

Problemas en la transmisión material de una cantiga del juglar Golparro

STRIKER, Gabriela Edith / Universidad de Buenos Aires - gabystriker@hotmail.com

» Palabras clave: transmisión material - cantiga de romería - juglar Golparro

› Resumen

El trabajo se propone abordar las particularidades de la transmisión textual de la única cantiga de amigo conservada de Golparro, uno de los pocos juglares con producción lírica preservada en los cancioneros colectivos gallego-portugueses. El análisis de la materialidad escrita de su cantiga, *Mal faç' eu, velida, que ora non vou*, permitirá dar cuenta de serios problemas de transmisión de su producción como la conflictiva medida de las sílabas de los versos, la copia del refrán en dos versos cortos y la ausencia de al menos un verso en la segunda estrofa, lo cual transgrede el principio de isometría estrófica.

Además del estudio del estado fragmentario actual de la cantiga, el trabajo considerará la posible pérdida de otras composiciones del juglar en una fase previa a la compilación del hipotético *Cancionero de juglares gallegos*, en el que la pieza de Golparro fue incluida. Este hipotético cancionero se habría formado a partir de los materiales de otros cancioneros previos, entre ellos, un hipotético *Liedersammlung* con cantigas de romería en el que se habría transcrita la pieza del juglar.

Por último, a diferencia de las ventajas que experimentan otros agentes de la lírica gallego-portuguesa medieval quienes se mueven en espacios de poder como las cortes señoriales, la condición de juglar oriundo posiblemente de la región rural de Tuy -según se infiere del nombre del santo tudense, *san Treeçon*, venerado en la cantiga- representaría otra de las variables que dificultaría la transmisión de la producción de Golparro.

› Introducción a los aspectos materiales de la cantiga *Mal faç' eu, velida, que ora non vou*

El análisis de la materialidad escrita de una cantiga de amigo paralelística, la única composición del juglar Golparro conservada en los cancioneros colectivos gallego-portugueses, nos permitirá reflexionar sobre las particularidades de su transmisión textual.

La pieza *Mal faç' eu, velida, que ora non vou* se encuentra tanto en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* como en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)*. Fue copiada por la mano *a*¹ en el folio 267v^b del manuscrito *B*. Fueron necesarios, en cambio, dos folios para su copia en el manuscrito *V* (137v^b y 138r^a). Simplemente el nombre de nuestro juglar, Golparro, es la

¹ Podemos reconocer que es la mano *a* especialmente por la caracterización que realiza Anna Ferrari (1979: 83-84) del estilo gráfico de este copista: su empleo de la gótica bastarda, del signo de abreviatura de nasal con trazo vertical, del uso de mayúsculas al inicio de cada verso y de la mayúscula adornada y de mayor tamaño al inicio de la estrofa.

única rúbrica atributiva² que acompaña a la cantiga en ambos cancioneros y se repite en la *Tavola Colocciana*³ (C 3217, f. 305r).

› **Puntos en alto: ¿elementos métricos o melódicos?**

El relevamiento y cotejo de la variedad de puntos que presenta la cantiga en ambos cancioneros merece nuestra consideración por sus posibles consecuencias sobre la *divisio versorum*. En el manuscrito *B* encontramos puntos altos y bajos:

-en la estrofa I:

faceu (v. 1)
vou (v. 1)
el·ena (v. 3)
treecon (v. 4)
coraçon (v. 5)
san·treeçon (v. 6)

-en la estrofa II:

mha (v. 7)
cassela (v. 8)
hussel·hya (v. 9)
a san . ~ (v. 11)

En el manuscrito *V* hallamos solo puntos bajos:

-en la estrofa I:

sagraçon (v. 3)
treeçon (v. 6)

-en la estrofa II:

asan (v. 11)

Mientras en el cancionero *B* se utiliza un único punto bajo seguido de trazo horizontal para marcar parte del refrán que se suprime porque ya se lo conoce a partir de la primera estrofa, en el

² Mientras en el cancionero *B* la rúbrica atributiva del copista *a* es *Golparro* sin punto sobre la *i*, en el índice colocciano esta aparece con punto sobre la *i*, *Golpairro*.

