

As *tenso*s de Paai Soarez de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144¹

Déborah González Martínez
Universidade de Santiago de Compostela

*Tenso*s es debats on tenzona
Cascus per sa part e razona
Per mantener son propri faig
E deu hom fenir aytal plaig
De V. a .X. coblas al may;
E pueys tornada cascus fay
En laqual deven elegir
Jutge per lor plaig diffinir [...] (Anglade 1926: 41).

Así comeza a definición deste xénero dialogado² na poética occitana *Las flors del gay saber* dirixidas por Guilhem Molinier, chanceler do Consistorio do *Gay Saber*. Así mesmo,

Data de recepción: 09-02-2012 Data de aceptación: 16-05-2012.

¹ Este traballo elaborouse no marco dos proxectos *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITE09204068PR), financiado pola Xunta de Galicia, *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-5481) e *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785), financiados polo MICINN.

² Segundo as explicacións do xénero provenzal que ofrece D. Jones (1974), na *tenso* os interlocutores expuña a súa opinión alternándose nas estrofas, que presentarían un esquema métrico e rítmico condicionado polo establecido na primeira *cobla*. A *tenso* provenzal constaba, habitualmente, de seis *coblas* e dúas *tornadas*, dándose variedade nos esquemas métricos. En rematando a composición, podía intervir un *xiúz*, que emitía o seu parecer adoptando o mesmo esquema estrófico que o fixado no resto da composición e que, normalmente, non presentaría interpretación musical, limitándose a súa participación a decidir cales foran os argumentos máis sólidos. Pénsase que a primeira *tenso* que se conserva en lingua *d'oc* é o diálogo que mantiveron Marcabru e Uc Catola, que dataría, aproximadamente, da terceira década do século XII. Para máis información sobre o xénero na escola occitana, véxase Jones (1974). Para unha edición, tradución (ao inglés) e estudo das *tenso*s e *partimens* occitanos, consúltase Harvey / Paterson (2010).

nesta fonte pode verse a primeira explicación preceptiva do *partimen*, tamén chamado *joc partit*, que corresponde a unha modalidade de *disputatio in praesentia*:

Partimens es segon romans,
 Questios dos menbres portans
 Contraris donats ad alcu
 Per so que deffenda la .j.,
 Can el remanen sec la via
 De tenso que no s'en desvia [...] (Anglade 1926: 41).

No ámbito galego-portugués, a poética fragmentaria e anónima coñecida como *Arte de Trovar*, que se transmite nas páxinas iniciais do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, recolle unicamente a descrición da *tenso*, no capítulo VII, título III³:

Outras cantigas fazem os trobadores que cham<am> tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> diga aquilo que por bem tever na prim<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrario. Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras quizerem, fazendo <por> cada ãa a sua par. Se i ouver d'aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr<o> (Tavani 1999: 43).

A pesar da brevidade con que se fala da *tenso* na poética galego-portuguesa, a explicación resulta útil para recoñecer e valorar que textos pertencen a este xénero. Nesta tarefa, así mesmo, colabora un reducido número de rúbricas que clasifican explicitamente como *tensos* as cantigas a que se aplican, así como a nota colocciana *tenzó* con que o humanista identificou algunha das composicións do xénero no cancionero *B*. Na identificación destas cantigas, entra en xogo, cunha importancia fundamental, a reprodución dunha serie de trazos retóricos e formais comúns que permiten deseñar unha tipoloxía do debate galego-portugués, cuestión que a crítica especializada ten atendido (Lanciani 1995; Lanciani / Tavani 1995: 187-209).

Na concepción e confección da tradición manuscrita da lírica peninsular, talvez as *tensos* ocuparon un lugar “marxinal”. Así, a diferenza dos cancioneros provenzais, nas antoloxías galego-portuguesas non se ideou unha sección destinada a agrupar as cancións deste xénero (talvez porque, como indica a poética, «se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer») e, non tendo unha sección propia, sen obedecer en todos os casos a un criterio estético, as *tensos* encóntranse nas seccións das *cantigas de amor*, de *amigo* e de *escarnio*

³ As definicións do xénero que aparecen nas poéticas das escolas provenzal e galego-portuguesa foron obxecto de estudo de J. Ghanime (2002), polo que remitimos ao traballo deste investigador para máis información sobre este tema concreto.

dos apógrafos quiñentistas, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, cód. 10991 (*B*) e o *Cancioneiro da Vaticana*, cód. 4803 (*V*); non se transmite ningún debate de tema amoroso no *Cancioneiro da Ajuda*⁴.

Desta maneira, dentro da tradición lírica profana galego-portuguesa, é posible considerar un corpus de 31 *tensos* e 2 *partimens*⁵. Entre estas composicións, queremos centrar aquí a nosa atención nas dúas *tensos* en que intervén Paai Soarez de Taveiros⁶, que se transmiten unicamente en *B*, sendo as primeiras cantigas que se encontran deste xénero dentro do cancionero. Concretamente, os textos aparecen copiados no interior da sección que corresponde ás *cantigas de amor* de *B*, e Colocci numerounos como 142 (f. 35v, col. *b*) e 144 (f. 36r, col. *b* – f. 36v, col. *a*). En ambos os casos é o contendente de Paai Soarez de Taveiros o que toma a iniciativa, requirindo que este participe no diálogo; isto podería explicar que as dúas *tensos* se reproduzan entre as respectivas series de cantigas atribuídas aos interlocutores, Pero Velho de Taveiros (*B142*) e Martin Soarez (*B144*)⁷.

A primeira das *tensos* (*Vi eu donas encelado*, *B142*) figura no f. 35v col. *b* pechando a serie das tres cantigas que parecen asignarse no cancionero a Pero Velho de Taveiros (*B140-B142*)⁸, irmán de Paai Soarez. Precedendo inmediatamente a composición, abrindo a col. *b*,

⁴ Razóns de xénero e factores cronolóxicos e sociolóxicos poderían explicar a ausencia en *A* de case a totalidade das *tensos* transmitidas por *B* e/ou *V*: así, compróbase que o escarnio é predominante nas *tensos* que se conservan; aínda que nos debates hai participación de trobadores nobres, os xograres aparecen con frecuencia nas composicións, e aínda que algúns autores estarían activos no segundo cuarto do XIII, a maior parte dos trobadores que interveñen nas *tensos* estiveron activos no terceiro cuarto do século XIII, engadándose un número reducido de autores máis tardíos, do primeiro cuarto do século XIV. Os textos do xénero que conservamos aparecen reproducidos nas seccións de *amor*, de *amigo* e de *escarnio* dos cancioneros *B* e *V*, pero case todas estas cantigas son de natureza lúdica e escarnina, implicando unha trasgresión da división tripartita por xéneros. Para máis detalles sobre estas cuestións, véxase González (2012).

⁵ Só conservamos dúas mostras de *partimen* na lírica galego-portuguesa: o debate entre Pedr' Amigo de Sevilha e Johan Baveca, e outro que manteñen Pero da Ponte e Garcia Martiiz. Para máis información sobre o *partimen* nesta escola, véxase Lorenzo Gradín (1993), Lanciani / Tavani (1995: 195-201), Corral (2012) e (no prelo).

⁶ A colocación das cantigas que se atribúen a este autor no interior dos cancioneros permite pensar que sería un trobador activo antes de mediados do século XIII. Para máis información biográfica e sobre a produción do autor, véxase Oliveira (1994: 401-402), Vallín (1993) e (1996: 1-52), Ron (2005: 137-140).

⁷ En xeral, todas as *tensos* se reproducen no interior da serie que se asigna ao trobador que inicia o debate. Existen excepcións, como as composicións *B465* de Garcia Perez e Alfonso X, e *B477* de Arnaut Catalan e Alfonso X, que se recollen no ciclo atribuído ao rei castelán. Outra excepción é o diálogo *V1020*, de Vasco Gil e Pero Martinz, que se copiou, sen rúbrica atributiva que a asigne a algún dos dous autores, entre as cantigas de Joan Soarez Coelho; algo semellante sucede con *B1512* de Vasco Gil e Alfonso X, que, aínda que se complementa dunha rúbrica atributiva e outra explicativa que atribúe a *tenso* a Vasco Gil, intercala os ciclos de Fernan Garcia Esgaravunha e Pero Mafaldo.

⁸ Non hai unanimidade entre a crítica sobre o número de cantigas de Pero Velho. No f. 35v, sobre a col. *a*, existe unha rúbrica atributiva (*Pero Velho de Taveiros*), escrita por Colocci; a *tenso* entre Pero Velho e Paai Soarez reproducese na col. *b* do mesmo folio, precedida dunha ampla *razo* que abre a columna. Entre a rúbrica atributiva da col. *a* e a didascalia da col. *b* hai deseñada unha *man* colocciana; cremos que a finalidade desta *man* sería chamar a atención sobre a *razo*, e a rúbrica atributiva *Pero Velho de Taveiros*, copiada sobre a col. *a*, debe afectar a serie de tres cantigas que se reproducen no folio. A información que proporciona a *Tavola*

lese unha rúbrica explicativa escrita polo copista *c*, seguindo a identificación dos copistas establecida por A. Ferrari (1979), que é tamén o artífice da copia do texto. A rúbrica, segundo a nosa lectura, é como segue:

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas d'algo assaz que andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar. E dizque⁹ se semelhava ùa a outra tanto, que adur poderia omen estremar ùa da outra. E seendo ambas ùu día folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal.

Ademais de ser esexese do texto, a rúbrica infórmanos sobre o contexto de produción, situándonos na corte do nobre galego don Rodrigo Gomez de Trastamara, como a crítica ten sinalado (Lorenzo Gradín 2003: 115; Vieira 1999: 131-134).

A segunda *tenso* en que intervén Paai Soarez parte da iniciativa de Martin Soarez¹⁰, e encóntrase entre as cantigas atribuídas a este último. *Paai Soarez, venho-vos rogar* (B144) está copiada no f. 36r col. *b* e no f. 36v col. *a*. Non se transcribiu inmediatamente despois da *tenso* que manteñen os dous irmáns de Taveirós, senón que entre as dúas *tenso*s figura a cantiga B143, que abre a serie que se asigna a Martin Soarez. Tamén o diálogo B144 se acompaña dunha *razo* copiada completa polo copista *c*¹¹:

Esta cantiga fez Martin Soarez come en maneira de tençon con Paai Soarez e é d'escarnho. Este Martin Soarez foi de Riba de Limia en Portugal, e troubo melhor ca todolos que trobaron e ali foi julgado antr'os outros trobadores.

