

A forma *sõ* na lírica galego-portuguesa: monosílaba?

Antonio Fernández Guiadanes

Departamento de Filoloxía Galega-Área de Filoloxía Románica
Universidade de Santiago de Compostela-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades ✉

Carmen de Santiago Gómez

Departamento de Filoloxía Galega-Área de Filoloxía Románica
Universidade de Santiago de Compostela-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.95741>

GA Resumo: No presente traballo faise unha revisión das leccións manuscritas das formas *son* e *sõ* (como primeira persoa do presente de indicativo do verbo *seer*) transmitidas polos cancioneros da lírica galego-portuguesa. O obxectivo do estudo é constatar se as ocorrencias de *son* constitúen leccións auténticas ou se, pola contra, puideron entrar na tradición manuscrita de xeito espurio, así como verificar se os rexistros de *sõ* en versos hipérmegos xustifican que esta forma bisílaba poida considerarse monosílaba.

Palabras chave: lírica profana galego-portuguesa, métrica trovadoresca, crítica textual.

ES La forma *sõ* en la lírica gallego-portuguesa: ¿monosílaba?

Resumen: En el presente trabajo se efectúa una revisión de las lecciones manuscritas de las formas *son* y *sõ* (como primera persona del presente de indicativo del verbo *seer*) transmitidas por los cancioneros de la lírica gallego-portuguesa. El objetivo del estudio es constatar si las ocurrencias de *son* constituyen lecciones auténticas o si, al contrario, pudieron entrar en la tradición manuscrita de manera espuria, así como verificar si los registros de *sõ* en versos hipérmegos justifican que esta forma bisílaba pueda considerarse monosílaba.

Palabras clave: lírica profana gallego-portuguesa, métrica trovadoresca, crítica textual.

ENG The Form *sõ* in the Medieval Galician-Poetry: monosyllabe?

Abstract: This article is a review of the handwritten lessons of the forms “son” and “sõ” (as the first person singular of the present indicative of the verb “to be”) transmitted by the songbooks of the Galician-Portuguese lyrical poetry. Its main goal is to ascertain whether the occurrences of “son” constitute authentic lessons or if, on the contrary, they could have entered in the manuscript tradition in a spurious manner, as well as to verify whether the records of “sõ” in hypermetric verses justify that this bisyllabic form can be considered monosyllabic.

Keywords: Galician-Portuguese Secular Lyrical Poetry, Troubadour Poetry Metrics, Textual Criticism.

Sumario: 1. *Son* vs. *sõ* en versos isómetros. 2. *Son* (en versos hipómetros) vs. *sõ* (en versos isómetros). 3. *Son* en B e V en versos hipómetros. 3.1. B744/V346. 3.2. B810/V394. 3.3. B1241/V846. 3.4. B1358/V966. 4. *Son* transmitido en versos hipómetros de testemuño único. 5. *Son* en versos isómetros. 5.1. B1202/V807. 5.2. Outras ocorrencias. 6. *Sõ*, *soo* ou *soon* en versos hipérmegos. 6.1. B332. 6.2. B805/V389. 6.3. Outras ocorrencias. 7. Conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: Fernández Guiadanes, A., & de Santiago Gómez, C. (2024). A forma *sõ* na lírica galego-portuguesa: monosílaba? *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 17-29. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.95741>

Se ben é certo que existe unha lectura crítica consistente para a maior parte dos versos da tradición lírica profana galego-portuguesa, a día de hoxe, aínda persisten algúns *loci critici* que non puideron ser resoltos, así como outros que recibiron varias propostas críticas non consensuadas. Así mesmo, determinadas pasaxes ou determinados segmentos manuscritos pasaron e pasan por leccións auténticas cando, en realidade, constitúen erros ou innovacións dos axentes que foron creando os diversos díasistemas que poden estar presentes nos testemuños que conservamos (Segre 1979). O labor de transcripción paleográfica de todo o

corpus trobadoresco que deu lugar á base de datos *PalMed*¹ permitiunos detectar non poucos exemplos que dan conta de que, efectivamente, cómpre repensar algunhas das hipóteses de traballo que se foron propoñendo ao longo de case cento cincuenta anos de tradición investigadora. Algunhas delas xa foron revisadas en achegas científicas publicadas —como, por exemplo, Pedro (2019), Brea / Fernández Guiadanes (2020 e 2021), Brea / Lorenzo Gradín (2020)—, mais outras aínda merecen unha atención particularizada. É por isto que as páxinas que seguen centranse en dúas formas do paradigma do verbo *seer*, cuxa transmisión nos testemuños manuscritos suscita discrepancias á hora de establecer os textos críticos debido ás implicacións métricas e ecdóticas que tales formas poden levar asociadas.

Como é sabido, en galego e portugués medievais, a forma etimolóxica para a P1 do presente de indicativo do verbo *seer* era a derivada de *sūm*, *son*. Esta conviviu coa forma *sōo* (e *soo*), resultado da integración dun -o paragóxico por analoxía co morfema do mesmo número e persoa doutros verbos para evitar a ambigüidade que provocaba a homonimia entre *son* P1 e *son* P6, procedente de < *sūnt*². Polo que atinxe á lírica medieval, en De Santiago Gómez (2023) púxose de manifesto que para a P1 do presente de *seer*, *sōo* é a variante que os testemuños manuscritos rexistran con maior frecuencia. De feito, incidimos alí en que no *Cancioneiro da Ajuda* nunca se recoñecía a forma monosilábica *son* (para a P1) e, do mesmo xeito, tampouco formaba parte do corpus das *Cantigas de Santa María*. No entanto, debemos desdicirnos desta última afirmación, ao atoparmos un caso de *son* como P1 no v. 197 da cantiga 65 da edición de Mettmann (1981), *non son eu louco, nen vos nono cudedes* (11'). No aparato crítico, o editor recolle as leccións de T e To, que rezan <non soon louco>. O cotexo entre as pasaxes manuscritas de E (códice empregado por Mettmann como texto base da súa edición crítica), T e To permite verificar que a escansión silábica é a mesma para todas as leccións, pois os cancioneiros que transmiten *soon*, bisílabo, omiten o pronome *eu* que si recolle o códice E a carón da forma monosílaba *son*.

Tomando a información proporcionada nas liñas precedentes como punto de partida da presente investigación, trataremos de examinar as condicións da transmisión manuscrita das ocorrencias da P1 do presente de indicativo do verbo *seer* nos cancioneiros da lírica profana galego-portuguesa, servíndonos das posibilidades de busca que ofrecen as bases de datos *PalMed* e *MedDB*³. A finalidade de tal exame é a de aproximarnos un pouco máis ás razóns da comparencia de cada unha desas formas verbais nos testemuños. Pretendemos, pois, tentar dirimir se ambas as dúas formas constituían un par métrico e podían ser usadas á vontade do autor en función da escansión silábica da composición (*son* como monosílaba e *sōo/soo* como bisílabo) ou se, como consideraron algúns especialistas, *sōo/soo* puido ser empregada tamén como monosílaba.

1. *Son* vs. *sōo* en versos isómetros

Máis arriba rexistrabamos un caso das *Cantigas de Santa María* en que un dos testemuños transmitía a forma *son* (E) fronte aos outros dous códigos (T e To), que enviaban no seu lugar a lección manuscrita *soon*. Os versos dos tres cancioneiros resultan isómetros atendendo a que, no *Códice dos músicos*, figura tamén o pronome tónico *eu* completando o monosilabismo de *son* e, en T e To, onde non se recolle tal pronome, *soon* só pode computar dúas sílabas para que se manteña a regularidade métrica.

Un caso similar a este atopámolo no verso 71 (9)⁴ de A206/B357, <a que mal tempo eu fōo chegado>/<A que mal tempo en fōn achegado>, peza de João López de Ulhoa. A lección manuscrita que contén o monosílaba *son* (a de B, neste caso) presenta tamén unha forma que engade unha sílaba ao verso —*achegado* (B) fronte a *chegado* (A)—. Porén, para que o verso sexa enneasílaba en ambos os dous manuscritos (tal e como esixe o esquema métrico da composición) é necesario contemplar unha sinalefa⁵ entre *tempo* e *eu*. Michaëlis (1990 [1904]: I, 401-402, c. 206) establece o texto seguindo a lección de *Ajuda*, sen ofrecer indicación da necesidade de facer sinalefa nin comentario algún sobre posibles problemas na escansión deste verso. Rios Milhám (2018: II, c. 317) edita «a que mal temp' eu sōo chegado», coa sinalefa graficamente realizada. Pola

¹ Esta contribución é un dos resultados acadados no proxecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

² En realidade, a estas dúas formas debemos engadir a moi minoritaria *sejo*, que é resultado da evolución natural de *sēdēō*.

