

# **“Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”.**

Antonio Fernández Guiadanes, María Gimena del Rio Riande.

Cita:

Antonio Fernández Guiadanes, María Gimena del Rio Riande (2011).  
*“Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués (I): o Pergamiño Sharrer e o Pergamiño Vindel”.* *Ars metrica*, 1-12.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/34>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/d2u>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# **Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadoresca profana en galego-portugués**

Antonio Fernández Guiadanes (USC)  
M.<sup>a</sup> Gimena del Rio Riande (UCM-USC)

“Et nous devons écouter le texte se dérouler”

J. Rychner

## **I. Introducción**

Foi Sebastián de Covarrubias, nos albores do século XVII, un dos primeiros en achegar unha explicación ó que desde a Antigüidade se chamaba ‘texto’. Segundo o lexicógrafo toledano o texto “(...) dízose así por yr tecido y continuado, y también a diferencia de lo que llaman glosa, que es la anotación y apuntamiento sobre el mesmo texto” (1943: 960). Moitos séculos despois, Teun A. Van Dijk [1988 (1977)] insistiría nese sentido de ‘tecido’ do texto ó referir que a comprensión deste fundaméntase na súa unidade, no nivel da coherencia lineal e global. Nese enmarañamento que resulta a superficie do texto inscríbense diferentes signos de puntuación cuxa función é a de distinguir certas zonas e organizar xerarquicamente a información que este achega, constituíndo así espazos e subespazos (Azevedo Ferreira 1987: 341). Esta organización xeral do espazo textual é a que nos permite reflexionar, como ben di Lotman, sobre “la délimitation de l’espace constructif” (en Careri 1989: 351). Un espazo que non ten que ver propiamente coa puntuación senón máis ben coa delimitación textual, isto é, coa delimitación espacial no pergamiño no que os axentes directos reproducían a textualidade, isto é, o texto dos axentes literarios da Idade Media, época na que texto e música formaban un conxunto indisoluble.

Puntos, comas e outros signos de puntuación constitúen hoxe en día decisións que apuntan a facilita-la lectura e achegan orde e cohesión ó discurso. Mais o texto, como unidade da linguaxe en uso, non só se inscribe no ámbito da escritura, senón que esta é só unha das súas formas. De xeito paralelo ó traballo que realizan os signos de puntuación, na oralidade hai claves que sinalan esa unidade, como as modificacións na entoación, os cambios de postura, os xestos ou os silencios, que constitúen as chamadas “claves de contextualización” (Gumperz 1982). Para os textos trobadorescos isto resulta particularmente significativo, xa que eles son exemplo da hibridación e, á vez, da imposibilidade de deslinda-lo ámbito da oralidade do da escritura. Descoñecemos-lo método de composición trobadoresca e, ó mesmo tempo, énos

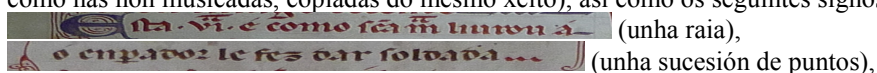
imposible saber se sobre os textos que chegaron ata nós se operaron cambios xurdidos a partir dunha *performance*. É dicir, non se poden recoñecer as fases de oralidade e escritura polas que pasaron os textos trobadorescos que conservan hoxe os testemuños manuscritos que sobreviviron ó paso do tempo, malia que os signos que se inscriben neles poidan axudarnos na súa recomposición.

Como ben estudou Correia (1992), coma herdanza do proceso de escritura *per cola et commata* romano, na Alta Idade Media xa os primeiros Gramáticos propuxeron un sistema de signos constituído por unha *comma* (punto embaixo) para pausas breves, un *colon* (punto medio) para pausas medias e un *periodus* (punto enriba) para o remate da frase (Bischoff 1997: 187). Xunto a estas marcas proliferaron unha serie de combinacións de punto e coma superior, signos recomendados nas diferentes *Artes de puntuar* do século XIII para presenta-la pausa breve, o punto e os dous puntos para as pausas medias, e o punto e a coma inferior para a representación da pausa final (Battelli 1999: 213). Fronte a estes atopámo-lo testemuño dunha *Ars Punctuandi* do século XV (Roncaglia 1941) que nos seus últimos dous folios remite a un “novo” sistema de puntuación fronte ó vello sistema isidoriano: barra superior sobre punto (*virgula recta loco cuius more prisco utimur exiguo puncto*), trazo recto horizontal (*virgula iacens sic*), especie de paréntese (*virgula convexa sic*), etc. Foi a introdución da letra minúscula e da cursiva o que dificultou a percepción da altura na que se encontraban eses puntos. Así e todo, cando ademais de marca-la sintaxe, a retórica, o ritmo ou unha porción de texto con sentido completo se quixo marcar nas composicións versificadas as súas diferentes partes estruturais, empregáronse os mesmos puntos. Dese xeito:

