

Lagoas e dislocacións.

Unha aproximación material aos textos de Johan Soarez Somesso*

Carmen de Santiago Gómez – Universidade de Santiago de Compostela
& Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

1. Introducción

Describir o proceso de xestión das colectáneas da lírica profana galego-portuguesa esixe a análise profunda e comparada dun códice medieval inacabado e singularizado pola presenza de diversas mutilacións, o coñecido *Cancioneiro da Ajuda (A)*¹, e de dous manuscritos renacentistas non exentos de imperfeccións materiais, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)*² e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*³. A pesar destas limitacións, diversos especialistas souberon sacar proveito das particularidades que presentan os códices e transformar os obstáculos que estes ofrecen en fontes de información valiosísima que axudaron a deliñar a configuración da tradición manuscrita da lírica trobadoresca.

En liñas xerais, considérase que ditas antoloxías foron confeccionadas en dous niveis: dunha primitiva compilación colectiva —identificada co arquetipo— executouse unha copia parcial, *A*, que só contén *cantigas de amor*; máis tarde, realizouse outra transcripción, que foi acrecentada paulatinamente con novos materiais que ampliaron o elenco de trobadores e o número de pezas presentes no nivel anterior —o denominado subarquetipo α , do que derivan *B* e *V*—⁴. Como é

* Este traballo forma parte das actividades realizadas no marco do Proxecto de Investigación PID2020- 113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación..

1 Para profundar neste manuscrito, véxase, ademais da magna obra de Michaëlis de Vasconcelos (1990 [1904]), Arbor Aldea (2005) e Ramos (2008).

2 Para as características materiais deste, cfr. Ferrari (1979) e Gonçalves (1983).

3 Lamentablemente, falta aínda un traballo exhaustivo que analice as condicións codicolóxicas e paleográficas deste cancionero. Para unha introdución xeral sobre o mesmo, consúltese Ferrari (1993: 123-126).

4 Sobre a constitución da tradición manuscrita galego-portuguesa véxanse, fundamentalmente, os estudos de Tavani (1969: 108-118; 1988: 74-80, 123-178); D'Heur (1974: 3-43; 1984: 23-34); Gonçalves (1976; 1993), Ferrari (1979) e Oliveira (1994: 125-211). A última proposta stemmática, elaborada por Oliveira (2018: 57), introduce novas pólas que dan conta dos distintos acrecentos ao que foi sometido o subarquetipo α . Recentemente, Monteagudo introduciu o concepto de “Recompilación tardía” para referirse ao antígrafo dos apógrafos italianos, antoloxía que, segundo esta hipótese, sería recollida no círculo do Conde don Pedro de Barcelos (Monteagudo 2020).

sabido, algunhas das pistas que permitiron perfilar o percorrido constitutivo da tradición escrita susténtanse, precisamente, nas irregularidades que presentan os testemuños conservados. Así, o cese nos labores de confección de *A* determinou que moitas das notas marxinais destinadas a emendar deficiencias na copia dos textos nunca chegaran a ser integradas no corpo da cantiga ou que, unha vez incorporadas a esta, as glosas correctoras non foran anuladas. En ocasións, ambas as circunstancias posibilitaron a clasificación tipolóxica dos erros localizados en *A* e, cando a tradición manuscrita o permitiu, da comparación dos mesmos coas leccións presentes nos apógrafos italianos puido deducirse o emprego de diversas fontes na copia —ou, cando menos, na corrección— do antigo códice lisboeta⁵.

Como se lembrará, foi C. Michaëlis a primeira que percibiu que o material poético empregado para a elaboración das primitivas antoloxías distribuíuse nestas en función de tres criterios fundamentais: o estético, o sociolóxico e o cronolóxico⁶. É, precisamente, a perda da orixinaria estabilidade estrutural percibida en *B* e en *V* a que fixo posible postular que, durante o período de formación do subarquetipo, os principios organizativos da “primeira” fase foron pouco a pouco abandonados coa finalidade de conservar o maior número de cantigas dun movemento literario que estaba chegando ao final do seu traxecto. Deste xeito, a “desorde” de ambos os dous apógrafos axudou, por exemplo, tanto a recoñecer o período en que un poeta accedeu á tradición manuscrita como a distinguir a existencia de diferentes etapas na selección e inclusión de cantigas de autores que, aínda que formaban parte do arquetipo, só foron trasladadas ás colectáneas nunha época tardía⁷.

O presente traballo ten por obxectivo contribuír á verificación destas afirmacións a través do exame das peculiaridades que brinda a transmisión escrita da produción dun dos primeiros trobadores galego-portugueses: Johan Soares Somesso. Nos últimos anos, o enlace da información proporcionada polas fontes históricas e pola única peza satírica conservada do autor

5 Ramos (2008, I: 358) sinala que “A apreciação destas notas marginais do *Cancioneiro da Ajuda* que integram, que eliminam, que substitúen ou que completan lições imperfeitas faz crer, portanto, de uma maneira mais fiável, a uma outra fonte independente do modelo comum (em alguns sectores) aos três manuscritos colectivos. [...] A irregularidade deveria encontrar-se no arquétipo comum, o que pode querer dizer, como hipótese, que o material utilizado pelo revisor de *A* era um material pré-arquétipo”. A este respecto, véxase tamén Ramos (1993) e Penafiel (2019).

6 Desde que Carolina Michaëlis publicou a seu estudo sobre o *Cancioneiro da Ajuda* (1990 [1904], II: 210-226), os investigadores admiten de xeito unánime que aquelas primeiras antoloxías foran organizadas en tres seccións correspondentes aos tres subxéneros líricos maioritarios da escola galego-portuguesa: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escarnio e maldizer. Dita pauta foi combinada co emprego dunha orde cronolóxica relativa na sucesión de autores, de xeito que a produción dos máis antigos queda situada ao inicio de cada unha das partes establecidas. Ademais destes dous principios estruturais, os responsables das primeiras antoloxías usaron tamén un filtro sociolóxico, pois só integraron nas colectáneas as composicións de trobadores nobres (Oliveira 1994: 112-113).

7 Para a identificación dalgúns “cancioneiros de autor” que chegaron á tradición manuscrita nunha fase posterior á constitución do arquetipo, véxase, por exemplo, Michaëlis (1990 [1904]: 215), Tavani (1969: 167-175) e Oliveira (1994: 191-211; 2018: 61). Para o incremento de textos na produción de autores que xa figuraban no arquetipo, remitimos, por exemplo, a Lorenzo Gradín (2011).

(*Ogan' en Mũimenta*, B 104) levou os estudosos a postular a posible orixe galega de Somesso, así como a fixar unha cronoloxía aproximada para súa actividade poética, que se desenvolvería na primeira metade do século XIII⁸.

