

44

REVISTA
PORTUGUESA
DE
HISTÓRIA

COIMBRA 2013

O Irrequieto Cancioneiro Profano do Rei Sábio*

ANTÓNIO RESENDE DE OLIVEIRA
Professor da Universidade de Coimbra
Investigador do Centro de História da Sociedade e da Cultura
aresendeo@gmail.com

Resumo:

O acondicionamento da obra de D. Afonso X nos cancioneiros lançou, desde o século XIX, dúvidas de vária ordem sobre o núcleo de composições a atribuir ao rei castelhano, dúvidas que se manifestaram ainda recentemente com a atribuição ao mesmo rei de mais quatro cantigas de amor presentes apenas no Cancioneiro da Ajuda. Depois de um balanço sobre as metamorfoses do cancioneiro afonsino, reavalia-se a sua colocação e os problemas dela decorrentes, tendo em vista a definição da obra que lhe pertence.

Palavras chave:

Canção trovadoresca; D. Afonso X; Cancioneiros.

Abstract:

Since the nineteenth century, the inclusion of King Afonso X's work in the *cancioneiros* (songbooks) has raised several doubts about which compositions should be considered as authored by the Castilian king. Such doubts have recently reemerged, when the king was attributed four love songs appearing in the *Cancioneiro da Ajuda* alone. Following an account of the metamorphoses undergone by Afonso's songbook, a reassessment is offered here of its proper placement as well as of the problems resulting thereof, with a view to a clarification of the king's work.

Keywords:

The troubadour song; King Afonso X; Songbooks.

* Este estudo integra-se nas actividades desenvolvidas no âmbito do projecto de investigação “La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y textos (II)” (FFI2011-25899), subvencionado pela ‘Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+Di’ (Ministério de Economía y Competividad).

Para o Zé Carlos

Procurei, em estudo prévio, definir e enquadrar a produção trovadoresca de D. Afonso de Castela enquanto infante, isto é, ao longo do período situado entre finais da década de trinta do século XIII e o início do seu governo em 1252¹. A hipótese, ainda recente, da associação de quatro cantigas de amor ao núcleo de composições profanas que lhe são atribuídas nos cancioneiros italianos *B* e *V*², obriga, porém, a uma reflexão prévia sobre a dimensão do cancioneiro deste rei, marcado desde o século XIX por dúvidas de diferente tipo, que têm vindo, apesar de tudo, a ser paulatinamente solucionadas. A tal ponto que nos balanços das últimas décadas, após a memorável edição das cantigas de escárnio e de mal dizer de Manuel Rodrigues Lapa, somente uma análise mais detalhada permitia por vezes detectar opiniões algo divergentes. Farei, deste modo, um aceno breve aos problemas iniciais colocados pela sua presença nos cancioneiros, demorando-me um pouco mais em algumas dúvidas que ainda persistem quanto às cantigas que lhe devem ser atribuídas.

As cantigas trovadorescas de D. Afonso X foram preservadas pelo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e pelo *Cancioneiro da Vaticana* (e, evidentemente, pelo *Cancioneiro da Bancroft Library*, uma cópia deste último testemunho³). Produzidos em Itália no século XVI, ambos terão sido copiados a partir de um cancioneiro português confeccionado em meados do século XIV e que tem sido associado ao *Livro das Cantigas* que o conde D. Pedro menciona no seu testamento. Os cantares afonsinos comparecem na parte terminal da primeira secção dos cancioneiros italianos, a das cantigas de amor, mas numa zona

¹ A. Resende de Oliveira, “D. Afonso X, infante e trovador. I. Coordenadas de uma ligação à Galiza”, *Revista de Literatura Medieval*, XXII (2010), p. 257-270; Id., “D. Afonso X, infante e trovador. II. A produção trovadoresca”, *La Parola del Testo*, XIV (2010), fasc. 1, p. 7-19.

² Refiro-me a José Carlos Ribeiro Miranda, “Será Afonso, o Sábio, o ‘autor anónimo’ de A36/39?”, *Seminário Medieval 2009-2011*, org. de Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estratégias Criativas, 2011, p. 157-182. Já anteriormente o mesmo autor se interrogara sobre a atribuição das mesmas composições em José Carlos Ribeiro Miranda, “O autor anónimo de A36/39”, in *O Cancioneiro da Ajuda Cien Anos Depois*, Santiago de Compostela, Xunta da Galicia, p. 443-458. As siglas utilizadas remetem, como é sobejamente conhecido, para o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e para o *Cancioneiro da Vaticana*.

³ Arthur L.-F. Askins, “The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d’ Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, 1991, p. 43-47.

onde não se verifica já qualquer organização na obra dos autores que nela se situam. Tal significa, desde logo, que a obra do Sábio foi tardiamente integrada nos cancioneiros colectivos, certamente já na primeira metade do século XIV. Apelidei já um pequeno grupo de autores aos quais surge associado de “recolha de reis e magnates”, em virtude da confluência nessa zona dos cancioneiros de algumas das figuras cimeiras da sociedade portuguesa e castelhana dos séculos XIII e XIV, e que aliaram a essa eminência social e política um papel mecenático importante para a génese e desenvolvimento da canção trovadoresca galego-portuguesa⁴.

Com as composições agrupadas num único local não seriam de prever, à partida, grandes problemas na identificação precisa daquelas que lhe teriam pertencido. O processo da sua integração, porém, provavelmente efectuado em dois momentos diferentes, a existência de duas rubricas atributivas não coincidentes ou de uma rubrica codicológica algo equívoca, o carácter lacunar de composições e, finalmente, questões de identificação do oponente de tenções de outros autores motivaram dúvidas de diferente tipo e diversas opções quanto à atribuição de alguns cantares⁵.

Retenha-se, desde logo, a presença em dois locais diferentes de duas rubricas atributivas, a primeira identificando-o como “El Rey Don Affonso de Leon” e a segunda como “El Rey Don Affonso de Castela e de Leon”. Esta divergência levou a que se tivesse chegado a pensar na presença de dois autores, concretamente, D. Afonso IX de Leão, a quem pertenceria o núcleo inicial encimado pela primeira rubrica, e o próprio D. Afonso X, a quem

⁴ Breves sínteses sobre os cancioneiros quinhentistas encontram-se nas entradas respectivas em Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, p. 119-123 e 123-126. Veja-se Juan Paredes Núñez (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, Universidade-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010, p. 37-45 para os aspectos relativos à tradição manuscrita das composições régias. Revisitei a presença de Afonso X no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* em A. Resende de Oliveira, “D. Afonso X, infante e trovador. II. A produção...”, *cit.*, p. 10-13.