(...) in tali condizioni, al copista che voleva integrare le indicazioni metriche con quelle sintattiche veniva a mancare la disponibilità di un segno: infatti il punto, acquistato valore metrico, aveva perso valore sintattico. In questa situazione di collisione fra simbologia metrica e sintattica i copisti si trovano a dover scegliere tra due soluzioni opposte o inventare un segno con funzione sintattica in alternativa al punto metrico, dando prova di considerare l’indicazione metrica come prioritaria, oppure escogitare un nuovo segno per l’indicazione metrica di fine-verso, conservando così al punto l’originale valore sintattico (Careri 1986: 24)<sup>1</sup>.

---

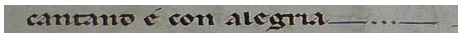



1 No códice *To das Cantigas de Santa María* úsase para indicar metricamente o fin do verso ou, a modo de enchemento de caixa (tanto nas cobras musicadas, copiadas verso a verso, como nas non musicadas, copiadas do mesmo xeito), así como os seguintes signos:



Desde a aludida materialidade textual, aquí circunscrita ó pergamiño, o propósito deste traballo é o de analiza-lo uso dos signos gráficos delimitadores de verso nos relatores da lírica galego-portuguesa de época trobadoresca, é dicir, o *Pergamiño Sharrer (D)*<sup>2</sup>, o *Pergamiño Vindel (N)*<sup>3</sup> e o *Cancioneiro da Ajuda (A)*<sup>4</sup>. Deste xeito, o punto versal tanto en *A* (non sistemático) coma en *N* e en *D* (máis ou menos sistemático en ambos, malia que no último o punto sexa usado conxuntamente xunto cunha barra para delimita-lo verso) ten unha clara función métrico-melódica. Deberíamos engadir que, xunto a este punto, en *A* e en *D* aparecen puntos no interior do verso que parecen ter unha función claramente sintáctica<sup>5</sup>.

O uso do punto, tanto versal coma non versal (isto é aquel ó que lle poderíamos atribuír en principio unha función sintáctica), en *A* e *D* non foi abordado por ninguén ata o de agora dunha forma sistemática. Os editores adoito non din nada ó respecto ou moi pouco, ou evitan aborda-lo tema dicindo

---

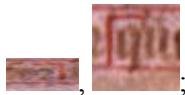
  
 (combinación de raias e puntos, ou puntos e raias),  
 (bucles entrelazados),  
 (ningún signo cando a caixa de texto está completa).

- 2 Coñecido tamén como *T* por descubrirse e conservarse no Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa, *D* foi descuberto no ano 1990 polo profesor Harvey L. Sharrer. Transmite fragmentariamente sete cantigas de amor compostas polo rei Don Denis que probablemente formaban parte dun libro de maiores dimensións confeccionado nun *scriptorium* rexio a finais do século XIII ou comezos do XIV (Sharrer 1993: 13-29). Está escrito polas dúas caras a tres columnas en letra gótica francesa redonda para a primeira estrofa e cursiva redonda para as restantes. A súa importancia vén dada polo feito de constituír a fonte manuscrita conservada máis antiga de música para o xénero das cantigas de amor galego-portuguesas. No momento do seu descubrimento formaba parte da encadernación dun libro de rexistros notariais do século XVI Remitimos aos traballos de Sharrer (1993), Ferreira (1993, 2005), Guerra (1993), Montero-Santalha (1997) para máis datos deste relator.
- 3 Copiado a finais do século XIII ou comezos do XIV, *N* é unha folla de pergamiño na que se transcribiron sete cantigas de amigo compostas polo xograr galego Martin Codax, seis delas acompañadas da correspondente notación musical. O texto e a melodía preséntanse dispostos en catro columnas e por un único lado do pergamiño. Estes datos permiten concluír que non estamos diante dun rolo nin dunha folla dun cancionero, senón dunha folla voante “morfologicamente distinta mas funcionalmente equivalente aos ‘rolos’ referidos em B” (Ferreira 1986: 65).
- 4 *A* foi probablemente elaborado a finais do século XIII ou comezos do XIV nun *scriptorium* aínda sen determinar, e está constituído por 88 folios de pergamiño que contén 310 composicións anónimas adscritas ao xénero da cantiga de amor. Códice inacabado, contén espazos destinados a reproducir a notación musical.
- 5 Traballo en preparación polos autores deste texto.

que a puntuación ou o uso do punto é arbitraria<sup>6</sup>. A este respecto son significativas as palabras de Higounet (en Roudil 1982: 10): “l’apparente incohérence de la ponctuation médiévale provient du fait qu’elle n’avait pas le même office que la nôtre”. Cómpre, pois, analiza-los distintos métodos ensaiados nos relatores galego-portugueses para copiar e delimita-los versos das cantigas, pois os hábitos que nos mostran son diversos e poden responder a motivacións tamén diferentes.