As cantigas de Somesso foron transmitidas en *A* e en *B*. Que ningunha das súas pezas sobrevivise na terceira gran compilación da lírica profana galego-portuguesa, *V*, débese á gran lagoa inicial que este presenta.

Baixo a rúbrica atributiva *Johā Soayrez ſsomesſo*, o apógrafo italiano recolle a composición satírica xa mencionada (B 104) e 24 cantigas de amor (B 105 - B 128). Así mesmo, o nome do poeta figura na listaxe de *Autori Portoghese*, a célebre *Tavola Colocciana (C)*⁹, que asigna ao trobador o número 104, é dicir, o mesmo que Colocci outorga á cantiga inicial do autor en *B*. O cotexo entre as pezas de *B* e as de *A* permite atribuír a Somesso 17 cantigas de amor neste último códice (*A* 14 - *A* 30)¹⁰. A posición que ocupan os textos nas primeiras seccións de *A* e de *B* corrobora a comparecencia do trobador no arquetipo, así como a súa integración nas primeiras xeracións da “escola” poética do occidente ibérico.

No *Cancioneiro da Ajuda*, a produción do poeta forma parte do actual fascículo I¹¹ e abrangue desde o folio 4r ata o 7v. Os textos aparecen, pois, entre dúas lagoas: unha separa a primeira

8 A primeira investigadora que se interesou polo perfil biográfico do trobador foi Michaëlis (1990 [1904], II: 297-307), que, a partir dos feitos e personaxes citados en *Ogan' en Mũimenta*, estableceu a relación dos mesmos cun “*Johan Soares, que foi bom trovador*” mencionado no *Livro do Deão* como fillo de Soeiro Aires de Valadares. Ningún outro especialista se aproximou ao asunto ata que foi recuperado por Tavani (1986: 297), que secundou a hipótese ofrecida por quen lle precedera. Así o fixo tamén Oliveira (1994: 372-373) ao descubrir un documento que, baixo o seu criterio, confirmaba a pertenza de Johan Soares á familia Valadares. A esta liña súmase a contribución de Ron Fernández (2005: 130-137), que ofrece nova e valiosa documentación orientada a esclarecer a orixe do alcume do poeta identificado na familia Valadares. Na década pasada viron a luz algúns estudos que revolucionaron toda a teoría da recepción e adaptación do canto cortés no occidente ibérico, ao localizar a orixe da tradición lírica galego-portuguesa no seo dalgunhas grandes liñaxes galegas, que, a cabalo entre os séculos XII e XIII, funcionaron como promotoras dos primeiros trobadores. Neste novo contexto, Souto Cabo (2012: 140-163) recoñeceu en Somesso a Johan Soares de Fornelos, mentres que Monteagudo (2014) identificou o autor coa figura histórica de Johan Soares de Chapela, ambos os dous membros da liñaxe dos Fornelos, que conviviron cronolóxicamente. Non obstante, un recente traballo asinado por Ferreira (2019: 533-535) desbota estas dúas novas hipóteses e retoma a asociación de Somesso coa familia Valadares, reabrindo así o debate crítico sobre este personaxe.

9 Sobre este índice elaborado por Colocci, véxase, sobre todo, a contribución de Gonçalves (1976).

10 Como se sabe, a análise da tradición manuscrita do *Cancioneiro da Ajuda* depende en gran medida do seu sistema decorativo, pois a ausencia de rúbricas atributivas no mesmo comporta a necesidade de acudir a outras ferramentas para a identificación dos lindes de cada “cancioneiro” individual. Por fortuna, a elaboración de miniaturas, a xerarquización das maiúsculas iniciais e, como veremos máis adiante, algúns brancos textuais articulan claramente a *ordinatio* do códice e facilitan a distinción dos seus elementos estruturais. Non obstante, na maior parte dos casos, a comparación deste manuscrito con aqueloutros que si especifican a autoría dos textos, os apógrafos italianos, revélase indispensable para a atribución de cada ciclo a un trobador concreto. Desde que Carolina Michaëlis publicou a súa edición de *Ajuda* (1990 [1904]), este foi o sistema empregado maioritariamente polos especialistas que afrontaron o estudo da lírica profana galego-portuguesa. As deficiencias deste método de atribución indirecta foron manifestadas, entre outros, por Pulsoni (2010).

11 É ben sabido que o códice foi sometido a diversas reorganizacións internas (cfr. Ramos 2008, I: 447-456; Arbor Aldea 2009a). No estado actual do códice, o caderno I de *Ajuda* está formado por tres bifolios completos e un folio con carcela (Ramos 2008, I: 134-140).

das composicións de Somesso transmitidas por *A* (*Querovos eu ora rogar*, *A* 14) das cantigas de Vasco Fernandez Praga de Sandin¹² (o poeta que, actualmente, encabeza o códice¹³); outra atópase situada tras *Quen bõa dona gran ben quer* (*A* 30), a que segue un texto acéfalo de Pai Soarez de Taveiros¹⁴. Tal e como verifican a abrupta interrupción de *Par Deus, senhor, sei eu mui ben* (*A* 13) —a peza de Sandin que precede o comezo do ciclo de Somesso— e a suspensión da xa citada *A* 30, ambas as lagoas foron provocadas por mutilacións do soporte posteriores á época de elaboración do cancionero.

Caderno	Folio	Nº en <i>Ajuda</i>	Trobador
Lagoa			
	1r	1-2	
	1v	3-4	
	2r	5-7	
	2v	7-9	Vasco Fernandez Praga de Sandin
	3r	9-11	
	3v	11-13	
Lagoa			
I	4r	14-15	
	4v	15-17	
	5r	18-20	
	5v	20-22	
	6r	22-24	Johan Soarez Somesso
	6v	24-26	
	7r	26-28	
	7v	28-30	
Lagoa			

Figura 1. Fascículo I do *Cancioneiro da Ajuda*

¹² Para a edición dos textos, véxase Michaëlis (1990 [1904], I: 5-29). Para a súa biografía, remitimos a Oliveira (1994: 439) e a Ron Fernández (2005: 129-130).

¹³ Lémbrese a acefalia de *Ajuda*, que é a que explica a ausencia dalgúns dos primeiros autores recollidos en *B*. Cfr. a bibliografía e os datos proporcionados a este respecto en Brea (1996, II: 1004) e en Ron Fernández (2004).

¹⁴ Estudo e edición crítica do trobador a cargo de Vallín (1996).