⁵ Do ponto de vista codicológico são essenciais Anna Ferrari, “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della biblioteca nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), Paris, p. 111-115 e Elsa Gonçalves, “Appunti di filologia materiale per un’ edizione critica della poesie profana di Alfonso X”, in Anna Ferrari (org.), *Filologia Classica e Filologia Romanza: Esperienze ecdotiche a confronto*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’ Alto Medioevo, 1998, p. 412-425, mesmo que não me seja possível acompanhar todas as conclusões da última autora. Um balanço mais geral sobre a obra do rei castelhano deve-se a Valeria Bertolucci Pizzorusso, “Alfonso X”, in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, (coord.), *Dicionário de Literatura...*, *cit.*, p. 36-41.

caberiam apenas as que se seguiam à segunda rubrica e que correspondiam, apesar de tudo, a cerca de três quartos das cantigas em apreço. Nos inícios do século passado, Carolina Michaëlis recordava que ela própria tinha passado por este dilema, tendo optado já, a partir das referências presentes em algumas cantigas, pela atribuição do conjunto ao Sábio:

“Pensei já [refere-se às primeiras cantigas, sob a epígrafe “El Rey Don Affonso de Leon”] que o verdadeiro auctor era o Leonês. Inclino-me agora a admitir que o cyclo, repleto de nomes e allusões a pequenos acontecimentos aulicos, pertence a Alfonso X, mas sem poder espalhar luz sobre varios pontos obscuros.”⁶

Outra rubrica, que antecedia também o primeiro grupo de cantares, uma importante rubrica codicológica e histórica que dava conta de que as pretensas cantigas que chegaram a ser atribuídas a D. Afonso IX tinham sido mandadas copiar em rolo pelo rei português D. Sancho, ao ser interpretada por Carolina Michaëlis em chave autoral, identificando esse D. Sancho como D. Sancho I e vendo-o como autor da primeira cantiga do grupo, acabaria por ter um importante eco futuro ao subtrair a cantiga a D. Afonso X, transformando ao mesmo tempo o segundo rei português num dos mais antigos trovadores peninsulares⁷. E apesar de o equívoco ter sido satisfatoriamente ultrapassado por Pellegrini em 1935, o facto é que a investigação portuguesa ainda não se conseguiu libertar por completo da “vivace fantasia” atribuída pelo investigador italiano à autora alemã⁸.

Os esclarecimentos trazidos por Pellegrini a várias das composições do rei castelhano e a edição da maior parte delas por Lapa reorientaram as questões em aberto para a análise individual de algumas delas⁹. No seu *Repertório*, Tavani

⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (reimpressão da edição de Halle, 1904), II, p. 379-381 (citação da p. 380).

⁷ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro...*, cit., II, p. 593-595.

⁸ Silvio Pellegrini, *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Ispano-Portoghese*, Bari, Adriatica Editrice, 1959; Elsa Gonçalves e Ana Maria Ramos (ed.), *A Lirica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983, p. 17-18; Elsa Gonçalves, “Appunti di filologia...”, cit., p. 422-425; em *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, base de dados do projecto *Littera* coordenado por Graça Videira Lopes e disponibilizada online, esta autora, ainda indecisa quanto à autoria, revela-se como última (?) guardiã da sedutora hipótese de Carolina Michaëlis. A proposta desta investigadora alemã mantém-se, ainda, em algumas sínteses da história portuguesa. Cf. A. H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 2012.

⁹ Os principais ensaios do investigador italiano foram publicados em Silvio Pellegrini, *Studi...*, cit., e Id., *Varietà Romanze*, Bari, Adriatica Editrice, 1977. Em Manuel Rodrigues Lapa

atribuía 46 composições ao rei castelhano, incluindo na numeração as duas cantigas de Santa Maria e quatro tenções em que se admitia a participação do rei, identificado pelo nome ou meramente como *Senhor*, e as mesmas composições lhe seriam atribuídas na *Nomenclature* de D'Heur¹⁰. Nesta última obra, que tentava reconstituir a sequência das canções nos cancioneiros procurando resolver alguns problemas atributivos, as cantigas do Sábio ocupavam uma sequência compacta que ia do número 451 ao 494, entre as composições de D. Gonçalo Garcia e de D. Dinis, onde se incluíam as duas cantigas de Santa Maria e as tenções de Garcia Peres e de D. Arnaldo em que participa. Fora desta colocação, foi admitido que surgiria nas tenções com D. Vasco Gil e com Paio Gomes Charinho, ambas inseridas na secção das cantigas de escárnio e de maldizer dos cancioneiros quinhentistas¹¹ (nº 1531 e 1636, respectivamente, da *Nomenclature*). Deste modo, descontando as cantigas de tema mariano e as cinco tenções, teríamos 40 composições do rei assim distribuídas: 4 cantigas de amor¹², 1 cantiga de amigo¹³ e 35 cantigas de escárnio e de maldizer. A elas teríamos apenas de juntar a participação régia nas tenções agora mencionadas.

Embora nas observações de D'Heur sobre o elenco das composições nenhuma remeta para a existência de qualquer problema, o facto é que Tavani anotara já uma divergência com Lapa quanto ao número de composições do Sábio ao associar o *incipit* de B478, o único verso subsistente da composição, às duas estrofes de V61, estrofes pelas quais se iniciava no *Cancioneiro da Vaticana* a transcrição das cantigas deste rei. E esta divergência manter-se-ia posteriormente, com o editor do cancioneiro do Sábio a seguir a proposta de Tavani¹⁴, enquanto Mercedes Brea e Graça Videira Lopes, seguindo Lapa, considerariam tratar-se, por motivos métricos, de duas composições dife-

(ed.), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995, acolhe-se a última edição das cantigas de escárnio e de maldizer publicadas pelo mesmo investigador, pela primeira vez, cerca de trinta anos antes.

¹⁰ Giuseppe Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizione dell' Ateneo, 1967, p. 386-390; Jean-Marie D' Heur, "Nomenclature des troubadours galiciens-portugais, table de concordance de leurs chansonniers et liste des incipit de leurs compositions", in *Recherches Internes sur la Lyrique Amoureuse des Troubadours Galiciens-Portugais (XIIe-XIVe siècles)*, 1975, p. 51-52.

¹¹ Exceptua-se a tenção de Vasco Gil, que somente comparece no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

¹² Para Pizzorusso seriam "3 cantigas de amor e um fragmento em castelhano de género incerto entre o amoroso e o paródico". Cf. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, (coord.), *Dicionário de Literatura...*, cit., p. 37.

¹³ Ou 2, caso consideremos como tal *Falavan duas irmanas estand' ante ssa tyá*.

¹⁴ Juan Paredes Núñez (ed.), *El cancionero profano...*, cit., nº XXIV.

rentes¹⁵. Atente-se, antes de mais, na integração dos fragmentos considerados nos cancioneiros.