## II. A transmisión dos versos no *Manuscrito de Torre do Tombo ou Pergamiño Sharrer*

Deste testemuño, e con respecto a outros manuscritos musicados, debemos destacar, en primeiro lugar, a súa escrita a modo de prosa (*scripta continua*) e, en segundo lugar, un cambio de estilo caligráfico ó pasar da estrofa musicada (a primeira) para as restantes, que non teñen notación musical. Ó longo destes dous espazos, pódese observa-lo emprego de tres signos que marcan indiferentemente unha división entre dous versos e/ou o final dunha cobra e se destacan no texto ó se escribiren en cor vermella. Un barra encurvada (cara á dereita ou cara á esquerda) na parte superior para a zona con notación musical<sup>7</sup>:



e esta mesma barra ou, máis frecuentemente, unha completamente recta, que adoita ir acompañada por un punto embaixo de cor negra que pode funcionar tamén de forma autónoma<sup>8</sup> para a zona que transmite unicamente texto:



6 Isto é o que acontece coa maioría das edicións críticas onde non se fai un estudo exhaustivo das variantes e dos erros dos copistas, pois acabamos analizando as cantigas de forma separada e non nos damos de conta de que un erro que rexistramos nunha cantiga pode aparecer noutra e pode indicar un hábito ou un erro dun copista que quizais estea a responder a unha dificultade que atopaba no antecedente.

7 Unha excepción atopámola na primeira estrofa da cantiga *D* 1, onde, como logo se verá, unha das divisións de verso lévase a cabo mediante unha barra simple: “rogar|Que”. De tódolos xeitos, é moi probable que o trazo horizontal non se vexa na diapositiva ou se borrarse, dado o pésimo estado actual do pergamiño.

8 A continuación, en nota, dámos os exemplos nos que a mano *a* de *B* transmite os puntos ou puntos e barras de *D* a través dos puntos en alto que caracterizan una gran parte do tramo que alí copia.

Ó contrario do que sucede na tradición occitana, as maiúsculas non teñen aquí una función sintáctica (Careri 1986: 353, 359) e pode claramente verse que, aínda que barras ou puntos dividan versos o estrofas, estes non están sempre acompañadas dunha maiúscula. Esta tan só se usa aquí de forma sistemática para marca-lo comezo dunha estrofa ou do refrán<sup>9</sup>. As primeiras escríbense en cor negra o rubia, as segundas son dun tamaño menor a estas e anótanse usando sempre a cor negra.

Nos seguintes exemplos dámos conta das dúas funcións versais do punto e da barra tanto na zona musicada, isto é, a primeira das cobras de cada unha das cantigas, coma nas que transmiten unicamente texto.

(a) *Pois que vos, Deus, amigo, quer guisar* (*D* 1, *B* 524, *V* 107):

Estrofa I



“rIdirdes” (v. 1/v. 2)



“amorΓuos” (v. 3/v. 4)



“rogar|Que” (v. 4/v. 5)



“meu mal. Γ”<sup>10</sup>

Estrofa II



“fara .|deus” (v. 6/v. 7)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Este feito contradí a idea dalgúns investigadores que supoñen que o antecedente de *BV* se copiou (ademais de en prosa) utilizando puntos (moitas veces visibles en *BV*) e en maiúsculas. Así, en *B* os copistas *a* e *e* non se terían dado conta desta redundancia e por iso trasladarían as maiúsculas en cada verso (Correia 1992, I: 70). Pode verse que en *D* só se usan tres tipos de maiúsculas: una capital inicial coloreada para o comezo de cantiga, outra tamén coloreada aínda que de tamaño menor para o comezo da estrofa, e, finalmente, unha aínda menor, en cor negra, para o comezo do refrán.

<sup>10</sup> En *B* *meu mal* (fin v. 6). Estes puntos finais de estrofa ou puntos *periodais* poden tamén rastrexarse para a tradición mariana no códice T.I.1 da Biblioteca do Escorial (Montoya Martínez 1998: 378).