³ A día de hoxe as leccións manuscritas da base de datos *PalMed* e as lecturas de *MedDB* están en proceso de lematización e etiquetaxe morfolóxica. É por iso que cómpre advertir que, malia que a pescuda pretende ser exhaustiva, poida que nos quedasen atrás algúns exemplos que non se axustasen ás buscas textuais efectuadas por presentaren un fallo na nosa transcripción, unha lección errada ou unha lectura mal establecida polos editores, circunstancias que puideron impedir a súa localización, a súa identificación e, se cadra, que tamén, a súa interpretación.

⁴ Dado que neste traballo dominarán as argumentacións referidas a aspectos métricos, coa intención de facilitar a comprensión destas ofrecerase (entre paréntese) o número de sílabas que deberan conformar o verso cuxa análise se ofrece, segundo a medida que lle correspondería se este respectase a isometría do esquema métrico maioritariamente asignado á peza. Do mesmo xeito, os textos críticos citados e o nome dos trobadores serán tomados da base de datos *MedDB*, pero presentaranse regularizados graficamente e acentuados segundo as normas actuais que rexen para o galego.

⁵ Como se estableceu en Fernández Guiadanes (2017: n. 5), entendemos a sinalefa como a elisión da vogal final do primeiro termo dun encontro vocálico intervocabular e non como unión nunha única sílaba de dúas ou máis vogais contiguas pertencentes a palabras diferentes. Así pode lerse, por exemplo, na seguinte pasaxe do Torcimany de Luis d'Averçó: «Sinalimpha es removiment o tolhiment de vocal fet en la fi de la dicció, con, però, l'altra dicció comença per vocal. E l'eximpli es aquest: belhalena per belha alena, paryemayre per payre e mayre, plas per pla es, bonamor per bona amor, som per si hom, e axí de lurs altras semblans diccions. Però segons l'art, en l'escriptura deuen eser escritas axí be la vocal per la qual fina lo precedent mot com la vocal per la qual comença lo mot subseguent al dit precedent. Mas segons verteder ús d'escriure no s'hi deuen escriure, sino una sola vocal faent de duas diccions una sola, per tal que'n lo pronunciar hom no pech, e açó es sostengut» (Casas Homs 1956: I, 268).

súa parte, *CMGP* (*Nostru Senhor! que nom fui guardado*) recolle na súa proposta a forma *som* (transmitida en B) e mantén a variante *chegado* (de *Ajuda*), polo que deben contemplar un hiato entre *tempo* e *eu*. En *UC* (317) ofrecen unha lectura que segue a lección de A («a que mal tempo eu sōo chegado!»). En nota explican que: «Canto á medida do verso, o ritmo acentual suxire a posibilidade da sinalefa *tempo^{eu}*, aínda que o cómputo unisilábico de *sōo* no v. 18 parece indicar que se lle debe atribuír a mesma medida neste verso»⁶.

O feito de que no v. 11 a lección do apógrafo italiano transmita *son* e *achegado* fronte á lección de *Ajuda*, *sōo* e *chegado*, podería indicar que, cando menos, era recoñecida a diferenza na medida silábica de ambas as variantes empregadas para a P1 do presente de indicativo do verbo *seer* (lémbrese, así mesmo, o caso análogo a este rexistrado na CSM 65). Atendendo a estes datos e tomando en consideración que todos os casos, agás dous, en que rexistramos nos cancioneros un encontro intervocabular entre a última vogal de *tempo* e a primeira vogal (tónica ou átona) da palabra que sucede o substantivo, este se resolve en sinalefa⁷, cabería preguntarse se, no verso que nos ocupa, resultaría máis acaído realizar a devandita sinalefa entre *tempo* e *eu* ou aceptar un tratamento das variantes *sōo*, *soo* e *soon* como monosílabas porque convén metricamente.

2. *Son* (en versos hipómetros) vs. *sōo* (en versos isómetros)

Neste apartado recolleemos versos que presentan unha lección hipométrica coa forma *son* en B e que en A son isómetros ao ofreceren *sōo*: A20/B113, v. 11V (8) <Ca nō fōó eu fabeðoꝝ>/<Ca nō fon eu fabeðor>; A218/B385, v. 31I (11) <ca fōó poꝝ uos tan coitado ðef 1.>/<ca fon p^r uos tā coitado ðef 1> e A265/B449, v. 21V (10) <terria que eu fōo ðe bon fēn>/<teiria q̄ eu fōn ðe bō fēn>⁸.

Rexistramos ademais un caso de *variā lectio* entre B e V en que constatamos que a lección isométrica está presente no primeiro dos testemuños mencionados, que achega a forma bisílaba, mentres que a forma monosílaba, *son*, presente no segundo, dá conta dunha hipometría versal: B1246/V851, v. 1I (13) <Pero sōo guardada Toda vya q̄r hir>/<Po son guardada toda uya q̄r hir>. De considerarmos, como facemos, que B e V teñen un mesmo modelo de copia, tal circunstancia só nos pode levar a pensar en que o copista de V cometeu dous erros: un grave por *detractatio* de *o* e outro, de menor envergadura, por desenvolvemento dunha abreviatura, que quizais non habería que desenvolver.

3. *Son* en B e V en versos hipómetros.

Ofrecemos agora unha serie de versos hipómetros en B e V que nos legan a forma *son* para a P1: v. 11I (7') de B744/V346, <Oe prā non fon tā louca>/<De prā nō son tā louca>; v. 21I (10) de B810/V394, <moꝝto fon ffe çedo nō moireꝝ>/<morto fon fse çedo nō morrer>; v. 21I (10) de B1241/V846, <Sō de uos ca lhi q̄ro grā bē>/<sō de uos ca lhi q̄ro gm ben>; v. 3I (10') de B1358/V966, <Son muy gm putanheyr afficado>/<son muy grā putanheyr afficado>. Considerando que a métrica da lírica se rexe polo principio das sílabas contadas, ao noso parecer, ben poderían ser emendadas mediante a corrección do dito monosílabo pola forma bisílaba *sōo*, pois non atopamos razóns ecdóticas de peso que contradigan tal corrección.

3.1. B744/V346

No caso do v. 11I de B744/V346 (7') (<Oe prā non fon tā louca>/<De prā nō son tā louca>), dunha peza de Xoán García de Guilhade, foron Nobiling (2007 [1907]: 88, c. 19), Nunes (1973 [1928]: II, 162, c. 179) e Cohen (2003: 233) os que acolleron esta proposta de emenda na súa edición crítica, mentres que en *CMGP* (*Sanhud' an[da]des, amigo*,) propoñen integrar o pronome *eu* despois de *son* e en *UC* (760), a conxunción e encabezaando o verso. Baixo a nosa óptica, o verso non precisa de ningunha destas dúas palabras para completar o seu sentido semántico nin sintáctico, polo que estimamos máis probable que un copista (xa no modelo, ao coincidiren ambos os dous apógrafos) introducise equivocadamente unha variante do verbo propia do seu diasistema que que eliminase un monosílabo, aínda que este fose semanticamente superfluo (algo que, como se sabe e como mostraremos máis adiante, tampouco é nada inusual). Deste xeito, consideramos que reconducir a forma verbal cara á súa variante maioritaria (a bisílaba *sōo*) é unha solución algo menos arbitraria que integrar o pronome persoal *eu* no verso (necesario para a semántica do verso?), así como decidir colocalo despois de *son* («De pram nom som [eu] tam louca», *CMGP*), cando este tamén podería presentarse no comezo de verso ou antes do adverbio *non*. O mesmo poderíamos concluír con respecto á integración da conxunción copulativa no comezo do verso («[E] de pran non son tan louca», *UC*). Se ben é certo, como afirman os editores desta última proposta que «a hipometría versal fica facilmente resolvida coa adición dunha conxunción e inicial que moi frecuentemente se omite nos manuscritos», o que nos preguntamos nós é se tal emenda é necesaria desde un punto de vista semántico ou sintáctico e, se non o é, por que esta prevalecería sobre a recondución ao isosilabismo do verso a través da emenda da forma *son* en *sōo*. A este respecto, é importante sinalar que, malia que rexistramos casos en que a locución adverbial *de pran* aparece

⁶ Sobre o v. 4111 desta mesma peza volveremos máis adiante, onde tratamos particularmente os versos hipérmegos en que se rexistra a forma *sōo*.

⁷ As excepcións son: «Ja m'eu do tempo acordar non sei» (v. 1111 de *MedDB* 63,55), «ca en tal tempo a mandou podar» (v. 311 de *MedDB* 30,14). Consideramos tamén que a hipometría presente no v. 111 da peza de Airas Carpancho, *Por fazer romaria, pug'en meu coração*, «E se fezer tempo, e mia madre non for» (*MedDB* 11,10) afecta ao primeiro hemistiquio do verso composto e que se pode resolver inserindo o adxectivo *bon* entre o infinitivo e o substantivo, ademais de contemplarmos o hiato na pausa hemistiquial.