Comparando os cancioneiros quinhentistas nota-se uma concordância quase absoluta entre *B479/V62* e *B496/V79*, zona que ambos os cancioneiros reproduzem a obra de Afonso X (assinalada na *Nomenclature* entre os n° 477-494). A grande divergência prende-se com o facto de toda uma primeira parte da produção do Sábio estar ausente de *V*, concretamente a que corresponde a *B456-477*. Essa ausência é aí assinalada, no início da transcrição da obra régia, pela nota collociana “desunt” e, indirectamente, pela numeração romana que passa de *XCVIII*, na folha anterior, a *CXII*, no verso da folha seguinte ao lado do início de *V62*¹⁶. É precisamente nesta zona em que se inicia em *V* a transcrição dos textos do rei castelhano que surge a divergência à pouco assinalada. Aparentemente ela prende-se com o processo de produção dos cancioneiros a partir da cópia dos cadernos por diferentes copistas, ocorrendo a falta de correspondência na transição entre cadernos quando uma composição era iniciada num dos cadernos e concluída no seguinte. Em *B*, o cancioneiro mais completo, um copista tinha concluído o trabalho ao fim da folha 105 com o primeiro verso de uma nova composição: *Joan Rodriguiz vejo-vos queixar*. Quando se esperaria a continuação da transcrição na folha seguinte verificamos que ela permanece em branco, como se tivesse de facto ficado à espera do resto da composição anterior, e na folha seguinte, por uma nova mão, inicia-se uma nova composição do Sábio, *Vi un coteife de mui gran granhon*. No lugar correspondente de *V*, isto é, antes desta última cantiga aparecem duas estrofes sem indicação numérica e ausentes de *B*, situação que fez com que fossem agregadas por vários investigadores ao primeiro verso acabado de mencionar.

Se, de um ponto de vista codicológico, nada se opõe a esta associação¹⁷, o mesmo poderemos dizer quanto ao conteúdo. Refiro-me, não tanto ao conteúdo em concreto, em relação ao qual pairam dúvidas de difícil resolução, mas sobretudo à ligação plausível do verso *Joan Rodriguiz vejo-vos queixar* com as duas estrofes acéfalas de *V*. Com efeito, o autor começa por fazer referência a queixas de um João Rodrigues, personagem que comparece também numa sátira do Sábio à Balteira, propondo-se, na terceira estrofe, dar-lhe conselhos

¹⁵ Mercedes Brea (coord.), *Lirica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, n° 18,17bis e 18,22; Graça Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002, n° 36 e 37.

¹⁶ Corresponde à página 34 da edição facsimilada do *Cancioneiro da Vaticana*.

¹⁷ Veja-se a análise da estrutura de *B* na zona em que comparece a obra de Afonso X nas obras de Anna Ferrari e de Elsa Gonçalves anteriormente citadas.

de modo a resolver o seu problema. Não fica claro, porém, não sabemos se apenas por ausência da maior parte da primeira estrofe, sobre quem recaíam essas queixas. A verificação dos contextos de utilização do verbo “queixar” aponta, sem dúvida, para queixas relativas a indivíduos, em número de dois de acordo com as menções feitas. Mesmo que nada indique que o texto tenha o alcance político que se pretendeu colar-lhe¹⁸, tanto mais que o João Rodrigues em questão não aparece associado a qualquer contexto do mesmo tipo na restante sátira em que comparece, o carácter sibilino da parte do texto que possuímos é um indicador claro das virtualidades escarminhas da composição.

Restam os “motivos de ordem métrica” invocados por Rodrigues Lapa para não associar os dois fragmentos. Esta posição do eminente filólogo terá sido, sem dúvida, uma das razões que terá inviabilizado essa associação, em virtude de ela ter sido seguida posteriormente, quer na *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, quer na edição das cantigas de escárnio e de maldizer de Videira Lopes¹⁹. Mas Tavani não detectou esse tipo de problemas e no seu *Repertório métrico* considerou que os fragmentos formavam uma única unidade textual. E ainda que os editores de Afonso X não se tenham preocupado em contestar o argumento de Lapa, não parecem detectar-se quaisquer questões de ordem métrica que obstem à junção dos fragmentos em causa²⁰.

Nas tenções em que pode ser admitida a participação do rei castelhano surgiram igualmente dúvidas, em virtude de nem sempre estar perfeitamente identificado o interlocutor do trovador que inicia o debate. Em causa estão as seguintes composições:

- Garcia Peres, *Ūa pregunt’ ar quer’ a el Rei fazer* (B465)
- Arnaldo, *Sénher ara ie.us vein quer[er]* (B477)
- Pero Garcia Burgalês, *Senhor eu quer’ ora de vos saber* (B1383/V991)
- Vasco Gil, *Rei Don Alfonso, se Deus vos pardon* (B1512)
- Paio Gomes Charinho, *Ūa pergunta vos quero fazer* (B1624/V1158)

¹⁸ Juan Paredes Núñez (ed.), *El cancionero profano...*, cit., p. 178-179.

¹⁹ Mercedes Brea (coord.), *Lírica Profana...*, cit., nº 18,17bis e 18,22; Graça Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio...*, cit., nº 36 e 37.

²⁰ Reproduzo a resposta de Pilar Lorenzo Gradín à consulta que lhe fiz para o efeito: “Lapa argumenta com motivos de ordem métrica porque parte do princípio que os versos agudos da cantiga acéfala de V son endecassílabos (e por isso faz as emendas que considera necessárias no texto), quando, na realidade, trata-se de decassílabos (o único que escapa a esta norma é o v. 1 da última estrofe, mas, mesmo neste caso, a hipermetria poderia explicar-se por um defeito de cópia já presente no antecedente). Portanto, como propõe Tavani, na cantiga alternam os decassílabos oxítonos (os versos 1, 4, 5 e 6) com os paroxítonos (os restantes), 10a 10’b 10’b 10a 10c 10c 10’b. Com este esquema os impedimentos métricos de Lapa não existem”. Agradeço a esta investigadora a disponibilidade demonstrada no esclarecimento da questão posta.

Às quatro tenções já mencionadas acrescentamos uma quinta, que opõe Pero Garcia Buralês a um *Senhor* não identificado. Deste ponto de vista não se distancia das tenções de Arnaldo e Paio Gomes, dirigidas a alguém não nomeado, identificado também apenas pelo termo *Senhor*. E a sua ausência das obras de Tavani e D'Heur antes mencionadas resultará, provavelmente, do facto de o primeiro investigador ter posto a hipótese de se tratar de uma tenção fictícia e também, dado tratar-se, aparentemente, de uma tenção de amor, da menor atenção de que terá beneficiado.

Neste grupo de cinco tenções, a presença régia poderá considerar-se menos problemática nas composições iniciadas por Garcia Peres e por D. Vasco Gil porquanto se dirigem a um rei, estando mesmo este, no segundo caso, identificado como rei D. Afonso. Acrescente-se, em relação à primeira, a sua presença no interior da própria obra do Sábio, o que associa inequivocamente o rei nela presente a D. Afonso X de Castela. A identificação do primeiro autor como homem próximo do rei, de acordo com a familiaridade que com ele revela na composição e independentemente das incertezas quanto à sua identificação, e a presença do segundo entre os partidários de D. Sancho II na Guerra Civil de 1245-1247 e, pouco depois, na conquista de Sevilha, permitem enquadrar a produção destas tenções com D. Afonso provavelmente logo nos inícios do seu reinado²¹.