La problemática lingüística de la confusión entre las grafías *i* y *r* se mantiene en el cuerpo de la cantiga; por ejemplo, en el verso 8 del manuscrito *B* la mano *a* escribe *moirerey* en vez de *morrerey*. María Gimena del Rio Riande (2010: 443, n. 3) aclara en “Criterios de presentación gráfica y edición del *CDD*” que Tavani fue el primer estudioso en señalar que la grafía *-ir-* del cancionero *B* se correspondía, la mayor parte de las veces, con *-rr-* en el cancionero *V*. De hecho, encontramos esta forma en el vocablo *morrerey* y en la rúbrica atributiva *GOLPARRO* que habría sido escrita en mayúscula por Colocci. Además, a diferencia de la pieza del manuscrito *B* que solo presenta un punto sobre la *i* en el término *amigo* (v. 2), las palabras que contienen *i* en el manuscrito *V* presentan punto sobre la vocal.

³ Cabe destacar que en *C*, entre la rúbrica de Golparro y la rúbrica de Joham de Canga[s], número 1267, se encuentra *Martin* (con punto sobre la *i*) tachado porque Colocci había comenzado a escribir el nombre de Martín de Giinzo, el cual sucedía a Joham de Canga[s] y, tras advertir su error, lo tachó. Aún no había realizado la notación numérica correspondiente a la posición 1266. La numeración colocciana de la cantiga no sufre variación entre el manuscrito *B* y el *C*; se mantiene en la posición 1266.

cancionero *V* podemos observar tres puntos bajos, pero no condicionan la división de los versos ni de las estrofas.

Algunos de los puntos altos en el manuscrito *B* coinciden con la posición de las rimas a final de los versos 1, 4-6 lo cual permitiría pensar en una posible *divisio versorum* a partir de este tipo de punto. Sin embargo, no se registran puntos altos en los versos 2-3 de la primera estrofa ni en la totalidad de la segunda estrofa por lo cual no sería conveniente reducir la puntuación en alto a la individualización de versos.

Otros puntos altos parecen señalar una puntuación más ligada al orden sintáctico ya sea para delimitar el comienzo de una aposición como en el verso 1 (*faceu uelida*) o para finalizar una proposición subordinada adverbial como en el verso 9 (*hya dissemeſta*). Pero, por otro lado, otros puntos altos parecen quebrar ciertas construcciones sintácticas como los circunstanciales en el verso 3 (*ena ſagraçon*) y en el verso 6 (*a ſan treeçon*), la invocación en el verso 7 (*mha madra*) y la proposición subordinada adverbial en el verso 8 (*cassela non for*). No es posible, entonces, pensar que todas ellas fueran equivocaciones del copista y que incluso este hubiera olvidado de puntuar ante otras construcciones sintácticas.

A esta consideración de la función del punto en alto con motivo de orden o desorden sintáctico podemos sumar una perspectiva diferente: el punto alto como cesura interna. Esto implica una división métrica, una división de hemistiquios en el verso que merece, por lo menos, tres observaciones. En primer lugar, no observamos el punto en alto en todos los versos, por lo cual me pregunto: ¿habría versos sin hemistiquios?, ¿o no serían necesarios?, ¿por qué no?

En segundo lugar, las cesuras son irregulares porque cada punto en alto que aparece en el interior de un verso no se registra siempre en la misma posición silábica. Por ejemplo, en el verso 6 la cesura se presenta luego de la segunda sílaba; en el verso 7, luego de la séptima y en el verso 8, luego de la tercera.

En tercer lugar, en el verso 4 en el que claramente podría registrarse una cesura interna por motivo de la rima entre *oraçon* y *treecon* falta un punto en alto luego de *oraçon* para delimitar el hemistiquio. Pero si bien podemos contemplar y aceptar su omisión en este caso, contrariamente tal vez hubiera sido necesario demarcar los hemistiquios mediante puntos en alto en los versos 2 y 5 en los que carecemos de una rima notable semejante a la que vimos en el interior del verso 4. Por tanto, la división métrica en el interior de un verso no coincide necesariamente con rimas internas a nivel versal, pero tampoco a nivel interversal (o intraestrófico) porque también en este sentido faltan puntos altos, por ejemplo, luego de *meu* (v. 2) y *fosseu* (v. 3) que establecen rima con *faceu* (v. 1) en la primera estrofa. Solo se agrega el punto alto luego de *faceu* (v. 1) y, sin embargo, la rima *-eu* es regular en tanto se mantiene en la tercera sílaba métrica en los tres versos. Distinto es el caso de la rima interversal entre *mha* (v. 7) e *hya* (v. 9) en la segunda estrofa, ya que estas expresiones son seguidas de puntos altos pero no marcan una rima regular. Podríamos pensar, entonces, que la función del punto en alto coincide solo en esta oportunidad y parcialmente con una rima interna intraestrófica.