No testemuño *B*, a rúbrica atributiva que inaugura a produción do noso trobador foi escrita por Colocci na columna b do fol. 27r. Despois desta, as 25 pezas que integran a produción de Somesso (*B* 104 - *B* 127) dispóñense sen interrupcións ata o fol. 32v, en que os tres últimos versos da cantiga *Per com' Amor deixa viver* ocupan as primeiras liñas da columna a do folio. As composicións do autor atópanse, polo tanto, no actual fascículo IV de *B* —en concreto, entre as poesías de Vasco Fernandez Praga de Sandin e as de Nuno Eanes Cerzeo¹⁵—, fascículo que destaca no manuscrito por incluír seis bifolios (fols. 24r - 35v), dimensión que, nun códice “composto in prevalenza di quinioni [...], è del tutto inusuale” (Ferrari 1979: 98)¹⁶.

Íncipit	A	B
<i>Ogan' en Mũimenta</i>	104	
<i>Ai eu coitad'! en que coita mortal</i>	105	
<i>Ũa donzela quig' eu mui gran ben</i>	106	
<i>Querovos eu ora rogar</i>	107	14
<i>De quant' eu sempre desejei</i>	108	15
<i>Muitas vezes en meu cuidar</i>	109	16
<i>Non me poss' eu, sennor, salvar</i>	110	17
<i>Agora m' ei eu a partir</i>	111	18
<i>Muitos dizen que perderán</i>	112	19
<i>Non tenn' eu que coitados son</i>	113	20
<i>Punnei eu muit' en me guardar</i>	114	21

¹⁵ Edición e estudo a cargo de González (2018).

¹⁶ A irregularidade na disposición dos materiais compilados tanto neste fascículo como no que lle segue suscitou particular interese na crítica especializada, que emitiu ao respecto importantes conclusións (cfr. fundamentalmente, Ferrari 1979: 96-102; Gonçalves 1983: 406-409 e Lorenzo Gradín 2011). A análise das complexas particularidades que caracterizan esta parte do cancionero non afecta directamente á transmisión dos textos de Somesso, polo que non serán detalladas no presente traballo.

<i>Ja m' eu, sennor, bouve sazon</i>	115	22
<i>Se eu a mia sennor ousasse</i>	116	23
<i>Sennor fremosa, fui buscar</i>	117	24
<i>Con vossa coita, mia sennor</i>	118	25
<i>Muito per dev' agradecer</i>	119	26
<i>Desejand' eu vós, mia sennor</i>	120	27
<i>Ja foi sazon que eu cuidei</i>	121	28
<i>Ben o faria, se nembrar</i>	122	29
<i>Quen bõa dona gran ben quer</i>	123	30
<i>Ora non poss' eu ja creer</i>	124	
<i>Quand' eu estou sen mia senbor</i>	125	
<i>Con vosso medio mia senbor</i>	126	
<i>Se Deus me leixe ben aver</i>	127	
<i>Per com' Amor leixa viver</i>	128	

Figura 2. Táboa de correspondencias¹⁷

2. Lagoas e dislocacións: análise

Tal e como se desprende dos datos expostos, a falta de concordancia no número de pezas do trobador recollidas en *A* con respecto a aquelas transmitidas por *B*, así como a irregular colocación da súa cantiga de escarnio na sección do xénero de amor no apógrafo italiano son, ao mesmo tempo, as principais dificultades que ofrece o exame da tradición manuscrita de Somesso e a chave que permite comprender o proceso de integración da súa produción ás antoloxías.

A ausencia en *A* dos textos que pechan o ciclo de Somesso en *B* (B 124-128, *vide supra*, figura 2) débese, total ou parcialmente, á perda do bifolio externo (neste caso, da última folla

¹⁷ Os textos ofrecidos, así como as argumentacións expostas con respecto ao establecemento textual destas pezas son tomados de Santiago Gómez 2022.

do caderno) do fascículo I do vetusto cancionero lisboeta, perda que provocou tamén a mutilación de parte da produción inicial de Sandin¹⁸.

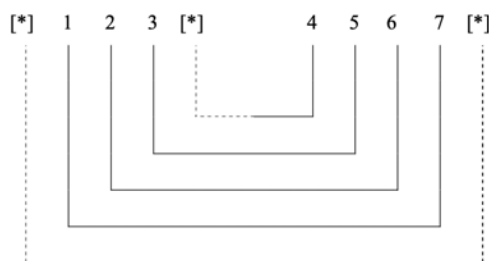


Figura 3. Representación do primitivo fascículo I (Ramos 2008, I: 134)

Atendendo á *mise en page* do *Cancioneiro da Ajuda*, un folio completo comprendería aproximadamente 188 liñas de escritura (cunha media de 47 liñas por columna), extensión que bastaría para albergar tanto as últimas estrofas de *A* 30 como os últimos 5 textos do trobador presentes no apógrafo italiano¹⁹. Atendendo a esta información, estas 5 pezas pertencerían ao primeiro nivel da tradición manuscrita e, simplemente, a súa sorte correría paralela á da deturpación material sufrida polo *Cancioneiro da Ajuda*.

Non obstante, existen outros factores que poderían ampliar o cómputo de liñas necesarias para abranguer as devanditas cantigas. *Con vossa coita, mia sennor* (*A* 25 - *B* 118)²⁰ conta unicamente con dúas cobras en ambos os dous testemuños, unha estrutura que resultou anómala tanto para os encargados da copia de *A*²¹ como para o propio Colocci. No primeiro dos manuscritos, tras a transcripción das cobras I e II, o copista deixou un espazo en branco equivalente a catorce liñas de escritura; en *B*, aínda que o texto remata sen espazo algún tras a segunda co-

18 “Esta hipótese não permite, todavia, pensar que as doze cantigas, atribuídas em *B* a VaFdzSend, se encontrassem unicamente neste fólio. Seriam necessários, avaliando a ‘mise en texte’ do *Cancioneiro da Ajuda*, cerca de três fólhos para aquele número de textos. Isto denotaría que, além de textos deste trovador neste bifólio, estariam alguns outros em um outro caderno anterior perdido” (Ramos 2008, I: 135).

19 Cada primeira estrofa ocuparía arredor de 20 liñas de escritura (debido ao espazo requirido para a notación musical), ás que cómpre sumar aquelas outras necesarias para concluír *B* 123 e copiar integramente 124 - 128, polo que se precisarían aproximadamente 182 liñas para completar a produción do trobador perdida en *A*.