Já as três restantes levantam mais problemas pois se dirigem apenas a um Senhor, no primeiro caso interpelado em provençal. Mas em relação a uma delas, a sua colocação nos cancioneiros no interior da obra do Sábio²², tal como a tenção de Garcia Peres, aumenta exponencialmente a possibilidade de o Senhor em causa ser o próprio monarca. Refiro-me a *Sénher, ara ie.us vein quer[er]*, iniciada por um D. Arnaldo que os investigadores têm associado a Arnaut Catalan, trovador que possui uma outra composição sobre o mesmo tema²³. Como os dados biográficos conhecidos situam este autor entre cerca de 1220 e 1245, terá sido em data próxima à segunda, atendendo à idade do

²¹ Para ambos os autores vejam-se as biografias respectivas em A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, p. 349 e 436-437, respectivamente.

²² Na realidade apenas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, o único que copiou a totalidade da obra de Afonso X.

²³ É dirigida a um Conde que tem sido identificado com Raimon Berenger IV, conde da Provença, falecido em 1245. Cf. Martín de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, vol. III, p. 1353-1354. Os principais dados biográficos sobre este autor, que alargam a sua biografia até 1253 na base de que a composição em estudo terá sido feita nessa altura, encontram-se na p. 1349.

interlocutor, que terá tençoado com o Sábio, então ainda um jovem infante que se iniciava nas práticas governativas na dependência do pai. Tal facto justificará o próprio tratamento que lhe é dado por Catalan, que não se dirige ao rei mas a alguém poderoso, junto de quem se acolhe momentaneamente. Caucionando, de algum modo, uma cronologia bem anterior ao início do reinado do Sábio será a presença no oriente peninsular, por 1239-1240, de um Arnaut Catalan, certamente o autor em causa, que em data próxima poderá ter contactado com o jovem infante²⁴.

Acompanhando a tenção anterior na interpelação a um *Senhor* não nomeado, as de Pero Garcia Burgalês e de Paio Gomes Charinho não beneficiaram da sombra protectora do acondicionamento da obra do rei castelhano nos cancioneiros. Não sendo dirigidas a um qualquer rei, caso se pretenda ver no oponente o próprio Sábio, estaríamos então perante composições que se deveriam situar em datas próximas à avançada para a tenção de Arnaut Catalan, ou seja, a última década da primeira metade do século XIII, quando D. Afonso não substituíra ainda o pai nas tarefas de carácter governativo. Por outras palavras, a identificação do *Senhor* que é interpelado terá de se apoiar na própria biografia destes autores e na sua proximidade em relação ao infante no período citado. Os dados biográficos conhecidos para os autores em causa indicam-nos que essa proximidade é perfeitamente admissível para o Burgalês mas bem menos segura para Paio Gomes. Na verdade, embora a identificação documental de Pero Garcia ainda possa levantar algumas dúvidas, é inegável, pelas sátiras que compôs, que fez parte do núcleo de trovadores que rodearam o infante D. Afonso, tendo-se mantido na corte castelhana ainda após 1252, ano que marca o início do governo de D. Afonso X²⁵. Neste contexto, o Pero Garcia de Burgos documentado no Repartimento de Valência em 1238, ou mesmo o homónimo que comparece com a mulher no Repartimento de Xerez em 1264 poderão ser dois nomes, se não remeterem para o mesmo indivíduo, a reter para a identificação futura deste autor²⁶. Tanto mais que no mesmo Repartimento de Valência encontrámos já o presumível autor da tenção que se dirige, em occitânico, ao infante castelhano. Mantém-se, deste modo, a possibilidade

²⁴ Xabier Ron Fernández, “Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda”, Mercedes Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, Hoje*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 181.

²⁵ Para os últimos balanços sobre a biografia deste trovador vejam-se Xabier Ron Fernández, Carolina Michaëlis e os trovadores..., *cit.*, p. 148 e Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés*, Alessandria, Edizioni dell’ Orso, 2012, p. 3-23.

²⁶ Cf. Xabier Ron Fernández, Carolina Michaëlis e os trovadores..., *cit.*, p. 147-148 e Simone Marcenaro, *Pero Garcia...*, *cit.*

de identificação do segundo autor com o infante castelhano, algo que admitiríamos já, apesar da hipótese avançada por Tavani de se poder tratar de uma tenção fictícia²⁷.

Em sentido contrário, à presença do infante na tenção de Paio Gomes, mantida ainda pelo editor da produção trovadoresca do Sábio, levantam-se duas objecções de peso.

A primeira diz respeito à biografia deste trovador galego. Pertencente a uma linhagem sem um grande peso político até ao terceiro quartel do século XIII, nada sabemos sobre ele antes de 1250 a não ser que terá participado, ainda jovem seguramente, na conquista de Sevilha²⁸. Mas teremos de esperar por 1284, precisamente o ano da morte de D. Afonso X, para que a sua presença na corte se torne, de repente, constante, apoiada, de início, no cargo de almirante do mar que passa a exercer. Por outras palavras, nem a sua biografia nem, acrescente-se, a sua obra, contêm elementos que nos garantam, ao contrário do verificado com o Burgalês, uma qualquer proximidade, ou sequer ligação, com D. Afonso X. Estranhamente, o primeiro sinal dessa ligação poderá ter sido a tenção em análise, mas sem que ela nos remeta para a identificação do oponente com o rei castelhano. Entrámos, por esta via, na segunda objecção a essa identificação.

Para além do argumento biográfico, que não nos conduz, como vimos, para o Sábio, um outro, o tema da própria tenção, orienta-nos igualmente noutra sentida, embora não muito afastado da corte régia. Na verdade, a tenção dá-nos conta da exigência indevida de jantares em Leão por parte do *Senhor* interpelado

²⁷ A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...*, cit., p. 414-415. Na edição da obra do Burgalês, Pierre Blasco não se interroga sobre a identidade do “desconhecido” que tençoa com o autor, chamando a atenção, no entanto, para o desvio à *Arte de Trovar* presente na composição, em virtude da falta de oposição dos autores no tratamento do tema abordado (Pierre Blasco, *Les Chansons de Pero Garcia Burgalês*, Paris, 1984, p. 48). Pelo contrário, na edição de Marcenaro agora citada (p. 9) o texto é atribuído ao rei.