“ueer|e” (v. 7/v. 8)



“XX|poys” (v. 8/v. 9)<sup>12</sup>



“mal” (fin v. 10)<sup>13</sup>

Estrofa III:



“i|xxxheu” (v. 11/v. 12)<sup>14</sup>



“ben|e poys” (v. 12/v. 13)



“uen|pedideli” (v. 13/v. 14)<sup>15</sup>



E na mesma liña: “pormy|Quesse” (v. 14/v. 15)

Como dixemos, neste último exemplo podemos corroborar que o emprego das maiúsculas obedece tan só á vontade de marca-lo comezo do refrán. Neste mesmo exemplo é interesante destacar tamén que o copista de *V* traslada de forma seguida, tal como en *D*, o primeiro termo do refrán, mais ó percibi-lo seu *incipiens error* (Ferrari 2001: 107-123), posteriormente tacha e volve escribir na liña seguinte:

O exemplo confirma a hipótese de que os copistas dos apógrafos posuían, polo menos para o *Cancioneiro do rei Don Denis*, un modelo co texto copiado en *scripta continua* moi próximo a *D*<sup>16</sup>. Así, o hábito de copia-lo refrán seguido do último verso

<sup>11</sup> En *B* *mi fara* (v. 6).

<sup>12</sup> Unha mancha sobre esta liña de texto non nos permite unha lectura completa da cadena sintagmática.

<sup>13</sup> *domu mal*

<sup>14</sup> Unha mancha sobre esta liña de texto non permite a súa lectura completa.

<sup>15</sup> En *B* *mi ven* (v. 13).

<sup>16</sup> Coincidimos con Sharrer en que: “(...) se admitimos que o *exemplar* de *V* e *B* possa ser un manuscrito só, a nosa comparación dos fragmentos das sete cantigas de *S* com as copias correspondentes do século XVI serve para mostrar que aquele códice andava muito

da cobra, máis frecuente en *V* ca en *B*, aínda que o podemos rastrear en ambos, estaría xa no antecedente dos apógrafos<sup>17</sup>.

(b) *Que mui gran prazer que eu ei, senhor* (*D* 4, *B* 527)

Estrofa I:



“qualΓtenheu” (v. 3/v. 4)<sup>18</sup>



“senhorΓDemi” (v. 4/v. 5)



“nonΓpos” (v.5/v.6)<sup>19</sup>

Estrofa II:



“deu.Γen uos” (v. 7/v. 8)<sup>20</sup>

Estrofa III:



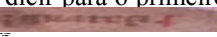
“tenheu que e .Γ” (fin v. 16)



“mal.Γ”<sup>21</sup>

---

próximo de *S*, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancionero completo de D. Dinis” (1993: 25).

<sup>17</sup> Así, *D* pon xa en práctica esta forma de abrevia-lo refrán da que os apógrafos darán conta. Como ben sinala Correia (1998: 270): “(...) a regra geral, nos três Cancioneiros, consiste en escribir, na primeira estrofe, todo o refrão e, a partir da segunda, fazê-lo representar sempre por un segmento inicial de texto, cuja extensión pode ou non variar”. O mesmo se pode dicir para o primeiro exemplo da cobra III da cantiga seguinte e no refrán da cantiga *D* 6:  “guareçi.Γ” (fin v. 11).

<sup>18</sup> En *B* *qual* (v. 3)

<sup>19</sup> En *B* *ds non* (v. 5).

<sup>20</sup> En *B* *cuydeu* (v. 7)

<sup>21</sup> En *B* *mal* (fin v. 18).



*Fiinda:*



“non.]” (fin v. 17)

Nesta última cantiga, e máis especificamente no último dos exemplos da cobra I, temos que destacar que resulta este o único exemplo onde a barra non divide verso ou sinala final de verso, senón que parece estar dividindo os segmentos de texto similares cunha negación e un reforzo da mesma: “d’ aver eu mal du u Deus non posΓnon”, a menos que consideremos a súa colocación como un erro do copista.

En síntese, a utilización do punto e da barra en *D* mostra unha certa regularidade, marcando finais de verso e separando, cando é necesario, un verso doutro<sup>22</sup>. Temos que destacarse que o punto non resulta demasiado utilizado nas cobras musicadas, mentres que nas non musicadas adquire unha certa regularidade, acompañando a barra simple<sup>23</sup>. As maiúsculas, como xa dixemos, apenas se empregan logo destes signos cando sinalan, nun tamaño maior, o comezo dunha estrofa ou, nun tamaño menor e en negro, o comezo do refrán. En liñas xerais, pode pensarse que, dado que se escribe coa mesma cor de tinta no que está escrito o texto das cantigas, é posible que estes puntos foran trazados polos copistas do texto<sup>24</sup>.

Acerca dos responsables do trazado destes signos, Gonçalves (1993: 41) sinala, de forma xeral, a función da división métrica do punto en *D* (sen diferenciar entre zona con e sen notación musical), e supón que a barriña vermella puido ser trazada por algún lector da época. Ferreira (2005: 1, n. 1), responsable da edición musicolóxica ata o de agora máis completa de *D*, non se estende no funcionamento da barra e do punto<sup>25</sup>. Sen poder precisar unha hipótese sólida, posto que o estado do pergamiño non o permite, o feito de que a barra fose escrita utilizando a mesma cor cás iniciais de comezo de cantiga e có pautado da música, e que na cantiga *D* 4 poda percibirse que a inicial de verso foi tamén coloreada en vermello<sup>26</sup> e que ademais parece repetirse tamén

<sup>22</sup> Debemos recordar que, hoxe en día, a barra ( / ) continúa sinalando o límite dos versos nos textos poéticos reproducidos en liña seguida.



