

# Pervivencia y Literatura:

## documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por  
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI



*cilengua*

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2023



## JOHAN SOAREZ SOMESSO: NOTAS A SUS TEXTOS\*

CARMEN DE SANTIAGO GÓMEZ  
*Universidade de Santiago de Compostela*  
*Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*

Los estudios especializados en lírica profana gallego-portuguesa se asientan actualmente sobre los sólidos cimientos de una vasta obra científica que cuenta con 140 años de tradición. Desde la publicación de las pioneras ediciones de los cancioneros conservados hasta nuestros días, se han ofrecido innumerables propuestas críticas en las que se han abordado fracciones de diversa magnitud del corpus trovadoresco. Tal riqueza de producción filológica ha motivado dudas respecto a la pertinencia de seguir revisando las lecturas establecidas por los especialistas precedentes. No obstante,

o respeito pelo texto, entendido na súa «objetividade histórica», e o desexo de perceber o genuino articular-se de substancia e forma, exigen do lector un esforzo crítico que não vise apenas a compreensão do sentido global da mensagem, mas procure aproximar-se do entendimento das suas componentes semânticas, lingüísticas, métricas e retóricas (Gonçalves 2016: 284).

La experiencia adquirida por la crítica especializada a lo largo de siglo y medio de investigación ha puesto de manifiesto que determinados datos históricos, codicológicos, poéticos, lingüísticos, etc., salen a luz a través de la edición y del estudio profundo de los «cancioneros de autor». En esta contribución pretendemos, precisamente, compartir algunas reflexiones derivadas del estudio de determinados *loci critici* presentes en los manuscritos que transmiten la producción de Johan Soarez Somesso, trovador que aún no ha sido objeto de una edición crítica individual. Con ello insistiremos en la importancia que adquiere el diálogo fluido

\*. Esta contribución forma parte de las actividades realizadas en el marco del Proyecto de Investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

entre la ecdótica y las disciplinas de que esta se sirve para alcanzar su propósito final, pues

vista dalla specola della propria specialità, ogni altra disciplina è ancillare. Se la critica letteraria e lo studio linguistico sono per noi ancillari, nel senso che ci servono per fare una corretta edizione critica, è chiaro che la filologia testuale è ancillare rispetto alle altre due, perché fornisce loro testi sicuri, sui quali applicare le funzioni e le prerogative proprie (D'Agostino 2006: 13).

# I. LA SINTAXIS EN *OGAN' EN MÛIMENTA*

El *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional (B)* atribuye a Somesso una cantiga de escarnio y veinticuatro cantigas de amor (B104 – B128), de las cuales únicamente diecisiete se conservan también en el *Cancioneiro da Ajuda (A14 – A30)*<sup>1</sup>. *Ogan' en Mûimenta* (B104) es una peculiar sátira que inaugura la producción del trovador en *B*<sup>2</sup>, y que cuenta sólo con la copia que ha legado para ella este apógrafo italiano.

Michaëlis fue la primera en prestar atención a la problemática que envuelve esta pieza y estableció para la misma un texto de tres *cobras singulares*, con un esquema métrico-rimático en el que a los versos de igual rima les adjudicó idéntica medida (Michaëlis 1990 [1904], I: 738-739). De este modo, la erudita alemana consideró que la cantiga combinaba hexasílabos (agudos y graves) con decasílabos masculinos (para lo que hubo de integrar el artículo indefinido *o* en el primer verso de refrán) e interpretó que los últimos cuatro versos de cada estrofa constituían un estribillo con variación (6'a 6b 6'a 6b 10C 6'A 6B 10C). Posteriormente, Lapa también contó seis sílabas en los versos de rima a y b, pero nueve para aquellos con rima c, lo que implica la realización de una sinalefa más que improbable

