria* de *B*. Los indicios textuales —tanto de carácter interno como externo— no permiten extraer conclusiones definitivas sobre las dos versiones del texto en prosa y deben ser manejados con extrema cautela, pero, de todas formas, *a priori* parece poco económico pensar que el lugar de donde procede la rúbrica transcrita por Colocci sea una fuente distinta a la utilizada para la copia del *Arte de trovar*. La posibilidad de que el *lai*, tal y como está reproducido en el fol. 10r-v de *B*, tuviese en el modelo una anotación marginal (situada cerca de la propia rúbrica explicativa o, al menos, al inicio de la composición) que coincidiese en sus contenidos con la didascalia del fol. 4v parece poco verosímil y económica, habida cuenta del *modus operandi* del humanista italiano. Si éste hubiese visto la variante de lectura en ese lugar concreto del modelo de *B*, la habría colocado en el propio fol. 10 del apógrafo italiano (en el recto o en el verso), donde hay espacio suficiente en los márgenes (que, por otra parte, utiliza, en este y otros casos, para diversas anotaciones, Bertolucci, 1974, 197-203; Brea-Fernández Campo, 1995, 41-56), y no la hubiese desplazado al fascículo precedente (es decir, seis folios antes de donde le correspondía!). De hecho, la práctica habitual del estudioso italiano cuando interviene en otras rúbricas explicativas del cancionero lisboeta es colocar el texto en prosa en los márgenes (o, en menor medida, en el espacio interlineal dejado entre cantiga y cantiga), pero situándolo siempre (como corresponde en buena lógica) cerca del poema de referencia para establecer la oportuna correspondencia entre *cantiga* y *razo* (cfr. *B* 454, 455, 935, 1303, 1304, 1308, 1316, etc. Lorenzo Gradín, 2003, 127-129).

Habida cuenta de las consideraciones precedentes, que, sin duda, plantean numerosas incógnitas e incertidumbres, cabe recordar que el

cuaderno (en este caso un quinión) en el que Colocci copia la que se ha considerado versión primigenia de la rúbrica del *lai do Maroot* presenta una serie de características materiales particulares, que A. Ferrari elencó en los siguientes términos:

“a) manca la lettera di registrazione: non per colpa d'eccessiva rifilatura, ma per volontà ordinatrice di Colocci (infatti al fascicolo seguente apre regolarmente la prima serie di litterazioni la lettera di registrazione a);

b) i fogli dell'intero fascicolo non sono rigati (unico altro caso di foglio non rigato in B è il foglio 303-304, per cui cf. schema 36);

c) la c. 1r contiene annotazioni collociane relative al canzoniere provenzale M (.....);

d) le cc. 3 e 4 contengono l'*Arte poetica* acefala (.....);

e) il fascicolo è composto da tre diversi tipi di carta come risulta dall'esame delle filigrane.” (Ferrari, 1976, 93)

Con estos datos cabe plantear al menos dos hipótesis: o el modelo de *B* se iniciaba con una parte deteriorada, en la que se incluía la *Poética* fragmentaria y en la que figuraban restos del orden inicial de una antología (?) que comenzaba con el *lai de Maroot*, o los folios 3 y 4 del primer fascículo de *B* provienen de una fuente diversa (y, probablemente, anterior) a la utilizada para el resto del cancionero. En el caso de la primera opción, no deja de resultar extraño que Colocci haya usado folios que podemos calificar de “aberrantes” respecto a la tipología empleada en el resto del manuscrito y que haya dejado los folios 5, 6, 7, 8 y 9r en blanco si tenía a su disposición el resto (o al menos una parte) de las piezas del cancionero; la segunda hipótesis se revela más económica<sup>10</sup>, pero, faltando aquí la ayuda de *V*—que, como se sabe, cuenta en su parte inicial con una laguna de gran extensión—o la de otros indicios externos no permite llevar las deducciones más allá de lo que hasta aquí se ha señalado. El hecho de que Colocci

<sup>10</sup> Los elementos de juicio con los que se cuenta no permiten probar que esa fuente deba ser identificada, como señaló C. Michaëlis, con un tercer códice (Michaëlis, 1990, II, 481, n.1), pero sí apuntan al probable manejo de otra fuente textual de la que resulta imposible apuntar sus características y el material que contenía.

incluya al cuaderno en la numeración del código (en el fascículo 2 anota el número 10 en el margen superior izquierdo, Ferrari, 1979, 93), pero no marque su signatura con ninguna letra indica, desde nuestra perspectiva, que lo introdujo en la posición actual en el momento final de organizar y encuadernar el manuscrito. El humanista sabía que en dos folios de ese cuademillo inicial había información relativa a los trovadores gallego-portugueses que no había sido reproducida en ningún otro testimonio de los que le pertenecían y, tanto por coherencia, como por la percepción que tenía del material que manejaba (o había manejado), consideró que ese era el lugar más oportuno para ubicarla.