Colocciana confirma esta idea, xa que na lista de autores galego-portugueses o nome Pero Velho de Taveiros se acompaña do número 140 (Gonçalves 1976: 409). No cancionero, o folio anterior á copia desta *tenso* (o f. 35r) deixouse en branco, posiblemente planeando a copia posterior de dous textos, xa que se verifica un salto na numeración: da cantiga 137, atribuída a Nun'Eanes Cerzeo, no f. 34v, Colocci pasou a numerar a seguinte cantiga como a 140, no f. 35v col. *a*, que está xa baixo a rúbrica atributiva a Pero Velho de Taveiros. Para máis información sobre a vida e a transmisión da obra de Pero Velho de Taveiros, remitimos aos traballos de Michaëlis (1990 I: 773-776), Oliveira (1993), Oliveira (1994: 424-425), Tavani (1993) e Ron (2005: 140-142).

⁹ Habería a posibilidade de ler neste lugar *diz que*, considerando que o suxeito de *diz* é *cantiga*. Porén, tamén se pode interpretar *dizque* co valor 'seica', 'dise que'; segundo se comproba no glosario da súa edición, este foi o sentido que lle deu C. Michaëlis á expresión no interior da rúbrica, disposta graficamente *diz que* na súa proposta. *Dizque* documéntase tamén nun documento de 1419: «eno lugar que dizem Parada Herma, dous casares; et huun deles dizque o tem arrendado et ho outro esta hermo» (RILG [4-6-2012]. *Corpus Xelmírez*). Coincidimos coa lectura da editora alemá e dispoñemos *dizque* seguindo a grafía da expresión no galego actual.

¹⁰ Para máis información sobre a época, a vida e a produción de Martin Soares, véxase Michaëlis (1990: II, 321-336), Bertolucci (1993: 441-444) e Oliveira (1994: 386-388).

¹¹ Chama a atención a intervención de Colocci que, talvez non decatándose de que o copista transcribira a didascalia completa, procedeu a copiar o texto, pero deixando este traballo inconcluso, posiblemente cando percibiu que este xa estaba feito, e destacando a prosa escrita polo copista *c* co deseño dunha *man*.

Tanto a rúbrica explicativa que acompaña a cantiga B143, de Martin Soarez, como a que precede ao texto da *tenso* B144, entre Martin Soarez e Paai Soarez, advirtennos da “descolocación” destas composicións atribuídas a Martin Soarez, en tanto que nelas as cantigas se definen como de *chufa* (B143) e *d’escarnho* (B144), pero veñen transmitidas no interior da sección de *cantigas de amor* do cancionero B. A prosa que acompaña a *tenso* entre Martin Soarez e Paai Soarez particularízase por ser unha especie de *vida*, a única reproducida nos cancioneros galego-portugueses, que talvez encabezaría nun inicio a produción escarniña do trobador, como a crítica especializada ten apreciado (Gonçalves 1994: 983-984, Oliveira 1994: 85, Lorenzo Gradín 2003: 116). Ademais, a propósito da confección desta rúbrica, P. Lorenzo Gradín (2003: 116-117) considera que a información que se reproduce sobre a orixe do trobador só tería sentido nun ambiente que non pertencera ás coordenadas xeográficas portuguesas.

Probablemente, esta *tenso* entre Martin Soarez e Paai Soarez está incompleta, en tanto que, desde o punto de vista teórico, debería existir equidade nos turnos dos trobadores en debate (sobre esta cuestión, véxase González 2012). Na copia do texto que se ofrece en B, testemuño único, reproducécese só unha finda, emitida por Martin Soarez, polo que faltaría (polo menos) outra finda, correspondente á réplica de Paai Soarez.

A ausencia en V das *tenso*s B142 e B144 explicaría-se pola acefalia do códice vaticano, pois, como se sabe, carece das 390 primeiras cantigas en relación a B. A falta de B144 no *Cancioneiro da Ajuda* pódese explicar pola súa natureza satírica, mentres que a de B142 debe de responder a causas diferentes, xa que esta trata cuestións afíns ao asunto amoroso. Aínda que Paai Soarez ten unha parte da súa obra reproducida en A, a cantiga transmítese no apógrafo baixo a atribución a Pero Velho de Taveiros, que non é un autor con obra testemuñada en A. A confección dos dous debates en cuestión podería datar, aproximadamente, do segundo cuarto do século XIII e formarían parte, polo tanto, do grupo de *tenso*s conservadas máis antigas da escola galego-portuguesa.

A continuación, ofrecemos a nosa lectura crítica de *Vi eu donas encelado* (B142) e *Paai Soarez, venho-vos rogar* (B144)¹²; cada texto complementase co seu correspondente aparato crítico, que é un elemento que consideramos indispensable nunha edición crítica. Este aparato preséntase dividido en dúas franxas: na primeira reproducécese as variantes significativas e na segunda acóllense as variantes gráficas. Nas notas aos versos dáse conta das variantes editoriais, isto é, das diverxencias que existen entre a nosa proposta e as doutras edicións críticas e interpretativas; nas anotacións reproducécese, así mesmo, outras informacións ecdóticas ou hermenéuticas pertinentes.

¹² Para a realización deste traballo empregamos as edicións facsimilares: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982), e *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Para a disposición do texto seguimos as *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaiña 2008: 197-204).

1. PERO VELHO DE TAVEIRÓS E PAAI SOAREZ DE TAVEIRÓS (B142)

- Vi eu donas encelado
que ja sempre servirei
porque ando namorado,
5 pero non vo-las direi,
con pavor que delas ei,
as[s]i mi an lá castigado.
- Vós, que es[s]as donas vistes,
falaron-vos ren d’amor?
Dizede, se as cousistes,
10 qual delas é [a] melhor?
Non fostes conhecedor,
quando as non departistes.
- Ambas eran-nas melhores
que omen pode cousir,
15 brancas eran come flores;
mais, por vos eu non mentir,
non-nas pudi departir:
tanto son bõas sen[h]ores!
- Ali perdeste-lo siso
20 quando as fostes veer,
ca no falar e no riso
poderades conhec[er]
qual á melhor parecer,
mais fali[u]-vos i o viso.

1 Dy 5 pauos 6 Asy 7 iusts . esas 8 falarõn9 9 consišt̄s 10 q^{ats} . he melhor 11 concheçedor
12 q^{deas} . de p^{ans}t̄s 18 sam . sen^{tes} 21 tano falar 22 conhec 24 falyu9

1 en cellada^o 2 ia . senp[’] . seruirey 3 por q̄ 4 po . nõ . uolas . direy 5 cõ . q̄ . ey 6 mhã
7 Uos . q̄ 8 rem 10 he 11 nõ . fos̄ts 12 nõ 13 Anbas . erã nas melhores 14 q̄ . omẽ
15 brãcas . erã 16 mays . uos . nõ mêtir 17 nõ nas . depart[’] 18 tâto 19 Aly . pdestelo . syso
20 q^{deas} doas . ueer 21 enorriso 23 q^{al} . parec[’] 24 mays . hyouyso

Repertorios: Tavani (1967): 115,11 e 135,3; d’Heur (1973): 113.

Edición paleográfica: Molteni 114 (1880: 54). Edición semidiplomática: Machado / Machado 114 (1949-1969: I, 202-203). Edicións críticas, semicríticas e interpretativas¹³: Michaëlis 394 (1990 I: 775-776); Silva 1 (1993: 165-167); Vallín 1 (1996: 86-105); Lopes 19 (2002: 43, 555); Arias Freixedo 28 (2003: 265-269); *CMGP* (4-6-2012). Edicións divulgativas: Torres (1997: 511); Ferreiro / Martínez Pereiro (1996: 238-239).

Notas aos versos

1 Seguimos a G. Vallín na proposta *encelado*, como tamén fixo Arias Freixedo, equivalente a ‘encuberto’ ou ‘ás agachadas’. Corominas e Pascual rexistran o verbo antigo *encelar*, co sentido ‘encubrir’ (1980: II, 18; s.v. ‘celar II’), e a forma *encelado*, presente neste verso, é aceptable con ese valor. Fronte a esta lectura, Michaëlis dispuxo *en celado*, seguida polos Machado, Silva, Lopes e *CMGP*; no glosario, a editora alemá explicaba que o participio *celado* procede de *CELATU*, do verbo *CELARE*, ‘ocultar’, e deulle o valor «de cilada, de sospeita, a furto» (*RILG* [26-4-2011]: *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval: Cancioneiro da Ajuda*, s.v. ‘celado’).

3 Hai posibilidade de interpretar unha estrutura de relativo (‘as donas *por que* ando namorado’) ou unha estrutura causal (‘as donas que xa sempre servirei *porque* estou namorado’). Aínda que ambas son correctas, priorizamos a última solución, en coincidencia con Silva, dado que a explicación parece ben acaída no contexto: sempre servirá esas donas porque está namorado delas. Adoptaron *por que* Michaëlis, os Machado, Arias Freixedo, Lopes, Vallín (aínda que o traduce como causal) e *CMGP*.

6 A lección de *B mhã*, que corresponde no texto crítico a *mi an*, computa unha sílaba; normalmente, o pronome persoal *mi* ante vogal tónica ou átona sofre elisión vocálica ou sinalefa (a este respecto, véxase Arbor 2008: 17-21; Cunha 1961: 22; Lorenzo Gradín 2009: 505).

7 A nosa lectura do manuscrito (*Uos*) coincide coa de Silva. Diverxemos da lectura practicada por Vallín, que recolle *Dos* en aparato (e corrixe na súa proposta a *Vós*). Tamén foi *Dos* a lectura de que partiu Michaëlis, que emendou a *Des que essas donas vistas*. Esta proposta da editora alemá foi seguida por Lopes e *CMGP*.

9 *consist̄s* ten fácil emenda na segunda persoa de plural de pretérito do verbo *cousir*, *cousistes*. O erro explicárase por unha confusión entre as grafías <n> e <u>, que se repite en numerosas ocasións ao longo do cancionero *B*. Ademais, *cousir* ocorre como rimante do v. 14 baixo a forma de infinitivo, permitindo fixar unha rima derivada entre estes dous versos (*cousistes* v. 9 – *cousir* v. 14). Coincidimos con Silva, Lopes, Arias Freixedo e *CMGP* nesta *emendatio*, e diverxemos da solución de Michaëlis, que é a que seguiu Vallín. A editora alemá adoptou a emenda *con[ho]cistes*, talvez condicionada pola lectura de partida, *confist̄s*. Pola

¹³ Como anunciamos anteriormente, entendemos que unha edición crítica debe constar necesariamente dun aparato crítico completo e exhaustivo, de aquí que neste apartado incluíamos como “semicríticas” as edicións de Arias Freixedo, Lopes e *CMGP*, que rexistran algunhas variantes e reproducen algunhas explicacións ecdóticas de interese.

súa parte, Vallín xustificou a corrección *con[ho]cistes* fronte á *conf[ond]istes*, que corresponde á emenda que presentaron os Machado, explicando que na lección manuscrita hai «una «s» alta (gráficamente igual a la de la palabra «cousir» del v. 14) y no de una «f» como lee Machado», puntualizando que a proposta *conf[ond]istes* destes editores «no sólo es inapropiada al sentido de la estrofa, sino también a la composición del poema, pues le priva de una rima derivada» (Vallín 1996: 95, 102).