1. Las cantigas de Somesso no se han transmitido en el tercer gran relator de la lírica gallego-portuguesa, el *Cancioneiro de la Biblioteca Vaticana (V)*, debido a la laguna que encabeza el códice. El análisis de la posición que estas piezas ocupan en los manuscritos confirma que la mayor parte de ellas ya habían sido recogidas en el arquetipo de la tradición, pero también que es probable que las tres cantigas que inauguran la producción de Johan Soarez en *B* —y que, creemos, *A* no recogió— hayan accedido a las antologías en una etapa posterior (De Santiago Gómez 2022). Estos datos, unidos a aquellos vertidos por los especialistas que abordaron la biografía del trovador (cfr. Michaëlis 1990 [1904], II: 297-307; Oliveira 1994: 372-373; Ron 2005: 130-137; Souto Cabo 2012: 140-163; y Monteagudo 2014), y que concluyeron que este estuvo activo entre las décadas de los 20 y los 50 del siglo XIII, confirman que Somesso formó parte de la denominada «generación de implantación» de la lírica gallego-portuguesa (Oliveira 2001:176-178).
2. A pesar de que se trata de una cantiga satírica, la composición se situó en la sección correspondiente a las cantigas de amor, tras la rúbrica atributiva de mano colocciana, *Johā Soayreſſomeſſo*. Sobre esta dislocación y sus posibles causas, véanse Oliveira (1994: 142) y De Santiago Gómez (2022: 151-156).



Figura 1. Reproducción de B104, cód. 10991 de la Biblioteca Nacional de Portugal

(Cunha 1961 43-58; Arbor Aldea 2008: 22; Lorenzo Gradín 2009: 499 e ss.) en el encuentro que se produce entre la conjunción *e* y la partícula que le sigue, *a[r]* —reconstruida por el estudioso portugués por motivos semánticos, como se explicará más abajo—. A su juicio, sólo los dos versos con rima c constituían el refrán (en este caso intercalar) de la composición, lo que derivó en un esquema 6'a 6b 6'a 6b 9C 6'a 6b 9C (Lapa 1995 [1965]: 164-165). En 1967, Tavani determinó la distribución de las rimas (ababCABc) y los metros —hexasílabos (agudos y graves) y eneasílabos masculinos— en un esquema estrófico único en la lírica gallego-portuguesa (6'a 6b 6'a 6b 9C 6'A 6b 9C), que fue aceptado por todos los editores que abordaron el texto con posterioridad a la publicación del *Repertorio Metrico* (Lopes 2002: 39-40, CMGP *Ogan' em Muimenta*, Rios Milhám 2018, I: 77, UC 77). Sin embargo, como ya ocurría en la propuesta de Lapa, la escansión del último verso de cada estrofa (*e a ela se se con Chora vai*, vv. 8, 16 y 24), sólo encaja en este esquema o bien si se realiza una excepcional sinalefa entre la conjunción copulativa *e* y lo que todos los especialistas (excepto Lapa) concuerdan en

considerar la preposición *a*, o bien si se enmienda un hipotético error por adición, puesto que la lección manuscrita sería hipermétrica en las tres estrofas (*e a ella fefe conchora uay*, v. 8, *ectela ffeffe cō thora uay*, v. 16 y *ea ela ffeffe cō thora uay*, v. 24). Asimismo, todos los investigadores que afrontaron la edición crítica de la pieza juzgaron que la presencia de la preposición *a* en el verso mencionado provoca un error sintáctico en las estrofas I y III al entender que *ela* sería el sujeto de *moira* (*cedo moira no Sil / e a ela se se con Chora vai*, vv. 7 y 8 y *cedo moira por én / e a ela se se con Chora vai*, vv. 23 y 24). Para resolver dicho problema, Michaëlis corrigió en estas estrofas los versos inmediatamente anteriores al que nos ocupa y editó *cedo o mate un vil* (v. 7) y *cedo o maten por én* (v. 15), con la finalidad, tal y como explica la erudita alemana, «de substituir o modismo morrer a alguem, que, desconheço, por outro, de teor e construção parecida á formula empregada na 2ª estrophe» (Michaëlis 1990 [1904], I: 738)<sup>3</sup>. Lapa, por su parte, integró una [-r] en la <a> enviada por el manuscrito para reconstruir el adverbio de refuerzo *ar*, con el que reformula semánticamente el fragmento para que este se entienda como ‘y también ella muera si se va con Chora’. Rios Milhám, CMGP y UC eliminaron la preposición por razones semánticas y por motivos métricos, al considerar que esta no es congruente en el contexto y que su cancelación permite conservar las 9 sílabas requeridas por el esquema de Tavani sin necesidad de realizar la, ya mencionada, improbable sinalefa entre la conjunción copulativa y la preposición. A este propósito, tal y como apuntan los responsables de la edición de UC, no sería difícil justificar un error por adición del copista, provocado por la atracción del verso de refrán anterior a este, ya que esta unidad arranca con las mismas palabras que las que inauguran el verso comentado (*gfr.* UC 77, nota 8).