⁸ Neste caso, todos os editores respectaron a lección de A por ser isométrica.

no comezo dunha segunda cobra (como no caso que nos ocupa) precedida da copulativa *e*, así como das conxuncións *ca* ou *mais*, tamén existen dúas pezas en que a dita locución abre o primeiro verso dunha cobra (non inicial) sen que nada a preceda: unha delas pertence á produción de Pae Calvo (B1236/V841, v. 1III) e a outra, precisamente, é unha cantiga atribuída a Xoán García de Guilhade (B745/V347, v. 1II).

3.2. B810/V394

A hipometría que presenta o v. 2II (10) de B810/V394 (<mo2to fon ffe çedo nō moire2> / <morto fon fse çedo nō morrer>), de Pai Gómez Charinho, foi resolta mediante a restitución da forma monosílaba *son* cara a *sō* por Cunha (1999 [1945]: 106-107) e *CMGP* (*Ūa dona que eu quero gram bem*). Para Nunes (1972 [1932]: 244-245, c. 119), o verso enviado polos manuscritos carece de sentido, polo que o editor reformulou boa parte deste e propuxo a lectura «morto son, sse çedo [mi] non valer», que, coa integración do pronome átono *mi*, engade a sílaba necesaria para acadar as dez esixidas polo esquema métrico. Non obstante, Nunes engade en nota que a regularidade métrica podería garantirse, tamén, a través da corrección de *son* en *sō*. Cotarelo Valledor (1984 [1934]: 207, c. 18) e Monteagudo (1984: 351, c. 18) non ofrecen solución ao dito problema. Pola súa banda, os responsables de *UC* (806) recorren á integración dunha copulativa ao inicio do verso, pois, segundo é explicado na preceptiva nota á súa edición, «ten a vantaxe, sobre outras opcións, de manter a tonicidade na cuarta sílaba do verso». A este respecto, debemos indicar, en primeiro lugar, que, na produción de Charinho, as aparicións da primeira persoa de presente de indicativo do verbo *seer* rexistranse, agás no caso que nos ocupa, sempre baixo a súa forma bisílaba. En segundo lugar, parécenos importante destacar que o peso do acento rítmico en cuarta sílaba podería ser suficiente para xustificar tal emenda sempre e cando a cantiga o presentase de forma sistemática nesta altura do verso. Non obstante, aínda que se pode constatar unha preponderancia do acento rítmico na cuarta sílaba, este aparece tamén en terceira sílaba nos vv. 4I, 5I-III (refrán) e 4III.

3.3. B1241/V846

O v. 2II (10) da cantiga B1241/V846, de Martín de Padrozelos, <Sō de uos ca lhi q̄ro grā be> / <sō de uos ca lhi q̄ro ḡm ben>, foi reconducido á isometría a través da reconstrución da forma bisílaba para a P1 do presente de indicativo do verbo *seer* por *CMGP* (*Madr', enviou-vο' lo meu amigo*), *UC* (1257), e Cohen (2003: 476). Pola súa banda, Nunes (1973 [1928]: II, 412, c. 454) e Fernández Graña (1994: 68) manteñen o monosílabo e engaden, respectivamente, o pronome *eu* e o adverbio *tan* entre *quero* e *gran*, solucións que, como xa foi anotado en liñas precedentes, cremos que supoñen un maior grao de intervención que non se xustifica pola necesidade de completar o contido semántico da pasaxe en que foron integradas.

3.4. B1358/V966

Para resolver a hipometría presente no v. 3I (10) <Son muy ḡm puntanheyр afficado> / <son muy grā putanheyр afficado>, de B1358/V966, unha cantiga de Martín Soárez, os especialistas recorreron ben á corrección da forma verbal monosílaba, que encabeza o verso, na súa variante bisílaba (Lapa 1995: 190, c. 288; Lopes 2002: 308, c. 251, que emenda en *soom*; e *UC*: Glosario, 1376) ben á rotura da sinalefa entre *putanheyр* e *afficado*, que os testemuños manuscritos representan graficamente mediante a elisión da vogal final do primeiro dos adxectivos mencionados (Bertolucci 1992 [1963]: 124-128, c. 33 e *CMGP*: *Nostro Senhor, com' eu ando coitado*).

4. *Son* transmitido en versos hipómetros de testemuño único

Existen seis versos hipómetros ofrecidos unicamente polo manuscrito lisboeta que presentan a forma *son* como P1 do presente de indicativo do verbo *seer*: B37, v. 1IV (8) <Ca fon tā en ffeu poder.>, B49, v. 2I (10) <contra uos fon que non eý poder>, B57, v. 3II (8) <poys ðesto fō fabledor>, B82, v. 1II (8) <E po fō fabledor>, B83, v. 5I (10) <fenhor eu fon marauilhador> e B1526, v. 3III (8) <Oude mi son natal>.

A congruencia semántica e a estabilidade métrica dos contextos en que aparece a forma *son* como P1 nas cantigas que acabamos de sinalar derivou en que todas as edicións críticas dispoñibles para estas (agás para a última, en que *CMGP* conserva a forma *som*, «onde mi som natural», deixando o verso hipómetro) resolven a carencia dunha sílaba substituíndo a dita variante pola bisílaba *sō*.

5. *Son* en versos isómetros

Existen cinco versos en que os manuscritos ofrecen a lección *son* para a P1 do presente de indicativo do verbo *seer* sen que tal circunstancia provoque, aparentemente, ningunha irregularidade métrica. Estes son o v. 7II (8) de B413/V24 (<yō ē fon eu o q̄ leua> / <pō est son eu e q̄ leua>), o v. 1II (10) de B608/V210 (<Nō ia ē al desto sō fabledor> / <Non ia ē al d esto lō labledor>), o v. 5III (8) de B1064/V655 (<Poys eu fon en uoffō poder> / <poys eu son en uofso poder>), o v. 1V (16) de B1202/V807 (<Poys eu e mha uoontade De o nō veer sō bē fis> / <Poys eu e mha uoontade de o nō ueer sō ben fis>) e o v. 2II (15) de B1558 (<Vedes q̄ fez en a gueira D aq̄fto sō uerdadeyro>).

Á falta dun estudo detallado sobre a distribución diatópica e diacrónica destas variantes, a clara desigualdade na frecuencia de ambas as dúas lévanos a reconsiderar a pertinencia de *son* como P1 nos textos mencionados. Tal e como adiantabamos na introdución deste traballo, gustaríanos cuestionar se se trata dunha lección auténtica (por exemplo, da selección consciente da variante por parte dalgún trovador, porque lle resolvía un problema métrico) ou, pola contra, se estamos ante elementos froito dunha innovación

introducida por algún dos copistas⁹ que interviñeron na transmisión dos textos do antecedente de B e de V. Se admitimos que estas formas monosilábicas poderían estar presentes nos apógrafos italianos como parte integrante do diastema dalgún dos amanuenses implicados na copia do seu modelo, cabería revisar polo miúdo cada un destes versos, que, en principio, non suscitaron dúbidas no seo da crítica especializada, para comprobar se algún deles podería presentar algunha eiva que implicase a emenda de *son* en *sõo*.

5.1. B1202/V807

Permitásenos que nos deteñamos, en primeiro lugar, no v. 1V de B1202/V807. A peza, de Nuno Treez, foi editada por Nunes (1973 [1928]: II, 387-389, c. 429), Montero Santalha (2000: I, 591), Cohen (2003: 435), *CMGP* (*Nom vou eu a Sam Clemenço orar, e faço gram razom*), Eirín (2022: 165-172) e *UC* (1218). A seguir, achegamos o texto da peza ofrecido en *MedDB* (110,3) a fin de facilitar a comprensión da argumentación posterior:

Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razón,
ca él non mi tolhe a coita que trago no meu coraçón,
nen mi aduz o meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

Non vou eu a San Clemenço, nen él non se nembra de mí,
nen mi aduz o meu amigo, que sempr' amei des que o vi,
nen mi aduz o meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

Ca, se él m[e] adussesse o que me faz pēad' andar,
nunca tantos estadaes arderan ant' o seu altar,
nen mi aduz [o] meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

Ca, se él m[e] adussesse o por que eu moiro d' amor,
nunca tantos estadaes arderan ant' o meu senhor,
non mi aduz [o] meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

Pois eu en mia voontade de o non veer son ben fis;
que porrei par caridade ant' él candeas de París?
non mi aduz [o] meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

En mi tolher meu amigo filhou comigo perfía,
por end' arderá, vos digo, ant' él lume de bogía,
nen mi aduz [o] meu amigo,
pero lho rogu' e lho digo.