Porén, a corrección que adoptaron Michaëlis e Vallín non nos parece adecuada; en primeiro lugar, o paso a *consist̄s* é facilmente explicable como erro de copia; ademais, a forma que defendemos, *cousistes*, non implica irregularidade métrica mentres que *conhocistes*, que computa unha sílaba máis, daría como resultado un verso hipérmetro; por último, o argumento sostido por G. Vallín consistente na rima derivada entre *con[ho]cistes*, *conhecedor* e *conhecer* encontra resposta na relación que se establece entre *cousistes* e *cousir* (no v. 14) como rimas derivadas.

Desde o punto de vista semántico, *cousir* parece ben acaído ao sentido que nos brinda o contexto. Os valores que presenta o verbo nas cantigas galego-portuguesas son diversos: ‘ver’, ‘mirar’, ‘contemplar’, ‘considerar’, ‘reprender’, ‘censurar’, ‘escoller’ ou ‘seleccionar despois dun exame minucioso’ (*RILG* [26-4-2011]: *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval*, s.v. ‘cousir’). A forma romance *cousir*, segundo Michaëlis, procedería do xermano KAUSIAN, do que derivan no inglés *to choose* e no francés *choisir* (*RILG* [26-4-2011]: *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval: Cancioneiro da Ajuda*, s.v. ‘cousir’). De acordo con M. Brea (2005: 429), nesta *tenso* parece apropiado considerar que o sentido é o de ‘ver con atención’, ‘contemplar’, reforzando semanticamente o concepto da visión das dúas mulleres que, desde o inicio, se repite na composición (*Vi eu donas encelado* no v. 1, *Vós, que es[s]as donas vistas* no v. 7, *quando as fostes veer* no v. 20). Interesa destacar que, no seu traballo dedicado á expresión *cousir* na lírica profana galego-portuguesa, M. Brea sinala que «aparece con el sentido de ‘ver’ desde Pero Velho de Taveirós hasta don Denis o Estevan da Guarda, con el de ‘comprobar’ de manera especial en la época de Alfonso X, y con el de ‘censurar’ a partir de ese mismo período (aunque se registra un primer ejemplo aislado en Airas Carpancho). La variante incoativa *cousecer*, en minoría frente a *cousir*, es usada por Alfonso X, Lourenço, Airas Nunez, Martin Moxa, Pero Mafaldo y Estevan da Guarda, y sólo en éste último con la acepción clara de ‘ver’, pues es más frecuente como ‘censurar’. En cualquier caso, ningún trovador utiliza las formas verbales correspondientes en más de una acepción» (Brea 2005: 436).

10 Seguimos a Michaëlis na corrección *qual* e, por cuestións métricas, na integración [*a*] *melhor*, como tamén fixeron Vallín, Lopes, Arias Freixedo e *CMGP*. Pola súa parte, Silva reproduciu *qual delas é melhor*, aceptando a emenda do indefinido *qual* pero non a integración do artigo, aducindo dúas razóns: primeiro, «desde o punto de vista morfo-semántico, entendemos que se trata de um comparativo e não de um superlativo», e segundo, «do ponto de vista métrico, a hipometría podería desaparecer pela articulação de *qual* com *e* paragógico

(*quale*)» (Silva 1993: 167). Desde a nosa perspectiva, non parece incorrecto interpretar un superlativo, que ademais permite solucionar o problema métrico.

12 A lección errada de *p^{ns̄s}* corríxese facilmente a *departistes*. O erro de copia <n> por <ti> ocorre de forma máis ou menos frecuente no apógrafo. O verbo, formado sobre *partir*, segundo R. Lorenzo, documéntase na lingua medieval con diversos valores: ‘falar’, ‘conversar’, ‘separar’, ‘apartar’, ‘discutir’, ‘dicir’, ‘xulgar’, ‘decidir’, ‘sentenciar’, ‘esclarecer’, ‘discutir’, ‘dividir’, ‘diferenciar’ ‘separar’, ‘tirar’, ‘afastar’ (RILG [6-5-2011]: *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval: La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Vol. II (Glosario)*, s.v. ‘departir’). Podemos pensar que para o texto da *tenso* o sentido do verso *quando as non departistes* estaría próximo a ‘cando non as xulgastes’ ou ‘non fixastes diferenza entre as donas’. Esta interpretación simpatizaría co que se di na rúbrica explicativa a propósito do parecido entre as dúas donas: «duas donzelas mui fremosas e filhas d’algo assaz que andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar. E dizque se semelhava ña a outra tanto, que adur poderia omen estremar ña da outra».

13 Silva e Vallín reproducen *eran-nas meliores*, presentado unha forma do artigo *nas*. Michaëlis optou pola representación gráfica *eran-n-as*, da que Vallín di: «No entiendo la lectura de Michaëlis: «eran-n-as», pues se trata de la forma del artículo plural femenino después de palabra terminada en nasal, cuyo uso es frecuente en portugués antiguo (cf. Machado, n. 13 y Cunha, ed., *Joan Zorro*, p. 83: *na*); quizá sea una errata de imprenta, como se colige del verso 17: «no’-nas»; con todo, aquí prefiero conservar la consonante nasal de la partícula negativa» (Vallín 1996: 104). Discrepamos da apreciación desta investigadora en canto á consideración de «errata de imprenta», e entendemos que Michaëlis quereda facer un uso gráfico diferente conscientemente neste verso fronte ao v. 17, con intención de distinguir dous contextos lingüísticos: aquí, *nas* podería explicarse como un artigo resultante dunha asimilación á consoante verbal finalizada en nasal, mentres que en *non-nas pudi departir* (v. 17) nos encontramos ante unha forma pronominal precedida do adverbio *non*. Cando C. de Azevedo Maia trata dos artigos, indica que, cando a palabra anterior ao artigo finaliza en consoante nasal, «pode também ocorrer a assimilação de *l-* do artigo definido à nasal anterior. Este resultado é o único que existe nos documentos da região portuguesa estudada, mas surge também com bastante frecuencia na Galiza» (Maia 1997: 648). Non obstante, a ese respecto Maia reproduce casos de asimilación da consoante do artigo a unha consoante nasal final nos encontros *con no*, *nen no* ou *en no*, mais non proporciona exemplos que correspondan a unha asimilación á nasal final dunha forma verbal, como o que se daría neste caso. Talvez a asimilación da consoante do artigo se rexistrou graficamente con máis frecuencia noutro tipo de contextos lingüísticos, pero o contexto fonético que propiciaría a aparición da forma do artigo con consoante nasal sería equivalente. Ademais, encontramos un exemplo afin na cantiga *O genete* de Alfonso X, onde se di dos coteifes «ca perdian na color» (18,28, v. 6 II; *MedDB* [3-6-3012]). Por estas razóns, consideramos válida a forma e representámola graficamente da mesma maneira que a asimilación do pronome que se encontra no v. 17.

16 En coincidencia con Silva, Arias Freixedo e *CMGP*, dispoñemos a puntuación seguinte: *mais, por vos eu non mentir, / non as pudi departir: / tanto son boas sen[h]jores!*. Esta forma de interpretar o texto marca diferenzas en relación á proposta de G. Vallín, que reproduce *mais, por vós, eu non mentir* (Vallín 1996: 94), que nos parece inapropiada desde o punto de vista sintáctico e semántico.

17 A grafía *nō nas* da lección manuscrita estaría a representar o resultado da asimilación progresiva da consoante inicial da terceira persoa do pronome acusativo, *las*, por atracción á nasal final do adverbio de negación *non* (Ferreiro 1999: 250-251). Consonte a lección manuscrita e os criterios que regulan esta edición representamos a asimilación como *non-nas*.

Como dixemos na nota ao v. 12, *departir* presenta múltiplos valores na lingua medieval; desde o noso punto de vista, tanto no v. 12 como aquí é posible interpretar o verbo *departir* co significado ‘xulgar’, ‘sentenciar’. De tal maneira, Pero Velho non podería chegar a xulgar cal das dúas donas era a mellor (aínda que chegase a falar con elas, como se insinúa nos versos 8 e 21, así como na rúbrica explicativa que acompaña a composición, onde, recordemos, se di: «E seendo ambas uun dia folgando per ùa sesta en uun pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou-o end’a grandes empuxadas e trouve-o mui mal»). Pola súa parte, Vallín traduciu os versos da seguinte maneira: «Pero, por vos, yo no miento, no pude conversar con elas: ¡son tan buenas señoras!» (Vallín 1996: 94), contradiciéndose nas explicacións que dá en nota aos versos 12 e 17: «aunque la acepción más extendida de este polisémico verbo sea «hablar», «conversar», creo, como Michaëlis (*CA, Gloss.*, s.v.), que en el contexto de toda la composición no sea otro su sentido que «distinguir», «diferenciar»» (Vallín 1996: 103-104).

18 Corriximos a lección manuscrita *sam* a *son*, entendendo que se trata dun erro de copia de *a* por *o*, frecuente nos apógrafos italianos. Esta mesma solución é a que adoptaron Michaëlis e Arias Freixedo. Os Machado, Vallín, Lopes e *CMGP* consideraron correcta a lección do manuscrito. Certamente a forma verbal *san / sam* coexistiu no período medieval con outras formas da terceira persoa do plural do presente de *seer*, pero sería unha forma moi minoritaria. Maia documentouna graficamente como *sam* e *san* só en dous textos de 1262 e 1281 (Maia 1997: 815). Na *MedDB* non se rexistra ningunha ocorrencia de *san* con valor verbal. Pola súa parte, Silva emendou a lección manuscrita a *são*, que se corresponde coa forma portuguesa actual.

22 Lopes e *CMGP* non sinalaron no texto a integración no infinitivo *conhec[er]*.

24 Lopes non marcou a integración *fali[u]* no seu texto.

2. Martin Soarez e Paai Soarez de Taveiros (B144)

– Paai Soarez, venho-vos rogar
 por un meu ome, que non quer servir,
 que o façamos mi e vós jograr,
 en guisa que possa per i guarir;
 5 pero sera-nos grave de fazer,
 ca el non sabe cantar nen dizer
 ren per que se pague del quen o vir.

– Martin Soarez, non poss'eu osmar
 que no-las gentes queran consentir
 10 de nós tal omen fazermos pojar
 en jograria, ca, u for pedir,
 algun v[e]rá o vilan s[e]r
 trist'e [no]joso e torp'e sen sab[e]r,
 e aver-s'á de vós e del riir.

– Paai Soarez, o om'é de seu
 triste e nojoso e torp'e sen mester,
 per[o] faremos nós de[l], cuido-m'eu,
 jograr, se én de vós ajuda ouver,
 ca lhe daredes vós esse saio[n]
 20 e porrei-lh'eu nome Jograr Sison,
 e con tal nome guarra per u quer.