De cualquier forma, es preciso puntualizar que el manuscrito transmitió la preposición en las tres estrofas y que, además, esta debía constar en el modelo, pues sería casi imposible que su presencia en el apógrafo italiano fuese producto de la innovación de un amanuense de procedencia francesa —como, según apunta Ferrari (1979: 86), probablemente lo sería el copista Bc, el encargado de la copia de B104—. Añádase a esta circunstancia que el error que se observa en el verso 15, *ectela por e a ela*, debió de producirse por una mala interpretación de una <a> uncial agrandada, grafía no ajena a la letra gótica (ya sea libraria o cursiva) en la que, con seguridad, estaría copiado el antecedente de *B* y de *V*. Téngase en cuenta, además, que, este carácter sí fue correctamente transcrito en otros

3. Michaëlis advierte que la lectura crítica que presenta es una solución provisional pendiente de revisión y proporciona otra posibilidad de enmienda que implicaría la conversión de la preposición enviada por el manuscrito en la interjección *ay*. No obstante, no sugiere la eliminación de la preposición con la intención de resolver el problema sintáctico —y tampoco con la de reconducir el verso a nueve sílabas, puesto que en su propuesta, la pieza está integrada por hexasílabos y decasílabos— sino que integra el artículo indeterminado en *per como a quer casar [o] seu pai*.

segmentos de esta y de otras piezas de Somesso (*cf.*, por ejemplo, vv. 14 y 20 de B104 o vv. 2 y 20 de B106), pero también provocó múltiples lapsus a lo largo del cancionero *B*<sup>4</sup>.

Esta situación nos conduce a reconsiderar si, ciertamente, debe enmendarse este segmento o si, por el contrario, debemos respetar la lección manuscrita y reinterpretar la estructura y el sentido del texto. En el plano métrico, no parece haber ninguna razón que impida que el último verso de cada estrofa tenga 10 sílabas, puesto que no existe otra muestra de este esquema en el corpus gallego-portugués ni tampoco del que resultaría al conservar la lección de *B* o, incluso, del que derivaría de la reconstrucción efectuada por Michaëlis. Por otra parte, aunque no es frecuente, conocemos otros ejemplos de refranes intercalares en los que todos los versos implicados —en caso de que sigamos la lección de *B*— o solo uno de ellos —si consideramos oportuna la integración del artículo propuesta por Michaëlis— presentan medidas diferentes (*cf.*, por ejemplo, MedDB 25,4, 25,43, 83,5, 85,7).

Por lo tanto, ¿conservar la preposición implica un problema real para la comprensión de la cantiga?

Desde nuestro punto de vista, la incongruencia sintáctica y semántica que provoca dicho monosílabo puede solventarse mediante la alteración de la puntuación tradicionalmente adjudicada a la composición.

Los textos críticos disponibles coinciden en que la intervención de Martin Gil (que se introduce mediante un *verbum dicendi*, *disse*) se extiende sin interrupción desde el tercer verso hasta el último de cada estrofa. Atendiendo a la distribución de las pausas sintácticas en las ediciones de Michaëlis, Lapa, CMGP y UC a *quen lho enmenta* debe interpretarse como sujeto de *moira* en la primera y tercera coblas y como objeto directo de *mate* en la segunda; asimismo, Orraca Abril sería el objeto indirecto de *enmentar* (*enmenta*). Sin embargo, en estas propuestas no se señala que esta configuración da lugar a otro error sintáctico, ya que, en realidad, la preposición que antecede a *quen* no tiene cabida en el contexto que dichas ediciones le otorgan. En ello reparó también Rios Milhám, que planteó como solución una ligadura sintáctica que abarca desde el tercer verso de cada estrofa hasta el sexto, lo que provoca que *a quen lho enmenta* se interprete como uno de los motivos que desencadenan el tormento de Orraca; asimismo, el editor puntualiza que, en este caso, *lh(o)* no puede funcionar como objeto indirecto<sup>5</sup>.