<sup>23</sup> Isto é o contrario do que sucede no nomeado códice T.I.1, onde Montoya Martínez (1998: 378) sinala que: “El uso del punto, final de verso, es mucho más evidente en las estrofas musicadas. Éste coincide, el mayor número de veces, con la rima, esté o no al final de la línea”.

<sup>24</sup> Ferreira (1993: 36; 2005: 1, n. 1) distingue tres tipos de grafías musicais e tres mans diferentes, *A*, *B*, *C*. *A* anota a música das cantigas *D* 1, *D* 2, *D* 6; *B* anota as cantigas *D* 3 e *D* 4; *C* as pezas *D* 5 e *D* 7.

<sup>25</sup> Do mesmo modo, Guerra (1993: 32-33).

<sup>26</sup> 


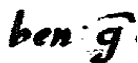
na cantiga *D 6* na zona sen notación musical<sup>27</sup>, invitan a pensar que a barra puido ser trazada non por “algum leitor da época”, como opina Gonçalves, senón por algunha das persoas que participaron no proceso de confección da folla conservada na Torre do Tombo. Engadimos a estes datos que na zona con notación musical podemos encontrarnos con puntos baixos entre palabras que non parecen circunscribirse a unha función relacionada coas ata aquí relevadas, senón circunscrita á sintaxe ou mesmo á división de hemistiquios no verso<sup>28</sup>. Nalgúns casos e, a diferenza do que sucede coas barras, este punto rexístrase tamén en *B*:

 “doya. ia” (*D 1*):  “doya. ia” (*B 524*)

“que se doia (.) ja do meu mal”

 “uyr uos. que” (*D 2*)

“u non virvos, (.) que eu por meu mal vi”

 “ben. que” (*D 3*):  “ben. que” (*B 526*)

“ca sabe Deus ben (.) que doutra senhor”

 “que e. ca non” (*D 5*)

“o por que é, (.) ca non poss’ entender”

### III. A transmisión dos versos no *Pergamiño Vindel*

Polo que respecta á delimitación dos versos nas seis primeiras cantigas que nos transmite o *Pergamiño Vindel* (*N*) a marcaxe versal lévase a cabo con bastante regularidade mediante un punto na primeira cobra, escrita a modo de prosa que, como

<sup>27</sup>

<sup>28</sup>

Unha apreciación similar é a de Montoya Martínez (1998: 378) para o códice escurialense T.I.1: “(...) este punto se sitúa en medio y parece señalar: bien los hemistiquios (el heptasilabo, siempre que el verso es largo de 14 ó 15 sílabas: véase la cantiga VIII); aunque esto no se observa en todos los casos (...)”.

en *D*, é a estrofa que transmite a notación musical. Na zona sen notación musical transcríbese escandida en versos e con punto final de verso e de estrofa, malia non aparecer nalgún caso esporádico, como en *Mia irmana fremosa, treides comigo (N 7)*<sup>29</sup>. Por exemplo, no primeiro verso da estrofa II da cantiga *N 1*:



Debe deixarse claro que a transcripción levada a cabo nas estrofas que seguen á primeira, isto é, verso por verso, nos cancioneros provenzais resulta un sistema de transcripción usado raramente que “si trova ad esempio in alcune parti di *G, Q, O, U, S* ed è quello usato normalmente per i generi versificati non strofici (anche se sono inserti in canzonieri provenzali, es. *R ed L*)” (Careri 1989: 351-369). Ó lado disto, nas primeiras cobras das seis primeiras cantigas o punto ten a todas luces un claro valor demarcativo de verso mentres que nas restantes poderíamos dicir que o seu valor é, polo xeral, redundante ó coincidir cada liña cun verso. Ha de sinalarse que nas cinco primeiras cantigas as maiúsculas funcionan de igual modo que en *D*. Atopamos iniciais a dúas cores para o comezo da cantiga, iniciais de tamaño menor, mais tamén a dúas cores, para os comezos da cobra, e iniciais menores simples de cor negra para marca-lo comezo do refrán. Na sexta cantiga, a única que carece de notación musical<sup>30</sup>, séguese un sistema diferente no tocante a copia do refrán: non se utiliza maiúscula e cópiase, logo dun punto, seguindo o último verso da cobra. Parece así que a cantiga foi copiada por outro amanuense de forma máis descoidada e só presenta puntos na abreviación dos termos do refrán da segunda e da última cobra. Con respecto ás outras pezas enviadas, a cantiga parece, pois, evidenciar un certo grao de inacabamento xa que, como dixemos, se ben leva notación musical, obsérvase a ausencia de capital inicial e tamén da letra inicial da segunda cobra, para as cales si estaba reservado o espazo correspondente, e a carencia de puntos delimitadores de verso podería ser outro trazo máis dese referido estado inacabado.