O esquema métrico que se aceptou de xeito maioritario para a composición configura un poema en seis cobras, cun corpo estrófico de dous versos de dezaseis sílabas masculinos (estrofas I-V) ou de quince sílabas feminino (estrofa VI) mais dous versos de refrán heptasílabos femininos. Os dous primeiros de cada cobra son versos compostos integrados por dous hemistiquios regulares de 7' + 8 (estrofas I-V) e de 7' + 7' (estrofa VI), padrón métrico, este último, ao que responden os dous versos curtos de retrouso (que, incluso, poderían ser editados como un só con rima interna)¹⁰.

Atendendo á estrutura descrita, o verso que nos ocupa, o primeiro da quinta cobra, parece regular tal e como o transmitiron os cancioneiros (7' + 8). Así, os establecementos textuais que se propuxeron para este ata o momento son, por unha banda, «Pois eu e[n]/e[m] mia voontade de o non veer son ben fis» (Nunes 1973 [1928], Cohen 2003 e *CMGP*), «Pois eu e[m] miã voontade / de o nom veer som bem fis» (Montero Santalha) e «Pois eu e mia voontade de o non veer son ben fis» (Eirín 2022 e *UC*). Polo tanto, a única diverxencia apreciable entre as edicións propostas é (ademais da consideración deste segmento como parte dunha primeira finda disposta en versos curtos por Montero Santalha 2000) a reconstrución dunha preposición *e[n]* fronte ao mantemento da lección manuscrita como unha conxunción copulativa e, lecturas que non alteran a escansión do verso.

A proposta de edición que figura en Eirín (2022) e *UC* só atopa xustificación a través da tradución ofrecida en ambas as dúas publicacións, posto que non se rexeita por escrito a lectura ofrecida polos editores que os

⁹ Poderíamos barallar tamén a posibilidade de que a responsabilidade non fose dun/duns copista/s en particular, senón da vontade dalgún compilador interesado en transvasar certos elementos gráficos ou léxicos dun sistema escriturario que presenta unha koiné semellante á de *Ajuda* e o *Vindel* a outra semellante á do *Pergamiño Sharrer*. Non obstante, neste caso, tal nivelación non parece o máis probable dado que a presenza de *son* como P1 é absolutamente minoritaria con respecto á forma *sõo* no conxunto da tradición manuscrita, aínda que a primeira variante teña algunha representación (escasa) nos apógrafos italianos. Sobre os dous modelos escriturarios mencionados a bibliografía é abundante. Véxanse, entre outros, Tavani (2005), Larson (2014), Brea (2020), Monteagudo (2020 e 2022).

¹⁰ O único motivo polo que os dous versos de refrán non se editan nun só verso longo, que sería isosilábico cos do corpo estrófico, sería a presenza de rima interna, rima presente tamén nos versos estróficos das cobras V-VI. É este un dos motivos polos que Montero Santalha decide establecer as dúas últimas estrofas non como tales senón como findas en versos curtos. Véxase Montero Santalha (2000: I, 591).

precederon para este *locus criticus*: «Pois eu e a miña vontade de o non ver son firmes, por caridade, que porei ante el? Candeas de París? *Nin me trae o meu amigo, aínda que llo rogo e llo digo*». Non obstante, ao noso parecer, *eu e a mia vontade* constituirían o suxeito da oración, isto é, unha primeira persoa de plural e non, como se desprende tanto da edición como da tradución que se presenta en Eirín (2022) e UC, unha terceira de plural, *son*. Agora ben, neste primeiro hemistiquio isómetro o problema reside en se o pronome *eu* (correspondente ao eu lírico) e *mia vontade* deben ser coordinados mediante a conxunción, tal e como transmitiron os cancioneros e aceptaron os especialistas mencionados, ou se debemos considerar que esa lección é un erro por omisión dun *n* ou dun sinal abreviativo da consoante nasal, *e[n]*, como propoñen o resto dos editores da peza. No primeiro dos supostos podería ser aceptable a proposta de Eirín (2022) e UC sempre e cando se considerase un erro de *son* por *somos* nos manuscritos (feito que provocaría unha hipermetría). No segundo, a emenda da lección e na preposición *en* orixinaría unha expresión *en mia vontade*, co que o verso podería traducirse como 'pois eu estou segura de que non o quero ver'.

Chegados a este punto, cremos que é preciso tentar dilucidar como integrar semanticamente este verso no conxunto da cantiga. En primeiro lugar, debemos preguntarnos quen é o referente do pronome *o*, obxecto directo do verbo *veer*, San Clemenço ou o amigo? Arias Freixedo (2003: 661-663) e Eirín (2022: 169) consideran que o dito referente é o santo e chaman a atención sobre o feito de que a expresión *non veer*, «recorrente nas cantigas de amigo e nas cantigas de amor, aparece empregada aquí nun contexto moi diferente: non se trata de non ir ver ó amigo, senón de non ir ver ó santo, S. Clemenço, en vinganza porque non cumpre os seus rogos» (Arias Freixedo 2003: 663). Se ben é certo que, como ben afirman estes estudosos, a moza explicita xa no incipit que non vai ir orar a San Clemenço en vinganza por non atender os seus desexos de traerlle o amigo, chama a nosa atención que, segundo esta hipótese, se produza un transvasamento do emprego do verbo *veer* (que unicamente ten como obxectos directos o namorado nas cantigas de amigo e a *senhor*, nas de amor) ao santo, como habería que aceptar neste caso. Sendo así, estaríamos, pois, ante unha *rara avis in terris* ou haberá outra explicación plausible? Así mesmo, tería sentido que a moza exprese que non quere ver o santo e que, ao mesmo tempo, se pregunte con ironía por que habería de ofrecerlle as mellores candeas? Para nós a resposta pasaría por identificar como referente do pronome persoal o amigo e reformular o verso reconstruíndo a preposición *en*, eliminando o adverbio *non* e emendando a forma monosílaba *son* para a P1 en *sõo*. Deste xeito, a peculiaridade semántica que se verificaba no emprego da expresión *non veer* en relación ao santo transfórmase na habitual declaración da rapaza de querer ver o seu amado. Así as cousas, atopamos máis congruente a semántica deste par de versos e a súa conexión cos versos estróficos das cobras que os circundan. Toda vez que a voz lírica manifesta a súa firme vontade de ver o amigo e tendo en conta que rogarlle ao santo non produciu o efecto implorado, a pregunta retórica que se expresa no segundo verso desta estrofa cobraría sentido:

Pois eu e[n] mia vontade de o veer sõ[o] ben fis,
que porrei, par caridade, ant' él? Candeas de París?
Nen mi aduz [o] meu amigo
[pero lho rogu' e lho digo].

Un erro por adición de *non* no antecedente de B e V non sería difícil de xustificar, atendendo á existencia das múltiples partículas de negación que percorren o texto e que poderían atraer a copia do adverbio, así como á opacidade da pasaxe, que agocharía distintos referentes nos pronomes empregados, ao que se pode, así mesmo, engadir o feito de que a amiga, nas dúas primeiras cobras, afirme que non vai ir orar a San Clemenço.

5.2. Outras ocorrencias

Para o resto dos versos isómetros en que se rexistra a forma *son* como P1 non atopamos argumentos semánticos de peso que impliquen, como no exemplo anterior, unha mingua silábica resoluble a través da corrección de *son* en *sõo*. Non obstante, cómpre indicar que en moitos dos casos, *son* atópase en contextos que presentan partículas monosilábicas que non engaden significado á pasaxe en que se integran, cuxa comparencia neste podería deberse, precisamente, á necesidade de respectar a isometría unha vez que a copia do texto se vise condicionada polo diasistema do copista —quen, eventualmente, podería introducir *son* como unha innovación involuntaria—. Poderíamos, pois, preguntarnos se tal feito se podería conxectar no v. 7II (8') de B413/V24 (<yō ē fon eu o q̄ leua>/<pō est son eu e q̄ leua>), de Afonso Sánchez, onde o tónico pronome *eu* sería innecesario para a correcta comprensión e completa expresión do segmento («por én sõ[o] o que leua»). Do mesmo xeito, no v. 1III (10) de B608/V210 (<Nō ia ē al desto sõ fabledor>/<Non ia ē al d esto lō labedor>), do Conde don Pedro de Barcelos, poderíamos discutir a pertinencia do adverbio *ja*, que non se volve rexistrar no corpus como parte da secuencia *non ja en al*, sobre todo se temos en conta que si que se verifica a cadea *non en al* noutras dúas cantigas (v. 3I de B 731/V 332 e no v. 2II de B 729/V 330). Así mesmo, o v. 5III (8) de B1064/V655 (<Poys eu fon en uoffō poder>/<poys eu son en uofso poder>), de Bernal de Bonaval, presenta, de novo, un pronome tónico de P1 do que, sintáctica e semanticamente, se podería prescindir. Por último, para o v. 2II (15') de B1558 (<Vedes q̄ fez en a gueira D aq̄fto sõ uerdadeyro>), de Afonso Méndez de Besteiros, poderíamos bosquexar a hipótese de que se cometese un erro de *verdadeiro* por *certeiro*. Tal e como se desprende da copia do texto en B, todo apunta a que o copista, debido a un salto de igual a igual, transcribiu algúns segmentos da estrofa III no corpo da II, o que adiantou o hemistiquio *sabedeo por verdade* do v. 2III ao 2II. Aínda que o propio amanuense detectou o lapso e o riscou para anulalo, ¿quizais o substantivo que acababa de memorizar e reproducir interferiu en que escribise o adxectivo