4. Para los errores que provoca la transcripción de este tipo de caracteres unciales agrandados, véanse, por ejemplo, los trabajos de Ferreiro (2012) o de Gonçalves (2016: 493-494).
5. A nuestro parecer, la lectura formulada por el investigador portugués es algo confusa: «“Viv’ em mui gram tormenta / Dona Orraca\_Abril, / per como a quer casar seu pai / e a quen lho ementa. / Cedo moira no Sill; / e ela, se se con Chora vai”. Vive zangada por como a quer casar seu pai (casamento de conveniência, forçado) e por a quem lho ementa (com quem a quer

Bajo nuestro criterio, si establecemos que el discurso de Martin Gil comienza en el tercer verso de cada estrofa y que este se pausa en el quinto y sólo vuelve a retomarse para el séptimo (tal y como se puede verificar en la edición ofrecida más abajo), podemos interpretar que *a quen lho enmenta* y *a ela* (Orrac' Abril) son objetos indirectos de *disse*, verbo que podría haberse elidido al encontrarse ya al comienzo de cada estrofa<sup>6</sup>.

Ogan' en Mũimenta  
dise don Martin Gil:  
—Viv'en mui gran tormenta  
dona Or[r]ac' Abril,  
*per como a quer cassar seu pai.*— 5  
*E a quen lho enmenta:*  
—Cedo moira no Sil—,  
*e a ela, se se con Chora vai.*

E disse en Mũimenta  
como vos [eu] direi: 10  
—Ela viv' en tormenta,  
segundo o eu sei,  
*per como a quer cassar seu pai.*—  
*E a quen lho enmenta:*  
—Cedo o mate el Rei—, 15  
*e a ela, se se con Chora vai.*

El disse en Mũimenta,  
así me venha ben:

casar, a quem fala sobre o casamento, que será o noivo, Chora). A frase “a quem lho ementa” não pode estar ligada sintácticamente com a seguinte (cedo moira no Sil), pois esta exige objeto direto e não indireto. A frase tem de estar ligada com a anterior. Aqui “lhe” não funciona como objeto indireto, mas significa “a quem seu pai ementa isso dela (a quem fala do seu casamento)”» (Rios Milhã 2018, I: 79, n, 196).

6. En cualquier caso, aunque se eliminase la preposición con la intención de mantener la armonía del esquema métrico, la voz del trovador parece volver para el verso 6 de cada estrofa:

Ogan' en Muimenta  
dise don Martin Gil:  
—Viv'en mui gran tormenta  
dona Or[r]ac' Abril,  
*per como a quer cassar seu pai.*—  
*E a quen lho enmenta:*  
—Cedo moira no Sil,  
*e ela, se se con Chora vai.*

—Ela viv' en tormenta,  
segundo o eu sei,                      20  
*per como a quer cassar seu pai.*—  
*E a quen lho enmenta:*  
—Cedo moira por én—,  
*e a ela, se se con Chora vai.*

## 2. ¿UN FANTASMA MORFOLÓGICO?

En el verso 23 de la cantiga B104, el manuscrito (*vid. supra*) transmite *p'en*, en un contexto que exige que *p* se corresponda con la preposición *por*, de modo que esta y el pronombre adverbial que la sucede, *én*, configuren la correspondiente locución adverbial. A pesar de que todas las ediciones críticas de que disponemos para este texto otorgan dicho valor a la abreviatura, en su edición semipaleográfica, los Machado la desenvuelven en *per* (Machado/Machado 1949, I:145-146), lectura que, bajo nuestro punto de vista, requiere ser revisada.