20 En *B*, a peza está situada tras *Muito per dev’ agradecer* (*B* 119) en lugar de localizarse diante dela, e despois de *Sennor fremosa, fui buscar* (*B* 117), tal e como acontece en *Ajuda*. Con todo, Colocci outorgoulles os números correctamente ás composicións invertidas, a 118 e a 119, e engadiu antes de *Muito per dev’ agradecer* un sinal de chamada con forma de punta de frecha, co que, probablemente, destacaba que era ese o lugar que lle correspondía á peza que nos ocupa. Ferrari (1979: 67-68) sinala que a nota *35 interposta*, presente no folio 303r, fai referencia á dislocación deste texto, pois, no proceso de revisión do códice levado a cabo por Colocci, este debeu de advertir o erro do copista e anotouno no devandito folio xunto con outras apreciacións similares. Unha vez emendado o lapso mediante a numeración correcta, riscou parte da referencia.

21 De feito, no *Cancioneiro da Ajuda*, esta peza é a primeira que conta con só dúas cobras (MedDB rexistra 12 ocorrencias máis ao longo do manuscrito).

bra, o humanista deixou constancia da súa impresión mediante a glosa *strophe sola*, coa que destaca a falta de estrofas que, segundo o sistema métrico clásico, constitúan a *antistrophe* e o *epodo*²². Todo parece apuntar cara á intencionalidade do espazo baleiro que separa *A* 25 de *A* 26, cuxa función sería, como resulta obvio, completar a parte final do texto (Ramos 2008, I: 263). Mais dita previsión puido deberse ben ao coñecemento explícito dunha fonte alternativa que completase a composición (a), ben a unha suposición, por parte do responsable da antoloxía, motivada polo *usus scribendi* do poeta (b):

- a) Respecto da primeira hipótese, e como se comentou na introdución do presente traballo, a presenza en *Ajuda* de determinadas notas que corrixen as cantigas emendando leccións comúns a *B* apunta a que, para a elaboración do proxecto, contabáse co apoio de exemplares alternativos ao modelo directo do cancionero (Ramos 2008, I: 358-363; Arbor Aldea 2009b). Deste xeito, na produción de Somesso, localizamos intervencións do revisor e do corrector de *Ajuda* que reparan erros textuais que foran enviados por ambas as ramas da tradición manuscrita. Esta circunstancia podería apoiar o suposto de que, no proceso de inclusión das cantigas do trobador en *A*, o responsable contaba con outro(s) modelo(s), que, quizais, garante(n) a necesidade de espazo que representan as liñas baleiras de *A* 25. Así, atopamos un bo exemplo no v. 20 de *A* 27, en que o segmento *fol poz uos ueer* está escrito sobre pergamiño raspado. Á dereita do mesmo, aínda pode lerse a nota do revisor, *fol*, que foi anulada e substituída por outra máis completa da man do corrector, *fol poz uos ueer* (Pedro 2016: 39). En *B* 120 o mencionado verso é hipérmetro, debido, precisamente, a un erro por omisión do adverbio *sol*, quizais xa herdado do antecedente, pois “como é inverosímil que copistas diferentes, en circunstâncias isoladas, executem o mesmo tipo de infração, debemos inclinar-nos, muito provavelmente, para a existência de uma lição defeituosa na origem comum aos dois manuscritos” (Ramos 2008, I: 359). Así mesmo, o v. 9 de *A* 21 ábrese co adverbio *ben* e o pronome *o* (*beno*), transcritos de novo sobre unha rasura que se corresponde coa glosa correctora situada á marxe dereita do verso. Pola súa parte, *B* 114 reproduce a lección *deulo*, carente de sentido no contexto. No v. 3 de *A* 25 copiouse un *a* na entreliña superior, en concreto entre a conxunción *ca* e o pronome *todo*. A morfoloxía do carácter semella a letra do copista, polo que podemos estar diante dun *incipiens error*. Con todo, a hipometría que presenta este verso en *B* 118 foi provocada pola ausencia de dita preposición, polo que cabe barallar a posibilidade de que esta peza contase con máis dun exemplar para a súa copia en *Ajuda* e que un deles omitise a devandita partícula e outro, cotexado posteriormente, a transmitise²³.

²² Sobre estes conceptos, cfr., por exemplo, Perosa (1934).

²³ Noutros casos, a emenda de *A* sitúase en puntos que constitúen *loci critici*, en que a variante de *B* non pode considerarse errada, mais que caberían interpretar como correccións a “desviacións” comúns reconducidas no primeiro relator me-

b) Pasando á segunda conxectura, hai que lembrar que os textos de Somesso conservados en *Ajuda* organizanse, sen excepción, en catro cobras de oito heptasílabos cada unha (*vide infra*, figura 4). Non estrañaría que tal homoxeneidade formal saltase á vista dun compilador que, en palabras de Ramos, “tería um perfil de conhecedor da *Arte de Trovar*”, que “opera com um cuidado filológico”, e que non aceptaría “textos truncados ou ciclos deficientes” (Ramos 2008, I: 262). A este respecto, cómpre sinalar que a partir de *Quen bõa dona gran ben quer*, *B* transmite outra poesía coas características mencionadas (*Ora non poss’ eu ja creer*, *B* 124) e, tras esta, mestúranse outras de estrutura dispar: *B* 125 constrúese en catro cobras de seis versos, *B* 126 conta con tres estrofas de sete e, por último, *B* 127 e *B* 128 ofrecen, respectivamente, dúas e unha cobras. Estas dúas últimas cantigas foron, así mesmo, apostiladas por Colocci de xeito semellante a *B* 118, xa que o estudoso iesino subliñou a configuración da primeira coas notas *strophe* e *Dystroph* e acompañou a segunda das glosas *Monostropho* e *Monostr*²⁴. Atendendo ao suposto de que o espazo en branco que sucede ao v. 14 de *A* 25 se debese á intuición do “compilador” e postulando que —dado o paralelismo da secuencia das cantigas de Somesso conservadas en ambos os testemuños— as últimas pezas do trobador presentes en *B* debesen figurar tamén en *A*, non tería sentido que, polo menos, *Se Deus me leixe ben aver* (*B* 127) e *Per com’ Amor leixa viver* (*B* 128) carecesen en *Ajuda* de cadansúa reserva de espazo destinada ao remate das mesmas. Se esta foi realmente a intención do responsable de *A*, o incremento no volume de pergamiño necesario para a inclusión das pezas implica ou ben a suposición da perda doutro bifolio no caderno I, ou ben a continuación da obra de Somesso no fascículo II —que tamén se viu afectado polo extravío do seu bifolio externo (Ramos 2008, I: 140)—.