– Martin Soarez, a mi sera greu
 de lh'o saion dar, e pois que lho der,
 non diga el que lho nulh'omen deu,
 25 e se o el per ventura disser,
 mui ben sei eu que lhe diran enton:
 «Confunda Deus quen te deu esse don
 nen quen te fezo jograr ne[n] segrer».

– Paai Soarez, tenh'eu por razon
 30 de pojar ja o vilão [a] gran don,
 [e] des i posface del quen quiser.

[– Martin Soarez, - - - - -on]
 [- - - - -on]
 [- - - - -er].

1 Ay paay . rogar/ 7 tē 8 Maram soatez . olmar 10 porar 11 rograria 12 uerao vilāser
 13 t° ste roso . sē sabr 14 tjr 15 oham 17 p farem9 . de 19 sayo 20 rograr . gualrra
 22 Marā 23 lhe . dei 24 nulhom3 deu 26 say . eu oqlhe 27 9m 28 nē a9m de fezo . ne
 segneur 29 denhu 30 ovilaão grodō 31 de si

1 paay . uenhou9 2 hū . homē . q̄ . nō . q̄r . s'uir 3 q̄o . façam9 . mi 3 . uos . Iograr 4 ē
 guisa q̄ . p hy 5 po . seran9 . graue 6 nō . nē 7 p q̄ . q̄no uir 8 nō 9 q̄ . genfs . q̄rā 10 homē
 . fazerm9 11 ē . hu 12 algū . vilāser 13 3 torpe 14 3 au'ssa . deuos . 3 del 15 Paay soares
 16 t'ste 3 noioso 3 torpe sem mester 17 farem9 . cuydumeu 18 en deuoS . ouuer 19 calh
 . uos 20 3 . porrey . nom̄ . si som 21 3 . p . hu . q̄r 22 amj s/a 23 sa iō . 3 . poys . q̄ 24 qlho
 25 3 seo . p uenturadiss/ 26 muy . bē . dirā . entō 27 de9 . dom 28 nē . Iograr 29 Paay
 . razō 30 poiar . Ja 31 q̄m . q's/

Repertorios: Tavani (1967): 97,2 e 115,1; d'Heur (1973): 115.

Edición paleográfica: Molteni 116 (1880: 55-56). Edición semidiplomática: Machado / Machado 116 (1949-1969: I, 206-209). Edicións críticas, semicríticas e interpretativas: Michaëlis 396 (1990 I, 777-780); Bertolucci 2 (1963: 51-55); Lapa 301 (1995: 200); Silva 2 (1993: 168-170); Vallín 2 (1996: 106-124); Lopes 264 (2002: 322-323, 586); *CMGP* (4-6-2012).

Notas aos versos

1 O verso transmítese hipérmetro na lección manuscrita. Unha posible explicación ao problema métrico consiste en apreciar un erro por adición dun *Ai* inicial, que todos os editores anteriores conservaron a modo de interxección no comezo do verso. Considerando que tal partícula encabezaba o verso, a resposta á hipermetría por parte de Lopes e de *CMGP* foi corrigir o antropónimo a *Pai*. Non obstante, obsérvase que a forma é *Paai* nas rúbricas explicativas e nas restantes apelacións a *Paai Soares* no interior desta composición, onde computa como bisílabo (a propósito deste tipo de duplicidade no nome dos trobadores, véxase o traballo de J. L. Rodríguez [1988]). En vista disto, a proposta deses editores non nos parece satisfactoria. A emenda que practicamos, que foi suxerida por Montero Santalla (2000: I 277), soluciona o problema de hipermetría e, ademais, a presenza do *Ai* na cobra que Martin Soares dirixe a Paai Soares podería deberse a un erro de copia por adición propiciado polo propio nome do trobador, escrito xusto a continuación. Ademais, non é habitual que as cobras das *tensos* se abran con interxeccións; o uso de *Ai* no comezo estrófico encóntrase unicamente no diálogo entre Johan Vasquiz de Talaveira e Pedr'Amigo de Sevilha, onde as dúas cobras e a finda dirixidas a Pedr'Amigo comezan sempre cunha interxección precedendo a apóstrofe co nome do trobador. A correspondencia anafórica que se verifica nesa composición marca unha diferenza importante en relación á cantiga de Martin Soares e Paai Soares de Taveiros, xa que neste caso só se podería considerar unha interxección na cobra inicial, e, dalgunha maneira, corroboraría a idea de ser este un erro por adición.

A expresión *rogar* na lección manuscrita parece finalizarse cunha abreviatura que non correspondería (*r'*= *rum*, *ron*), razón pola que recollemos *rogar*/no aparato de variantes significativas.

3 A forma pronominal *mi* funciona aquí como pronome suxeito equivalente a *eu*; esta función non lle foi descoñecida, sobre todo cando se acompañaba doutro pronome tónico, como neste verso (*RILG* [8-6-2011]; *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval*, s.v. 'mi'). Nos cancioneros existen outros exemplos de *mi* con esta función en tal contexto, segundo se comproba na *MedDB* (3-6-2012): *rogu'eu a Deus que ten en poder mi / e vos, sennor, que me dê vosso ben!* (43,19, vv. 3-4 I); *Os grandes nossos amores / que mi e vós sempr'ouvemos* (70,39, vv. 1-2 II).

7 Seguimos a emenda de Lapa para o inicio do verso, como tamén fixeron Silva, Vallín, Lopes e *CMGP* nos seus respectivos textos, corrixindo a lección manuscrita *tê* por *rê*. O erro de copia é facilmente explicable por unha confusión de <t> e <r>, frecuente no cancionero. Ademais, a expresión *ren por / per que* + subxuntivo aparece rexistrada noutras cantigas profanas, como se comproba a partir dunha procura na *MedDB* (26-9-2011): *non á ren per que quisese morrer* (47,17, v. 4 IV), *e por esto non poss'osmar / ren per que eu possa guarir* (78,3, vv. 3-4 III), *non será tan preguntador / null'ome que sabha de min / ren per que seja sabedor / do ben que vus quis, pois vus vi* (97,19, vv. 1-4 III), *ca non á no mund'outra ren / por que eu ja posa perder / a coita que eu por vos ei* (103,2 vv. 3-5 II); *Pero nunca lh'eu fige ren / por que m'el aja de matar* (106,14, vv. 1-2 II), *E non sei ren por que el ficasse / que non veesse, se lh'eu nembrasse* (127,1, finda), *Oimais non sei eu, mia sennor, / ren per que eu possa perder / coita, nos dias que viver* (149,1, vv. 1-3 I).

Pola súa parte, Michaëlis daríalle consideración de erro por adición, dispoñendo a lectura *per que se pague del que'-no oir*. Segundo Lapa, a solución da editora alemá deberíase a factores de orde métrica, e segundo Vallín, para «evitar la extraña sintaxis que sin duda presenta esta oración» (Vallín 1996: 116). Bertolucci interpretou o verso de forma distinta pois, en coincidencia cos Machado (*ten per que se pague d el quen o uir*), reproduciu *ten por que se pague d'el queno vir*, aducindo, «la lezioni del codice, che è da mantenere e per il senso e per la misura del verso, è assai diversa: il soggetto è ancora l'aspirante-giullare, il quale non conoscendo le due fondamentali arti di quel mestiere, cioè cantare e recitare, ritiene che la gente si soddisfi solamente a guardarlo» (Bertolucci 1963: 53).

Ademais, na parte final, o verso presenta outro problema ecdótico e hermenéutico, pois a lección manuscrita *qno uir* foi base para diversas lecturas críticas: Michaëlis corrixiu a *que'-no oir* (unha forma verbal bisílaba que talvez podería explicar a intervención da editora na parte inicial do verso); *quen'o oir* foi, así mesmo, a proposta de Lopes e *CMGP*. Porén, Bertolucci reproduciu *queno vir*. Esta última solución é tamén a de Silva, alegando que «como forma do verbo *ver*, nos transporta ao ambiente de representación e espectáculo, que era o das tenções. Vivendo numa sociedade de leitores, poderíamos, neste e noutros pasos destas composições, ser tentados a corrigir textos que subentendem, de raiz, o contributo

da voz, do gesto, de certos recursos musicais e o do propio contexto referencial, subsídios de extrema importancia en situación de representación perante espectadores-ouvintes e que poden suprir aparentes deficiencias textuais» (Silva 1993: 170). Non obstante, desde o noso punto de vista, un argumento baseado na recepción dun espectáculo audio-visual que se representaba diante de espectadores-oíntes non parece invalidar definitivamente unha lectura como a de Lapa, para quen o verbo sería *ouir*. Esta forma, que corresponde á primitiva de *ouvir* / *oír*, derivada do latín *AUDIRE*, documéntase entre os séculos XII e XIV (*RILG* [7-6-2011]: *Diccionario de Dictionarios do Galego Medieval*, s.v. ‘ouir’). A lectura de Lapa neste verso é: *ren, per que se pague d’el quen n’ouir*; o editor de Anadia introduciu, sen marcalo como integración, un <n> precedente a *ouir*, que pode interpretarse como un pronome acusativo *no* (explicable no contexto por ir ocupando unha posición posterior ao relativo *quen*) con elisión vocálica. Pola súa parte, Vallín reproducíu *quen-o ouir*, e tampouco sinalou a integración do pronome acusativo, inexistente na lección manuscrita; porén, esta solución dá como resultado un verso hipémetro.

Polo noso lado, optamos pola lectura *quen o vir* por varias razóns. En primeiro lugar, cremos que o verso fica correcto desde o punto de vista sintáctico, semántico e métrico, mentres que o verbo *ouir* conduciría a integrar un pronome acusativo, como fixo Lapa. En segundo lugar, é innegable que na lírica galego-portuguesa existen exemplos onde o cantar ou o trobar se relaciona con elementos do campo da ‘audición’; entre os casos rexistrados, podemos citar os versos de Martin Soarez: *seu cantar non oisse / ca est’é ai, meu senhor, / o jograd braadador / que nunca bon son disse* (*MedDB* [8-6-2011]; 97,8, vv. 4-8, c. III). Tamén hai referencias á ‘impresión auditiva» na *tenso* entre Joan Soarez Coelho e Lourenço: *Pero, Lourenço, pero t’eu oía / tençon desigual e que non rimava* (*MedDB* [8-6-2011]; 79,47, vv. 1-2, c. III); na *tenso* entre Pero Garcia d’Ambroa e Joan Baveca: *Pero d’Ambroa, vós non m’oíredes / dizer cantar, esto creede ben, / se non ben feit’e igual* (*MedDB* [8-6-2011]; 126,5, vv. 1-3, c. II). Non é menos certo que noutras cantigas se presenta o verbo *ver* en relación co trobar ou co cantar; tómese como caso paradigmático o verso de Pero Garcia Burgales, *con a peyor voz que nunca vi* (*MedDB* [8-6-2011]; 56,6, vv.1-2, c. II); a este respecto, tamén é ilustrativa a declaración satírica que Johan Garcia de Guilhade dedica a Lourenço: *Ora cuido eu cobrar o dormir / que perdi: sempre cada que te vi / rascar no cep’e tanger, non dormi* (*MedDB* [8-6-2011]; 70,29, vv. 1-3, c. II); outro exemplo desta dimensión audiovisual do espectáculo trobadoresco encóntrase na *tenso* entre Joan Perez d’Aboim e Joan Soarez Coelho: *ca vej’aqui un jogradron, / que nunca pode dizer son / neno ar pode citolar* (*MedDB* [8-6-2011]; 75,8, vv. 4-7, c. I). Poderíamos entender que o verbo *ver* nestes casos non se inclúe co valor exclusivo de ‘percibir mediante o sentido visual’, senón que equivalería a ‘percibir mediante os sentidos da vista e do oído’. Por esta razón, parécenos apropiado manter *quen o vir* no verso desta *tenso*, baseándonos na lectura do manuscrito.