Podemos suponer también que los puntos en alto fueron colocados donde se ubicaban las barras en una notación musical, de manera que podríamos relacionarlos con la distribución y articulación de la notación melódica en un testimonio musical. Dado que el copista *a* era muy detallista y fiel al material que trasladaba, resulta difícil creer que estos puntos fueran trazados *a priori* por él o por Colocci. Incluso dos versos de la cantiga presentan dos puntos en alto en un mismo verso, *el ena* (v. 3) y *hussel hya* (v. 9), probablemente con funciones distintas. El punto en alto trazado luego de la consonante *l*, como encontramos tras los vocablos *el* (v. 3) y *hussel* (v. 9) de nuestra pieza, ha sido estudiado por Antonio Fernández Guiadanes y María Gimena del Rio Riande (2010). Ellos sostienen que “no tramo que copia a man *a* en *B*, case sistemáticamente no *Cancioneiro do rei Don Denis*, depois da letra *l* a man *a* traza un punto alto, malia tratarse alí dunha división de tipo versal o sintáctica.” Esto nos indica que se solía utilizar un punto en alto luego de la consonante *l* para diferenciar con claridad el trazo de una barra de esta letra, de modo que luego de

esta consonante no habría necesariamente una división de tipo versal o sintáctica ni cesura métrica ni melódica. Por otro lado, las otras cesuras internas señaladas por los puntos altos no solo podrían corresponderse con elementos métricos para marcar el ritmo del poema junto con otros artificios de repetición, sino también con elementos melódicos para pautar el ritmo del canto.

› **Estribillo y Palabra rima**

Otro aspecto para destacar de la pieza conservada es la significativa anotación colocciana presente en el manuscrito *B*, *tornel*, en el margen izquierdo superior, al nivel de la rúbrica atributiva. Este tornel representa el modo con el que se denomina al estribillo. Además, Colocci utiliza aspas en cada estrofa para indicar ese tornel, aspas en el margen izquierdo de los versos 5 y 6 de la primera estrofa y del verso 10 de la segunda. La copia del refrán en dos versos cortos en sus dos estrofas de cada manuscrito, *B* y *V*, sin variación de uno a otro constituye un indicio clave para suponer que los amanuenses de ambos cancioneros habrían compartido un mismo antecedente para la copia de esta cantiga.

El análisis paleográfico de la primera estrofa nos ofrece a simple vista una fuerte relación entre el refrán y el verso que lo precede debido a la reiteración del santo *Treeçon* cuya posición como palabra rima⁴ parece anunciar el estribillo a través de la rima *-on*. Esta relación se basa, según refiere Gerardo Pérez Barcala (2001) en "*Palavra-rima, refrán y paralelismo*", en la idéntica funcionalidad que poseen el refrán y la palabra rima, en tanto ambos comparten los principios de simetría y sistematicidad sobre los que se fundamentan las repeticiones de los rimantes. Técnicamente no podemos observar un encadenamiento semejante en la segunda estrofa entre un verso con la palabra rima *treeçon* que anticipe el refrán debido a la probable ausencia de un verso paralelístico con esta palabra rima. Por eso, vemos que el esquema rimático de la primera estrofa (aabbBB) no coincide isométricamente con el de la segunda (aabBB). En principio, si atendemos a la estructura rimática de la primera estrofa, podemos pensar que el verso faltante de la segunda podría ser el 9 o el 10 porque cualquiera de ellos compartiría la rima *-on* presente en la palabra rima del estribillo. En ninguno de los dos manuscritos se registran marcas que corroboren la laguna de un verso, de modo que no podemos descartar que este se hubiera perdido en una etapa temprana de la transmisión manuscrita.

› **Ruptura material de la isometría estrófica: posibles causas y sus consecuencias editoriales**

Los principales inconvenientes de edición de esta cantiga derivan del problema material que concierne a la ruptura de la isometría estrófica. La cantidad de versos faltantes en la pieza y la

⁴ Hallamos la palabra rima *Treeçon* en la frase preposicional *a san Treeçon* que se repite íntegramente en la primera estrofa (vv. 4, 6) y que coincide parcialmente en la segunda (v. 12) en la que se elide el término *Treeçon* por la regla general de la copia abreviada de los estribillos. En "Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadorescaprofana en galego-portugués (I): o *Pergamiño Sharrer* e o *Pergamiño Vindel*", Antonio Fernández Guiadanes y María Gimena del Río Riande (2010, n. 21) incorporan una cita de Ângela Correia para aclarar esta regla general que ponen en práctica los cancioneros *D*, *B* y *V* para la abreviatura de los estribillos: "consiste en escrever, na primeira estrofe, todo o refrão e, a partir da segunda, fazê-lo representar sempre por um segmento inicial de texto, cuja extensão pode ou não variar". [Correia, A. (1998). "Do refrão de Meendinho á escrita dos refrães nos cancioneros". En *O mar das cantigas. Actas do Congreso O mar das cantigas*, 267-290. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.]