As consecuencias provocadas pola lagoa que presenta o caderno I no seu bifolio interior son ben distintas das apenas sinaladas para a lagoa externa deste fascículo. Neste caso, a perda do bifolio interno foi parcialmente repostada por Michaëlis cando inseriu os pergamiños atopados en Évora no lugar que aínda hoxe ocupan en *A*, pois, segundo a estudosa alemá, un destes se correspondía co que actualmente é o f. 4 (Michaëlis 1990 [1904], II: 102, 136-137)²⁵. A miniatura que

diante o cotexo con outro exemplar. Algúns exemplos: a preposición *A* que encabeza a cobra IV de *A* 24 e *B* 117 debía ser corrixida en *Ajuda* por unha conxunción *e* (tal e como indica a nota situada á esquerda de dita inicial), mais esta non chegou a ser incorporada. Tanto no plano sintáctico como semántico poderían admitirse ambos os monosílabos. No v. 8 de *A* 26, o verbo *auer* foi corrixido sobre texto precedente. Na marxe esquerda percíbese a corrección do vocábulo preexistente por *auer*; *B* 119 transmite *ueez*. Ambos termos encaixan no contexto.

²⁴ Sobre a posibilidade de que *B* 128 sexa unha *cobla esparsa*, véxase Marcenaro (2012).

²⁵ Na descrición que Ramos realiza das condicións que o folio presentaba no momento en que redactou a súa tese de doutoramento, precisou que este parece arrincado e que contén unha rebarba na marxe interna do texto (Ramos 2008, I: 128). Na marxe superior dereita do recto, pode lerse *Só*, escrito a lapis. Dito monosílabo houbo de ser anotado nunha data necesariamente anterior a 1835, ano en que se publica a transcripción dos folios eborenses elaborada por Nunes de

adorna o 4r (que, como é ben sabido, é a que indica a apertura de ciclo de autor), así como o mencionado paralelismo na orde dos textos transmitidos en *A* e en *B* desde *Querovos eu ora rogar* ata *Quen bõa dona gran ben quer* (*vide supra*, figura 1) confirman a pertinencia da localización do folio no lugar asignado para este por dona Carolina. As mesmas condicións invitan a rexeitar a posibilidade de que as cantigas de amor que preceden a *B* 107 ocupasen o lugar análogo en *Ajuda*, é dicir, que estivesen copiadas antes de *A* 14 e formasen parte do ciclo de Somesso. Dita lagoa de *A* afectaría, xa que logo, unicamente á parte final da produción de Vasco Fernandez Praga de Sandin, que, como xa se dixo anteriormente, se interrompe no v. 10 da cantiga *Par Deus, sennor, sei eu mui bem*, peza que coincide coa derradeira das atribuídas a este trobador no apógrafo italiano *B*. Con respecto ao folio homólogo do vestixio de Évora, di a filóloga luso alemá:

Podia ser que, por trazer unicamente o resto da Cantiga 13^a, a meia-folha, quasi branca, despertase a cobiça de qualquer furta-pergaminhos. Comtudo, é possível também que contivesse ainda mais três poesias: as immediatas do CB que não aparecem no CA, no seu estado actual. Dada esta hypothese, teríamos de assignalar uma divergência importante entre os dous códices: o CA, que inicia um novo cyclo de poesias na folha seguinte, teria attribuido ao auctor do primeiro grupo Vaasco Praga de Sandin, os três números, attribuidos por Colocci, tanto no texto como no Indice, ao trovador das cantigas seguintes: Joan Soaires Somesso (Michaëlis 1990 [1904], I: 30).

Tendo en conta que os únicos datos específicos que nos brindan os manuscritos para a delimitación das fronteiras “escritas” da produción poética de Somesso —i.e., a rúbrica collociana de *B* e a coincidencia desta coa mención ao trobador en *C*, *vide infra*, figura 6— son precisos no que respecta á extensión da súa obra, consideramos arriscado admitir o erro atributivo que suxire Michaëlis sen máis indicios que a reconstrución hipotética dun folio perdido. Así mesmo, ao non coñecer o alcance da merma textual que a acefalia de *A* causou no inicio da obra de Sandin, non se pode asegurar que, tras as liñas que acollerían o refrán da cobra II e as estrofas III e IV de *A* 13, non se transcribisen no devandito folio outras pezas deste trobador nunha orde diversa á ofrecida para as mesmas en *B*. Con todo, o empeño por encher virtualmente a lagoa que sucede ao actual f. 3 revélase innecesario, pois o *Cancioneiro da Ajuda* presenta outros espazos baleiros semellantes situados tras o epílogo do ciclo dalgúns autores²⁶.

Carvalho, e que xa contemplaba a devandita glosa. O transcriptor consideraba que tanto esta como outras indicacións marxinais localizadas na mesma posición nos outros dez pergamiños testemuñaban o estado en que estes se atopaban cando foron achados. Así, dita apostila parece indicar que o actual f. 4 de *A* foi atopado na Biblioteca Pública de Évora desvinculado do resto dos materiais alí descubertos (Arbor Aldea 2010: 14-16).

26 Segundo Ramos (2008, I: 261-279), este tipo de lagoas foron deliberadamente planeadas por algún responsable da compilación. Sitúanse sempre no peche da produción dun poeta e teñen ben unha función atributiva —é dicir, permiten diferenciar o final do ciclo dun autor do comezo do seguinte—, ben son consecuencia da noticia ou da posesión de material poético adicional composto para o trobador no que se localiza ese baleiro (do mesmo xeito que sucedía en textos fragmentarios con espazo en branco para novas cobras, *vide supra*). A este respecto, poden mencionarse o f. 17v (fin de ciclo de Nuno Rodriguez Candarei), o f. 50v (de Rui Paez de Ribela) ou o f. 81r (de Fernan Padron) como exemplos análogos ao de Sandin.

Se a ausencia de *Ogan' en Mũimenta* en *A* é facilmente xustificable por tratarse dunha cantiga satírica que sería segregada do elenco de pezas admisibles no florilexio, atopar os argumentos que puideron ocasionar a omisión no mesmo de *Ai, eu coitad' en que coita mortal* e de *Ūa donzela quig' eu mui gran ben* resulta máis complexo. Oliveira (1994: 142), que atendeu o problema de xeito indirecto ao tratar a dislocación do maldizer de Somesso (*B* 104) da terceira sección do apógrafo italiano cara á primeira, suxeriu a posibilidade de que as dúas cantigas de amor situadas ao comezo da produción do trovador en *B* (*B* 105 - *B* 106) se perdesen en *A* ao mesmo tempo e polos mesmos motivos que desapareceron deste códice as cinco composicións situadas en última posición no apógrafo renacentista (*B* 124 - *B* 128). O historiador luso supón, xa que logo, que o primitivo *Cancioneiro da Ajuda* as recolleu en diferente posición á que ocupan en *B* (é dicir, ao final da produción do autor en lugar de ao comezo desta) e que a desaparición das mesmas no primeiro manuscrito se debeu á perda material que constitúe a lagoa final do seu caderno I. Sen desbotar esta posibilidade ao non contar con indicios físicos que a contradigan, gustaríanos barallar algunha hipótese máis baseada no estudo de conxunto do corpus de Johan Soarez.