El cuidado y precisión “filológicos” del erudito iesino son patentes en las notas de estudio que figuran en el fondo de la col. a del fol. 4v y en el margen derecho de la col. b del fol. 10r de B, notas que fueron realizadas cuando revisó la totalidad del código, pues las características de la tinta apuntan a que las anotaciones fueron transcritas en un mismo momento, que, sin duda, es posterior a la copia de la primera rúbrica de la cantiga *do Maroot*: se trata en este caso de las referencias abreviadas *vide infra* (fol. 4v, margen inferior izquierdo) y *vide supra* (fol. 10r, margen inferior derecho a la altura de la primera línea de la rúbrica), que remiten de uno a otro texto para dejar constancia —cuando menos— de la variedad de lectura de la *raza* que precede al poema. El registro de la variante por parte de Colocci es fundamental, pues refleja —aunque sea a pequeña escala— que el proceso de constitución de la tradición manuscrita gallego-portuguesa estuvo sometido a toda una serie de avatares en los que el último compilador desempeñó un papel de primer orden. Seguramente dicho comitente fue el responsable de la divulgación de los *lais* y de su inclusión en la tradición escrita, ya que este tipo de composiciones son ajenas —tanto por su procedencia, como por sus condiciones de producción— al resto del corpus trovadoresco. A este propósito, hay un dato sobre el que conviene llamar la atención, pues creemos que se trata de un indicio relevante que permitiría identificar al responsable de la inserción de esas peculiares piezas en el corpus gallego-portugués. Tanto en la rúbrica del *lai de Elis o Baço (o melhor que foi fe[i]to, B 1, L 1)*, como en la primitiva del de *Maroot (que achamos que foi fe[i]ta, B, fol. 4v)* se emplea la construcción pasiva, lo que permite relacionar

ambos textos con gran parte de las *razos* pospuestas introducidas en algunas *cantigas de escarnio e maldizer*<sup>11</sup> de trovadores tardíos. Como ya se ha señalado en un estudio precedente (Lorenzo Gradín, 2003, 119-123), la mayoría de los autores que cuentan en los apógrafos italianos con el tipo de rúbricas referidas ejercieron su actividad poética en la corte del rey Don Denis o en la de su hijo Don Pedro. A la luz de las informaciones que se extraen de la cronología de los autores y de algunos contenidos históricos que figuran en las propias *razos*, se ha otorgado al conde de Barcelos un papel de primer orden en la concepción y redacción de esas rúbricas pospuestas. Consideramos que este dato es de extrema importancia, ya que revela un nexo de unión evidente entre las rúbricas de las cantigas aludidas y las de los *lais*, lo que, a nuestro juicio, constituye un elemento que permite apuntar al *scriptorium* del conde como centro de elaboración de las piezas de ambiente bretón y de las didascalias que orientaban su lectura<sup>12</sup>. Tristan, Hélys, Iseo, Morholt o Lanzarote, personajes de los grandes ciclos prosísticos de la *Post-Vulgata* y del *Tristan en prose*, trasla-

<sup>11</sup> Es el caso de los siguientes autores: Estevan da Guarda (*B* 1303, *V* 908; *B* 1304, *V* 909; *B* 1305, *V* 910; *B* 1308, *V* 913; *B* 1309, *V* 914; *B* 1313, *V* 918; *B* 1314, *V* 919; *B* 1316, *V* 921; *B* 1322, *V* 927; *B* 1323-1325, *V* 928-929); Johan Fernandez d'Ardeleiro (*B* 1327, *V* 933); Don Pedro de Portugal (*V* 1037, 1038, 1039; *B* 1430, *V* 1040; *B* 1431, *V* 1041); Johan de Gaia (*B* 1448, *V* 1058; *B* 1452, *V* 1062); Johan Velho de Pedroguez (*B* 1608, *V* 1141); Estevan Fernandiz Barreto (*B* 16111, *V* 1144); Fernan Rodriguez Redondo (*B* 1614, *V* 1147), y, por último, Johan Romeu de Lugo (*B* 1612, *V* 1145).