consideración métrica del refrán han estado sujetas a controversias editoriales. Entre 1926 y 1928, José Joaquim Nunes (1928: 479) edita la cantiga con un estribillo compuesto por cuatro versos. Para conformarlo decide desdoblar el verso 4 de la primera estrofa en dos versos cortos (*fazer oraçon/ a San Treeçon*) de manera que rimen con los dos versos cortos siguientes (*d' ir ei coraçon/ a San Treeçon*), de acuerdo a su disposición en los manuscritos. Luego interviene en la cantiga para reponer dos versos faltantes en la segunda estrofa, los que se corresponden con el verso desdoblado (*fazer oraçon/ a San Treeçon*). Más tarde, en 1967, Giuseppe Tavani recoge la edición de Nunes en *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese* y la estructura en un esquema rimático aabBBBB acompañada de la estructura métrica 11 11 11 5 5 5 5, es decir, con un refrán de cuatro versos cortos de cinco sílabas: *fazer oraçon/ a San Treeçon/ d' ir ei coraçon/ a San Treeçon* (Esquema 44: 1).

Así como no disponemos de la información manuscrita explícita de la falta de uno o más versos, tampoco encontramos trazos coloccianos que ligen los dos versos cortos del refrán ni apostillas métricas que indiquen y aclaren allí problemas de disposición textual. Esto habilita a Rip Cohen a presentar una edición diferente a la de Nunes y Tavani. Así, en 2003 (Cohen: 501) edita la cantiga con un estribillo de un verso largo, *d' ir ei coraçon a San Treeçon*, tras convertir los dos versos cortos en uno largo con rima interna *-on* entre los rimantes *coraçon* y *Treeçon*, ofreciendo un esquema rimático aabbB que no es frecuente en la lírica profana gallego-portuguesa⁵. Esta fórmula que propone Cohen solo funciona para la primera estrofa de la cantiga y, si bien considera que en la segunda el verso anterior al refrán no está copiado en los códices, se abstiene de sugerir una enmienda.

Aunque rescato el principio de isometría estrófica en el que Nunes basa su reconstrucción, sospecho que la rima interna en un verso largo no necesariamente debería conllevar su desdoblamiento. Si bien el verso 4 presenta dos hemistiquios muy bien marcados por la rima interna *-on* entre los rimantes *oraçon* y *Treeçon*, esto podría significar un juego musical o artificio de repetición más del juglar funcional al acto del canto de esta cantiga. Inversamente a la edición de Tavani, me atrevo a pensar que la rima interna del verso 4 legitimaría la conversión de los dos versos cortos siguientes en uno largo (*d' ir ei coraçon a San Treeçon*)⁶. Además presumo que solo se ha perdido un verso (y no dos) en la segunda estrofa el cual se correspondería con el verso 4 de la primera, *fazer oraçon a san Treeçon*. Posiblemente esta pérdida haya sucedido en una etapa temprana de la transmisión manuscrita. Asimismo, el estado fragmentario actual de la cantiga podría deberse a su circulación en una hoja suelta en calidad de escritura borrador.

› **La hipotética pérdida de la producción de Golparro y sus razones**

La problemática del corpus (o “no-corpus”) conservado de Golparro, podría vincularse también a la posible pérdida de otras composiciones entre el desorden de los materiales propio de una instancia de recopilación, riesgo que quizás haya corrido su producción durante la fase previa a la compilación en el hipotético *Cancionero de juglares gallegos*. Pilar Lorenzo Gradín (1998: 163) lo define como un “cancionero de cancioneros” porque comprendería diversas transcripciones que se organizarían en tres fases: la primera, estaría compuesta por una antología de rollos individuales con textos de un mismo autor (como por ejemplo, Johan Baveca) que además estarían separados

⁵ En el *Repertorio métrico* de Giuseppe Tavani [1967] solo se registra el esquema aabbB en la cantiga de amigo *Juravami o meu amigo* de Pero de Bardía, B 1119 y V 710.