9 Consideramos correcta a forma verbal *queran*, do presente de subxuntivo (documentada no *Corpus Xelmírez* integrado no *RILG* [3-6-2012], no *TMLG* [3-6-2012]; outras for-

mas do paradigma como ‘(eu/el) quera’, ‘querades’ recóllense na produción profana, segundo se verifica nunha pesquisa na *MedDB* [3-6-2012]), á diferenza de Lapa e Silva, que emendaron a *que[i]ran*, e Lopes e *CMGP* que adoptaron *queiram* sen marcar a integración vocálica. O valor deste modo verbal parece acaer mellor ao contexto, fronte a forma de futuro *querran* que priorizaron Michaëlis, Bertolucci e Vallín.

10 Michaëlis, Lapa, Silva, Lopes e *CMGP* reproduciron o verbo *poiar*, mentres que Bertolucci e Vallín presentaron *pojar*. Este verbo, que se repite no v. 30, procedería do latín vulgar *PŎDIARE e, aínda que se dubidou na lectura (*poiar* ou *pojar*), debemos priorizar *pojar*, segundo as indicacións de Nunes (1960: 145) e Lorenzo (*RILG* [26-4-2011]: *Diccionario de Dicionarios do Galego Medieval: La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Vol. II (Glosario)*, s.v. ‘poiar’).

12 A métrica corrobora a necesidade de practicar dúas emendas, consistentes na integración dunha vogal nos radicais verbais: *algun ve[e]ra o vilan se[e]r*. A adopción desta medida é correcta lingüisticamente (sobre as vogais dobres nos radicais verbais, véxase Mariño 2006). Esta proposta non é novidosa, en tanto que xa foi adoptada por Bertolucci e Vallín. En *CMGP* ofrécese a lectura *algu[é]m ve[e]rá-o vilam se[e]r*, cunha corrección ao indefinido que se ve innecesaria. Michaëlis, Lapa e Silva integraron unha vogal no substantivo (*vilã[o]*) e restituíron unha vogal no radical do infinitivo (*s[e]r*). A mesma proposta foi a que dispuxo Lopes, aínda que esta editora non marcou as integracións (*verá o vilão seer*). Tampouco Michaëlis sinalou as intervencións e, ademais, corrixiu a forma verbal a *verán*.

No verso hai outra cuestión importante, de orde sintáctica. Na nosa lectura, *o vilão* é un sintagma nominal que funciona como obxecto directo de *ve[e]rá*; coincidimos nesta interpretación con Lapa, Vallín e Lopes. Fronte a isto, encóntranse as lecturas de Michaëlis (*verán-o vilão seer*), Bertolucci (*algun ve[e]rá-o vilan se[e]r*), Silva (*algun verá-o vilã[o] se[e]r*) e *CMGP* (*algu[é]m ve[e]rá-o vilam se[e]r*), onde *o* é pronome acusativo e *vilan* predicativo do complemento directo. En vista da lectura que facemos do v. 30, preferimos interpretar *o* como artigo e non como pronome, a pesar de que ambas as lecturas resultan válidas e correctas lingüisticamente.

13 Consideramos errada e deficitaria a lección manuscrita *roso*, que pode corresponder ao adxectivo *[no]joso*, en vista da lección do v. 16, co que garda correspondencias paralelísticas. Neste caso, a grafía <r> obedece, probablemente, a un erro por confusión coa grafía <i>, e a carencia da sílaba inicial faise evidente por un pequeno espazo en branco reservado polo copista. A expresión *[no]joso* foi adoptada por todos os editores anteriores; Michaëlis non marcou a reconstrución da primeira sílaba, aínda que recolleu a lección deficitaria do manuscrito no aparato de variantes.

Ademais, partimos da lectura *sabr*, polo que vemos necesario corrixir a forma verbal marcando convenientemente a integración vocálica. Esta práctica diferéncianos da solución adoptada polos restantes editores.

Desde o punto de vista métrico, advírtase que se resolve en sinalefa o encontro entre a vogal átona final do adxectivo *nojoso* e a conxunción *e*.

14 En base á lección manuscrita, reproducimos no texto a forma verbal *aver-s'á* entendendo que o suxeito deste verbo é o indefinido *algún*, explícito no v. 12. Esta solución coincide coa dos editores anteriores, a excepción de Michaëlis, que propuxo unha forma plural: *aver-s'-a[n]*, porque na función de suxeito deu prioridade a *gentes*, no v. 9.

Diferenciámonos da proposta dos editores anteriores, *de nós*, fronte a *de vós*. Aínda que desde o punto de vista gramatical e contextual a solución *de nós* pode considerarse válida, non vemos necesario mudar a nosa hipótese, asentada nunha lección clara de *B* e correcta lingüística e contextualmente: Paai Soarez intenta disuadir a Martin Soarez de facer xograr a un vilán, por iso, despois de atribuír unha serie de calidades negativas que impedirían a ese servo de Martin Soarez triunfar na actividade trobadórica, conclúe que aquel que o vexa *aver-s'á de vós e del riir*. Desta maneira, Paai Soarez déixase fóra da chanza e da vergoña que provocaría a torpeza e a pouca graza do vilán na arte da xograría, ficando só no ridículo Martin Soarez co seu xograr. Desde o punto de vista da argumentación, nesta parte do discurso, o uso de *vós* funcionaría mellor que *nós* no intento de disuasión.

16 Desde o punto de vista métrico, advirtase que se resolven en sinalefa os encontros vocálicos *triste e e nojoso e*.

17 O verso transmítese hipómetro e incompleto. Coincidimos con Bertolucci, Lapa, Silva e Vallín nas correccións *per[o] faremos de[l]*, *cuido-m'eu*. Lopes e CMGP dispuxeron *pero*, sen sinalar a restitución vocálica. Michaëlis ofreceu unha lectura diferente: *per[o] faremos-[lo] nos*, (*cuido-m'eu*).

18 Michaëlis propuxo para este verso *jograr, s(e) ende voss'ajuda ouver*, interpretando un adxectivo posesivo, como tamén fixeron Lopes e CMGP (nesta última edición, recoñecendo a posibilidade da lectura *se én de vós ajuda*). Pola súa parte, Lapa presentou *jograr, se eu de vós ajuda ouver*, que tamén adoptou Silva. Esta lectura sería aceptable desde o punto de vista métrico e gramatical, pero diverxe da lectura que practicamos do manuscrito, en base á cal priorizamos *se én de vós*, en coincidencia con Bertolucci e Vallín.

A proposta de Michaëlis, *s(e) ende*, vese pouco apropiada tendo presente que, como a crítica especializada nos estudos de métrica ten sinalado, a partícula *se* resiste a elisión vocálica debido á súa tonicidade (Arbor 2008, Cunha 1961: 29-92, Lorenzo Gradín 2009). Así, debe resolverse en sinalefa o encontro vocálico *ajuda ouver*.

19 Tendo en conta o esquema de rimas, a relación co rimante *Sison* denuncia a carencia da consoante nasal en *sayo*. Michaëlis, Lopes e CMGP non sinalaron a integración, nin se recolle a lección errada en aparato.

20 *Jograr Sison* é o sobrenome que Martin Soarez lle asignaría ao vilán, para facer del un xograr. A aplicación deste alcume de tipo delexical explicaría, probablemente, por relación metonímica con algunha, ou varias, das particularidades que presenta a ave chamada *sisón* (*tetrax tetrax*). Entre as características e hábitos deste paxaro, destacaremos que: «El Sisón común cuando vuela muestra un cierto parecido a los patos, con batidas de alas poco profundas pero muy rápidas. La emarginación de la séptima primaria en los machos produce

un siseo característico en vuelo, que ha dado origen a su nombre vulgar» (Martínez 2011: 2). A propósito da súa voz, C. Martínez indica: «Es un ave bastante silenciosa, especialmente las hembras; al levantarse emiten un gruñido ronco, como la Avutarda común» (Martínez 2011: 10). Na época de reprodución, os machos caracterízanse por unha actividade de cortexo de duración inusual nunha ave migratoria (aproximadamente catro meses), «consiste en resoplidos, batimientos de alas y saltos» (Martínez 2011: 12).

Podemos aceptar a hipótese de G. Vallín, que estudou con detalle cal podería ser o sentido da referencia neste texto (Vallín 1996: 119-121; Vallín 1996b: 529-530). A editora observou que nos libros de cinexética de época posmedieval hai referencias ao asubío que producen estas aves cando voan, que, como se dixo, se debe a unha “irregularidade” das ás dos machos; a propósito disto, G. Vallín opina: «Esta apreciación puede ser significativa, teniendo en cuenta que es el único aspecto del ave que parecía llamar la atención del cazador. Apodar sisón al juglar en cuestión, de quien se ha dicho que «non sabe cantar nen dizer» (v. 6), es perfectamente inteligible cuando se trata de compararlo con un pájaro cuyo canto no es otro que un monótono silbido» (Vallín 1996b: 120).

Ademais de nesta *tenso*, o substantivo *sison* aparece noutras dúas composicións galego-portuguesas: en *Non quer'eu donzela fea* de Alfonso X, inclúese como termo dunha comparación (*MedDB* [10-6-2011]; 18,27): *Non quer'eu donzela fea / e negra come carvon / que ant'a mia porta pea / nen faça come sison*. No debate *Sinner, ...us vein quer* entre Arnaut Catalan e Alfonso X, *Sison* aparece, como nesta *tenso*, a modo de sobrenome delexical; o monarca castelán pretendería poñer en evidencia ou, simplemente, escarnecer a *Don Arnaldo* a través da aplicación do alcume, baseándose na comparación con certa característica ou hábito común dese paxaro (*MedDB* [10-6-2011]; 21,1): *Don Arnaldo, pois tal poder / de vent'avedes, ben vos vai, / e dad'a vós devia seer / a queste don. Mais digu'eu: ai, / por que nunca tal don deu Rei? / Pero non quer'eu galardón; / mais, pois vo-lo ja outrogei, / chamen-vos «Almiral Sison»*. O valor do substantivo nestas dúas cantigas do monarca castelán foi obxecto de estudo de S. Pellegrini (1960 e 1962), que concluíu que sería a particularidade nesta ave de expulsar gases constantemente a que funcionaría na comparación e na aplicación do sobrenome (en relación ao *sison* nestas dúas composicións, véxase tamén Vallín 1996b). Este valor parece adecuarse ben ao contexto das cantigas de Alfonso X, en vista da repetición do verbo *peer*, en 18,27, e das declaracións do tipo *pois tal poder de vent'avedes*, en 21,1; porén, no contexto da *tenso* entre Martin Soarez e Paai Soarez de Taveiros, a simple vista, podería parecer inustificado o alcume *sisón* aplicado co mesmo valor que o que parece ter nas cantigas afonsinas.