verdadeiro? Consideramos que, do mesmo xeito que *livão* (v. 1I, trisílabo) ten como termo correlativo *livedade* (v. 1III, cuadrisílabo), o *certão* (v. 2I, trisílabo) podería, pois, estar en correlación cun *certeiro* (v. 2II, tamén trisílabo), malia que non perdemos de vista que *verdade* (v. 2III) tamén o podería estar con *verdadeiro* (v. 2II, ¿hipérmetro?). Así mesmo, se *certeiro* e *verdadeiro* se empregaban na época trobadoresca como sinónimos¹¹ poderíamos pensar tamén que un copista dunha fase da tradición manuscrita anterior á da copia italiana puido cometer un erro por substitución.

6. *São, soo ou soon* en versos hipérmetros

Localizamos unha serie de versos en que as variantes *são*, *soo* e *soon* aparecen en contextos hipérmetros e que, por tal motivo, en ocasións, foron considerados monosílabos por parte da crítica especializada: vv. 1III (7') de B40, <De muytos fcom p̄gūtado>; o último verso de B332 <E po2 efto foom tertãa Migam que po2 uos chozaua>; o v. 3IV (9') de A206/B357 <e po2 en f̄oo mais pouco p̄çado>/<E p en fon mays pouco p̄çado>; o v. 2II (7') de B468bis <que eu f̄oo tam alongado>; o v. 1III (7') de B805/V389 <E p̄o n̄o f̄oo guaz òada / E p̄o n̄o soo guardada>; v. 8I de B1116/V707 (7) <S eu s̄oo muy maa0 rapaz>/<et eu f̄oo muy maa0 rapaz>; v. 1I (10') de V1021 <Vedes picandou soo marauilhado>.

6.1. B332

En primeiro lugar, atenderemos o caso que localizamos en B332, de Rodriгу' Eanes Redondo, cuxa transcripción ofrecemos a seguir¹²:

Delo òia ay amiga que nos nos
 Òe uos partimos
 Fui fe uofco uoffa mígo
 E per quanto nos oyim̄o
 A amigaeie per quanto uimos
 Quezedes que uolo òiga
 Nunca tan leal amigo
 Òa míga uiftes amíga
 U nos partimos chozando
 Vos et nos chozando nofco
 Et el muj feno fen ġdo
 Ou ueffentō òir con nofco
 Mais per quanto endel conhofco
 Semp̄ fezei òefenbando
 Que en quanto uos chozafte
 Nnuca el quedou chozando
 E cataua m̄l os panos q̄ en tzagia cō òoo2
 Come uos òefi choraua
 Graffa partar foo2 Mais poo2
 Mais poo2 p̄guntauā
 Po2 que choraua negoo
 Mais amj nōno negaua
 E po2 efto foo2m tertãa2
 Migam que po2 uos chozaua

Dadas as irregularidades estruturais que presenta a copia da cantiga no apógrafo italiano, as propostas de establecemento textual que a crítica especializada ofreceu para esta difiren entre elas, fundamentalmente, na organización do seu esquema estrófico¹³. As hipóteses contemplan a posibilidade de editala ou en versos curtos heptasílabos, que deixan varias *palavras perdudas* (Michaëlis 1990 [1904]: I, 821-822, c. 416 e Nunes 1973 [1928]: 456, c. 509), ou en versos compostos de 15 sílabas femininos formados por dous hemistiquios regulares, tamén femininos, de sete sílabas (Nobiling 2007 [1907]: 214-215 e Lapa 1982: 194-195) ou nunha combinación de versos curtos de 7' e versos longos de 15' (Cohen 2003: 533, *CMGP Dé'lo dia, ai amiga, que nos nós de vós partimos*, Rios Milhám 2018: II, c. 292 e *UC* 229).

¹¹ Véxanse exemplos nas CSM como o que segue da CSM 411 (vv. 85-86): «Eu soon mandadeiro / a ti de Deus do çeo por te fazer certoiro» (Mettmann 1981: II, 385).

¹² A transcripción respecta a disposición das liñas e a segmentación das palabras tal e como o texto foi transmitido no manuscrito.

¹³ Non é a nosa intención deternos na análise da estrutura estrófica que presenta a peza, cuestión que se revela verdadeiramente complexa ao presentar, a terceira cobra, un segmento textual máis que as dúas primeiras. A distribución das rimas non parece deixar lugar a dúbidas sobre a organización da composición en tres estrofas, mais as conclusións dos editores con respecto ao número de versos que integran cada unha delas difiren entre aquelas que conservan tal irregularidade e propoñen unha configuración estrófica distinta para a cobra III (Michaëlis 1990 [1904], Cohen 2003 e *UC*), os que pensan que son a I e a II as que sufriron a perda do texto que as equipararía estruturalmente coa III e integran nas primeiras as sílabas necesarias para regularizalas (*CMGP* e Rios Milhám 2018) e aqueles que apostan por eliminar un dos segmentos da derradeira estrofa para harmonizar a organización da composición (Nunes 1973 [1928]). Nobiling (2007 [1907]) ofrece dúas propostas de texto crítico na liña daquelas que pretenden a regularización estrutural.

Así pois, da lección manuscrita que nos legou B como colofón da composición (<E por esto foorm teztãa2 | Migam que por uos chozava>), a crítica especializada estableceu ben dous versos, ben un só. Omitindo os problemas paleográficos que presentan as dúas liñas de texto, non menores, prestaremos atención á métrica de cada un destes treitos de escritura. Advertimos, xa que logo, que o primeiro deles constituiría un hemistiquio (ou un verso curto) de oito sílabas feminino: *e por esto sã certã* e o segundo, un hemistiquio regular (ou verso) heptasílabo feminino '*miga, que por vós chorava*, medidas que non se axustan ás esperables en ningunha das propostas de esquema métrico mencionadas. Michaëlis (1990 [1904]), que editou (como xa dixemos, en versos curtos) «e por esto sã certa | '*miga, que por vós chorava*», estableceu criticamente o adxectivo *certã* como *certa* e considerou oportuno contemplar unha aférese no substantivo *amiga* para reconducir a medida dos versos cara ás sete sílabas esixidas. Porén, cómpre sinalar que non parece moi xustificable o mantemento da forma aferética a comezo de verso. Pola súa banda, Nunes (1973 [1928]) procedeu do mesmo xeito que dona Carolina para o primeiro dos segmentos, mais restituiu a vogal inicial de *amiga* no segundo, co que provocou a hipermetría do último verso do seu texto crítico: «e por esto sã certa (7') | *amiga, que por vós chorava* (8')». Nas dúas hipóteses de establecemento textual que propuxo Nobiling (2007 [1907]) para harmonizar a estrutura desta cantiga, o erudito distribuíuna en versos de 15 sílabas divididos en hemistiquios regulares (7' + 7'), a excepción do último, que presenta un segundo hemistiquio hipémetro («e por esto sã certa | *amiga que por vós chorava*», 7' + 8'). A proposta de Lapa (1982: 194-195), «e por esto sã cert', *amiga, que por vós chorava*», mantén as 15 sílabas do seu esquema métrico, pero, de novo, provoca unha irregularidade no segundo hemistiquio, que contaría con 8 sílabas. O caso contrario ocorre nas edicións de Cohen (2003) e *CMGP*, que amosan un primeiro hemistiquio hipémetro (8') e un segundo regular de 7' («e por esto sã certã '*miga, que por vós chorava*»). Rios Milhám (2018) advirte a hipermetría do segundo hemistiquio e suxire «mudarmos a ordem e trocarmos "que" polo sinónimo "ca", o encontro vocálico pode producir a queda da primeira vogal de "*amiga*". No primeiro treito propón recorrer á corrección de *sã* en *son* para restablecer as sete sílabas que lle corresponden: «e, por esto, som certã ca, '*miga, por vós chorava*». A última proposta crítica da cantiga, e por conseguinte do verso que nos ocupa, é a ofrecida en *UC*: «e por esto sã certã', *amiga, que por vós chorava*». Os editores xustifican a súa versión facendo as seguintes consideracións: a) que a forma *sã*, malia que computa como bisilábica, tamén pode funcionar como unisilábica; b) que «no encontro, con crase vocálica, entre *certã* e *amiga* resulta máis lóxica a representación gráfica *certã'*, *amiga* do que *certã*, '*miga*; isto é, con anulación da vogal final átona de *certã*». Polo que atinxe ao primeiro dos argumentos gustárianos sinalar que, se as formas *sã* e *son* se poden empregar a vontade como primeira persoa, ¿non sería ben emendar a bisílaba na monosílaba (como propón Rios Milhám 2018)? Polo que concirne ao segundo, de considerarmos unha sinalefa (crase para os editores) no encontro intervocabular vocálico entre *certã* e *amiga* ¿non ocasiona un segundo hemistiquio hipémetro? Por outra banda, tal feito orixina un primeiro hemistiquio masculino de sete sílabas, que non encaixa co esquema regular da peza (de heptasílabos femininos).