⁶ Próximamente se encontrará disponible mi trabajo de edición de esta cantiga en la *Revista Madrygal* (en prensa).

por géneros; la segunda, incluiría rollos de otros juglares, generalmente autores de cantigas de amigo; y la tercera, una antología de romería que alcanzaría a un grupo de juglares con sus cantigas de esta modalidad. Xosé Filgueira Valverde y Elsa Gonçalves consideraban que esta última selección ya circulaba de manera independiente antes de su inserción en el *Cancionero de juglares gallegos* e incluía la pieza de nuestro juglar. En su libro *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Xosé Filgueira Valverde (1992: 63) señala que el hipotético *Liedersammlung* de romería comprende las cantigas del *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* que se disponen desde la numeración 1118 hasta la 1295 y las cantigas del *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)* ordenadas desde la numeración 709 hasta la 898. Y para Elsa Gonçalves (1989: 632-633), según establece en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, se agrupan desde la pieza de Golparro hasta la última de Johan de Requeixo, es decir, desde la numeración 1266 hasta la 1293 del manuscrito *B* y desde la numeración 872 hasta la 898 del manuscrito *V*. A pesar de las variaciones, ambos estiman que la cantiga de Golparro formaría parte de la selección de romería incluida en el *Cancionero de juglares gallegos*.

Además, otro motivo podría haber obstruido la circulación de la producción de Golparro: su procedencia. António Resende de Oliveira (1994: 352) lo define como un juglar de probable origen gallego porque su cantiga está colocada en la zona del hipotético *Cancionero de juglares gallegos* y porque, según se infiere del nombre santo tudense venerado en la pieza de su autoría, *san Treeçon*, el juglar podría ser oriundo de Tui. En desventaja con otros agentes de la lírica gallego-portuguesa medieval que se mueven en espacios de poder como las cortes señoriales, la condición de juglar nacido probablemente en una región rural como lo era Tui en la época medieval, representaría para Golparro una variable que dificultaría la difusión de su producción, esta única cantiga que, como vimos, da cuenta de serios problemas de transmisión.

El relevamiento léxico y geográfico que realiza Ana Isabel Boullón Agrelo (2002) sobre su nombre fortalece la hipótesis de su procedencia gallega. La autora relaciona el nombre o sobrenombre Golparro con dos términos, *golpe* y *raposo*, que designan a un mismo animal, el zorro, en documentación gallega y portuguesa y constata que en la primera existe mayor número de testimonios históricos sobre el ítem *golpe* y sus derivados, como por ejemplo, *golpella*, es decir, *zorra* (Boullón Agrelo, 2002: 125). Como sobrenombre *Golparro* aparece también, según Manuel Fernández Rodríguez (2004: 57, n. 215), en un documento de carácter comercial perteneciente al Monasterio de Melón, situado en Orense. En tal fuente, Golparro figura como sobrenombre de Juan Fernández, quien vendió junto con otros una parte del monte llamado *Fonteelo* al Monasterio de Melón el 6 de abril de 1257.

En el libro *Antigüedades de Tui y su obispado* (1908: 45-46) y en una carta fechada en 1927 y escrita por el archivista de la Sede de Tui, Jesús Fernández Costas, se incluye la siguiente información sobre el santo tudense y las características de su culto: San Juan Terson vivió en el siglo XII; su nombre obtuvo varias formas: *Tersón*, *Treeson*, *Trason* y *Terason*; su casa era la parroquia de San Juan de Porto, en el mismo lugar donde hoy existe la iglesia de Santo Domingo; a su muerte se le dio sepultura en la referida iglesia; fue un santo popular, es decir, canonizado por el pueblo; su veneración pública se desarrollaba cada 24 de junio y consistía en fiestas magníficas (con romerías, misas y disfraces) a las que concurría mucha gente, naturales, comarcanos y portugueses; su culto se extendió hasta el pontificado de Fray Pedro de Herrera quien lo prohibió por no estar beatificado; en la actualidad no se conservan reliquias de este santo⁷.

La aliteración de sibilantes y vibrantes en toda la cantiga junto con la asonancia de la vocal *e* convergen en la centralidad del nombre del santo, *Treeçon*. Su reiteración en el refrán podría representar un gesto identitario del juglar Golparro, quien quizás habría compuesto la pieza para

⁷ El *DDGM* recopila estos datos del libro de J. J. Nunes (1928): *Cantigas d' amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. III. Coimbra, Imprensa da Universidade. Recuperado de http://sli.uvigo.es/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=Tree%E7on&tipo_busca=lema.