3. Conclusión

Tanto *B* 105 como *B* 106 son dúas composicións que destacan na produción amorosa de Somesso non só no plano formal senón tamén no temático. Como xa tivemos oportunidade de adiantar en páxinas precedentes, o emprego do octosílabo pode ser considerado unha das “marcas de identidade” da obra do poeta, xa que é a medida versal que utiliza nas outras 22 cantigas de amor da súa autoría. Se ben este é un dos metros preferidos polos trovadores galego-portugueses na construción de cantigas monométricas, a frecuencia do seu uso sitúase por detrás da do decasílabo e da do heptasílabo. Ao ser Somesso un dos poetas máis prolíficos das primeiras xeracións trobadorescas, dita homoxeneidade sobresa fronte á diversidade métrica que se detecta na produción daqueles poetas que son os seus contemporáneos e que ofrecen un número de textos semellante ao do noso autor (cfr. MedDB e Beltrán 1995: 76-80). Deste xeito, sobresa a elección do verso de dez sílabas xusto nas dúas pezas amorosas que non transmite *A*.

Íncipit	Esquema
Ogan' en Mũimenta	a6' b6 a6' b6 C9 A6' b6 C9
Ai eu coitad'! en que coita mortal	a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
Ūa donzela quig' eu mui gran ben	a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10
Querovos eu ora rogar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 (I) / a8 b8 b8 a8 c8 c8 b8 (II,III, IV)

Carmen de Santiago Gómez

De quant' eu sempre desejei	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Muitas vezes en meu cuidar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Non me poss' eu, sennor, salvar	a8 b8 a8 b8 c8 c8 a8
Agora m' ei eu a partir	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Muitos dizen que perderán	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Non tenn' eu que coitados son	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Punnei eu muit' en me guardar	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Ja m' eu, sennor, houve sazon	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Se eu a mia sennor ousasse	a8' b8 a8' b8 c8 c8 a8'
Sennor fremosa, fui buscar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Con vossa coita, mia sennor	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Muito per dev' agradecer	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Desejand' eu vós, mia sennor	a8 b8 a8 b8 c8 c8 b8
Ja foi sazon que eu cuidei	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Ben o faria, se nembrar	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 / a8 b8 b8 a8 c8 c8 b8
Quen bõa dona gran ben quer	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Ora non poss' eu ja creer	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8
Quand' eu estou sen mia senhor	a8 b8 b8 a8 c8 c8
Con vosso medio mia senhor	a8 b8 8b8 c8 d8 d8 b8
Se Deus me leixe ben aver	a8 b8 a8 b8 a8 a8 b8
Per com' Amor leixa viver	a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8

Figura 4. Táboa de esquemas métrico-rimáticos.

Así mesmo, podemos apuntar que a experimentación temática levada a cabo polo poeta no seu cancionero individual transloce un carácter poético policromático, que determina tanto a aplicación rixida dos tópicos máis representativos da *cantiga de amor* como a reelaboración e a renovación dos mesmos. Non obstante, o seu canto afástase das liñas que cinguen o canon estético deste xénero dun xeito moito máis evidente en *B 105* e, sobre todo, en *B 106*. Con *Ai eu coitad'! en que coita mortal* (*B 105*), Somesso expresa os habituais estados hiperbólicos da perda do *sén* e da *coita mortal* provocados polo amor a unha dama, que, como non podía ser doutro xeito, é descrita como a máis fermosa de cantas tivo oportunidade de ver. Mais, contrariamente ao que sucede no xénero da cantiga de amor (Tavani 1986: 108), esta dama non é denominada na peza como *senhor*, senón como *dona*:

Ai, eu coitad'!, en que coita mortal
que m' oje faz ùa dona viver,
pero non moir', e moiro por morrer,
pois non vej' ela, que vi por meu mal
máis fremosa de quantas nunca vi
donas do mund', e se non ést' assi,
nunca me Deus dé ben dela nen d'al.

E esta x' é gran coita, direi qual:
ca esta coita non me dá lezer,
ante mi a faz cada dia crecer,
e chamo muito Deus e non mi val,
nen me val ela, porque ja perdi
o sén, pois por ela ensandeci.
A esta coita, quen viu nunca tal?

O obxecto do canto en *B 106* é tamén unha *dona* amada polo trobador tras deixar de servir a unha *donzela* que fora noutro tempo a súa *senhor*:

Ùa donzela quig' eu mui gran ben,
meus amigos, assi Deus me perdon,
e ora ja este meu coraçõn
anda perdudo e fóra de sén
por ùa dona, se me valha Deus!,
que depois viro[n] estes olhos meus,
que mi a semelha mui máis doutra ren.

Porque a donzela nunca verei,
meus amigos, en quanto eu ja viver,
por esso quer' eu mui gran ben querer
a esta dona en que vos falei,
que me semelha a donzela que vi,

e a dona servirei des aquí
pola donzela que eu muito amei.

Porque da dona son eu sabedor,
meus amigos, así veja prazer,
que a donzela en seu parecer
semelha muit', e por end' ei sabor
de a servir, pero que é meu mal
servila ei, e non servirei al,
por a donzela que foi mia senhor.

A singularidade deste texto mereceu a atención dalgúns especialistas²⁷ que propuxeron diferentes interpretacións baseadas na identificación das mulleres aludidas nesta peculiar *chanson de change*: a *dona* e a *donzela*. Se as protagonistas son dúas, de diferente idade ou estamento social, ou se o poema relata o mantemento do *servizo amoroso* a unha muller que muda o seu estado civil non parece fácil de dilucidar. En calquera caso, o que resulta evidente é que o emprego dos dous substantivos “contrarios” foi deliberado e orientado a marcar unha relación contraposta —ou, cando menos, contrastiva— entre ambas as personaxes, que, ao noso parecer, serven ao poeta para articular unha *aequivocatio* mediante a que reformular o motivo da *chanson de change*²⁸.

O desvío das pautas que rexen o canon cortés non parece razón suficiente para que estas pezas fosen excluídas de *Ajuda* por motivos estéticos, mais si podemos advertir que a comparación das mesmas co resto das cantigas atribuídas ao autor amosa que estas rachan cos outros poemas amorosos de Somesso, circunstancia que podería implicar a súa circulación independente e, deste xeito, poida que tamén supuxese a súa ausencia en *A*.