Como vemos, os puntos do verso en que se podería intervir para regularizalo son múltiples (e case todos ofrecen vantaxes e problemas á vez). Un deles, non contemplado por ningún dos editores anteriores, podería pasar por eliminar a conxunción copulativa inicial, que non é necesaria semanticamente e cuxa presenza ou ausencia ocasiona, con relativa frecuencia, casos de hipos e hipermetrías: «por esto sã certã | '*miga, que por vós chorava*». A carón desta hipótese, a outra proposta que, baixo a nosa óptica, resolve satisfactoriamente a irregularidade métrica é «e por esto sã certa | '*miga, que por vós chorava*» (7' | 7'). Isto non é outra cousa que a lectura ofrecida por Michaëlis (1990 [1904]) para os dous últimos versos do seu texto crítico, mais salvando a peculiar aférese que se presentaba na apertura do último ao organizar as dúas liñas de escritura que transmite B nun verso único. A segmentación dos versos desta composición por parte do copista e de B unida ao feito de que, neste caso, a liña transcrita polo amanuense comece cun *m* uncial de formato maiúsculo poderían indicar que, no modelo, existía unha barra de delimitación versal ou hemistiquial antes do *m* de (a)miga.

6.2. B805/V389

En segundo lugar, centrarémonos no v. III de B805/V389 <E po nã foo gua2da2a / E po nã soo guardada>, de Fernán Froiaz. A cantiga está estruturada sobre un padrón heptasílabo feminino, polo que este verso, se *sã* é bisílaba, tería unha sílaba de sobra. Nunes (1973: II, 195-196) resolveu a hipermetría versal presente nos manuscritos eliminando o adverbio de negación, que non lle parecía «condizer com o sentido do texto» (1973: III, 195). Barbieri (1999: 90-92) considera monosílaba a forma verbal *sã*, ao igual que *UC* (801), *CMGP* (*Que trist' anda meu amigo*) e Cohen (2003: 272), autor este último que propón como alternativa menos probable para restablecer a isometría versal a eliminación da conxunción copulativa inicial¹⁴.

Tal e como a transmitiron os apógrafos italianos, a peza destaca no corpus das *cantigas de amigo* pola súa orixinalidade temática, circunstancia que, como xa dixemos, motivou a emenda de Nunes (2003) no v. III, mais tamén chamou a atención de Barbieri, que puxo de manifesto que na estrofa III se dá:

un' insolita variante: il desiderio della protagonista di incontrare l' amato, quasi sempre impedito nella casistica della lirica d' *amigo* dalla stretta sorveglianza, è invece ora realizzabile, dal momento che lei

¹⁴ Pensamos, como este investigador, que a recondución á regularidade métrica do verso, sen sacrificar o bisilabismo da forma verbal, se podería levar a cabo a través da eliminación da copulativa inicial, elemento cuxa presenza ou ausencia, como xa se sinalou noutras ocasións neste mesmo traballo, con frecuencia provoca hiper e hipometrías. Neste caso, ademais, tanto e *pero* como *pero* serían elementos semanticamente equivalentes.

non è *guardada*, caso raro se non unico, a quanto mi risulta, tuttavia qui in stridente contrasto con il topico della separazione enunziato nella I str.» (Barbieri 1999: 91).

Como se poderá comprobar a continuación, na edición que ofrecemos como apoio á interpretación (*MedDB* 42,4), a amiga lamenta a tristeza que atormenta o seu amado porque a queren levar lonxe. Polo tanto, ela pretende ir ver o seu amigo antes de que iso ocorra para evitarlle o sufrimento que lle provocaría non vela unha vez máis.

Que trist' anda meu amigo,
porque me queren levar
d' aquí, e, se él falar
non poder ante comigo,
nunca ja ledó será,
e, se m' él non vir, morrerá.

Que trist' oje que eu sejo,
e, par Deus, que pod' e val,
morrerá, u non jaz al,
se m' eu for e o non vejo,
nunca ja ledó será,
e, se m' él non vir, morrerá.

E pero non sōo guardada,
se soubess' ía morrer;
i-lo ei ante veer,
ca ben sei desta vegada
nunca ja ledó será,
e, se m' él non vir, morrerá.

E, se m' él visse, guarido
sería logo por én,
mais quite será de ben
pois él for de min partido,
nunca ja ledó será
e, se m' él non vir, morrerá.

Como se expresa explicitamente na primeira cobra, o amigo é coñecedor da próxima separación da súa namorada («Que trist' anda meu amigo, l porque me queren levar»), condición que contrasta coa mensaxe expresada pola amiga nos tres primeiros versos da cobra III, onde ela declara que o amado ou ben non sabe que ela partirá ou ben non sabe que ela non está gardada. Ambas as posibilidades parecen incongruentes semanticamente: a primeira contradí a información manifestada nos vv. 1-2l e, ao noso parecer, a segunda carece de sentido, xa que non comprendemos os motivos polos que o amigo morrería ao coñecer que a moza non está gardada.

Desde o noso punto de vista, o conflito reside, polo tanto, no feito de que ela non vai poder ver o amado antes de partir, precisamente, porque está gardada, mais, rebelde, ela asegura que o fará, pois intentará atoparse con el para evitarlle a tristeza e a morte anunciadas no refrán¹⁵. Cabe, xa que logo, repetirmos a pregunta de se estamos realmente ante unha *rara avis* ou se, pola contra, os argumentos aducidos son suficientes para retomarmos a lectura ofrecida por Nunes (2003), é dicir, reinterpretar o sentido da peza inseríndoa no padrón temático das *cantigas de garda* e manter o bisilabismo da P1 de presente de indicativo do verbo *seer*.

E pero soo guardada,
(se soubess' ía morrer)
i-lo ei ante veer,
ca ben sei desta vegada:
nunca ja ledó será,
[e, se m' el non vir, morrerá].

6.3. Outras ocorrencias

Se ben é certo que para o resto dos casos en que a variante *sōo* (ou *soo*, *soon*) parece provocar hipermetría versal non podemos ofrecer argumentos semánticos que xustifiquen a expunción dunha sílaba (como si ocorría nos puntos 6.1. e 6.2.), debemos apuntar que, novamente, para case todos eles poderíamos propoñer posibles emendas que non alterasen nin o significado nin a sintaxe do segmento e garantisen a isometría sen comprometer a medida natural da forma verbal.

¹⁵ Sobre o motivo da *garda* na lírica galego-portuguesa, véxase Arbor Aldea (2003). As reaccións insubmisas da moza ante a prohibición exercida polo seu entorno (neste caso, de atoparse co amigo) aprécianse noutros textos, que son citados en Arbor Aldea (2003: 26-27).

Por exemplo, o v. 3IV (9') de A206/B357 <e po2 en fõo mais pouco p2eçado>/<E p en fõn mays pouco p2eçado>, hipémetro en A e isómetro en B, debe ser posto en relación co sétimo desta mesma cantiga (atribuída a João López de Ulhoa), que xa foi citado no punto 1 do presente traballo. Para aquel caso (<a que mal tempo eu fõo chegado>/<A que mal tenpo en fõn achegado>) indicabamos que a sinalefa entre *tempo* e *eu* garantía a regularidade métrica permitindo, á súa vez, a manutención do bisilabismo da forma verbal presente no verso de A. Neste caso, cabería preguntarse se consideramos máis probable un erro por adición da copulativa inicial (ou, incluso, do adverbio *máis*) ou o monosilabismo de *sõ*.