cantar a la región de Tuy en donde se situaba la ermita de san Treeçon y de donde Golparro sería originario. Quizás haya compartido el mismo objetivo que otro juglar, Johan Servando, quien nombra al santo de su devoción en la mayoría de las composiciones de su autoría con el claro objetivo de ser reconocido e identificado a partir del santuario de san Servando. Sus numerosas piezas dan cuenta de un intento de construcción de identidad a partir de una relación proporcional y “biunívoca” entre él y este santuario porque, como sostiene Henrique Monteagudo (1998: 107, 117) en “Cantores de santuario, cantares de romaría”, un autor canta sólo sobre un santuario y ningún santuario es cantado por más de un autor. El santuario de san Servando, ubicado en Galicia, posiblemente en Santa María de Barxeles en la provincia de Orense, construye entonces la identidad del juglar cuyo nombre se fusiona con el santuario. De hecho, se presume que Johan Servando habría nacido en Muiños, Orense. Aunque comparte el momento de producción con Golparro, esto es, entre 1250 y 1275 aproximadamente, sus piezas conservadas superan ampliamente el material disponible de Golparro.

Es probable que los cantores de estos santuarios menores⁸ como Johan Servando y Golparro pretendieran dar a conocer su región de procedencia a través de la devoción de los santos populares. La ausencia de la referencia a *san Treeçon*, por ejemplo, en las *Cantigas de Santa María* podría deberse a la ignorancia de esta ermita en la corte de Alfonso X dada su condición geográfica, puesto que se halla localizada en un área rural, en los alrededores de la región de Tuy.

› Conclusiones

Según mi criterio, la producción marginada del juglar Golparro que cantaría a su Tuy natal sería resultado, por un lado, de su procedencia alejada de los grandes centros de difusión de la lírica gallego-portuguesa medieval como lo eran las cortes señoriales y, por otro lado, de la fase de desorden previa a la compilación del *Liedersammlung* de romería incluido en el hipotético *Cancionero de Juglares Gallegos*.

No obstante, su única pieza conservada, *Mal faç' eu, velida, que ora non vou*, merece nuestra atención por las particularidades de su transmisión textual que han influido de manera diferente en las ediciones de Nunes (1928), Tavani (1967) y Cohen (2003): la ausencia de al menos un verso en la segunda estrofa -lo cual transgrede el principio de isometría estrófica-, la copia del refrán en dos versos cortos y la conflictiva medida de las sílabas de los versos derivada de la tarea anterior.

Esta cantiga marginal de Golparro representa, pese a todo, un rico testimonio de la lírica trovadoresca medieval no solo porque nos ofrece, aunque fragmentariamente, materiales textuales, sino también porque presenta peculiaridades musicales a nivel de la puntuación (el probable empleo de puntos altos documentados en el manuscrito *B* como elementos melódicos de la notación musical) y a nivel de los recursos poéticos de repetición (como las rimas internas y finales de los versos y la reiteración del santo *Treeçon* en posición de palabra rima). ¿Por qué no imaginar, entonces, que nuestro juglar se habría valido de todos estos elementos sonoros para y durante su performance cantada?

Una vez más, texto y música se ensamblan para acercarnos hoy a una imagen viva de aquel espectáculo trovadoresco que significó la lírica profana gallego-portuguesa medieval.

⁸ En *Los Gallegos*, X. R. Barreiro Fernández, F. Díaz-Fierros, G. Fabra Barreiro, y otros autores (1976: 247-248) enumeran estos santuarios menores: “un grupo notable [de poetas] lo forman los cantores de los santuarios de la devoción campesina: San Servando, Santa María das Leiras, la ermita de Santa Marta, San Martín, San Treeçon, San Leuter, Santa Cecilia de Soveral, San Mamede do Mar”.

Las cantigas de amigo que incluyen haxiónimos contienen, de hecho, toponimia menor, es decir, referencias a lugares escasamente conocidos, alejados de los espacios urbanos.