²⁸ A indicação consta na inscrição do seu túmulo na igreja de S. Francisco em Pontevedra, reportada já por A. Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Charriño Almirante y Poeta (siglo XIII)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1934, p. 105 e estudada depois por Manuel Chamoso Lamas, *Escultura Funerária en Galicia*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos ‘Padre Feijóo’, 1979, p. 149-151. Recentemente esta inscrição tem sido lida com suspeição por parte de alguns investigadores em virtude do autor somente estar documentado a partir dos anos oitenta e de se manter activo em 1295. Cf. Vicenç Beltran, *La Corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Editorial Gredos, 2005, p. 322; Xabier Ron Fernández, “Carolina Michaëlis e os trovadores...”, cit., p. 174. Note-se, no entanto, que os Charinho somente alcançam alguma visibilidade política precisamente em virtude da acção do trovador.

pelo Charinho, contrariando o privilégio do foro de Leão. O trovador galego aparece, de algum modo, ao dar visibilidade a queixas centradas em Leão, investido como uma espécie de procurador no que à questão vertida dizia respeito. Como assinalai já, documentos de 1271 e de 1275 dão-nos conta, de facto, da exigência indevida de jantares em terras leonesas, mas a personagem em causa não é propriamente o rei Sábio mas seu filho e herdeiro D. Fernando. No primeiro deles, este reconhece o erro alegando desconhecimento dos privilégios do bispo, enquanto no segundo confirma o privilégio que lhe havia sido atribuído por D. Afonso IX²⁹. Os abusos sobre o tributo do jantar pareciam ser frequentes não se levando muitas vezes em linha de conta o privilégio de diferentes instituições que viam reconhecida por carta régia a isenção dele. Vários documentos saídos da corte dedicam-se a resolver problemas de ordem vária relacionados com o tributo³⁰. Mais significativo, porém, é um desses documentos dizer respeito ao próprio Paio Gomes, na altura adiantado da Galiza, sobre quem terá sido apresentada queixa na corte pelo abade do mosteiro de S. Pedro de Angoars, do bispado de Tui, pelo facto de exigir o tributo ao mosteiro³¹.

Em conclusão, perante o percurso biográfico conhecido do Charinho parece difícil de sustentar a hipótese de o seu interlocutor ser o rei Sábio. Afigurar-se-ia mais sustentável, sem dúvida, a possibilidade de se tratar do herdeiro ou mesmo de D. Sancho IV quando ainda infante, figura em cuja corte o trovador galego irá medrar. Apesar da documentação sobre jantares não ser propriamente exígua, os documentos dos anos setenta sobre os jantares leoneses dão uma credibilidade à hipótese avançada que, com os dados disponíveis, não se encontra noutras propostas. Tal significa que das cinco tenções em que seria admissível a presença de D. Afonso X, quatro delas tê-lo-ão tido, de facto, como interlocutor, pese o facto de em duas delas ele aparecer identificado como simples *Senhor*.

²⁹ Antonio Ballesteros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona Albir, 1984, p. 530 e 738. Retomo, portanto, uma proposta que avancei em A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...*, cit., p. 401 e que me parece manter toda a sua pertinência. Na hipótese, acolhida por Cotarello Valedor e por Gaibrois de Ballesteros, da ligação do cantar às cortes de Palência de 1286, o trovador teria de se dirigir ao rei e não a qualquer *Senhor*. A. Cotarello Valedor, *Cancionero de Payo Gómez...*, cit., p. 83-84; Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid, 1922-1928, I, p. 126.

³⁰ Tal aconteceu precisamente em Leão, onde Fernando III se viu obrigado a dirimir um contencioso entre o concelho e o bispo e seus vassallos. Cf. Julio González, *Reinado y Diplomas de Fernando III*, 3 vols., Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980-1986, III, doc. 682.

³¹ M. Gaibrois de Ballesteros, *Sancho IV...*, cit., III, doc. 511..

Tal facto reconduziria a produção trovadoresca deste rei para 40 composições e quatro diálogos/colaborações em tenções, não fora a proposta recente de agregar à sua obra mais quatro cantigas de amor, preservadas apenas pelo *Cancioneiro da Ajuda*³². Como a hipótese partiu da análise da sua colocação em A e, sobretudo, das razões da sua ausência nos cancioneiros quinhentistas, torna-se necessário voltar a estes cancioneiros no sentido de se poder verificar se, como pretende José Carlos Miranda, o facto de não terem sido copiadas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e no *Cancioneiro da Vaticana* foi o resultado de uma “dúvida razoável” que terá assaltado Colocci quanto à respectiva autoria ou se este investigador se limitou apenas a atribuir ao humanista italiano aquilo que parece ter-se abatido sobre alguma da crítica contemporânea, que teima em não se conseguir decidir quanto ao destino a dar a estas composições³³.

É notório, justificando-se, em parte, que assim seja, o desamparo com que o investigador contemporâneo se aproxima dos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses na tentativa de resolver problemas de atribuição de composições. Na verdade, dos cancioneiros colectivos produzidos numa cronologia que vai de 1275, aproximadamente, aos inícios do século XVI, verificamos que do período trovadoresco dispomos apenas de um único cancioneiro, o chamado *Cancioneiro da Ajuda*³⁴. Integrandos tão só cantigas de amor e deixando evidentes

³² Trata-se de A36 a A39. Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, “Será Afonso...”, *cit.*. Em estudo anterior o mesmo investigador limitara-se a pôr em causa a atribuição destas cantigas a Paio Soares de Taveirós, naquela que constituía uma segunda tentativa de diminuição do cancioneiro deste autor. Cf. José Carlos Ribeiro Miranda, “O autor anónimo...”, *cit.*, p. 443-458.

³³ De notar que tendo sido inicialmente atribuídas a Paio Soares de Taveirós, estas cantigas de amor foram posteriormente agregadas à produção de Martin Soares, tendo regressado novamente à posse de Paio Soares. Propõe-se, portanto, nestes inícios do século XXI uma sua nova atribuição, desta vez a um terceiro trovador: o rei D. Afonso X. Vejam-se, em sequência, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro...*, *cit.*, I, p. 66-83, II, p. 307-321; Valeria Bertolucci Pizzorusso, *As Poesias de Martin Soares*, Vigo, Editorial Galaxia, 1992, p. 20-23; Maria Ana Ramos, “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”, *Cultura Neolatina*, XLVI (1986), fasc. 1-4, p. 161-175; José Carlos Ribeiro Miranda, “Será Afonso...”, *cit.*

³⁴ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro...*, *cit.* O conhecimento actual sobre o cancioneiro é devedor sobretudo dos importantes estudos que lhe têm sido dedicados por Maria Ana Ramos e, mais recentemente, por Marinha Arbor, que me dispense de citar no seu conjunto remetendo para alguns dos balanços mais recentes. Maria Ana Ramos, “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994; Id., *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, 2 vols., Lisboa, Universidade de Lisboa, 2008 (policopiado); Mariña Arbor Aldea, “Os estudos

sinais de incompletude a nível artístico, musical e outros, rapidamente se revela como uma cópia parcial de compilações anteriores, não tendo, os respectivos copistas, iniciado a transcrição das cantigas de amigo nem, tão pouco, as de escárnio e de maldizer. E teremos de esperar pelo século XVI para termos acesso ao grosso das composições galego-portuguesas produzidas até cerca de meados do século XIV, graças ao interesse manifestado por Colocci na cópia de um cancionero português entretanto chegado a Roma³⁵. A partir do manuseamento deste cancionero, que deu origem a *B/V*, podemos ter uma percepção mais clara sobre a estruturação que regeu os cancioneros colectivos desde o século XIII – a bem conhecida organização tripartida de acordo com os dois grandes géneros amorosos, as cantigas de amor e as cantigas de amigo, complementados pela junção numa terceira secção das cantigas de escárnio e das cantigas de maldizer. É a comparação de *A* com *B/V* que nos permite ter uma percepção mais ajustada não só da parcialidade da cópia do primeiro – que pouco avançou em relação à cópia da secção das cantigas de amor tal como esta se havia estruturado no século XIII –, mas também dos acrescentos que entretanto o cancionero foi sofrendo, quer por intermédio do aproveitamento dos espaços em branco existentes, quer por acrescento de novos cadernos na sequência de cada uma das secções.