<sup>12</sup> Dicha hipótesis fue señalada en su momento por C. Michaëlis, que empleó en su argumentación otra evidencia a tener en cuenta: el uso del plural mayestático, presente tanto en las rúbricas del *lai B* 1, *L* 1 (*achamos, posemos*) y en la versión escrita por Colocci (*cremos tornada, B*, f. 4 v), como en el texto explicativo que precede a las cantigas de Vidal, *judeu d'Elvas* (*B* 1605, *V* 1138), y que justifica la inserción de los poemas del autor en la tradición manuscrita (Michaëlis, 1990, II, 252). Como se sabe, el trovador portugués accedió a las compilaciones en época tardía por decisión del último responsable de la organización del material poético de la "escuela" gallego-portuguesa: "Estas duas cantigas fes hûu judeu d'Elvas (.....). E pero que é ben que home faz sse non perça, mandamo-lo screver; e non sabemus mais d'ela[s] mais de duas cobras..." (*LPGP* 156, 2).

daron –como ya había sucedido anteriormente en Francia– sus voces y aventuras de la prosa a la poesía. La recepción de la materia de Bretaña originó, por tanto, una renovación en el seno de la lírica gallego-portuguesa, que incorporó en su etapa final nuevos modelos poéticos procedentes de las ficciones artúricas. La exégesis de dichos textos sólo podía ser comprendida en su justa medida si se tenía la suficiente familiaridad con las fuentes de las que habían sido extraídos y adaptados a los cánones autóctonos. Para facilitar el recorrido a los potenciales lectores del *Livro das Cantigas*, el encargado de la inserción de los *lais* en la tradición escrita los dotó de las referencias que desvelaban las relaciones intrínsecas que las piezas mantenían con los *romans*, a fin de colmar la distancia entre la prosa y la poesía.

### Referencias bibliográficas

- BAUMGARTNER, Emmanuelle, 1975. *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève: Droz.
- BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria, 1974. "Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi", en *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, Iesi: Amministrazione Comunale di Iesi, pp. 197-203.
- BREA, Mercedes-Fernández Campo, Francisco, 1995. "Notas lingüísticas de Angelo Colocci no Cancioneiro galego-portugués B", en *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Université de Zürich, 6-11 avril 1992), publiés par G. Hilty, Tübingen: Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.
- BREA, Mercedes (coord.), 1996. *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2 vols.
- CASTRO, Ivo, 1998. "O fragmento galego do *Livro de Tristan*", en *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, ed. de D. Kremer, Vigo: Galaxia, vol. I, pp. 136-44.
- D'HEUR, Jean-Marie, 1974. "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie générale* et au

- Corpus des troubadours*”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7: 3-43.
- FERRARI, Anna, 1979. “Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14: 27-142.
- GONÇALVES, Elsa, 1976. “La Tavola colocciana. ‘Autori portoghesi’”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10: 387-406.
- GONÇALVES, Elsa, 1992. “Intertextualidades na poesia de Dom Dinis”, en *Singularidades de uma cultura plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, pp. 146-155.
- GONÇALVES, Elsa, 1993. “Tavola Colocciana, C” en *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, organização e coordenação de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa: Caminho, pp. 615-18.
- GRIERA, Antoni, 1965. *Gramática histórica catalana*, Abadía de San Cugat del Vallès: Instituto Internacional de Cultura Románica.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, S. – LORENZO GRADÍN, P., 2001. *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: USC.
- LAUSBERG, Heinrich, 1985. *Lingüística románica*, Madrid: Gredos.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 2003. “Las razos gallego-portuguesas”, *Ro*, 121: 99-132.
- LORENZO GRADÍN, Pilar – DÍAZ MARTÍNEZ, Eva Mª, 2004. “El fragmento gallego del *Livro de Tristan*. Nuevas aportaciones sobre la *collatio*”, *Ro*, 123: 32-60.
- MAIA, Clarinda de Azevedo, 1986. *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI* (com referência à situação do galego moderno), Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- MARASCHIO, Nicoletta, 1993. “Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione”, *Storia della lingua italiana*, a, pp. cura di L. Serianni e P. Trifone. Vol. I *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 139-227.

- MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Carolina, 1990. *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. (1ª ed. Halle: Max Niemeyer: 1904).
- MOLL, Francesc B., 1991. *Gramàtica històrica catalana*, València: Universitat de València (1ª ed. Madrid: Gredos: 1954).
- PELLEGRINI, Silvio, 1959. "I 'lais' portoghesi del Codice Vaticano Lat. 7182", en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, 1959, 184-199.
- SHARRER, Harvey, L., 1989. "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", en *Actas del I Congreso Internacional de la A.H.L.M.*, Barcelona: PPU, pp. 561-69.
- SHARRER, Harvey, L., 1994. "The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal", en W. W. Kibler (ed.), *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformations*, Austin: University of Texas, pp. 175-190.
- TAVANI, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe, 1969. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe, 1980. "La poesia lirica galego-portoghese", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*", Heidelberg: Carl Winter, vol II (1), fasc. 6, pp. 5-165.
- WILLIAMS, Eduard B., 1975. *Do latim ao português*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.