> **Bibliografía**

- Alvar, C., Beltrán, V. (1985). *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid, Alhambra.
- (1908). *Antigüedades de Tuy y su obispado*. Tui, Tipografía Regional, (Biblioteca de la Integridad).
- Barreiro Fernández, X. R., Díaz-Fierros, F., Fabra Barreiro, G., y otros autores. (1976). *Los Gallegos*. Madrid, Istmo.
- Boullón Agrelo, A. I. (2002). "Onomástica e dialectoloxía: a propósito de *raposo* e *golpe*". En Álvarez, R., Dubert García, F., Sousa Fernández, X. (eds.), *Dialectoloxía e léxico*, pp. 115-136. Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega (USC) / Consello da Cultura Galega.
- Cohen, R. (2003). *500 Cantigas d'Amigo*. Porto, Campo das Letras.
- Fernández Guiadanes, A., Rio Riande, M.^a G. del. (2010/12). "Función dos signos gráficos nos testemuños musicados contemporáneos á época de produción trobadorescaprofana en galego-portugués (I): o *Pergamiño Sharrer* e o *Pergamiño Vindel*". *Ars Metrica*. En línea: <<http://ars-metrica.germ-ling.uni-bamberg.de/>>.
- Fernández Rodríguez, M. (2004). *Toronium: Aproximación a la historia de una tierra medieval*. Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Ferrari, A. (1979). "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)". En *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 27-142. París, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Filgueira Valverde, X. (1992). "Poesía de santuarios". En *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, pp. 53-69. Vigo, Galaxia.
- Gonçalves, E. (1989). "Filologia literária e terminologia musical. *Martín Codaz esta non acho pontada*". En *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, vol. II, pp. 623-635. Modena, Mucchi Editore.
- Instituto da Lingua Galega. (2006-2012). *Dicionario de dicionarios do galego medieval (DDGM): Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega (USC). En línea: <sli.uvigo.es/DDGM>.
- Lorenzo Gradín, P. (1998). "A transmisión das cantigas de romaría dos xograres galegos". En *Actas do Congreso "O mar das cantigas"*, pp. 151-164. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Monteagudo, H. (1998). "Cantores de santuario, cantares de romaría". En *Actas do Congreso "O mar das cantigas"*, pp. 95-124. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- Nunes, J. J. (1928). *Cantigas d' amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. III. Coimbra, Imprensa da Universidade.

Pérez Barcala, G. (2001). "Palavra-rima, refrán y paralelismo". En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, pp. 323-353. Coruña, Toxosoutos.

Resende de Oliveira, A. (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhidas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa, Edições Colibrí, Faculdade de Letras.

Rio Riande, M.^a G. del. (2010). "Criterios de presentación gráfica y edición del CDD". En *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*, pp. 441-474. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Tavani, G. (1967). *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*. Roma, Edizioni dell' Ateneo.

› Apéndice

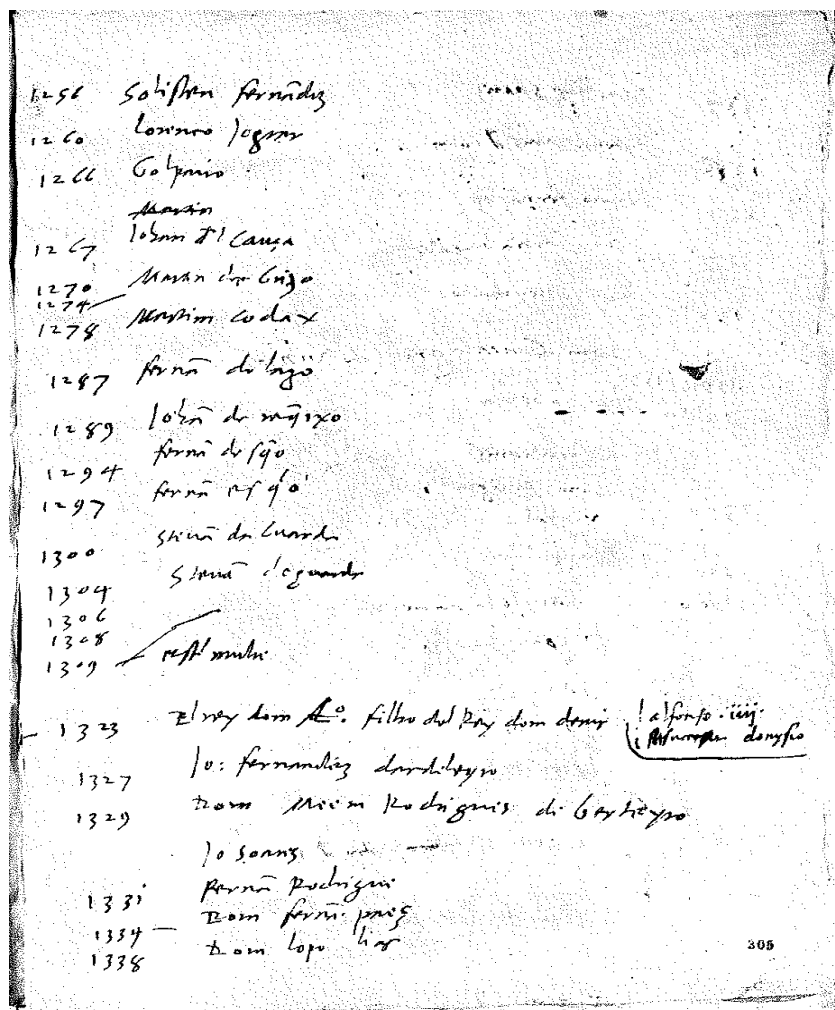


Imagen 1. Rúbrica atributiva de Golparro en la Tavola Colocciana (C 3217), f. 305r