Mas sabemos que, para além dos cancioneros conhecidos, vários outros terão existido em diferentes momentos da trajectória trovadoresca ou mesmo depois, como o indicam, a própria cópia do *A*, a folha descoberta que contém 6 cantigas de amor de D. Dinis com notação musical³⁶, o *Livro das Cantigas* que o Conde D. Pedro menciona no seu testamento ou o cancionero que andava na casa da avó do Marquês de Santillana e que continha cantigas de D. Dinis,

sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, coord. de Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 2005, p. 45-120; Id., “Cancioneiro da Ajuda. Historia do manuscrito, descripción externa e contido”, *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2008, p. 11-51; Id., “Un códice de historia material compleja: el Cancioneiro da Ajuda”, *Revista de Literatura Medieval*, XXI (2009), p. 77-124.

³⁵ Elsa Gonçalves, *Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) “Quel da Ribera” (2) A romaria de San Servando*, Paris (separata de *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque*, Paris, 20-24 Octobre 1981, pp. 41-53), 1986, p. 41-45.

³⁶ Harvey L. Sharrer, “The discovery of seven cantigas d’amor by Dom Dinis with musical notation”, *Hispania*, 74-2 (1991); Id., “Fragmentos de sete cantigas d’amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, Edições Cosmos, 1991b.

de João Soares de Paiva ou de Fernão Gonçalves de Seabra³⁷, para mencionar apenas os mais conhecidos dos desconhecidos, pois nada foi encontrado deles a não ser a exígua folha de D. Dinis.

Para além destas evidentes lacunas na preservação dos cancioneiros, acresce que pouco sabemos sobre o estado material daqueles que acabaram por ter uma importância histórica maior ao darem origem aos cancioneiros que foram preservados. Estas compilações terão estado, desde o início associadas num único códice ou, pelo contrário, divididas em vários códices de acordo com as principais secções em que foram organizados³⁸? Terão surgido em ambiente e num momento tal que permitiu que a sua feitura prosseguisse sem quaisquer entraves, ou acabaram, por qualquer motivo e tal como aconteceu com o *Cancioneiro da Ajuda*, inconclusos ou pelo menos com partes codicologicamente menos estabilizadas³⁹.

A estas dúvidas acrescentam, enfim, as resultantes do trabalho de cópia, cuja metodologia nem sempre é completamente perceptível, mesmo quando existem trabalhos meritórios que descodificam os vestígios que esse trabalho deixou nos cancioneiros⁴⁰.

Todas estas lacunas e desconhecimentos, se dificultam sobremaneira a análise dos cancioneiros, não devem fazer esquecer as possibilidades abertas pela existência, quanto à secção das cantigas de amor, de dois estádios diferentes da formação de boa parte dessa zona dos cancioneiros. Na verdade, apesar da distância cronológica, é sabido que se mantêm ainda evidentes pontos de contacto entre A e B/V na sequência dos autores e nas respectivas composições, um sinal do carácter unitário da tradição manuscrita da produção trovadoresca galego-portuguesa. É tendo em atenção este facto, e apoiado num quadro que

³⁷ As menções a estes trovadores constam da carta do Marquês de Santillana a D. Pedro, condestável de Portugal. Cf. Francisco López Estrada, *Las Poéticas Castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus ediciones, 1984, p. 59.

³⁸ O facto de os maiores acrescentos de composições terem ocorrido na sequência da parte de cada secção organizada por géneros e contendo somente trovadores poderá ser um indício de que no século XIII haveria três códices distintos, um para cada tipo de composição.

³⁹ Vejam-se, na secção das cantigas de escárnio e maldizer dos cancioneiros quinhentistas as inúmeras rubricas de género, talvez um sinal de uma menor estabilização da terceira secção em relação às restantes, resultante, porventura, de um atraso na cópia e da consequente integração de rubricas ligadas ao acto de organização prévia das composições em momento em que se perdera já a consciência desse facto.

⁴⁰ Para além das duas investigadoras já mencionadas a propósito do *Cancioneiro da Ajuda*, terá de ser citado, para a análise do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Anna Ferrari, “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della biblioteca nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV (1979), Paris, p. 27-142.

nos devolve a paridade e as divergências entre o cancionero medieval e os modernos – aquelas resultantes do enriquecimento progressivo da tradição compilatória ao longo, sobretudo, do século XIV –, que me deterei sobre a colocação das quatro cantigas de amor em estudo e suas implicações quanto à identificação do respectivo autor⁴¹.

O primeiro caderno de *A*, um cancionero acéfalo, inicia-se num dos primeiros versos de uma composição, levando a obra do mesmo autor até meio do caderno. Aí, o aparecimento de uma iluminura indica-nos uma mudança de autor, cuja obra amorosa ocupa toda a segunda metade do caderno, terminando este ao fim da cópia da primeira estrofe (?) de A30, a cantiga *Quen boa dona gran ben quer*. A comparação com *B* indica-nos que este autor é João Soares Somesso. A cópia da sua cantiga não prossegue, no entanto, no início do caderno seguinte, assinalando a presença de uma lacuna entre o primeiro e segundo cadernos deste cancionero⁴². Neste segundo caderno, iniciado também num dos primeiros versos de uma composição, a obra do autor que o inicia continua até ao início do verso do segundo fólio permanecendo o resto em branco. A comparação com *B* diz-nos que se trata de Paio Soares de Taveirós, em cuja obra se situam precisamente as composições em análise, isto é, A36/A39⁴³. O fólio seguinte, o quarto deste caderno, inicia-se já a meio de uma composição, indicando que no fólio anterior uma iluminura anunciaria a obra de um novo autor, neste caso Martim Soares. As suas cantigas de amor continuam a ser copiadas até ao fim deste segundo caderno.

Em *B*, o único cancionero quinhentista que copiou esta zona das cantigas de amor dos cancioneros medievais, nota-se uma quase coincidência em relação ao primeiro caderno de *A*, apenas perturbada pelas lacunas já anotadas⁴⁴. É através dele que podemos identificar esses autores como Vasco Praga de Sandim e João Soares Somesso. Mas, na sequência deles e aparentemente sem qualquer correspondência com o códice da Ajuda, aparecem vários autores e composições antes do primeiro autor do caderno II deste cancionero:

⁴¹ Remete-se para apêndice o quadro comparativo entre *A* e *B* no que concerne à zona em que comparecem as cantigas em estudo.