Si tomamos en consideración, como hemos dicho más arriba, que los copistas italianos reproducían, probablemente, un modelo en letra gótica, del cotejo con el *Cancioneiro da Ajuda* (A), el *Pergamiño Sharrer* (D) y con los códices de las *Cantigas de Santa María*, podemos concordar con Brea/Fernández Guiadanes que se pueden «reducir las formas cursivas de los compendios abreviativos que los apógrafos ofrecen para <p>, por lo menos a los caracteres siguientes: *ḡ* (*par, pra*), *p* (*par, per*), *p̃* y *p̄* (*por*), *p̄* y *p̄* (*pre*), *p̄* (*pri*) y *p̄* (*pro*)» (Brea-Fernández Guiadanes 2021:77). A la vista del elenco de trazos de los caracteres ofrecidos por los especialistas citados, y del signo abreviativo que acompaña a la <p> en el caso que nos ocupa, el desarrollo usual sería *p+re*. Por lo que respecta a la forma que ofrecen los Machado, constatamos, en primer lugar, que en la *Base de datos paleográfica de la lírica gallego-portuguesa* (PalMed), únicamente encontramos un caso en el que, tal y como exige la semántica del verso, *p̄* solo puede interpretarse como *per* —*o corpo p̄ e quãte meu cuydar* (B 201), *O corpo perç', e, quant' é meu cuidar* (v. 9 de MedDB 125,24)—; en segundo lugar, que, de aceptar el valor *-er* para la abreviatura presente en nuestro texto, estaríamos, según los registros ofrecidos por los diccionarios y glosarios especializados (véanse TMILG, DDGM y UC, fundamentalmente), ante la única ocurrencia de la expresión *per én* en todo el corpus trovadoresco. Sin embargo, en el portal de Universo Cantigas, *por én* se recoge a la par de *por ende* y de una forma *per ende*<sup>7</sup>. Esta última forma de la

7. Los responsables del portal Universo Cantigas han corregido la información proporcionada en su glosario con fecha posterior a la de la presentación de esta contribución en el Coloquio Internacional de la AHLM, «Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario»

locución también es empleada por Panunzio (1992 [1967]: 109) en el verso 17 de su edición a la cantiga *O muy bon Rey, que conquis a fronteyra* (v. 17) de Pero da Ponte (MedDB 120,30). Con esto presente y teniendo en cuenta, pues, la relación morfológica y la correspondencia sinonímica entre la locución presente en la cantiga de Somesso y las formas registradas en los trabajos apenas mencionados, nos preguntamos si, quizá, deberíamos contemplar la posibilidad de admitir el desarrollo que los Machado ofrecen para la abreviatura presente en B104.

En este sentido, cabe señalar que frente a un número considerable de registros de *por end(e)*, UC solo recoge dos casos de *per end(e)*: se trata del verso 15 de *O meu señor, o bispo, na Redondela ùu dia*, de Airas Nunes (MedDB 14,10) —donde B 885 transmite *per ende* y V 468, *por ende*—, y del verso 4 en *Pois cata per u mèspreite* de Estevan da Guarda (MedDB 20,27) —que ofrece las lecciones *per en daut*, en B 1314, y *por en danē*, en V 919—. Teniendo presente tanto la *varia lectio* observada en los dos casos referidos como el uso muy predominante de la forma *por ende*, se pueden considerar, con probabilidad, erradas las lecciones de B y no las de V.

Asimismo, al comprobar la lección manuscrita de B 985 y de V 572, pieza de Pero da Ponte, comprobamos, por una parte, que en el primero de los testimonios mencionados la abreviatura que presenta la <p>, si bien se encuentra deformada, se asemeja al empleado mayoritariamente con el valor *or/ur* en dicho manuscrito (es decir, *p̃*); por otra, que el grafo transcrito por el copista de V para representar esta abreviatura no es otro que el habitual signo sobreescrito <e>, que en la mayor parte de los casos ofrece el valor *or/ur* en el cancionero vaticano (Brea/Fernández Guadianes 2021: 76).