Achamos ó longo de *N* barras simples que tamén se escriben en diferentes lugares do pentagrama, pero que teñen en xeral dimensións máis grandes chegando a ocupa-la totalidade do sistema (aínda que tamén existe algunha que apenas cobre dous espazos). A barra atópase escrita de forma case imperceptible en tinta negra. Resulta aquí difícil saber se foi o copista da música quen trazou estas barras tendo en conta o punto divisor

<sup>29</sup> Deixando á marxe o deterioro que afecta á cobra inicial, a cantiga presenta no *pergamino* en todas as estrofas unha maioritaria organización en versos graves de doce sílabas, cada un dos cales remata cun punto que non aparece ó final do verso que precede o refrán na primeira cobra; ou no v. I I da primeira e da segunda peza.

<sup>30</sup> O pentagrama foi trazado, pero a notación musical non foi graficada.

de texto ou de final de texto, ou se pola contra, foi unha man posterior<sup>31</sup>. Como formula Ferreira:

(...) ambos os apuntadores do PV usaram un sistema de barragem bastante preciso para definir as diferentes seccións das cantigas: un traço vertical que corta dois espaços do pentagrama assinala uma divisão entre dois membros melódicos (cantiga I); um traço que corta três espaços significa o fim de um verso da estrofe ou o fim da estrofe (I, II, IV); um que corta quatro espaços assinala o fim de um verso (V) ou o fim da música escrita (I, II, VII; possivelmente também III, V).

exemplos. Así, no canto do pentagrama, a barra e o punto son coincidentes nos seguintes exemplos das cantigas *N 2*, *N 3*, y *N 5*:




“amigo. E” (*N 2*, v. 1/v. 2 en BV)

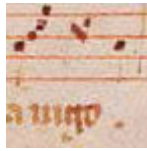
“comigo. ala” (*N 3*, v. 1/v. 2 en BV)

“de uigo. E”: (*N 5*, v. 2/v. 3 en BV)

Igualmente, poden sinalarse varios exemplos onde esta barra se encontra desprazada, como neste caso de *N 2*, onde está apenas máis alá do punto final de verso<sup>32</sup>:

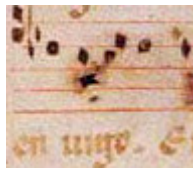
<sup>31</sup> Con relación a isto temos que dicir que a última das cantigas enviadas por *N*, é dicir *N 7*, posúe unhas características moi diferentes ás do resto das alí testemuñadas, e foi copiada, segundo Ferreira (1986: 71), nunha segunda fase. A este feito debemos sumarlle a non utilización de puntos divisores de verso e cobra e o feito de que a barra final só aparece como final da parte musicada: . Por outra parte, malia que non transmite a notación musical da composición, debemos destacar que *N 6* emprega da mesma forma cás cantigas aquí traballadas o punto separador. Finalmente, noutra orde de cousas, só nesta cantiga o refrán se copia despois do punto, a continuación do último verso da cobra e con punto final.

<sup>32</sup> ¿Será porque a que xa está desprazada tamén e a última nota da frase melódica?



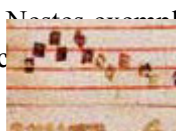
“a migo.” (v. 2 en BV)

O mesmo acontece en *N* 4:

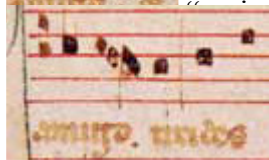


“en uigo. E” (v. 2/v. 3 en BV)

Nestes exemplos de *N* 1 y *N* 5 a barra está bastante lonxe do punto, e non parece coincidir coa división do verso coa división da notación musical:



“en uigo. E” (*N* 1, v. 2/v. 3 en BV)



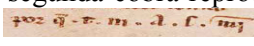
“amigo. treides” (*N* 5, v. 1/v.2 en BV)

Polo que respecta á copia dos refráns, e como xa sinalamos, pode verse cómo en *D* se procede, como tamén en *BV*, á copia do refrán de modo completo na súa primeira aparición, e despois se pasa a un sistema abreviado. Pola contra, en *N* assistimos a unha copia do refrán por extenso, a diferenza de *N* 6, onde se copia a primeira vez por completo e despois, servíndose de puntos, abreviando termos representados pola súa letra inicial<sup>33</sup>:



<sup>33</sup> “some 13th century scribes insert a full point after every abbreviated word (as an additional, not an alternative, indication of abbreviation” (Hector en Correia 1992 II: 81). Alguns exemplos de este sistema abreviativo poden verse no *Cancioneiro da Ajuda* (*A*).