⁴² Maria Ana Ramos, contrariando a hipótese de Carolina Michaëlis de que faltaria um caderno inteiro, procurou resolver a lacuna com o mero acrescento de um bifólio aos cadernos I e II do cancionero. Ana Maria Ramos, “*Mise en texte*” nos manuscritos da lírica galego-portuguesa (separata de *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval* 2005, p. 1338.

⁴³ São as quatro últimas cantigas atribuídas ao autor em causa.

⁴⁴ No quadro comparativo foram agrupadas as sequências de composições coincidentes entre ambos os cancioneros e, por outro lado, as sequências que somente comparecem num deles.

Nuno Anes Cerzeo (11 cantigas), Pero Velho de Taveirós (uma cantiga dialogada com Pai Soares de Taveirós), Martim Soares (uma cantiga de escárnio e de maldizer e uma tenção com Paio Soares de Taveirós) e, finalmente, uma composição de Paio Soares de Taveirós antes do restabelecimento da paridade entre *A* e *B* iniciada com a prossecussão da cópia das cantigas de Paio Soares de Taveirós no caderno II de *A*⁴⁵. É o regresso desta paridade que nos permite identificar os dois autores do segundo caderno de *A* como Paio Soares de Taveirós e Martim Soares.

Registe-se, enfim, que em *B*, para além dos acrescentos identificados, a cópia das cantigas de amor de Paio Soares, antecedida por rubrica atributiva, não tem plena correspondência com *A* – pelo facto de ter terminado em *B*150 (composição que corresponde a *A*35), faltando, portanto, as correspondentes a *A*36/*A*39 –, e que, por outro lado, no início do fólio em que surge essa cópia e ocupando toda a primeira coluna e o início da segunda, comparece, cortada, a parte final da última cantiga de D. Afonso X, cuja parte anterior se conserva no caderno 14, ou seja, 9 cadernos à frente.

De acordo com a descrição feita, e atribuindo a *A* a importância que ele deve ter enquanto elemento de controle na abordagem da evolução dos cancioneiros, algo que Carolina Michaëlis terá tido sempre presente, parece de facto não poder haver grandes dúvidas quanto ao cancionero amoroso a atribuir a Paio Soares. Ou seja, conjugando a atribuição de *B* com a atribuição silenciosa de *A*, isto é, o conjunto compacto de composições que inicia o caderno II deste cancionero, seria aquele que vai de *A*31 a *A*39, ao qual se deve agregar *B*145-146 em virtude da lacuna detectada no início das cantigas deste autor em *A*. Apesar disso, *A*36/*A*39, que não comparecem em *B*, como vimos, acabaram por ser atribuídas, até aos anos oitenta a Martim Soares⁴⁶. No seu estudo de 1986 em que reconduziu *A*36/*A*39 a Paio Soares, Maria Ana Ramos tivera naturalmente em atenção, não somente os trabalhos anteriores sobre *A* mas também o importante estudo de Anna Ferrari sobre *B*. E o mesmo fazia eu por esses anos ao tratar da análise comparativa entre *A* e *B/V* no sentido de tentar descodificar a organização dos cancioneiros. Na parte em análise havia alguma convergência com as propostas desta investigadora, como ficou claro em *Depois do Espectáculo*, não só na

⁴⁵ Sobre as divergências verificadas nesta zona dos cancioneiros vejam-se as reflexões recentes de Pilar Lorenzo Gradín, “Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués *B*. Las claves del texto y del libro”, *Romanic Review*, 102, nº 1-2 (2011), sobretudo p. 28-37, que remetem para a bibliografia anterior.

⁴⁶ Maria Ana Ramos, “O retorno...”, *cit.*, inicia o seu ensaio lembrando a trajectória atributiva destas composições.

identificação das lacunas de *A* quanto na questão da atribuição de A36/A39 a Paio Soares⁴⁷.

Olhando para a proposta de José Carlos Miranda de atribuir as composições em análise num primeiro momento a um autor anónimo e depois a D. Afonso X, e também para a bibliografia por ele manejada, diria que nada surgiu entretanto que pudesse pôr em causa a atribuição das mesmas composições a Paio Soares de Taveirós. No entanto a ausência das quatro cantigas de amor em *B* e a presença no início das restantes composições de Paio Soares da parte final da obra do Sábio levaram-no a considerar que poderia ter existido, por parte de Colocci, uma “dúvida razoável” quanto à sua autoria e, depois, a atribuir ao rei Sábio as próprias cantigas. A sua argumentação parte, no entanto de um equívoco. A de considerar, na sequência de Elsa Gonçalves e de Maria Ana Ramos, que as composições do Taveirós haviam sido transcritas na sequência das composições de D. Afonso X⁴⁸. Nada mais inseguro, direi, tanto mais que este investigador é obrigado a reconhecer que, afinal, as composições atribuídas a Paio Soares se encontram no local onde deveriam comparecer, isto é, quem está deslocado, para além de cortado, é o vestígio da obra do Sábio que as acompanha:

“Por singular ironia, uma inesperada manipulação de suportes manuscritos veio a refazer algum paralelismo entre *A* e *B*, embora, na realidade, esse paralelismo se reduza a cinco composições apenas, que ocorrem pela mesma ordem e num lugar similar...”⁴⁹.

Penso, pelo contrário, que foi o facto de ter sido pedido ao copista que acabara de transcrever a obra do Sábio para resolver a lacuna ainda existente devido ao esquecimento das cantigas de amor de Paio Soares que deviam anteceder Martim Soares, que despoletou o transporte de dois fólhos ainda não escritos (excepto na coluna *A* do verso do primeiro fólho), e friso este “não escritos” – transporte efectuado, porventura, num momento em que não havia outras folhas disponíveis – que acabou por associar indevidamente a obra do Sábio à de Paio Soares. A deslocação desses fólhos obrigou, inevitavelmente, ao corte do resto da composição do Sábio deslocada e à posição de uma nota remetendo para

⁴⁷ A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo...*, cit., p. 66-67 e 386.

⁴⁸ Elsa Gonçalves, recensão crítica a Anna Ferrari, “Formazione e struttura...”, *Romania*, t. 104 (1983), p. 406-407, Id., “Appunti di filologia...”, cit., p. 414-415 e 420-421; Maria Ana Ramos, “O retorno...”, cit., p. 164; José Carlos Ribeiro Miranda, “O autor anónimo...”, cit., p. 449.

⁴⁹ José Carlos Ribeiro Miranda, “O autor anónimo...”, cit., p. 449.

esta parte da composição naquele que passaria, a partir de então, a marcar o final da obra de Afonso X⁵⁰.