Outro exemplo que podemos traer a colación é o do v. 8I (7) de B1116/V707 <8 eu sõo muy maa0 rapaz>/<et eu fõo muy maa0 rapaz>. Esta cantiga, de João Jograr, esta articulada en versos heptasílabos femininos e masculinos, mais, como podemos comprobar, a lección manuscrita transmite unha hipermetría de tres sílabas. Ron Fernández (1998: 590) editou «et eu sõo mui mao rapaz», lectura que, a pesar de emendar *maao* en *mao*, conta aínda con nove sílabas. En *CMGP* establecen o texto como «e eu som mui mao rapaz», onde comprobamos que realizan a mesma corrección que Ron Fernández (1998) e, ademais, reconducen a forma bisílaba *sõ* en *son*, deixando, de igual modo, un verso hipémetro, neste caso, por unha sílaba. Pola súa parte, en *UC*, optouse por eliminar o adverbio *mui* e considerar *sõ* como monosílabo («e eu sõo mao rapaz»). Coincidimos con *UC* en que a expunción de *mui* é conveniente, pois a semántica e a sintaxe non requiren da presenza do adverbio e non é infrecuente que estas partículas monosílabas se insiran de forma espuria en calquera proceso de copia¹⁶. Non obstante, para nós, o verso sendo hipémetro. Consideramos, ademais, que a conxunción copulativa que encabeza o verso é sintacticamente necesaria. Chegados a este punto, cremos que para reconducir o verso á isometría, antes de chegar a computar como monosílabo a forma *sõ*, sería ben tentar buscar outras posibles solucións. Tendo en conta que a forma *maao* transmitida en B e V pode considerarse tardía —xa que presenta unha reduplicación vocálica antietimolóxica—, non sería improbable que fose neste vocábulo onde se atopase o erro. Polo tanto, se *mao* e a súa variante monosílaba *mal* son equivalentes en posición proclítica (tal e como se desprende do uso deste adxectivo rexistrado nas cantigas), cabería preguntarse se a forma *maao* se introduciu desde unha lección *mao* (*mao* > *maao*) ou desde unha lección *mal* —xa fose nun só acto de copia (*mal* > *maao*) ou en dúas fases (*mal* > *mao* > *maao*)—. No primeiro dos supostos, poderíamos emendar a dita forma e, para garantir a isometría do verso, aínda cabería eliminar o pronome *eu* e o adverbio *mui*. Na segunda das hipóteses, emendaríamos a forma *maao* en *mal* e suprimiríamos *eu* ou *mui*.

Ante a hipermetría versal no v. 1I (10') de V1021 <Vedes picandou soo marauilhado>, os editores optaron por emendar a forma bisílaba na monosílabo *son* (Michaëlis 1990 [1904]: II, 653, *CMGP Vedes, Picandom, som maravilhado*) ou conservar a lección manuscrita *soo* (Lapa 1995: 163). Ao noso parecer, merecería ser tomada en consideración a posibilidade de que a forma verbal que inaugura o verso, conxugado como P5, fose un erro pola P2 (*ves*), pois, como se pode comprobar na edición da primeira cobra que ofrecemos a continuación (*MedDB* 79,52), ambos os tratamentos flutúan ao longo da primeira intervención de João Soárez nesta tenzón¹⁷:

Vedes, Picandón, soo maravilhado
eu d' En Sordel, que ouço en tenções
muitas e boas e mui boos sões,
como fui en **teu** preito tan errado:
pois non **sabes** jograría fazer,
por que **vos** fez por corte guarecer?
ou **vós** ou el dad' ende bon recado.

Así mesmo, para o v. 2II (7') de B468bis <que eu fõo tam alongado>, Nunes (1972: 53), Tavani (2016: 889), *CMGP Bem sabia eu, mia senhor* editan *son*, mentres que Paredes (2010: 130) e *UC* 464 conservan *sõ*. Neste caso, engadimos as posibilidades de, no canto de intervir na forma verbal, suprimir ou o pronome *eu* ou o adverbio *tan* (ambas as dúas formas monosílabas innecesarias para a semántica do verso).

Chegados a este punto, cómpre recoñecer que existe un caso para o que non somos quen de atopar unha alternativa ecdótica que respecte o isosilabismo do v. 1III (7') de B40 (<De muýtos fcom pğũtado>).

7. Conclusión

Tal e como se expuxo ao longo destas páxinas, en ocasións, a crítica especializada ten aceptado que se pode asumir que a forma bisílaba *sõ* conte como monosílabo por necesidades métricas. Non obstante, non só se aceptou tal suposto en casos con aparentes hipermetrías transmitidas polos manuscritos, senón que, incluso, se empregou como argumento para xustificar integracións editoriais en versos que, segundo o parecer dun editor, estarían eivados semanticamente.

A este respecto, traemos a colación a lección do v. 5II (8) de B90, <mays fõo quite ðe perðer>. A primeira vista, neste non se detecta ningún problema de escansión silábica. En *UC* 63 editan o verso como «mais [non] sõo quite de perder» e comentan en nota que «É necesario recuperar o adverbio negativo, á vista da

¹⁶ Un caso de inserción espuria deste mesmo monosílabo (*mui*) e que tamén provoca a hipermetría do verso témolo, por exemplo, no v. 1III de A96 <eE po2 mui gran coita tenn atal.> / B203 <E po2 mj ġm coyta tenh atal>, se consideramos que o riscado presente en *Ajuda* que anula o termo é de época trobadoresca.

¹⁷ Sobre o dobre tratamento do xograr, véxase canto di Gonçalves nun artigo dedicado integramente a esta tenzón (2016 [2000]: 355-368).

presenza de *per nulha guisa* ‘de ningún modo’, que esixe a súa presenza (véxanse 188.4, 328.3, 996.16, 1238.3, 1442.21). O argumento parece impecable, se temos en conta que, para os responsables da edición, «*são* será unisilábico, como acontece con certa frecuencia ao longo do corpus: *são* (14.19, 292.18, 317.18, 1118.8, 1629.2), *soo* (1431.1, 1577.2)». Así a todo, a nós, que nos suscita dúbidas a flexibilidade métrica do dito vocábulo, parécenos, cando menos, conveniente revisar tamén esta proposta de emenda. Se ben é certo que, como se afirma na cita que acabamos de reproducir, *per nulha guisa* esixe a presenza do adverbio de negación *non*, permítasenos que nos preguntemos se en realidade é necesario que o adverbio sexa explícito ou se tal negación pode expresarse por outros medios lingüísticos:

Q[ue] eu i tenho, mia senhor,
por vós que me fazedes mal,
porque desejo voss’ amor,
e eu non poss’ i fazer al;
mais são quite de perder
per nulha guisa, sen morrer,
gran coita do meu coração.

MedDB 151,5 (cobra II)

Nunes, no seu glosario das *Cantigas d’ amor*, recolle baixo a voz *quite* a expresión *seer quite* co significado de ‘non poder’ (1972 [1932]: 545), e, do mesmo xeito, Mettmann, no seu glosario das *Cantigas de Santa María*, rexistra s. v. *quito* o verso «D’ aquí entrar es quito» (v. 35 da peza 411) e entre parénteses traduce ‘não podes entar’ (1981: II, 685). De ser así, cremos que a locución verbal *são quite de perder* podería interpretarse como ‘non podo perder’. De se admitir esta proposta, non sería necesaria a integración de *non* e, de novo, estaríamos ante un caso máis en que *são* é bisílabo.

Non esquecemos que as variantes *são* e *son*, como primeira persoa do presente de indicativo do verbo *seer*, coexistiron na lingua medieval e que ambas as dúas aparecen documentadas en B e V. Non obstante, a pesar de que na prosa a presenza dunha ou doutra forma non levaría asociado ningún problema ecdótico (pois, en efecto, estaríamos antes meras variantes de lingua) no corpus lírico, esta variación pode implicar irregularidades na medida dos versos en que se rexistran, é dicir, provocar hipo ou hipermetrías e, xa que logo, advertir da existencia de *loci critici*.

Así, á luz dos datos ata aquí expostos e tendo en conta que A (igual que as *Cantigas de Santa María*) se decanta pola variante *são*, sempre bisilábico, e que, no resto dos testemuños, a presenza de *son* en versos isómetros e de *são* en hipérmetros redúcese, segundo a nosa investigación, aos casos aquí analizados, debemos preguntarnos: a) tal e como afirmou a crítica especializada en determinadas ocasións, ambas as formas foron empregadas á vontade polos trobadores segundo as súas necesidades métricas? ou b) a monosílaba foi introducida na tradición manuscrita por outros axentes (de fases da tradición manuscrita anteriores á copia de B e V que fosen máis ou menos conscientes da innovación) e a bisílaba foi mal interpretada polos editores como metricamente flexible?