A colocación de *Ogan' en Mũimenta* na sección das *cantigas de amor* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa foi estudada por Oliveira (1994: 90-93), que considerou que o texto aparece na posición actual a causa dun desprazamento colectivo de autores e composicións, que afectaría, fundamentalmente, á mencionada sátira de Somesso, á tenzón que Pero Velho de Taveirós mantén con Pai Soarez²⁹ (*Vi eu donas encelado*, *B* 142) e a dúas pezas de Mar-

27 Cfr. Bertolucci Pizzorusso (1993) e as argumentacións e a bibliografía ofrecida en Miranda (2009-2011).

28 Segundo os datos ofrecidos por MedDB, son unicamente 4 as cantigas de amor que inclúen a palabra *donzela* (para o seu significado e emprego na lírica galego-portuguesa, Corral Díaz 1993). Así mesmo, fronte ás 527 composicións do rexistro cortés en que *senhor* é o único termo empregado para denominar a dama, en tan só 35 esta é referida exclusivamente por medio do apelativo *dona*. Un estudo pormenorizado sobre a aplicación de ambos os vocábulos na *cantiga de amor* foi elaborado por Brea (1989).

29 Cfr. sobre as particularidades da transmisión escrita da tenzón do irmáns de Taveirós, cfr. González (2013). Sobre as características deste xénero na lírica galego-portuguesa, véxanse, Lanciani (1995) e González (2012). Para unha aproximación á colocación dos textos de dito xénero nos testemuños *B* e *V*, véxanse as conclusións de Gonçalves (1991: 460-464), as de Brea (2009) e as de González 2015.

tin Soarez (o escarnio *Pero non fui a Ultramar*, B 143 e o diálogo xocoso con Pai Soarez de Taveirós, *Ay Paay Soarez venho-vos rogar*, B 144)³⁰. Dita mudanza na colocación de ambos os textos obedecería á inserción tardía de cantares doutros autores na primitiva sección destinada ás *cantigas de escarnio*. Polo tanto, nun primeiro nivel de formación das antoloxías, as composicións dos tres autores mencionados atoparíanse na zona e orde correspondentes, mais, nun momento posterior, e ante a necesidade de incorporar a produción doutro poeta (neste caso a de Lopo Lias, cfr. Oliveira 1994: 84-86), os compiladores utilizarían o espazo destinado ás devanditas pezas, o que os obrigaría a desprazalas ao lugar que hoxe ocupan (no comezo das obras amorosas de Somesso e de Martin Soarez e tras aquelas atribuídas a Pero Velho³¹). Sen desbotar, por suposto, as conclusións do historiador portugués, estimamos que os datos materiais dos que dispoñemos non abundan para determinar se a sátira de Somesso formaba xa parte do arquetipo ou se, polo contrario, esta foi engadida nunha fase posterior da tradición manuscrita. Quizais circularía de xeito independente —ou anexada á parella que constitúen B 105 e B 106— e, ante a falta de espazo para a súa inclusión na zona correspondente do subarquetipo, se decidiría situala á cabeza da produción amorosa do trobador?

A este respecto, gustaríanos sinalar unha particularidade que chamou a nosa atención no exame das características gráficas do corpus de Somesso transmitido por B. O copista Bc, encargado de transcribir a totalidade das cantigas do autor (Ferrari 1979: 86), copiou en B 104 e en B 106 varios <a> unciais minúsculos de módulo agrandado en interior de verso, práctica que non se volve repetir en toda a produción do trobador:

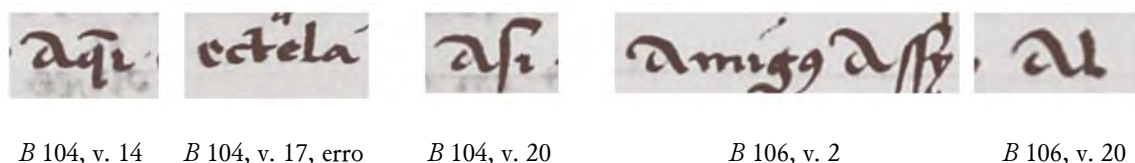


Figura 5. Fragmentos do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

Ante a falta dun estudo pormenorizado da distribución deste e doutros caracteres singulares ao longo de todo o cancionero, nunha simple busca en PalMed puidemos corroborar que o aquí anotado non é de uso frecuente en posición intraversal. Así mesmo, carece de sentido que sexan innovacións gráficas de Bc, pois, de feito, este comete erros na reprodución dos mesmos —como se pode ver na figura 5, no exemplo *ectela* por *e a ela*—. En consecuencia, para xustificar a presenza de dito grafo só nestas pezas, pódense barallar dúas hipóteses: a) os

³⁰ As condicións en que se transmitiron as tres pezas de Martin Soarez foron estudadas por Lorenzo Gradín (2011). Para a edición da produción do trobador, cfr. Bertolucci Pizzorusso (1992 [1963]).

³¹ A edición dos textos de Pero Velho, en González (2016).

textos de Somesso tiñan a mesma orde coa que chegaron ata nós a través de *B*, polo menos desde algunha fase da tradición manuscrita anterior á constitución do subarquetipo, e o amanuense encargado de transliteralos usou dito alógrafo ao comezo do seu labor e despois abandonou o hábito, ou b) esas 3 cantigas foron copiadas por un copista distinto ao que se encargou do resto do corpus do autor, hipótese que concorda coa posibilidade de que a produción do trobador circulase en dous grupos independentes e accedese ás compilacións colectivas en dous momentos diferentes.

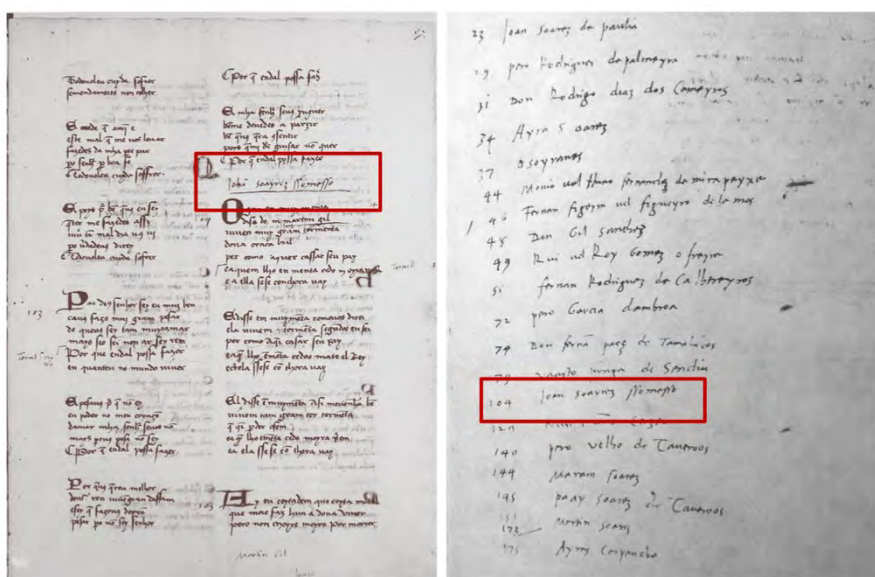


Figura 6. Mencións a Johan Soares Somesso en *B* (á esquerda, BNP 10991) e en *C* (á dereita, Vat. Lat. 3217).