Sem razões codicológicas que justifiquem qualquer alteração de atribuições na zona em análise, perdem alguma da sua pertinência as razões internas invocadas no sentido de reforçarem a proposta feita e que José Carlos Miranda procurou desenvolver mais recentemente. Deve notar-se que foram precisamente razões internas que justificaram a atribuição das mesmas composições anteriormente a Martim Soares, com os resultados já conhecidos.

Anexo

Colocação das *cantigas de amor* de Paio Soares de Taveirós na parte inicial do Cancioneiro da Ajuda e do Cancioneiro da Biblioteca Nacional

Autores (iluminura)	Cancioneiros		Autores (rubrica atributiva)
	A	B	
		79-90	VPSandim
[inicio actual de A]	1-13	91-103	
		104 ⁵¹ -106	JSSomesso
(iluminura)	14-30	107-123	
		124-128	
		129-141	NACerzeo
		142 (t.)	PVTaveirós e PSTav.
		143 (esc.)	MSoares
		144 (t.)	MSoares e PSTav.
		144b ⁵² (esc.)	Afonso X
[lacuna] ⁵³		145	PSTaveirós
	31-35	146-150	
	36-39		
	[61]	151	MSoares
[lacuna]	40-60	152-171	
	61	[151]	
	

⁵⁰ A nota, remetendo para B145, a primeira composição de Paio Soares após a parte final da sátira de Afonso X deslocada para a mesma zona, pode ver-se a finalizar o actual caderno 14 deste cancioneiro. De acordo com a leitura de Elsa Gonçalves, que seguimos, diz: “vide in hoc meo 145 ubi sequitur”. Cf. ed. facsimilada, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 250 e Elsa Gonçalves, “Appunti di filologia...”, *cit.*, p. 415.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María (1957), “Una réplica literaria de don Enrique el Senador a su hermano Alfonso el Sabio”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, p. 65-91.
- ARBOR ALDEA, Mariña (2005), “Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión”, *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, coord. de Mercedes Brea, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, p. 45-120.
- (2008), “Cancioneiro da Ajuda. Historia do manuscrito, descrición externa e contido”, *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 11-51.
- (2009), “Un códice de historia material compleja: el Cancioneiro da Ajuda”, *Revista de Literatura Medieval*, XXI (2009), p. 77-124.
- ASKINS, Arthur L.-F. (1991), “The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d’ Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*”, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, 1991, p. 43-47.
- BALLESTEROS BERETTA, Antonio (1984), *Alfonso X el Sabio*, Barcelona Albir.
- BELTRAN, Vicenç (2005), *La Corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Editorial Gredos.
- BLASCO, Pierre (1984), *Les Chansons de Pero Garcia Burgalês*, Paris.
- BREA, Mercedes (1996), coord., *Lirica Profana Galego-Portuguesa*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994 (A).
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 (B).
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973 (V).
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (base de dados online do projecto *Littera* coordinado por Graça Videira Lopes).
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (1979), *Escultura Funerária en Galicia*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos ‘Padre Feijóo’.
- COTARELO VALLEDOR, Armando (1934), *Cancionero de Payo Gómez Chariño Almirante y Poeta (siglo XIII)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

- D'HEUR, Jean-Marie (1975), “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais, table de concordance de leurs chansonniers et liste des incipit de leurs compositions”, in *Recherches Internes sur la Lyrique Amoureuse des Troubadours Galiciens-Portugais (XIIIe-XIVe siècles)*,.
- FERRARI, Anna (1979), “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della biblioteca nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, p. 27-142.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes (1922-1928), *Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid.
- GONÇALVES, Elsa (1983), recensão crítica a Anna Ferrari, “Formazione e struttura...”, *Romania*, p. 403-412.
- (1986), *Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) “Quel da Ribera” (2) A romaria de San Servando*, Paris (separata de *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque*, Paris, 20-24 Octobre 1981, p. 41-53).
- (1998), Appunti di filologia materiale per un’ edizione critica della poesie profana di Alfonso X”, in Anna Ferrari (org.), *Filologia Classica e Filologia Romanza: Esperienze ecdotiche a confronto*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’ Alto Medioevo, p. 411-427.
- e Ramos, Ana Maria (1983), ed., *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- GONZÁLEZ, Julio (1980-1986), *Reinado y Diplomas de Fernando III*, 3 vols., Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (1993), coord., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1995), *Cantigas d’Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- LOPES, Graça Videira (2002), ed., *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1984), *Las Poéticas Castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus ediciones.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2011), “Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués B. Las claves del texto y del libro”, *Romanic Review*, 102, nº 1-2 (2011), p. 27-47.
- MARCENARO, Simone (2012), *Pero Garcia Burgalés*, Alessandria, Edizioni dell’ Orso.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (2012), *Breve História de Portugal*, Lisboa, Editorial Presença.

- MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2004), “O autor anónimo de A36/A39”, in *O Cancioneiro da Ajuda Cien Anos Depois*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 443-458.
- (2011), “Será Afonso, o Sábio, o ‘autor anónimo’ de A36/A39?”, in *GUARECER* on-line, disponível a partir de www.seminariomedieval.com (agora publicado em *Seminário Medieval 2009-2011*, org. de Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha e José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estratégias Criativas, 2011, p. 157-182).
- OLIVEIRA, A. Resende de (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- (2010), “D. Afonso X, infante e trovador. I. Coordenadas de uma ligação à Galiza”, *Revista de Literatura Medieval*, XXII, p. 257-270.
- (2010b), “D. Afonso X, infante e trovador. II. A produção trovadoresca”, *La Parola del Testo*, XIV (2010), fasc. 1, p. 7-19.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, Universidade-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- PELLEGRINI, Silvio (1959), *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Hispano-Portoghese*, Bari, Adriatica Editrice.
- (1977), *Varietà Romanze*, Bari, Adriatica Editrice.
- PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci (1992), *As Poesías de Martin Soares*, Vigo, Editorial Galaxia.
- (1993), “Alfonso X”, in Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe (coord.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 36-41.
- RAMOS, Maria Ana (1986), “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”, *Cultura Neolatina*, XLVI, fasc. 1-4, p. 161-175.
- (1994), “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa, Edições Távola Redonda.
- (2005) “*Mise en texte*” nos manuscritos da lírica galego-portuguesa (separata de *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, p. 1335-1353).
- (2008), *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*, 2 vols., Lisboa, Universidade de Lisboa (policopiado).
- RIQUER, Martín de (1983), *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Editorial Ariel.

- RON FERNÁNDEZ, Xabier (2005), “Carolina Michaëlis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda”, Mercedes Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, Hoje*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 121-188.
- SHARRER, Harvey L. (1991), “The discovery of seven cantigas d’amor by Dom Dinis with musical notation”, *Hispania*, 74-2, p. 459-461.
- (1991b), “Fragmentos de sete cantigas d’amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, Edições Cosmos.
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, Edizione dell’ Ateneo.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, (reimpressão da edição de Halle, 1904).

Recebido em/Text submitted on: 20/01/13

Aceite em/Approved on: 22/03/13