Á luz dos datos expostos, cremos que non debemos asumir ¿acriticamente? que a forma menos interventiva de editar este tipo de versos é facer unha «regra xeneralista» que nos leve a aceptar que unha forma bisílaba conte como monosílaba por necesidades métricas. En todo caso, se cremos realmente no uso á vontade dunha ou doutra forma (*são* e *son*) por parte dos trobadores, aínda cabería recorrer a establecer a lectura crítica do verso a través do vocábulo que nos proporcione a isometría antes de aceptar o monosilabismo de *são*. É dicir, do mesmo xeito que se ten emendado *son* (nun verso hipómetro) en *sõ[o]*, cando cómpre metricamente (e non se considera *son* bisílabo), cremos que, na situación inversa, o ecdoticamente pertinente sería emendar *são* en *son* (e non consideralo monosílabo)¹⁸.

Bibliografía

- Arbor Aldea, Mariña (2003): «A inversión paródica en Fernan Rodriguez de Calheiros. O motivo da garda de amor na tradición lírica galego-portuguesa», in Fernando Sánchez Miret (ed.), *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*. Tübingen: Max Niemeyer, vol. IV, pp. 25-38.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- De Santiago Gómez (2023): «Johan Soarez Somesso: notas a sus textos», in Carmen Blanco Valdés e Elisa Borsari (eds.), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literario*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 229-242.
- Barbieri, Mario (1999): «Le cantigas d’amigo di Fernan Froyaz», in Maria José de Lancastre, Silvano Pelosi e Ugo Serani (eds.), *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*. Viareggio / Lucca: Mauro Baroni Editore, pp. 81-99.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1992 [1963]): *As poesías de Martin Soarez*. Vigo: Galaxia.
- Brea, Mercedes (2020): «Lingua e tradición manuscrita», in Déborah González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática (Argamed 2)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 37-64. DOI: <https://doi.org/10.52740/argamed.20.02.03.00047>
- Brea, Mercedes / Fernández Guiadanes, Antonio (2020): «Y el trovar abandonó a Johan Vasquíz». *Carte Romanze* 8/1, pp. 7-34. DOI: <https://doi.org/10.13130/2282-7447/12183>

¹⁸ Esta reflexión pode estenderse a outros pares métricos como *bõo/bon*, *súa/sa* ou *ũul/un*.

- Brea, Mercedes / Fernández Guiadanes, Antonio (2021): «Transcribiendo los cancioneros gallego-portugueses», in Pedro M. Cátedra García e Juan Miguel Valero Moreno (dirs.), *Patrimonio textual y humanidades digitales*. Salamanca: Universidad de Salamanca / IEMYRhd, pp. 65-83.
- Brea, Mercedes / Lorenzo Gradín, Pilar (2020): «La lengua de la lírica gallego-portuguesa en el devenir de la tradición manuscrita», in Stefano Resconi, Davide Battagliola e Silvia De Santis (eds.), *Innovazione, linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*. Milano: Mimesis, pp. 107-152.
- CMGP = Lopes, Graça Videira et al. (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA. <<https://cantigas.fcs.unl.pt>> [Consulta: 13/09/2023].
- Casas Homs, José María (ed.) (1956): «*Torcimany*» de Luis de Averçó. *Tratado retórico y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*. Barcelona: Sección de Literatura Catalana.
- Cohen, Rip (ed.) (2003): *500 cantigas de amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Cotarelo Valledor, Armando (1984 [1934]): *Cancioneiro de Paio Gómez Charriño. Edición facsímil. Prólogo e apéndices de Henrique Monteagudo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellería da Presidencia / Servicio Central de Publicacións.
- Cunha, Celso Ferreira da (1999 [1945]): *Cancioneiros dos trovadores do mar*, ed. preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Eirín García, Leticia (2022): «Sobre un trobador “menor”: Nuno Treez», in Ricardo Pichel (ed.), «*Tenh' eu que mi fez el i mui gran ben*». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*. Madrid: Sílex, pp. 151-181.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2017): «Cando o peso da investigación filolóxica se pode converter nun lastre (I): “que” + vogal na lírica profana gallego-portuguesa». *Madrygal* 20, pp. 21-40.
- Fernández Graña, Dulce María (1994): *As cantigas de Martin Padrozelos* [memoria de licenciatura, inédita]. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Gonçalves, Elsa (2016 [2000]): «...soo maravilhado / eu d'En Sordel...», in João Dionísio, Henrique Monteagudo e M^a Ana Ramos (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros gallego-portugueses*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 355-368 (1^a ed. Lisboa: Cosmos).
- Lapa, Manuel Rodrigues (1982): *Miscelânea de língua e literatura português medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1995): *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneros medievais gallego-portugueses: edição crítica e vocabulário*. Vigo / Lisboa: Ir Indo Edicións / Edições João Sá da Costa.
- Larson, Pär (2014): «A alternancia h-/Ø entre ortografía alfonsí e ortografía dionisina», in Leticia Eirín García e Xoán López Viñas (eds.), *Revista Galega de Filoloxía. Monografía 9: Lingua, texto, diacronía. Estudos de lingüística histórica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 227-238.
- Lopes, Graça Videira (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MedDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)* [base de datos en liña]. Versión 3.11. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/meddb>> (ISSN 1989-4546) [Consulta: 12/09/2023].
- Mettmann, Walter (ed.) (1981): *Cantigas de Santa María*. Vigo: Xerais, 2 vols.
- Michaëlis, Carolina (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols. (Reimpresión da 1^a ed., Halle: Max Niemeyer).
- Monteagudo Romero, Henrique (1984): «Apéndice I. Textos e notas», in Armando Cotarelo Valledor (1934), *Cancioneiro de Payo Gómez Charriño, almirante y poeta (siglo XIII)*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez [Ed. facsimilar: Santiago de Compostela: Xunta de Galicia], pp. 305-381.
- Monteagudo Romero, Henrique (2020): «Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (*Livro das cantigas)», in Déborah González (ed.), *Lírica gallego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática (Argamed 2)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 157-194. DOI: <https://doi.org/10.52740/argamed.20.02.07.00047>
- Monteagudo Romero, Henrique (2022): «O “estrato tardío” da compilación trobadoresca. Subsídios para a súa delimitación e categorización scriptolingüística», in Ricardo Pichel (ed.), «*Tenh' eu que mi fez el i mui gran ben*». *Estudos sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*. Madrid: Sílex, pp. 151-181.
- Montero Santalha, José Martinho (2000): *As rimas da poesía trobadoresca gallego-portuguesa: catálogo e análise* [tese de doutoramento, inédita]. A Coruña: Universidade da Coruña, 3 vols.
- Nobiling, Oskar (2007 [1907]): *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*. Yara Frateschi Vieira (ed.). Niterói: EdUFF.
- Nunes, José Joaquim (1972 [1932]): *Cantigas d'amor dos trovadores gallego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Nunes, José Joaquim (1973 [1928]): *Cantigas d'amigo dos trovadores gallego-portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.
- PalMed = *Base de datos paleográfica da lírica gallego-portuguesa (PalMed)* [base de datos en liña]. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <<http://www.cirp.gal/palmed>> [Consulta 11/09/2023].
- Paredes Núñez, Juan (2010): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario* [Anuario 66 de Verba]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pedro, Susana Tavares (2019): «Os sinais abreviativos no Cancioneiro da Biblioteca Nacional: Tentativa de sistematização», in Isabella Tomassetti et al. (coords.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 411-419.

- Rios Milhám, José (2018): *Lírica trovadoresca em língua portuguesa. Exercícios ecdóticos II* <https://www.academia.edu/33877336/L%C3%Adrica_trovadoresca_em_l%C3%Adngua_portuguesa._Exerc%C3%Adcios_ecdóticos_2_> [Consulta: 11/09/2023].
- Ron Fernández, Xabier (1998): «Johan Jograr, morador en León. Edición crítica e estudio das súas cantigas», in Carmen Parrilla *et al.* (coords.), *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos. Edición y anotación de textos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*. A Coruña: Universidade de A Coruña, vol. II, pp. 583-606.
- Segre, Cesare (1979): «Critica testuale, teoria degli insiemi e diassistemi», in *Semiotica Filologica*, Torino: Einaudi, pp. 53-70.
- Tavani, Giuseppe (2005): «Unha Provenza hispánica: A Galicia medieval, forxa da poesía lírica peninsular». *A Trabe de Ouro* 62, pp. 183-191.
- Tavani, Giuseppe (2016): «Glosas á margem de “Ben sabia eu, mha senhor”, de Alfonso X», in Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco e Pilar Lorenzo Gradín (eds.), *Cantares de amigos. Estudos en Homenaxe a Mercedes Brea*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 887-892.
- UC = Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. <<http://universocantigas.gal>> [Consulta: 11/09/2023].