Estas circunstancias nos inclinan a defender que *per ende* es una locución inexistente. De este modo, y a pesar de que, para la tradición de *Oganèn Mũimenta*, solo contamos con un único testimonio (y, por lo tanto, no hay posibilidad de cotejar el texto enviado por B con el texto enviado por V), creemos que la conclusión apenas expuesta no deja muchas dudas con respecto al desarrollo de la abreviatura *p̃* en B104. Por lo tanto, consideramos que el trazado de dicho signo abreviativo representa, en este caso, una transcodificación (errónea) del copista Bc, bien de una forma *p̃* o, más probablemente, de *p̃* (es decir, <p> con abreviatura de *or/ur*).

(celebrado en la Universidad de Córdoba entre los días 2 y 4 de septiembre de 2021), que ha dado lugar a la redacción de este trabajo.

### 3. EL USO DE LAS FORMAS DE P<sub>I</sub> DE PRESENTE DE INDICATIVO DEL VERBO *SEER*

*Ũa donzela quig' eu mui gran ben* (B106), otra de las piezas atribuidas a Somesso y únicamente recogidas en *B*, es una controvertida *chanson de change*<sup>8</sup> de tres estrofas integradas por siete versos decasílabos cada una. El manuscrito transmite para el v. 15 *Por que ða ðona fê eu fãbedor*, donde *fê* parece obedecer a un error por sustitución de <e> por <o>, probablemente provocado por la atracción del pronombre *eu* que le sucede. Esta solución, adecuada a la métrica y a la semántica del verso, es la propuesta por todos los editores del texto (Michaëlis 1990 [1904], I: 741-742; Lopes 2002: 40; Rios Milhám 2018: 79; CMGP *Ũa donzela quis eu mui gram bem*; UC 79), excepto por los Machado (Machado/Machado 1949-1964, I: 147-148), que ofrecen la lectura *sen[d]*, entendida como la reconstrucción del gerundio del verbo *seer*. Esta posibilidad no es congruente en el contexto sintáctico de la cōbla e implica la aceptación de una forma bisílaba inexistente en el período medieval para dicho tiempo verbal, puesto que a este correspondía el trisílabo *seendo*.

Cabe señalar que la P<sub>I</sub> del presente de indicativo del verbo *seer*, *son*, hacia la que se ha reconducido la lección errada del manuscrito, es la forma etimológica derivada de *sũm*. Esta convive con *sõo*, derivada de una base \**SONO*, que fue resultado de la integración de una <-o> paragógica por analogía con el morfema del mismo número y persona de otros verbos, para evitar la ambigüedad que provoca la homonimia entre *son* P<sub>I</sub> y *son* P<sub>6</sub>, procedente de < *sũNT* (Williams 1975: 242; Maia 1986: 814-816; Ferreiro 1999: 341).

Sin embargo, es necesario apuntar que es *sõo* la variante que los testimonios manuscritos registran con mayor frecuencia. De hecho, el *Cancioneiro da Ajuda* nunca envía la forma monosilábica *son* y esta tampoco se recoge en las *Cantigas de Santa Maria*. En la prosa literaria, únicamente la hemos encontrado en dos ejemplos de la *Historia Troyana* (TMILG). Asimismo, en la producción de Somesso *son* como P<sub>I</sub> sólo reaparece en el v. 22 de B113, donde forma parte de un verso hipómetro que en A20 no ofrece problemas métricos al transmitir *sõo*. Según la información proporcionada por la base de datos PalMed, en el conjunto del corpus trovadoresco esta última situación se repite en A206/B357 (v. 7), A218/B385 (v. 7) y A265/B449 (v. 23). En los apógrafos italianos encontramos un caso en el que *V* presenta la forma monosílaba en un verso hipómetro, cuyo correlato en *B* respeta el número de sílabas exigidas por el esquema métrico de la pieza al enviar el bisílaba *sõo* (B1246/V851, v. 4).

8. Para la interpretación de esta cantiga, cfr. Bertolucci Pizzorusso (1993) y las argumentaciones y la bibliografía ofrecidas en Miranda (2009-2011).