Porén, non se pode obviar que o alcume se aplica a un *vilan*, unha figura que no medioevo se asociaba á *descortesía*. Pensemos que o vilán desta cantiga se presenta en todo momento carente de todo dote para o canto e a interpretación, en oposición evidente ao que se definiría como *cortés*; en vista disto, non queda invalidada a hipótese de que se lle aplicase un sobrenome delexical mediante o que se quixese focalizar a mala arte no cantar. Ademais,

na *tenso*, a este personaxe engádenselle outras cualidades que o fan prototipicamente *anticortés*: é triste, noxoso, torpe, ignorante e sen especialidade ou oficio; sería posible engadir a esta lista ‘xograr peideiro’? A verdade é que na literatura románica medieval non faltan exemplos de *vilans* con aerofaxia; sobre esta cuestión remitimos ao traballo de M. A. Ramos (2010: 45-57), onde a investigadora portuguesa pon en relación os textos *Nengueninin, que vistes mal doente* de Fernan Garcia Esgaravunha e *Li dis dou peu au vilain* de Rutebeuf, a partir dos hábitos que se describen en cada unha das cantigas. Desta maneira, a motivación do sobrenome na *tenso* entre Paai Soarez e Martin Soarez podería responder a un xogo semántico que, en calquera caso, tería como finalidade poñer de manifesto o carácter anticortés do vilán, pouco dotado para ser bo aspirante a xograr.

21 Non é fácil a lectura de *gualrra*, principalmente debido ao trazado do último <a>, xa que se deixou certa separación entre a parte curva e o trazo vertical, e porque este copista deseñou un <rr> longo con pouca precisión. Todo isto tivo como consecuencia a práctica de lecturas diversas: Michaëlis, a partir de *gualjpoi*, adoptou no seu texto *valrrá*, recollendo *gualrrá* como alternativa marcada cun interrogante. Bertolucci, Lapa e Lopes emendaron *gualrra* a *guarrá*, aínda que a filóloga italiana explicou en nota: «*Gualrrá* può essere una forma di futuro contratto in analogia con quelle da verbi aventi una *l* nel tema, come l’usatissima *valrrá* da *valer*, o una distrazione dovuta al copista» (Bertolucci 1963: 54). Seguindo esta explicación, adoptaron a forma *gualrá* Silva, Vallín e CMGP. Nunha pesquisa na *MedDB*, observamos que o radical é *guarr-* para o futuro e postpretérito en 27 cantigas, mentres que *gualr-* só se incluíría nesta cantiga porque se tomou como edición de referencia o texto de G. Vallín (*MedDB* [28-9-2011]). O mesmo sucede se se procura *gualr** no *TMILG* (4-6-2012) e no *Corpus Xelmírez (RILG* [28-9-2011]), onde só se recolle nunha ocasión debido á *tenso* editada por Vallín. Mediante a pesquisa no *Corpus Xelmírez (RILG* [28-9-2011]), podemos engadir outros tres casos de *guarr-*, dous deles nas *Cantigas de Santa Maria*. En vista de que todos os casos que rexistramos presentan un radical *guarr-* e non *gualr-*, parécenos mellor opción emendar a forma verbal a *guarra*. Para máis información sobre os futuros irregulares con vibrante múltiple, véxase Varela (1998).

Segundo R. Lorenzo, o verbo romance *guarir* deriva do xermano *WARJAN* e presentaba o valor ‘protexer’, ‘salvar’, ‘sandar’, ‘curarse’, ‘manterse’, ‘residir’ (*RILG* [13-6-2011]; *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval: La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Vol. II (Glosario)*, s.v. ‘guarir’). Michaëlis rexistrou no seu glosario do *Cancioneiro da Ajuda* os valores ‘escapar dun perigo’, ‘manterse san e salvo’, ‘pasar ben’, ‘vivir sosegado’, ‘medrar’ (*RILG* [13-6-2011]; *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval: Cancioneiro da Ajuda*, s.v. ‘guarir’).

22 A lección manuscrita *s/a*, abreviatura de *será*, é clara. Non obstante, a excepción de Silva, todos os editores anteriores practicaron unha lectura equivocada do manuscrito, confundindo <s/a> con <ha>, e isto deu lugar a propostas moi diversas: Michaëlis presentou *a min m’ é mui greu*; Bertolucci emendou a *Martin Soarez, a mj hé [mui] greu*; Lapa, seguido

posteriormente por Vallín, presentou *Martin Soarez, a mi [non] é greu*. Lopes e CMGP optaron por *a mi [non m']é greu*.

24 A nosa lectura do manuscrito *nulhouj̄z deu* é diferente da lectura de Michaëlis (*nulhoi9 7 deu*), da de Lapa e Silva (*nulhoujē deu*), da de Vallín (*nulhoius e deu*), da de Bertolucci, que reproducíu no seu texto *nulh'omen deu* sen outra indicación en aparato crítico, e da de CMPG (*nulhouj'zdeu*). Lopes diferenciouse coa proposta textual: *nulho de nós deu*. A partir da nosa lectura, presentamos a emenda *omen*, seguindo a forma que presenta o substantivo no v. 10, coincidindo esencialmente coa maior parte dos editores anteriores.

26 Ademais do erro de copia *say*, facilmente emendable por *sei*, consideramos que hai outro erro, por adición, na lección manuscrita. Aínda que o verso sería sintáctica e semanticamente válido, *mui ben sei eu o que lhe diran enton*, resulta hipérmetro e, en tanto que *sei* e *eu* son ditongos tónicos, non é posible considerar unha sinalefa neste contexto. A métrica do verso parece denunciar a presenza dun elemento espúreo, que nós pensamos que podería ser ou o pronome *eu*, que só tería unha función enfática no contexto, ou o pronome *o*, xa que a información que transmite este acusativo está explícita nos dous versos seguintes. Feita unha pesquisa na *MedDB*, comprobamos que a secuencia *sei eu o que* aparece unicamente na finda dunha *cantiga de amigo* atribuída a Fernan Fernandez Cogominho, que, non obstante, sería produto dunha emenda con integración do pronome suxeito *eu* (*MedDB* [30-9-2011]; 40,2); a secuencia *sey o que* ocorre nunha *cantiga de amor* de Afonso Paez de Braga e noutra de Bernal de Bonaval (*MedDB* [30-9-2011]; 8,1; 22,6); a secuencia *sey / sei eu que* reproducéase en 35 cantigas pertencentes aos xéneros de *amor*, *amigo* e *escarnio* (*MedDB* [30-9-2011]). A falta doutros indicios optamos por seguir a solución maioritaria na corrección *sei eu que*, conxecturando que o pronome *o* pode ser aquí unha forma espúrea.

28 A lección de *B segneur* debe ser un erro de copia por *segrer*, como advertiron os editores anteriores. A partir da caracterización dos copistas de *B* feita por A. Ferrari (1979), Vallín (1996: 113) estimou posible que o erro estivese condicionado pola orixe francesa do copista.

O verso transmítese hipérmetro. Bertolucci, Lapa, Silva e Vallín non lle deron resposta a este problema, e Michaëlis emendou a forma verbal *fezo*, corrixíndoa a *fez*. Coincidindo con Lopes e CMGP, a solución que adoptamos no noso texto baséase en que a preposición *a* introducindo o pronome *quen* pode ser un erro por adición: repárese que no verso anterior se presenta a mesma estrutura sintáctica sen preposición (*Confunda Deus quen te deu esse don*). Ademais, non rexistramos a secuencia *nen a quen* noutras cantigas do *corpus* lírico nin noutro tipo de documentación (*MedDB* [28-4-2011]; *RILG: Corpus Xelmírez* [30-9-2011]). A construción *nen quen* ocorre, por exemplo, na cantiga B915 / V502 de Martin Moxa (94,9): *nen quen nen como non quero dizer*, v. 5 da cobra II; na composición B163 / A51 de Martin Soarez (97,14): *nen viss'eu vos nen quen mh-o consselhou*, v. 5 da cobra I; en B1210 / V815 de Pedr'Amigo de Sevilla (116,3): *Non o vi nen quen o vise / nunca vi des que fui nada*, versos 5-6 de todas as cobras; en A86 / B190 de Pero Garcia Burgalês (125,52): *ca non temera vos despois nen quen / ei a temer por vos, mao pecado!*, versos 6-7 da cobra II.

29 Lapa presenta *tenh'[e]u*. Este editor partiría da lectura *denhũ*, igual que Vallín. Non obstante, a lectura que facemos do manuscrito é *denhu*, que coincide coa que rexistran Bertolucci e Silva. Así, igual que estes dous últimos editores, entendemos que hai un trazo horizontal que corresponde á abreviatura do <e>, e, polo tanto, só é necesario emendar a primeira letra. Pola súa parte, Lopes editou *tenho*, lectura adoptada posteriormente en *CMGP*.

30 Lapa, seguido por Silva e *CMGP*, presentou a lectura *grodon*, explicando que «O termo *grodon*, fortemente injurioso, corresponde a «glutão» e deve ser um galicismo» (Lapa 1990: 197). Esta proposta é metricamente aceptable, pero desde o punto de vista lingüístico a expresión resulta dubidosa, en tanto que non se documenta en galego-portugués e, derivándose etimoloxicamente do latín *GLUTTO*, -ONIS, segundo Corominas, «los romances no atestiguan formalmente su existencia, pues fr. ant. y dial. *glot* es forma tardía, sacada del nominativo *glöz GLUTTO* (*FEW* IV, 173), el it. *ghiotto* esseudoprimitivo deducido de *ghiottone* como si éste fuese aumentativo, y en forma semejante se explica el cat. ant. *glot*» (Corominas / Pascual 1980: III, 156). Pola súa parte, Lopes reproduciu no seu texto a forma *grondom*, ao que lle deu o valor despectivo ‘papón’, ‘comellón’. Desde o punto de vista lingüístico e argumental parécenos máis aceptable a emenda de Michaëlis: *de poiara ja o vilão a gran don* (resolvéndose en sinalefa o encontro vocálico *ja o*). Bertolucci e Vallín seguiron tamén a proposta da editora alemá.