Polo que respecta a esta cantiga, así como podemos afirmar para *D* que *BV* parecen seguir de cerca un testemuño moi similar, dado que pode rastrexarse neles puntos altos colocados nos lugares onde as barras ou puntos e barras adoitaban estar, ademais de compartir modos de abrevia-los refráns e tipos de abreviaturas, etc., non se pode dicir o mesmo en canto á relación de *N* e *BV*<sup>34</sup>. Este feito explícase a partir da constitución do chamado *Cancioneiro de xograres galegos* (Resende de Oliveira 1994) no que a antoloxía de cantigas de romaría da que o *corpus* de Martin Codax formaría parte, pasou a agruparse nesta recolección de carácter máis amplo. Nesa copia teríase procedido xa á operación de certos cambios na espacialización e copia do material literario que hoxe nos levan a encontrar trasladados estes versos en *BV* de tan diferente forma que *D* ou *N*. Este feito matizaría a idea de secuencialidade da obra de Martin Codax, conferíndolle certa autonomía poética á última das cantigas transmitidas por *N*.

Finalmente, o aspecto material que presenta *N* 7 contrasta coa que ofrecen *B* e *V*. Os diferentes editores que se achegaron á edición do cantor de Vigo diverxen ante un refrán monóstico ou, pola contra, un refrán constituído por dous versos. A razón que dá lugar a esta dobre posibilidade atópase na situación escriptolóxica diferente nos distintos relatores que nos legaron a cantiga. Na primeira cobra as dúas últimas liñas, aquelas que conformarían o refrán (monóstico ou formado por dous versos, aparecen reproducidas do seguinte xeito: “dizer por que tarda meu / Amigo se mj”, diremos pois que en dúas liñas de texto. A segunda cobra reproduce o refrán de forma abreviada e nunha única liña de escritura:  (“por q t. m. A. s. mj”), malia que mantendo o A da abreviatura de “Amigo”, como maiúscula. Como dixemos antes, os puntos só teñen aquí a función de abreviación do termo. Pola súa parte, os apógrafos italianos dispoñen o refrán en dous versos: “por que tarda meu amigo” / “sen mi”; o copista *a* de *B* transcribe todos os versos con maiúscula inicial, polo que a copia da composición nos apógrafos parece aconsellar unha disposición do retrouso en dous versos. M. P. Ferreira afirma que, a favor da edición en dous versos deste refrán, está a copia dos apógrafos italianos e unha lixeira autonomía musical de *sen mi*, mais “contra uma tal distribuição, está o testemunho paleográfico e musical do *Pergaminho Vindel*, que sobrepoe àquela distinção uma mais importante segmentação do refrão em duas metades simétricas e complementares (...)”. O copista teve o cuidado de assinalar, no texto, a divisão simétrica do refrão, escrevendo a sexta sílaba con maiúscula, sem que lhe assitisse qualquer justificação para tal que não a musical, pelo que esta divisão se deve considerar conscientemente intencionada” (1986: 165). O feito de que no *Pergamiño* a palabra *amigo* comece con maiúscula debe constatarase como unha anomalía, porque nese testemuño non é constante o uso dese tipo de letra ó comezo do

<sup>34</sup> É interesante sinalar que os *corpora* de Don Denis e Martin Codax comparten os escribas de *B* (a man *a*) e, obviamente, o de *V*.

refrán e porque *amigo* non sería, a xulgar pola copia que ofrecen do texto os apógrafos italianos, o inicio dun posible segundo verso do retrouso<sup>35</sup>.

Entón, regresando ó testemuño que aquí nos ocupa, a diferenza do que sucede con *D*, en *N* o punto e a barra non parecen traballar como en *D*, de forma conxunta, tanto na zona musicada coma na que transmite unicamente texto, senón que é evidente que os puntos foron trazados polo copista do texto, mentres que a barra parece responder a obxectivos relacionados co musical.