Hemos podido verificar, también, que la variante *son* se registra en versos que cuentan con una sílaba menos de las que corresponderían en cuatro cantigas copiadas tanto en *B* como en *V* (B744/V346, v. 7, B810/V394, v. 8, B1241/V846, v. 8, B1358/V966, v. 3), así como en cinco piezas ofrecidas únicamente por el manuscrito lisboeta (B49, v. 2, B57, v. 9, B82, v. 8, B83, v. 5 y B1526, v. 19). La congruencia semántica de los contextos en que aparece la forma *son* como P1 en las cantigas que acabamos de señalar ha derivado en que la mayor parte de las ediciones disponibles para las mismas resuelvan el problema métrico sustituyendo dicha variante por la bisílaba *são*.

A este elenco de ocurrencias de *son* en contextos hipómetros debemos añadir cinco en las que los manuscritos ofrecen esta lección sin que ello provoque ninguna irregularidad métrica: B413/V24 (v. 15), B 608/V210 (v. 8), B1064/V655 (v. 15), B1202/V807 (v. 17), B1558 (v. 7). A falta de un estudio detallado sobre la distribución diatópica y diacrónica de los usos de *son* como P1, la clara desigualdad en la frecuencia de ambas variantes nos empuja a contemplar la posibilidad de que dicha forma no procediese de los autores de los textos, sino que esta figurase en el diasistema de alguno de los copistas que intervinieron en la transmisión de los textos del antecedente de *B* y de *V*. Si aceptamos esta hipótesis, cabría revisar detalladamente las condiciones ecdóticas de aquellas piezas cuyo establecimiento textual no ha suscitado dudas en lo que respecta a la pertinencia de una u otra forma verbal, para buscar algún indicio que apunte hacia una posible innovación de copista. Aunque no es nuestra intención abordar la edición crítica de estas cantigas, sí nos gustaría dejar constancia de algunas preguntas que nos hemos planteado en una primera aproximación a estos textos:

a) *por én son eu o que leva* (B413/V24, v. 15 de MedDB 9,6), ¿es necesario el pronombre átono *o* que antecede al pronombre relativo?

b) *nom ja em al, d' esto som sabedor* (B608/V210, v. 8 de MedDB 118,8), ¿es necesario el adverbio *ja*?

c) *Amor, poyes eu son en vosso poder* (B 1064/V655, v. 15 de MedDB 22,6), ¿es necesario el pronombre *eu*?

d) *Pois eu en mia voontade de o non veer son ben fis* (B1202/V807, v. 17 de MedDB 110,3), ¿es congruente el adverbio *non*?<sup>9</sup>

9. En esta célebre *cantiga de romaría* de Nuno Treez, la amiga culpa a *San Clemenço* por no atender la petición de que lleve a su amigo con ella, por lo que se niega a gratificar al santo con grandes velas. Aunque el verso mencionado en el cuerpo del texto ha sido tradicionalmente interpretado como un enunciado en el que la amiga declara que no quiere ver a *San Clemenço*, desde nuestro punto de vista, este puede entenderse como la reafirmación de la protagonista en el deseo de estar con su amado. De ser así, el adverbio *non* carecería de sentido en el contexto.

e) ¿vedes que *fez ena guerra?*, *daquesto son verdadeiro* (B1558, v. 7 de MedDB 7,4), ¿puede substituirse *daquesto* por *desto*? o ¿puede ser *verdadeiro* un error por *certeiro*<sup>10</sup>?

Retomando el verso de Somesso, a la luz de los datos ofrecidos, cabe señalar que, aunque la lección de B106 es única e isométrica —y, por lo tanto, por prudencia, hemos decidido no alterar la lección que ofrece *B*—, consideramos que hay motivos para valorar una lectura *Porque da dona são sabedor*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARBOR ALDEA, Mariña (2008), «Metro, lírica profana e práctica ecdótica: consideracións á luz do Cancioneiro da Ajuda», en M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro y L. Tato Fontaiña (eds.), *A Edición da poesía trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (1993), «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la "cantiga de change"», en Mercedes Brea (ed.), *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 109-120.
- BREA, Mercedes y FERNÁNDEZ GUIADANES, Antonio (2021), «Transcribiendo los cancioneros gallego-portugueses», en Pedro M. Cátedra García y J. M. Valero Moreno (dirs.), *Patrimonio textual y humanidades digitales*. Salamanca: YEMIR, pp. 65-83.
- CANCIONERO B (1982), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- LOPES, G. Videira *et al.* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. En línea: <<https://cantigas.fcsh.unl.pt>> [consulta: 31/05/2022].
- CUNHA, Celso Ferreira da (1961), *Estudos de Poética Trovadoresca. Versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- GONZÁLEZ SEOANE, Ernesto (coord.) (2006), *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega/USC <<http://sli.uvigo.es/DDGM/>> [consulta: 31/05/2022].