O substantivo *don* non só se ofrece neste verso, senón que se localiza tamén no v. 27 deste texto. A expresión *don* non resulta estraña en cantigas que versan, ou puntualmente tratan, sobre a xograría. Entre outros contextos en que aparece o substantivo, parécenos interesante reproducir os seguintes exemplos (*MedDB* [14-6-2011]): *Jograr Saco, non tenh'eu que fez rason / quen vos pos nome jograr e vos deu don* (46,4; c. I, vv. 1-2); *e el cantou logu'enton, / e ar deron-lh'outro don, / en tal que se calasse* (97,8; c. I, vv. 5-7); *U a citola temperou, / logo lh'o don foi dado, / que a leixass', e el cantou* (97,8; c. II, vv. 1-3); *E consethava eu ben / a quen el don pedisse, / desse-lho logu'e, per ren, / seu cantar non oísse* (97,8; c. III, vv. 1-4); *Foi un dia Lopo jograr / a cas dun infançon cantar; / e mandou-lh'ele por don dar / três couces na garganta* (97,9; c. III, vv. 1-4); *ca manda el-Rey que, se demandar don / o vilano ou, se se chamar segrel / e jograria non souber fazer, / que lhi non dé ome de seu aver, / mays que lhi filhen todo quant'ouver* (131,6; c. III, vv. 3-7). Tamén se reproduce a expresión *don* noutras *tensos* onde se fala dun xograr ou dun segrel, como: *a todo escudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman segrel* (2,18, vv. 6-7, c. III); *canta el mal; mais atal don / ben dev'el de vós a levar* (75,8, vv. 6-7, c. II); *Johan Soarez, mui de coração / vos perdoarei, que mi dedes don / e mi busquedes prol per u andardes* (79,52, f. II). A expresión *don*, ademais de servir como forma de tratamento, presentaría outros dous valores contextuais: un que estaría próximo ao de ‘donativo’, ‘recompensa’, ‘pago’, e outro que sería ‘talento’, ‘habilidade’. Este último, aínda que non se rexistra nos glosarios máis destacables da lírica medieval, aparece documentado na *Historia Troiana*: «mays cõ o teu amor bem sey que defendido seras et gardado por meu don que me as prometido» (*RILG* [14-6-2011]: *Diccionario de diccionarios do Galego Medieval*, s.v. ‘don’).

31 Diferenciándose do resto, Bertolucci optou por emendar a forma verbal ao indicativo, *posfaça*; non obstante, o sentido do verso aconsella manter o subxuntivo, *posface*. Pola súa parte, Michaëlis emendou este verso dándolle un sentido claramente distinto: *des i posface [el] de quen quiser*. Esta intervención da editora non nos parece apropiada, en vista de que a burla se dirixe constantemente contra o aspirante a xograr.

Algúns dos editores anteriores solucionaron a hipometría deste verso engadindo unha vogal final do pronome persoal de terceira persoa, *el[e]*. Na nosa proposta, vemos máis adecuado introducir a conxunción *e* na parte inicial do verso, coincidindo con G. Videira Lopes e *CMGP*.

32-34 En vista da definición que se fai do debate galego-portugués na poética de *B*, onde se fala da equidade nos turnos dos dous trobadores en diálogo, de tal forma que «Se i ouver d'aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outro<o>» (Tavani 1999: 43), debemos pensar que hai omisión dunha finda correspondente a Paai Soarez (para máis información sobre as *tensos* que poderían estar incompletas, véxase González 2012). Desta finda, só podemos hipotetizar a presenza da apóstrofe ao inicio do primeiro verso para interpelar a Martin Soarez, seguindo o paralelismo apreciable no comezo das restantes estrofas e na finda anterior; tamén se pode pensar que as rimas serían *-on*, *-on*, *-er*, idénticas á finda anterior, que retoma, á súa vez, a rima dos versos finais das dúas últimas cobras (que seguen o modelo das cobras doblos).

3. BREVES CONSIDERACIÓNS SOBRE O CONTIDO E A FORMA DOS TEXTOS

Quitando o feito de seren dúas composicións dialogadas en que participa Paai Soarez de Taveiros, poucos máis aspectos teñen en común estas dúas *tensos*. No que respecta á estrutura, á retórica e á temática, o diálogo entre Pero Velho e Paai Soarez (B142) defínese como unha peza singular dentro do conxunto das *tensos* galego-portuguesas por diferentes razóns (por exemplo, pola súa estrutura, porque, en contra do habitual, os dous trobadores non se apostrofan no inicio das cobras etc. Para máis información sobre a arquitectura dos debates galego-portugueses, véxase González 2012), mentres que o diálogo que establecen Martin Soarez e Paai Soarez (B144) segue as pautas dominantes que se observan no xénero desde o punto de vista da estrutura métrico-retórica, así como pola súa natureza satírica, sendo evidente a finalidade burlesca e lúdica deste diálogo.

En xeral, a *tenso* galego-portuguesa utiliza fundamentalmente o verso decasílabo en cobras de sete versos. O esquema rímico máis utilizado é *abbacca*, existindo as variantes con rima cruzada *ababcca* e *ababccb* e a de rima abrazada *abbacbb*. Só tres composicións supoñen unha excepción ao esquema en decasílabos: *Joan Soarez, comecei* (V1009), entre Johan Perez d'Aboim e Joan Soarez Coelho, e *Don Garcia Martijz, saber* (B1652 / V1186), entre Pero da Ponte e Garcia Martiiz, particularízanse polo emprego do verso octosílabo; a terceira é o diálogo entre Pero Velho e Paai Soarez, que se caracteriza por estar construída en cobras

de seis versos heptasílabos, reproducindo a fórmula métrico-rítmica 7'a 7b 7'a 7b 7b 7'a, polo que, desde o punto de vista estrutural, é unha *tenso* totalmente diferente do resto. Porén, o debate entre Martin Soarez e Paai Soarez adoptou o verso decasílabo, seguindo o modelo 10a 10b 10a 10b 10c 10c 10b, manténdose nos parámetros maioritarios do xénero en canto ao metro e a fórmula de rimas.

No plano retórico, as *tenso*s galego-portuguesas iníciense normalmente cun brevísimos exordio, que ten como finalidade captar a atención do auditorio; a miúdo, neses versos exordiais inclúese unha apóstrofe ao interlocutor e, coa intención de captar a atención do contrario e establecer o diálogo, o trobador anuncia que vai facer unha pregunta, que quere saber, ou simplemente afirma que lle vai dicir algo ao interlocutor¹⁴. A natureza dialóxica do xénero favorece a repetida adopción de figuras da alocución, entre as que sobresaí de forma notable o uso da apóstrofe. Case na totalidade das *tenso*s, as cobras comezan por unha apelación directa ao interlocutor, chamándoo polo seu nome, o que pode traducirse nun ataque explícito ao adversario ante o auditorio. Desta maneira, desde os primeiros versos da primeira cobra hai indicios retóricos que nos advirten do xénero compositivo.

Así sucede no diálogo que manteñen Martin Soarez e Paai Soarez: as cobras e as findas comezan cunha apelación ao interlocutor e na primeira cobra Martin Soarez introduce o tema mediante a fórmula *venho-vos rogar*. Porén, na cantiga *Vi eu donas encelado* non hai nin-

¹⁴ Esas fórmulas útiles para establecer o diálogo-debate, dirixíndose directamente ao rival e anunciando o asunto, son do tipo (*MedDB* [5-10-2011]): *Juião, quero contigo fazer, / se tu quiseres, ãa entençom* (101,5, vv. 1-2); *Ûa pregunt'ar quer'a el-Rei fazer* (54,1, v. 1); *Vós que soedes en corte morar, / d'estes privadus quera saber / se lhes há a privança muit'a durar* (97,20, vv. 1-3); *Pero da Pont', en un vosso cantar / [...] / E dized'ora tant', ai trobador* (2,18, vv. 1 e 4); *Rui Martiiz, pois que est'assi / que vós ja máis quisestes viver / en Leon, e nos veestes veer, / dized'agora vós un preit'a min* (63,70, vv.1-4); *Pedr'Amigo, quer'ora ãa ren / saber de vós, se o saber poder* (64,22, vv.1-2); *Vós, don Josep, venho eu preguntar* (30,35, v. 1); *Senhor, eu quer'ora de vós saber* (125,49, v. 1); *Joan Soarez, comecei / de fazer ora un cantar, / vedes por que: porque achei / boa razon para trovar* (75,8, vv. 1-4); *Lourenço, soías tu guarecer / como podías, per teu citolon, / ou ben ou mal, non ti digu'eu de non, / e vejote de trovar trameter; / e querot'eu desto desenganar* (75,10); *Joan Soárez, non poss'eu estar, / que vos non diga o que vej'aqui* (75, 9, vv. 1-2); *Pero Martiiz, ora por caridade, / vós que vos teedes por sabedor, / dizedemi, quen é comendador* (152,7, vv. 1-3); *Vedes, Picandon, soo maravilhado / eu d'En Sordel que ouço en tenções / muitas e boas e en mui boos sões / [...] / ou vós ou el, dad'ende bon recado* (79,52, vv. 1-3, 7); *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade / e fareich'entender por que o digo* (79,47, vv. 1-2); *Rodrigu'Ianes, quera saber / de vós porque m'ides sempre travar* (88,14, vv. 1-2); *Quero que julguedes, Pero Garcia* (88,13, v.1); *Joan Vaasquez, moiro por saber / de vós por que mi leixastes o trovar* (88,7, vv. 1-2); *Lourenço jogar, ás mui gran sabor / de citolares, ar queres cantar / [...] / E por tod'esto ãa ren ti direi* (70,28, vv.1-2, 5); *Pedr'Amigo, quero de vós saber / hunha cousa que vus ora direy, / e venho-vus preguntar, porque sey / que saberedes recado dizer* (154,8, vv. 1-4); *Rei Don Alfonso, se Deus vos pardon, / desto vos venho aqui preguntar, / sequer ora punhade de mi dar / tal recado, que seja con razon* (152,12, vv. 1-4); *Ai Pedr'Amigo, vós que vos tēdes / por trobador, agora o verei / eno que vus ora preguntarei / e no recado que mi tornaredes* (81,1, vv. 1-4); *Joham Baveca, fe que vós devedes / que me digades ora huna rem / que eu non sei e, ssegundo meu ssém, / tenh'eu de pram de vós que o ssabedes; / e por aquesto vos vin preguntar* (126,5, vv. 1-4); *Ûa pregunta vos quero fazer, / senhor, que mi devedes afazer* (114,26, vv. 1-2); *Don Garcia Martijz, saber / quera de vós hũa ren* (120,9, vv. 1-2). As fórmulas introdutorias foron obxecto de estudo por parte de Pousada Cruz (no prelo), polo que, para máis información, remitimos ao traballo deste investigador.

gún vocativo cos nomes Pero Velho e Paai Soarez. No *corpus* das *tensos*, esta característica é compartida unicamente por *Vos que soedes en corte morar* (B888 / V472 / V1036) (Brea 2009)¹⁵. O diálogo establécese neste texto a partir da exposición inicial de Pero Velho, sen que na primeira cobra se solicite información do interlocutor, nin se introduza unha pregunta; máis ben ao revés, é Paai Soarez quen, na súa réplica, fai a pregunta e demanda información (*–Vós, que es[s]as donas vistes, / falaron-vos ren d’amor? / Dizede, se as cousistes, / qual delas é [a] melhor?*).