#### IV. Conclusión

Ó cotexar o sistema de copia dos textos en *D* e *N* con *B* e *V*<sup>36</sup>, pódese ver que o traslado da barra e do punto é en *B* redundante na presenza dun punto en alto, deixando claro que xa no antecedente dos apógrafos italianos a barra de *D*, tradución gráfica do elemento métrico e melódico, e dicir, do ritmo do poema e do seu canto, fora xa suplantada polo punto. Esa barra servía para clarificar mediante o signo en cor rubio as divisións entre os diferentes versos da cantiga e/ou brindaba servizo ó intérprete da cantiga sinalando os diferentes silencios que debía facer. Así, a barra podería haber tido unha función práctica dentro da *performance* cortesá, e por iso se abandonou nas sucesivas copias. Cabe destacar que no tramo que copia a man *a* en *B*, case sistemáticamente no *Cancioneiro do rei Don Denis*, despois da letra *l* a man *a* traza un punto alto, malia trátase alí dunha división de tipo versal o sintáctica. Máis alá dunha cuestión de inercia que desbotamos, xa que o copista parece rematar a letra *l* cunha marca inferior horizontal cara á dereita, e despois subirá a súa man para trazar este punto alto, pensamos que estes signos tentarían reforzar tal vez a presenza dunha supuesta barra que, dado o seu trazado vertical, podería confundirse con esta letra.

En *N* e *D* estes signos son parte do modo en que se copia o material lírico, mentres que en *A* son a pervivencia dun material trasladado con música que nunca se chegou a copiar. Finalmente, polo que respecta ó uso da barra, é evidente que a súa natureza e utilización en *N* difere por completo da de *D*. No primeiro dos testemuños

---

<sup>35</sup> Malia acabarmos de facer esta afirmación tamén debemos indicar que a aparición destas letras de tamaño maior no medio dos versos non é un feito illado e anómalo. Ademais de nesta cantiga en *A* e *B* atopamos outros casos similares, e tamén no códice *To das Cantigas de Santa María*.

<sup>36</sup> Como dixemos, principalmente *B* (circunscrito aquí principalmente ó labor da man *a*, copista fiel ó seu material no que respecta a rúbricas). O copista de *V* non parece levar a cabo un traslado sistemático da puntuación do seu modelo ou unha utilización particular da mesma.

esta encóntrase só na notación musical e non sempre acompaña o punto do texto. Pola contra, *T* dá conta dunha utilización bastante regular da mesma tanto na zona musicada (malia que non sempre acompañada de punto), como no resto das cobras, onde colabora co punto na división dos versos.

Os textos de *N* e *D* poden ser pensados como objeto da *performance* trobadoresca o como produto dela. Neles a puntuación resulta un dispositivo que predispón o condiciona a produción de sentido do texto alí vertido, dando conta das nocións de *oralidade elaborada* e *textualidade oral* do discurso medieval acuñadas por Orduna (2001: 1).

### **Referencias bibliográficas**

Azevedo Ferreira, J. de (ed.), 1987, *Foro Real. Alfonso X*, Lisboa: Inst. Nac. Invest. Científica.

Battelli, G., 1999, *Lezioni di paleografia*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

Bischoff, B., 1997, *Latin palaeography: Antiquity and the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press.

Careri, Maria, 1989, “Interpunzione, manoscritti e testo. Esempi da canzonieri provenzali”, en: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi.

Correia, Ângela, 1992, *O refran nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*, Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado em literatura portuguesa, 2 vols. (inédita).

1998, “Do refrão de Meendinho á escrita dos refrães nos cancioneiros”, *O mar das cantigas. Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 267-290.

Covarrubias Orozco, Sebastián de, 1943, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona: Horta.

Dijk, Teun A. Van, 1998 (1977), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid: Cátedra.



Ferreira, M. P., 1986, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XIII-XIV)*, Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1993, “Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer”, en: Nascimento, Aires A. – Almeida Ribeiro, Cristina (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, I, Lisboa: Cosmos, pp. 35-42.

Gonçalves, Elsa, 1996, “Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa”, en: *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais. 4, 5 e 6 julho/95*, São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, pp. 36-51.

Guerra, A. J. R., 1993, “Contributos para a análise material e paleográfica do fragmento Sharrer”, en: Nascimento, Aires A. – Ribeiro, Cristina Almeida (eds.) *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, I, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 31-33.

Gumperz, John J., 1982, *Discourse Strategies*, Cambridge: Cambridge University Press.

Montero Santalha, J. Martinho, 1997, “As sete cantigas de amor de Dom Dinis do Fragmento Sharrer”, *Agália*, 50, pp. 229-237.

Montoya Martínez, Jesús, 1998, “La Puntuación en el código T.I.1 de las *Cantigas de Santa María*”, *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto: atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995*, a cura di Anna Ferrari, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 367-386.

Roudil, Jean, 1982, “Les signes de ponctuation dans le ms. 43-22 des *Flores de Derecho* de Jacobo de las Leyes”, *Cahiers d'Études Hispaniques Medievales*, 7 bis, pp. 7-72.

Orduna, Germán, 2001, “La textualidad oral del discurso narrativo en España e Hispanoamérica (ss. XIII al XVI)”, en: *Estudios sobre la variación*

*textual. Prosa castellana de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires, SECRET-  
*Incipit* Publicaciones.

Resende de Oliveira, António, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cançoneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.