10. A este respecto, cabe señalar que el copista cometió un error debido a un salto de igual a igual que provocó la copia de algunos segmentos de la estrofa III en el cuerpo de la II, lo que adelantó el hemistiquio *sabedeo por verdade* del v. 12 al 7. Aunque el propio amanuense detectó el lapsus y lo tachó para anularlo, quizá el sustantivo que acababa de memorizar y transcribir atrajo que el adjetivo *verdadeiro*.

- MedDB = *Base de datos da Lirica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.11. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. En liña: <<http://www.cirp.gal/meddb>> [consulta: 05/05/2022].
- D'AGOSTINO, Alfonso (2006), *Capitoli di filologia testuale: testi italiani e romanzi*. Milano: Unicopli.
- DE SANTIAGO GÓMEZ, Carmen (2022), «Lagoas e dislocacións. Unha aproximación material a los textos de Johan Soarez Somesso», en Déborah González (ed.), *Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material. Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 5/2020), pp. 141-160. En liña: <<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0570.html>> [consulta: 05/05/2022].
- FERRARI, Anna (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, pp. 27-142.
- FERREIRO, M. (1999), *Gramática histórica galega*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2 vols.
- GONÇALVES, Elsa (2016), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. J. Dionísio, Henrique Monteagudo y Maria Ana Ramos (eds.). A Coruña: Real Academia Galega.
- LAPA RODRIGUES, M. (1970), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- LOPES, Graça Videira (2002), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2009), «Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa», en F. Brugnolo y F. Gambino (eds.), *La lirica romanza nel Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Padova: Unipress, vol. II, pp. 493-508.
- MAIA, Clarinda de Azevedo (1986), *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal, desde o século XIII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- MIRANDA, Jose Carlos Ribeiro (2009-2011), «Somesso, a dona e a donzela: A segunda geração de trovadores galego-portugueses e a linguagem do amor», en Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha y J. C. Ribeiro Miranda (eds.), *Seminário Medieval 2009-2011*. Porto: Estratégias Criativas, pp. 183-228.
- MONTEAGUDO, Henrique (2014), *A nobreza miñota e a lírica trobadoresca na Galicia da primeira metade do século XIII. A personalidade histórica do trobador Johan*

- Soayrez Somesso. *Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Fayan*. Noia: Toxosoutos.
- OLIVEIRA, António Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- OLIVEIRA, António Resende de (2001), *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias.
- RIOS MILHÁM, J. (2018), *Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos I*. En línea: <[https://www.academia.edu/33877336/L%C3%ADrica\\_trovadoresca\\_em\\_l%C3%ADngua%20portuguesa.\\_Exerc%C3%ADcios\\_ecd%C3%93ticos\\_1\\_](https://www.academia.edu/33877336/L%C3%ADrica_trovadoresca_em_l%C3%ADngua%20portuguesa._Exerc%C3%ADcios_ecd%C3%93ticos_1_)> [consulta: 05/05/2022].
- RON FERNÁNDEZ, Xosé Xabier (2005), «Carolina Michaëlis e os trobadores representados no Cancioneiro da Ajuda», en *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 121-188.
- PalMed = *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* (PalMed) [base de datos en línea]. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades [consulta: 05/05/2022].
- PANUNZIO, Saverio (1992), *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia.
- SOUTO CABO, José António (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói/Rio de Janeiro: UFF.
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- TMILG = VARELA BARREIRO, Xavier (dir.) (2004—): *Tesouro Medieval Informático da Língua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Língua Galega/USC. En línea: <<http://ilg.usc.es/tmilg>> [consulta: 05/05/2022].
- WILLIAMS, E. B. (1975), *Do latim ao português*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