A *tenso* entre Pero Velho e Paai Soarez, que se particulariza ademais por tratar un asunto amoroso, ten aspectos comúns co tema da *tenso* provenzal entre Vaquier e Catalan *De las serors d’En Guiran*, como anteriormente sinalou M. A. Ferreira da Silva (1993: 130). Nas dúas *tensos*, a razón do diálogo é cal de dúas donas irmás é mellor:

[Vaquier]
 De las serors d’En Guiran
 me digatz vostr’albire,
 Catalan, qe vos deman,
 qar ben [vos] sabretz dire
 qals trai miels son pretz enan,
 q’eu n’estau en consire:
 tan palizen son lur gai dig avinen,
 et enten qe dat vos hai pensamen.

[Catalan]
 En Vaquier, partz ses enjan
 tal[s] q’ieu non sai eslire
 mi faitz, q’elas valon tan
 c’om no l poiria escrire
 sos gai[s] dig[z] ab bel semblan
 qe i a volgut assire
 Dieus a men. Gardatz [sui] de faillimen,
 qe ieu pren cella qe vei plus soven.

[Vaquier]
 Catalan, al mieu semblan
 non la m’avetz triada;

¹⁵ *Senhor, eu quer’ora de vós saber* (B1383 / V991), *Ūa pregunt’ar quer’a el-Rei fazer* (B465) e *Sinner, ... us vein quer* (B477) sobresaen porque nelas non hai apóstrofe co nome do rei castelán, probablemente para evitar incorrer en irreverencia desde o inicio do diálogo, pero Alfonso X apostrofa polo nome aos diferentes interlocutores.

ben mi tenetz per efan
 e·m faitz parlar em bada.
 Mas respondetz m'en chantan
 de qual mais vos agrada
 sa colors d'aquestas doas serors,
 et amors non la·us toilha ni paors.

[Catalan]
 Vaquier, qe·m menassatz tan?
 Avetz ma mort jurada?
 Ben eschaparei ses dan,
 s'ieu puesc, esta vegada,
 qe beutatz se part d'aitan
 qe la miels es garada
 pels meillors et de plus bellas colors,
 q'en leis sors beutatz qe no ven d'aillors.

[Vaquier]
 De Na Guilielma m'agrada
 sa honors Catalan, e sa valors,
 qe·m ten sors. Dieu, cora venra·l pascors?

[Catalan]
 De la contess'es puiada
 sa lauzors, Vaqueir, sobre las meillors
 e·il colors non encarzis obradors (Harvey / Paterson 2010, III: 1272-1273).

A moita distancia sitúase o tema da *tenso* que manteñen Martin Soarez e Paai Soarez, pois nesta se fai burla e escarnio a partir da mala arte na xograría. A crítica ao mal trobar ou á falta de técnica dos xograres foi un asunto que gozaría de certo éxito, segundo se deduce da frecuencia do tema entre as *tensos* conservadas¹⁶, así como en numerosos escarnios literarios. Existe, porén, unha diferenza entre este diálogo e as restantes *tensos* en que se trata o tema, consistente en que o individuo satirizado aínda non deu o “salto” á xograría. Trátase, polo tanto, dunha crítica *aprioristica* sobre a capacidade deficiente do vilán ao servizo de Martin Soarez para exercer esa actividade con talento e arte. Sen dúbida, esta virtude de rir e escarnecer a dúas voces serve para mellor apreciar a finalidade xocosa ou lúdica con que se confeccionarían as *tensos* da escola galego-portuguesa.

¹⁶ Entre as cantigas en que se trata este tema, sempre con finalidade satírica contra un interlocutor ou un terceiro, que ademais é xograr, sobresaen o núcleo de cantigas en que intervén, ou é referido, o xograr Lourenço.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglade, J. (1926): *Las Flors del gay saber*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Filològica.
- Arbor, M. (2008): «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: Consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Ferreiro / C.P. Martínez Pereiro / L. Tato Fontaiña (eds.): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.
- Arias Freixedo, B. (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (ed.) (1963): *Le Poesie di Martin di Soares*. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1993): «Martin Soares», en G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 441-444.
- Brea, M. (2005): «'Cousir' en la lírica gallego-portuguesa», en M. Brea (coord.): *Estudos sobre léxico dos trobadores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba. Anexo* 63), pp. 149-165.
- Brea, M. (2009): «*Vós que soedes en corte morar*, un caso singular», en M. 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. 97-113.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982). Lisboa: Biblioteca Nacional: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.
- CMGP = *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. <<http://cantigas.fch.unl.pt>>.
- Corominas, J. / J. A. Pascual (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vols.
- Corral, E. (no prelo): «En torno al debate *Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren* de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca, (64,22)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación de Literatura Hispánica Medieval. Murcia 6-11 de Septiembre de 2011*.
- Corral, E. (2012): «La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica», *Revista de Literatura Medieval* 24 (no prelo).
- Cunha, C. Ferreira da (1961): *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro.
- D'Heur, J.-M. (1973): «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e - VIX^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leus compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português* VII, pp. 17-100.
- Ferrari, A. (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.
- Ferreiro, M. (1999^a): *Gramática histórica galega: I. Fonética e Morfosintaxe*. Santiago de Compostela: Laiovento [1^a ed. 1995].
- Ferreiro, M. / C. P. Martínez Pereiro (1996): *Cantigas de escarnho e de maldizer (e outras híbridas e dos xéneros menores)*. *Antoloxía*. Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega.
- Ferreiro, M. / C. P. Martínez Pereiro / L. Tato Fontaiña (eds.) (2008): «Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval», en *A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Bahía Edicións, pp. 197-212.

- Ghanime López, J. (2002): «A Tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos», *Madrygal* 5, pp. 61-72.
- Gonçalves, E. (1976): «La Tavola Colocciana. *Autori Portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português* X, pp. 387-448.
- Gonçalves, E. (1994): «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», en R. Lorenzo (ed.): *Actas do XIX Congrerso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989. VII. Sección IX. Filoloxía Medieval e Renacentista*. A Coruña: Fundación «Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa», pp. 979-990.
- González, D. (2012): «Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio», *Estudios Románicos* 21 (no prelo).
- Harvey, R. / Paterson, L. (eds.) (2010): *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*. 3 vols. Cambridge: Brewer, Modern Humanities Research Association.
- Jones, D. J. (1974): *La Tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complète des tensons provençales*. Genève: Slatkine.
- Lanciani, G. (1995): «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», en J. Paredes (ed.): *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*. Vol. I. Granada: Universidad, Servicio de Publicaciones, pp. 117-130.
- Lanciani, G. / G. Tavani (1995): *As Cantigas de Escarnio*. Vigo: Xerais.
- Lapa, M. Rodrigues (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- Lopes, G. Videira (2002): *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- Lorenzo Gradín, P. (1993): «Partimen», en G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 512-513.
- Lorenzo Gradín, P. (2003): «Las razos gallego-portuguesas», *Romania* 121, 1-2, pp. 99-132.
- Lorenzo Gradín, P. (2009): «Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa», en F. Brugnolo / F. Gambino (eds.): *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*. Padova: Unipress, pp. 493-508.
- Machado, E. Pacheco / J. P. Machado (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa, 8 vols.
- Maia, C. de Azevedo (1997): *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- Mariño, R. (2006): «Heterosilabificación e coalescencia de hiatos en posición interior de palabra no galego medieval (séculos XIII-XVI)», *Verba* 33, pp. 49-68.
- Martínez, C. (2011): «Sisón común – Tetrax tetra», s.v. *Enciclopedia Virtual de los Vertebrados Españoles*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. <<http://www.vertebradosibericos.org/>>.
- MedDB: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es/>>.
- Mettmann, W. (ed.) (1989): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*. 3 vols. Madrid: Castalia.

- Michaëlis, C. (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Niemeyer, 1904].
- Molteni, E. (1880): *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*. Halle a. S.: Max Niemeyer Editore.
- Montero Santalla, J. M. (2000): *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. 3 tomos. A Coruña [Tese de doutoramento inédita].
- Nunes, J. J. (1960): *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (fonética e morfologia)*. Lisboa: Clásica Editora.
- Oliveira, A. Resende de (1993): «Nun'Eanes Cerzeo», en G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 477-478.
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Pelegrini, S. (1960): «Una cantiga de maldizer di Alfonso X (B476)», *Studi Mediolatini e Volgari* VIII, pp. 165-172.
- Pelegrini, S. (1962): «Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia», en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*. Vol. II. Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, pp. 480-486.
- Pousada Cruz, M. (no prelo): «*Ūa pregunta vos quero fazer*. Fórmulas metaliterarias para introducir os debates galego-portugueses», en *XXVI Congrès Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques (València, septiembre 2010)*.
- Ramos, M. A. (2010): «Vectores de circulación lingüística na poesía galego-portuguesa (A126, B1510)», en M. Brea / S. López Martínez-Moras (eds.): *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 37-63.
- RILG: Recursos Integrados da Lingua Galega*. <<http://sli.uvigo.es/RILG/>>.
- Rodríguez, J. L. (1988): «Os nomes dos trovadores. Algunhas anotacións para unha fixación posíbel», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985)*. Barcelona: Promociones y publicaciones Universitarias, pp. 523-538.
- Ron, X. X. (2005): «Carolina Michaëlis e os trovadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta de Galicia, pp. 121-188.
- Silva, M. A. Ferreira da (1993): *A Tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*. Lisboa [Memoria de mestrado inédita].
- Tavani, G. (1967): *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (1993): «Pero Velho de Taveirós», en G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, p. 552.
- Tavani, G. (ed.) (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Colibri.
- TMILG: Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. <<http://ilg.usc.es/tmilg/>>.
- Torres, A. Pinheiro (1977): *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (Sécs. XII-XIV)*. Porto: Lello & Irmão-Editores.
- Vallín, G. (1993): «Pai Soarez de Taveirós», en G. Lanciani / G. Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 503-504.

- Vallín, G. (ed.) (1996): *Las Cantigas de Pay Soarez de Taveirós, estudio histórico y edición de —*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vallín, G. (1996b): «Las cantigas del *sisón*», en *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 521-530.
- Varela Barreiro, X. (1998): «*Verrá*. Os futuros irregulares con vibrante múltiple na lírica profana», en X. L. Couceiro / L. Fontoira (eds.): *Martin Codax, Meendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 175-188.
- Vieira, Y. Frateschi (1999): *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*. Santiago de Compostela: Laiovento.