Bibliografía

- Arbor Aldea, Mariña (2005): “Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- Arbor Aldea, Mariña (2009a): “Un códice de historia material compleja: *El Cancionero de Ajuda*”. *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124 [URI: <http://hdl.handle.net/10017/10441>].
- Arbor Aldea, Mariña (2009b): “Escribir nas marxes, completar o texto: notas ós versos do Cancioneiro da Ajuda”. Mercedes Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 49-72.

- Arbor Aldea, Mariña (2010): “A propósito de la numeración del Cancioneiro da Ajuda. Notas complementarias”. Vicente Beltrán, Juan Paredes (eds.): *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada: Universidad de Granada, pp. 9-29.
- Beltrán, Vicente (1995): *A cantiga de amor*, Vigo: Edicións Xerais.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]): *As poesías de Martin Soarez*, Vigo: Galaxia.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1993): “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la ‘cantiga de change’”. 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 (1989): “Dona e senhor nas cantigas de amor”. *Estudios Románicos* 4, pp. 149-170.
- Brea, Mercedes (coord.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2 vols.
- Brea, Mercedes (2009): “Vós que soedes en corte morar, un caso singular”. Mercedes Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 97-113.
- Corral Díaz, Esther (1993): “A donzela na lírica profana galego-portuguesa”. Aires A. Nascimento, Cristina A. Ribeiro (orgs.): *Literatura Medieval. Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, pp. 349-356.
- D’Heur, Jean Marie (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Général et au Corpus des Troubadours”. *Arquivos do Centro Cultural Português VIII*, pp. 3-43.
- D’Heur, Jean Marie (1984): “Sur la généalogie des chansonniers portugais d’ Ange Colocci”. *Boletim de Filologia* 39, pp. 23-34.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 123-126.
- Ferreira, João Paulo Martins (2019): *A nobreza galego-portuguesa da diocese de Tui (915-1381)*, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento-CSIC.

- Gonçalves, Elsa (1976): “La tavola colocciana. ‘Autori Portoghesi’”. *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-449.
- Gonçalves, Elsa (1983): “Anna Ferrari, Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”, Paris, 1979 [Arquivos do Centro Cultural Português, XIV, p. 27-142 +XXIV planches]. *Romania* 104.3, pp. 403-412.
- Gonçalves, Elsa (1991): “Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés para genres”. *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège: Université de Liège, pp. 447-467.
- González, Déborah (2012): “Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio”. *Estudios Románicos* 12, pp. 65-77. [<https://revistas.um.es/estudios-románicos/article/view/166691>].
- González, Déborah (2013): “*Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmãooo... A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)*”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 2, pp. 31-60. [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2013.2.02>].
- González, Déborah (2015): “*Outras cantigas fazem os trovadores: sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués*”. *Journal of Medieval Iberian Studies* 8.1, pp. 55-74. [DOI: <https://doi.org/10.1080/17546559.2015.1084022>].
- González, Déborah (2016): “As cantigas de Pero Velho de Taveirós. Edición e estudo”. Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 445-455.
- González, Déborah (2018): *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria: Edizioni dell’ Orso.
- Lanciani, Giulia (1995): “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”. *Rassegna Iberistica* 53, pp. 3-16.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2011): “Orden y desorden en el cancionero gallego-portugués B. Las claves del texto y del libro”. *Romanic Review* 102, pp. 861-878. [DOI: <https://doi.org/10.1215/26885220-102.1-2.27>].
- Marcenaro, Simone (2012): “*Coblas esparsas nella lirica galego-portoghese?*”. *Medioevo Romano* XXXVI, pp. 406-424.
- MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* [base de datos en liña]. Versión 3.10, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://www.cirp.gal/meddb>] [25/01/2022].
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols. (reimpresión da edición de Halle).

- Miranda, José Carlos Ribeiro (2009-2011): “Somesso, a dona e a donzela: A segunda geração de trovadores galego-portugueses e a linguagem do amor”. M^a do Rosário Ferreira, Ana Sofia Lanranjinha, José Carlos Ribeiro Miranda (eds.): *Seminário Medieval 2009-2011*, Porto: Estratégias Críticas, 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 Soarez Somesso. Os trobadores Afonso Soarez Sarraça e Estevan Faian*, Noia: Toxosoutos.
- Monteagudo, Henrique (2020): “Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (*Livro das cantigas)”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2/2020), pp. 157-194 [<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; 25/01/2022].
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trobadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.
- Oliveira, António Resende de (2018): “À volta da tradição manuscrita das cantigas de Martin Codax”. Alexandre Rodríguez Guerra, Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.): *A. The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 52-67. [DOI: <https://doi.org/10.1075/z.218.04res>].
- PalMed: *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* [base de datos en liña]. Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:16:13971550118466:::>] [25/01/2022].
- Pedro, Susana Tavares (2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda”. Teresa Amado, M^a Ana Ramos (eds.): *Á volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 23-59.
- Penafiel, André B. (2019): “Compilação dos cancioneros galego-portugueses primitivos”. *Verba* 46, pp. 161-206. [DOI: <https://doi.org/10.15304/verba.46.4564>].
- Perosa, Alessandro (1934): “Strofe, antostrofe ed epodo”. *Annali della R. Scuola Normale Superiore de Pisa. Lettere, storia e filosofia* II, pp. 136-154.
- Pulsoni, Carlo (2010): “Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese”. Mariña Arbor Aldea, Antonio Fernández Guadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 42-53.
- Ramos, Maria Ana (1993): “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”. Herold Gilty (ed.): *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Tübingen: Francke Verlag, vol. 5, pp. 141-152.

- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, Universidade de Lisboa [dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa], 2 vols. [URI: <http://hdl.handle.net/10451/553>]
- Ron Fernández, Xabier (2004): “*O silencio e as marxes no Cancioneiro da Ajuda*”. *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 641-666.
- Ron Fernández, Xabier (2005): “*Carolina Michaëlis e os trobadores representados no Cancioneiro da Ajuda*”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Santiago Gómez, Carmen de (2022): *O cancioneiro de Johan Soarez Somesso. Edición crítica e estudo* [tese de doutoramento inédita], Universidade de Santiago de Compostela.
- 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 (1969): *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego portoghese*, Roma: Edizioni dell’ Ateneo.
- Tavani, Giuseppe (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe (1988): *Ensaio portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveiros*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.