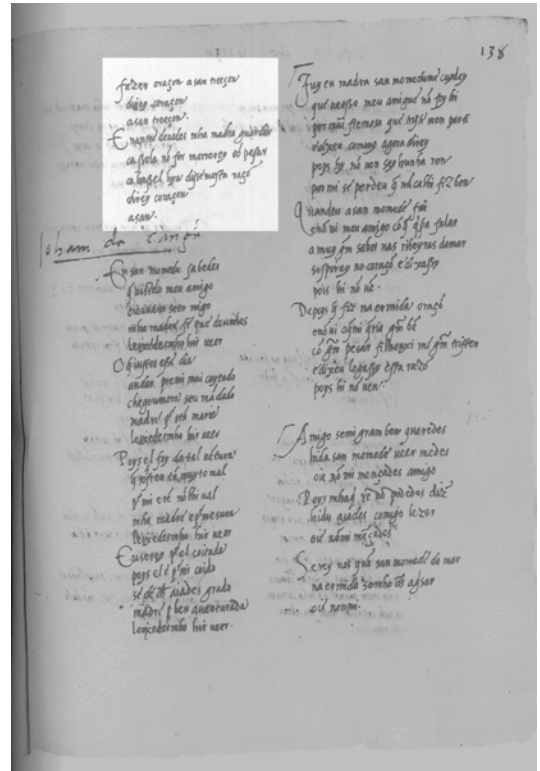
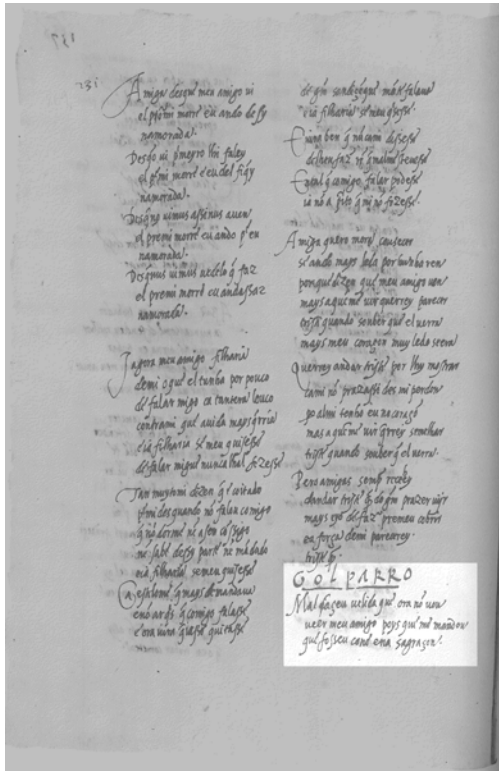


Imagen 2. Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V 872), ff. 137v-138r

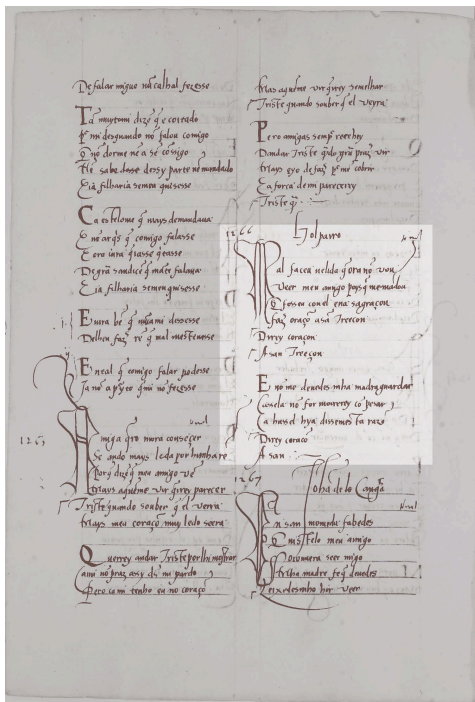


Imagen 3. Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B 1266), f. 267v

1266 Golparro

Ral faceu nelida q' ora no' vou
Deer meu amigo p'oy q' me madou
E fosseu con el ena sagracon
faz' oraço a sa Treecon
Drey coracon
A san Treecon

E no' me deundes mha madra guardar
Casela no' for mourey co' pesar
Ca hussel hya dissempes fa razo
Drey coraco
A san